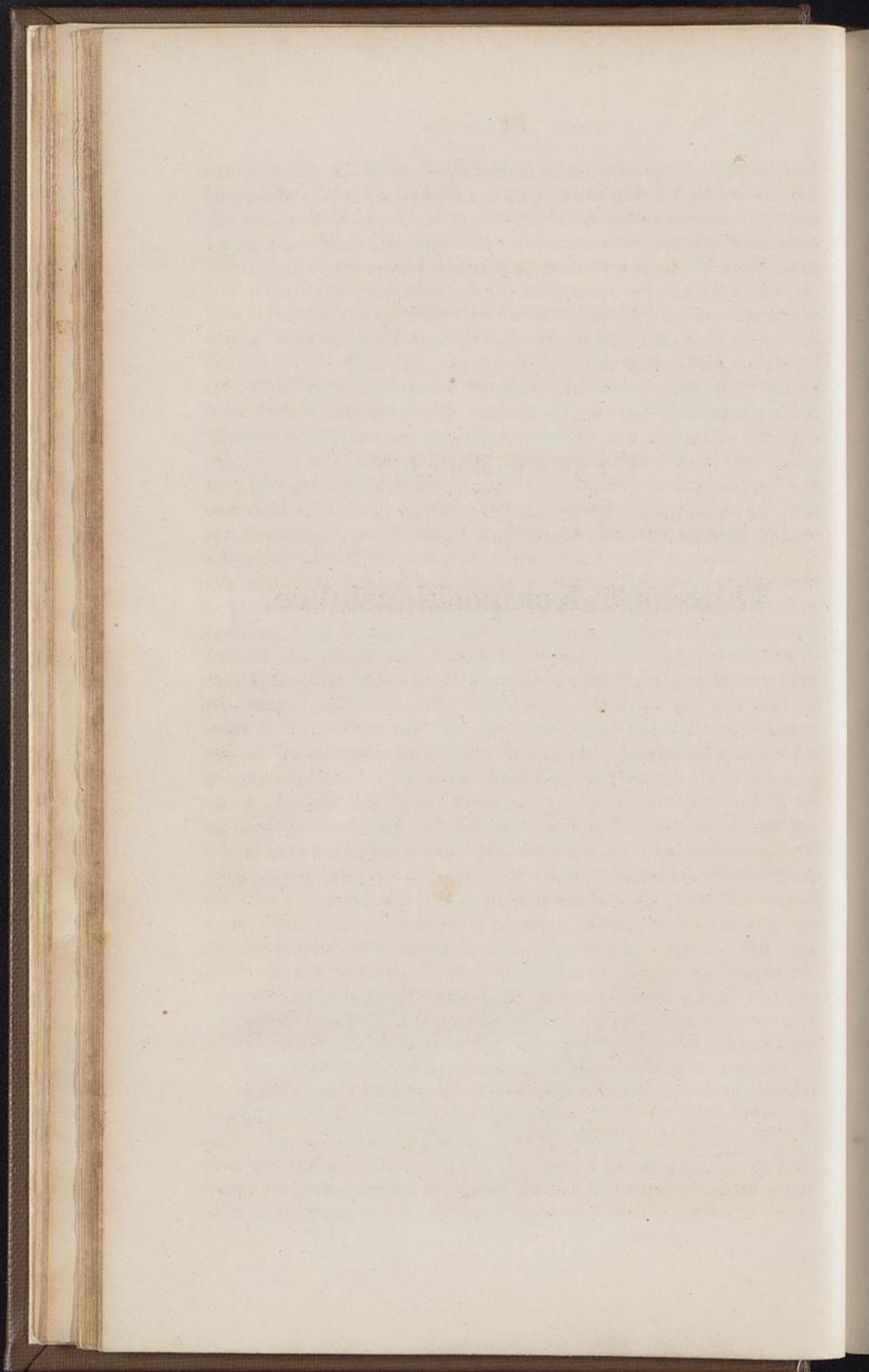


Erstes Buch.

Elementar-Kompositionslehre.



Erste Abtheilung.

Die einstimmige Komposition.

Erster Abschnitt.

Die ersten Bildungen.

1. Die Tonfolge und ihre Arten.

Betrachten wir irgend ein Tonstück, so sehen wir, dass es aus einer oder mehrern gleichzeitig mit einander gehenden Tonreihen besteht, die von einer oder mehrern Singstimmen, von einem oder mehrern Instrumenten vorgetragen werden sollen.

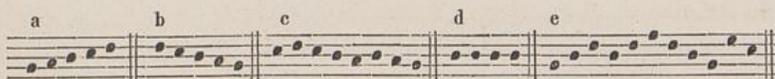
Wir beginnen mit dem Einfachsten, nämlich mit einer einzigen Tonreihe.

Aber auch da haben wir wenigstens zweierlei zu unterscheiden. Jede Tonreihe enthält nicht blos Töne, die auf einander folgen, sondern auch eine bestimmte rhythmische Ordnung, welche angiebt, wann ein Ton dem andern folgen, wie lange jeder Ton gelten soll u. s. w.

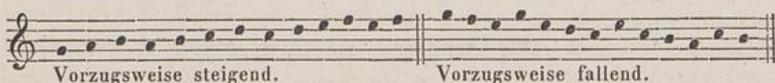
Abermals ziehn wir uns auf das Einfachste und Erste zurück, auf die Tonfolge, und vergessen einstweilen ihre rhythmische Anordnung. Es kommt also vor Allem auf den Toninhalt, auf die Töne der Tonfolge an.

Diese können einander so folgen, dass wir von tiefern Tönen zu höhern, oder von höhern zu tiefern, oder auch hin und her gehn. Wir unterscheiden daher steigende (*a*) und fallende (*b*), so wie solche Tonreihen, die bald steigen, bald fallen (*c*) und die wir schweifende nennen. Auch die Wiederholung ein und desselben Tons (*d*) kann uneigentlich als eine Art der Tonfolge angesehen werden. Endlich können die Töne einander stufenweise, wie bei *a*, *b* und *c*, oder sprunghaft (*e*) folgen*).

*) Schon hier können wir die Uerschöpflichkeit des Tonreichs gewahren. Schränkten wir uns nur auf acht Töne ein (verzichteten also auf alle höhern und tiefern Oktaven und alle Halbtöne, auf Tonwiederholungen und Tonreihen von weniger als acht Tönen), so würden wir doch mathematisch erweislich 40320 verschiedene Tonfolgen bilden können. — Allein der Künstler soll nicht rechnen und herauszählen, sondern aus freiem Geist erfinden können. Hierzu führt nicht die Mathematik, sondern höheres Bewusstsein oder Klarsehn in den Inhalt unsrer Tonfolgen.



Man kann leicht bemerken, dass steigende Tonfolgen das Gefühl der Steigerung, Erhebung, Spannung erwecken, fallende das entgegengesetzte der Abspannung, Herabstimmung, der Rückkehr in Ruhe*), schweifende aber keine von beiden Empfindungen festhalten, sondern unentschieden an beiden Theil haben, zwischen beiden schweben; sie können aber, bei allem Abschweifen im Einzelnen, der Hauptsache nach einer von beiden Hauptrichtungen angehören, —



und dann tragen sie vorzugsweise deren Charakter. Soviel über die Richtungen der Bewegung; über die Art derselben bemerken wir nur, dass die schrittweise Bewegung ruhiger, gleichmässiger und gleichmüthiger, die sprungweise heftiger, unstäter, unruhiger ist. Das Nähere künftig.

Die Tonordnung.

Wir wollen nun Tonfolgen erfinden. Allein schon zuvor haben wir bemerken müssen (S. 21. Anm.), dass es deren selbst für wenige Töne fast unzählige giebt. Bei der weiten Ausdehnung unsers Tonsystems und bei der unübersehbaren Menge von Tonfolgen, die innerhalb desselben möglich sind, bedürfen wir also schon darum einer Anknüpfung, einer Grundlage, um nur überhaupt anfangen zu können; wir würden uns sonst gar nicht zu entschliessen vermögen, ob wir mit der einen oder einer andern Tonfolge von vielen, die uns einfallen, beginnen sollten.

Die natürlichste Grundlage für Tonfolgen ist die Reihe der sieben Tonstufen da sie ja die Grundlage unsers ganzen Tonsystems**) sind. Sie heissen bekanntlich

C D E F G A H

und bilden die normale Durtonleiter, oder die Toleiter von C dur.

*) Wem sich dies in der Musik noch nicht fühlbar gemacht hat, der beobachte nur Redende, wie sich bei höherer Erregung (durch Freude, Zorn, u. s. w.) ihre Stimme erhebt, bis sie in Jauchzen oder Gekreisch übergeht, — und umgekehrt, wie der Redeton bei Ermattung u. s. w. hinabsinkt.

**) Allg. Musiklehre, 4. Ausgabe S. 12. Alle Hinweisungen auf dieses Buch sind auf die vierte Ausgabe zu beziehen, wiewohl die frühern Ausgaben meist auch genügen.

So ist also

die Durtonleiter

erste Grundlage für die zu bildenden Tonfolgen. Die triftigern Gründe dieser Wahl werden sich späterhin (bei der Erörterung der Molltonleiter und anderwärts) von selbst ergeben.

Das Erste, was wir von einer Tonfolge — wie von jeder menschlichen Aeussereung — wünschen müssen, ist: dass sie sich als etwas Fertiges, als etwas abgeschlossen für sich Bestehendes darstelle. Dies ist bei den sieben Tonstufen, wie sie S. 22 vor uns stehen, nicht deutlich erkennbar. Dass es nur diese sieben Tonstufen giebt (von den Erhöhungen und Erniedrigungen sei vorerst nicht die Rede), kann uns zwar theoretisch bekannt sein; gehn sie aber, wie sie oben geschrieben worden, unserm Gehör oder dem Vorstellungsvermögen vorüber, so fehlt es an einem sinnlichen Zeichen, dass nach der siebenten Stufe *H* nun keine neue achte Stufe folgt. Dieses sinnliche Zeichen erlangen wir, wenn wir nach der siebenten Stufe die erste (in der höhern Oktave) wiederholen. Nun erst —

C D E F G A H C

zeigt das wiederkehrende *C*, dass mit *H* die Stufen vollzählig gewesen und nichts übrig geblieben, als der Wiedeanfang.

Hiermit tritt dieser erste und letzte Ton als der vornehmste der ganzen Tonreihe, als

Tonika

hervor; er ist der, von dem ausgegangen und mit dem deutlich befriedigend geschlossen worden. Mit ihm ist die Tonfolge zu Ende, die Bewegung durch alle Tonstufen zur Ruhe gekommen.

Allein als diese erste Stufe zuerst erschien, war sie auch ein Ruhemoment; denn von Tonfolge, von Bewegung kann nur von dem Augenblick die Rede sein, wo von dem ersten Ton zum folgenden fortgeschritten wurde.

So stellen also schon an unsrer ersten Tonfolge die Momente

Ruhe, — Bewegung, — Ruhe

den ersten Gegensatz in der Musik dar. Die Tonika zu Anfang und Ende ist Ruhemoment, die Tonfolge von der Tonika ab bis wieder zur Tonika ist Moment der Bewegung.

C *D E F G A H* *C*
 Ruhe Bewegung Ruhe

Dieser einfach hervortretende Gegensatz spricht das Grundgesetz aller musikalischen Konstruktion aus.

Wollen wir nun von dieser ersten uns gegebenen Tonfolge aus mehrere selbst bilden, so müssen wir, um sicherer zu gehn,

dieselbe, also die Durtonleiter, ihren innern Verhältnissen nach näher kennen lernen.

Untersuchung der Tonleiter.

Betrachten wir sie also genauer in ihren einzelnen Schritten, so finden wir, dass sie ganze und halbe Töne*) enthält, und nach deren regelmässiger Folge in zwei Hälften zerfällt, jede von vier Stufen, jede zwei ganze und einen halben Ton enthaltend:

$$\begin{array}{ccccccc} 1 & 1 & \frac{1}{2} & & 1 & 1 & \frac{1}{2}^{**}) \\ \hline C, D, E, F, & - & - & G, A, H, C. \end{array}$$

*) Der Begriff von ganzem und halbem Ton muss zwar aus der allgemeinen Musiklehre vorausgesetzt werden. Doch möge für das etwaige Bedürfniss Einzelner wenigstens eine Beschreibung vom Ganzton und Halbton hier stehn, nur das Nöthigste enthaltend und auf dem Klavier nachweisend. Zwei von nebeneinanderliegenden Stufen herstammende und benannte Töne, zwischen denen noch ein Ton (auf dem Klavier eine Taste) inne liegt, bilden einen Ganzton; z. B. *c* und *d* (dazwischen liegt *cis* oder *des*), *e* und *fis* (dazwischen liegt *f*), *as* und *b* (dazwischen liegt *a*), *b* und *c*, dazwischen liegt *h*. Zwei von nebeneinanderliegenden Stufen oder ein und derselben Stufe benannte Töne, zwischen denen kein Ton (keine Taste) inne liegt, bilden einen Halbton, z. B. *h* und *c*, *e* und *cis*, *cis* und *d*. Die Unterscheidung von grossen und kleinen Halbtönen ist uns entbehrlich.

**) Es ist zwar aus der Musiklehre voranzusetzen, dass die Durtonleitern Jedem, der Komposition studiren will, bekannt sind. Sollte sich aber Jemand irgend eine Durtonleiter nicht gleich sicher vorstellen können, so bietet die obige Ausmessung der Schritte der *C* dur-Tonleiter Aushülfe dar.

Wir wissen nämlich, dass auf jedem Ton unsers Tonsystems eine Durtonleiter erbaut werden kann, und dass alle Durtonleitern unter einander gleiche Verhältnisse haben; alle machen Schritte von

$$1, 1, \frac{1}{2}, 1, 1, 1, \frac{1}{2} \text{ Ton,}$$

wie oben *C* dur.

Wollen wir nun auf irgend einem Ton eine Tonleiter konstruiren, so schreiben wir von demselben aus die sieben Stufen bis zur Oktave hin, messen Schritt für Schritt die Entfernung der Töne, und berichtigen sie, wo es nöthig ist. — Wüssten wir z. B. die Tonleiter von *A* dur nicht, so schrieben wir von *A* aus die sieben Tonstufen nebst der Oktave.

$$a, h, c, d, e, f, g, a$$

hin und messen jeden Schritt aus. *A* — *h* soll ein ganzer Ton sein und ist es auch, *H* — *c* soll ein ganzer Ton sein, ist aber nur ein halber, also zu klein; folglich muss er vergrössert, das heisst *c* erhöht, in *cis* verwandelt werden. Nun ist auch *cis* — *d* ein halber Ton, *d* — *e* ein ganzer; beides nach Vorschrift. *E* — *f* soll ein ganzer Ton sein, ist aber nur ein halber; folglich muss *f* in *fis* — und aus gleichem Grunde zuletzt *g* in *gis* verwandelt werden. — Oder wollte man die Tonleiter von *Des* dur bilden, so schriebe man erst die Stufenfolge

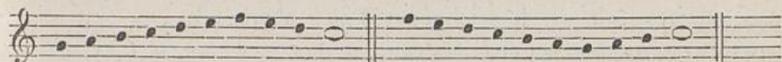
$$des, e, f, g, a, h, c, des$$

hin und untersuchte nun die Grösse der Schritte. *Des* — *e* soll ein ganzer Ton sein, ist aber dafür zu gross; man erniedrigt also *e*, und erhält den ganzen Ton *des* — *es*. Das weitere Verfahren erhellt von selbst. Eine leichtere Methode, sich alle Durtonarten insgesamt vorzustellen, giebt die allgemeine Musiklehre, S. 56.

Die eine dieser Viertonreihen (Tetrachorde) geht von der Tonika, *c*, aus, das andre Tetrachord geht nach *c* hin, beide finden in *c*, in der Tonika, ihren Vereinigungs- und Mittelpunkt:

$\overbrace{G, A, H, C,}$
 $\overbrace{C, D, E, F.}$

Auch in dieser Gestaltung der Tonleiter finden wir die Tonika als Hauptpunkt, von dem die übrigen Töne aus- und nach dem sie hingehn, um den sich alle herumbewegen; *g* mit *a* und *h* geht nach *c* hin; *d*, *e* und *f* kommt von *c* her und bezieht sich auf *c* zurück. Somit erscheinen aber *g* und *f* als die äussersten Punkte der um *c* in Bewegung gesetzten Tonleiter; wir finden dieser Bewegung, so wie sie sich eben darstellte, kein Ziel, kein befriedigendes Ende gesetzt, bis wir nach *c* zurückgekehrt sind, —



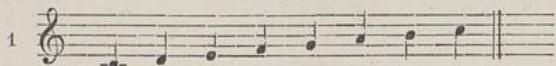
eine Bemerkung, deren Wahrheit wir leicht fühlen und die sich weiterhin bestätigen und fördernd erweisen wird. Denn in ihr werden wir das Grundgesetz für Harmonie und Modulation angedeutet und begründet finden und wollen schon jetzt die drei hier hervortretenden Buchstaben

G — C — F

als eine bald bedeutungsreich werdende Formel merken. Für jetzt kehren wir auf die ursprüngliche Stellung der Tonleiter (von Tonika zu Tonika) zurück, um aus dieser uns gegebenen ersten Tonfolge weitere und höhere Gestaltungen zu entwickeln.

2. Rhythmisirung der Tonfolge.

Wir haben bis jetzt nur den Toninhalt der Tonfolgen und Tonleiter betrachtet, und stillschweigend angenommen, dass ein Ton nach dem andern vor uns erklinge. Dies kann nun in gleichen Zeitabschnitten geschehn, oder in ungleichen, und letzteres auf sehr mannigfache Weise. Darum fangen wir bei der erstern Weise als der einfachsten an und setzen Folge und Geltung eines Tons nach dem andern gleichmässig, z. B. jeden Ton von der Länge eines Viertels.



Allein eine solche Zeitordnung der Töne kann uns nicht lange befriedigen, da in ihr ein Ton wie in der andre unterschiedlos hinzieht. Wollten wir ausgedehntere Folgen von Tönen gleicher Zeitdauer unterscheidungslos vorüber gehn lassen, so würde die Wir-

kung noch unerfreulicher, ermüdend und verwirrend sein. Unser Gefühl drängt uns, zu unterscheiden, zu ordnen; es führt uns darauf, die ganze Reihe zu theilen und dadurch übersichtlicher, fasslicher zu machen. Die einfachste Theilung ist die durch die Zwei, mit ihr beginnen wir also:



und sind damit zu einer Taktordnung, und zwar zu der einfachsten, gelangt. Jeder Abschnitt (Takt) hat die gleiche Zahl gleicher Töne, die ganze Tonfolge ist in vier Takten — eine übersichtliche und wieder leicht theilbare Zahl — enthalten.

Diese Taktordnung ist voreerst nur vom Verstand ersonnen, nur auf dem Papier sichtbar. Damit sie auch dem Sinn und Gefühl merkbar, lebendig wirkend werde, zeichnen wir in jeder Tonabtheilung den ersten, mit \wedge bezeichneten Ton, also *c, e, g, h*, durch stärkere Ansprache aus. Hieran, an der stärkern Betonung, wird jeder erste oder Haupttheil*) und damit jeder Anfang eines Taktes fühlbar; zugleich ist in unsre Tonreihe Abwechslung getreten, auf die ein bestimmtes und vernünftiges Bedürfniss geleitet hat.

Unsre Tonreihe erscheint uns auch der Zeitfolge ihrer Töne nach vernünftig geordnet, und diese Zeitfolge, durch Betonung, durch den Wechsel von stärkern und schwächern, Haupt- und Nebentheilen fühlbar und wirksamer; sie hat Rhythmus erhalten, ist rhythmisirt worden.

Eine tonisch und rhythmisch geordnete Tonreihe heisst Melodie. Melodie ist die erste wirkliche Kunstweise, aber auch die einfachste.

Schon bei der ersten zum Grunde gelegten Tonreihe erschien es vernünftig, dass sie mit dem wichtigsten Ton, der Tonika, begönne und schliesse; darauf beruhte zumeist ihre Vollständigkeit und Vollkommenheit. — Jetzt haben wir auch rhythmisch wichtigere und unwichtigere Töne unterscheiden gelernt. Wenn sich unsre Melodien auch rhythmisch vollkommen abrunden sollen, so werden wir wünschen, dass ihr Anfangs- und Endton rhythmische Haupttheile seien und gewichtiger, nachdruckvoller hervortreten.

Die obige Melodie beginnt zwar mit einem Haupttheil, aber sie schliesst nicht mit einem solchen, der Schluss ton hat keinen

*) Haupttheil nennen wir (wie die allg. Musiklehre S. 103 näher angiebt) den ersten Ton im Takte, Nebentheile die andern. In zusammengesetzten Taktarten (z. B. dem aus zweimal drei Achteln gebildeten Sechachteltakte) heissen gewesener Haupttheil die zuvor in der einfachen Taktart Haupttheile gewesen Töne, z. B. das vierte Achtel im Sechachteltakte.

Nachdruck, die ganze Melodie erlischt gleichsam, da ihr Schluss-
ton als Nebentheil kein Gewicht hat. Unsre nächste Aufgabe ist
daher, ihm Nachdruck zu verschaffen, ihn auf einen Haupttheil zu
verlegen. Dies erlangen wir, wenn wir die Tonfolge im Auftakt
erscheinen lassen.



Der Anfangston hat seinen Nachdruck verloren, aber die
Folge der übrigen Töne und der befriedigende Schluss entschädi-
gen dafür.

Allein wir können nicht immer an die Form des Auftakts ge-
bunden bleiben wollen; es muss möglich werden, sowohl Anfangs-
als Schluss- auf Haupttheile zu stellen.

Hier wollen wir uns vor Allem eine Maxime einprägen,
die sich durch alle Arbeiten der Lehrzeit und des künstlerischen
Schaffens hindurch hilfreich erweist und (wenn auch ohne
bestimmteres Bewusstsein) von jedermann schon anderweit in gei-
stigen Arbeiten angewendet wird.

Wenn uns irgend eine Gestaltung nicht vollständig, in allen
Theilen, klar und fasslich ist: so wollen wir jederzeit das,
was als nothwendig in ihr erscheint, oder wenigstens, was
wir als sicher erkannt haben, zuerst festhalten, es finde
sich, wo es wolle. — und danach das Fehlende zu bestim-
men suchen.

Im obigen Falle steht vor allem die Aufgabe fest, Anfangs-
und Schluss- auf Haupttheile zu legen. Ferner haben wir für
gut befunden, dass die acht Töne unsrer Tonfolge in vier Takten
erscheinen, — ja wir kennen bis jetzt noch gar keine andre Form.
Endlich muss der letzte Ton, wenn er auf den Haupttheil des letz-
ten Taktes fallen soll, entweder halbe Takt- oder eine
Viertelpause nach sich haben; denn ohnedem wäre der letzte Takt
nicht vollständig. Dies Alles ist bekannt; dagegen wissen wir noch
nicht, wie die übrigen Töne sich ordnen werden. Setzen wir nun
alles Bekannte fest: die Abtheilung von vier Takten, im letzten
Takte die Tonika als Halbetakt- oder im ersten Takte die Tonika als
Haupttheil, und allenfalls den Anfang der Tonfolge —



so erkennen wir nun klar, was noch geschehn muss: es müssen
die fehlenden drei Töne in den einen leer gelassenen Taktraum
treten; der erste kann noch als Viertel gelten, die andern beiden

müssen*) sich dann in die Zeit des zweiten Viertels theilen, sie müssen Achtel werden.



So sind wir zu einem Tongebilde gelangt, das jedem bisher angeregten Verlangen entspricht. Es ist

1. in Hinsicht der Tonfolge befriedigend, indem es von der Tonika beginnt, auf der Tonika schliesst;
2. es ist rhythmisch wohl geordnet;
3. es ist in Hinsicht der Betonung auf dem Anfangs- und Schluss- tone ganz bestimmt abgerundet, und in sofern genügend.

Zugleich haben wir aber, blos durch das Bedürfniss der Sache geleitet,

4. Mannigfaltigkeit des Rhythmischen erlangt, dreierlei Geltung der Töne: Halbe, Viertel und Achtel. Und diese Mannigfaltigkeit erweist sich endlich

5. zweckbefördernd. Denn der Schluss- ton, das Ziel des Ganzen, hat die grösste Dauer, und die Achtel unmittelbar vorher dienen dazu, die Bewegung nach ihm hin zu beschleunigen und sie sowohl, als den Endton, charakteristischer zu machen. Wie die Tonfolge, so ist nun auch die rhythmische Ordnung fortgehende Steigerung bis zum Schlusse.

Eine in Hinsicht des Toninhalts sowohl, als des Rhythmus befriedigend abgeschlossene Melodie nennen wir Satz. Nr. 3 und 5 sind die ersten von uns gebildeten Sätze.

Bis hierher haben wir unsre Tonreihen stets im Hinaufsteigen dargestellt. Warum das? — Es war eben sowohl gestattet, hin- absteigende oder schweifende Tonreihen (S. 21) zu bilden, nur dass die steigende uns durch die übliche und natürliche Stufenfolge von unten nach oben zunächst lag. Jetzt, nachdem wir mit ihr ein befriedigendes Resultat erlangt, wenden wir uns zum Gegentheil, der fallenden Richtung. Wir bilden sie genau nach Nr. 5 aus —

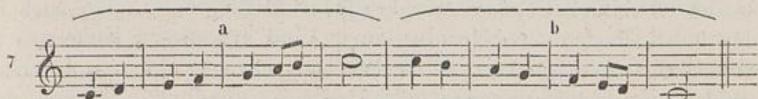


und gewinnen damit einen eben so stetig und genügend ausgebildeten Satz.

Allein nun erst erkennen wir, dass beide Sätze, Nr. 5 und 6,

*) Dies ist wenigstens die folgerichtigste Eintheilung. Man könnte auch im dritten Takt zuerst zwei Achtel und dann ein Viertel setzen, oder drei Viertel als Vierteltriole u. s. w., allein nicht so streng konsequent und übrigens ohne wesentlich neues Ergebniss.

einseitig sind und in dieser Hinsicht auch nur einseitige Befriedigung bieten; der eine steigt nur, der andre sinkt nur; erst die Zusammenfügung beider zu einem grössern Ganzen kann in beiden Richtungen und vollkommen befriedigen.



Hier haben wir ein Tongebilde erlangt, das sich aus der Tonika nach Tonfolge und Rhythmus steigert bis zu dem genügenden Punkte der Tonika in der höhern Oktave, diesen Punkt durch einen rhythmischen Ruhepunkt bezeichnet, und sich von ihm in eben so gemessner Weise zurückbiegt in die Ruhe des ersten Tons; Erhebung aus der Ruhe und Steigerung in Tonfolge und Rhythmus bis zu einem natürlichen Gipfel; Rückkehr, ebenfalls mit gesteigerter Bewegung (aber zur Ruhe führender Tonfolge) in den wahren Ruheton. Wir sehen dieses Gebilde zugleich aus zwei Hälften (*a* und *b*) zusammengesetzt, deren jede für sich abgerundet, beide aber doch nach Toninhalt und rhythmischer Gestaltung sich gleich, in den Richtungen der Tonfolge einerseits kenntlich unterschieden, andererseits aber eben durch den Gegensatz in diesen Richtungen einander ergänzend, einander zugehörend geworden sind, wie Anlauf und Rückkehr; ein Ganzes aus zwei untergeordneten Ganzen bestehend.

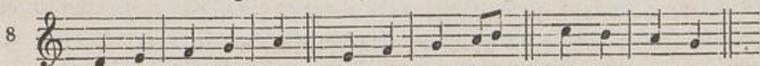
Ein solches Tongebilde, in dem zwei Sätze (Satz und Gegensatz) zu einem grössern Ganzen sich vereinigt haben, nennen wir Periode*); die erste Hälfte (No. 7, *a*) Vordersatz, die andre (No. 7, *b*) Nachsatz. Periode sowohl als Satz sind als ein für sich bestehendes Ganze bestimmt und befriedigend abgeschlossen; dies ist ihr wesentlicher Charakter; sie unterscheiden sich aber darin, dass der Satz nur einseitige Entwicklung giebt, die Periode aber auch die andre Seite, den Gegensatz, auffasst: Bis jetzt hat sich diese Entwicklung nur in der Richtung der Tonfolge gezeigt; No. 5 war ein Satz, der einseitig bloß emporstieg; No. 6 ein eben so einseitig bloß hinabsteigender Satz; die Periode No. 7 vereinigt beides und ergänzt eine Einseitigkeit durch die andre.

Könnten nicht auch Perioden in umgekehrter Gestaltung, mit sinkendem Vordersatz und steigendem Nachsatze gebildet werden? — Gewiss; und wir werden später auf dergleichen geführt werden.

*) Ob sich auch Perioden auf andre Weise, aus mehr als zwei Sätzen bilden? — wird später, im zweiten Theile, zu untersuchen sein. Für jetzt scheinen nur Perioden von zwei Sätzen (Vorder- und Nachsatz) denkbar, weil wir nur zwei Arten eines befriedigenden Satzschlusses haben: die Tonika in der höhern und in der tiefern Oktave.

Denn die Tonkunst hat so unendlich viele Stimmungen und Vorstellungen zur Ansprache zu bringen, dass sie für die Mannigfaltigkeit ihrer Aufgaben eben so mannigfaltiger Mittel bedarf. Im Allgemeinen aber, — von besondern und seltenen Aufgaben abgesehen, — ist es natürlich, dass wir bei jeder Mittheilung, also auch bei der musikalischen, ruhiger beginnen, und aus dieser Ruhe uns zu grösserm, eindringlichem Eifer erheben, ebensowohl vom Interesse an der uns beschäftigenden Sache oder Empfindung, als von dem Verlangen gereizt, mit unser Mittheilung zu wirken, durchzudringen. Endlich muss für unsern Eifer oder für unsre Kraft ein höchster Punkt erreicht sein. Hier also schliessen wir, — das wäre die Satzform; oder gehn allmählig zur Ruhe zurück, vollbringen den entgegengesetzten Weg, — das ist eben die Periode mit steigendem Vorder- und fallendem Nachsatz.

Nun muss es aber auch Tongebilde geben können, die eines Abschlusses, wie Sätze und Perioden haben, entbehren, z. B. jedes Bruchstück der bisherigen Bildungen



ohne die schliessende Tonika oder selbst die in No. 2 aufgewiesne Melodie, die wenigstens in rhythmischer Beziehung unbestimmt und darum unbefriedigend schliessen. Ein solches Tongebilde nennen wir Gang*).

Rückblick.

Im Bisherigen haben wir die ersten Begriffe von Komposition erfasst und in Tönen verwirklicht. Es waren

1. die Tonfolge in ihren verschiedenen Richtungen und Schrittarten;
2. die erste Grundlage aller Tonfolge, nämlich die diatonische Tonleiter, und zwar die Durtonleiter;
3. die Unterscheidung der Ruhe- und Bewegungsmomente in der Tonleiter, nämlich der Tonika einerseits, und der übrigen Töne andererseits;
4. die rhythmische Anordnung, durch deren Zutritt die blossen Tonfolge zur Melodie erhoben wurde; hiermit trat zugleich
5. bestimmte und mannigfache Geltung der Töne, Taktein-

*) Schon aus der Begriffbestimmung folgt, dass der Gang für sich allein nicht befriedigend, keine selbständig genügende Gestaltung ist, wie Satz und Periode. Diese können für sich allein ein Kunstwerk sein, der Gang nicht; erst im zweiten Theile werden wir seine künstlerische Anwendbarkeit — als Bestandtheil grösserer Kompositionen, in denen er die verschiedenen Sätze und Perioden verbindet und verschmilzt — kennen lernen.

theilung und Accent, Betonung der rhythmischen Haupttheile vor den Nebentheilen, ein;

6. die Melodie strebte, sich einen auch rhythmisch bezeichneten und geltend werdenden Anfangs- und Schlusspunkt zu erwerben, sich in allen ihren Elementen — tonisch und rhythmisch — abzuschliessen, und wurde zum Satze;
7. damit trat Mannigfaltigkeit der rhythmischen Bewegung, und zwar eine zweckmässige, dem Sinn des Ganzen dienende, ein;
8. der erfundene Satz rief seinen Gegensatz hervor, und vereinigte sich mit ihm zu einem grössern Ganzen, der Periode, in der beide Sätze als Vordersatz und Nachsatz stehn;
9. beide letztere offenbarten ihren eigenthümlichen Charakter durch die ursprünglich einem jeden gebührende Richtung der Melodie; endlich wurde
10. wenigstens angedeutet das Wesen einer dritten Tongestaltung; des Ganges.

Hiermit haben wir die

drei Grundformen

aller musikalischen Konstruktion,

Satz — Periode — Gang,

hervorgeführt und die Bedingungen ihres Baues erkannt.

Zweiter Abschnitt.

Erfindung von Melodien. Das Motiv.

Nach diesen vorausgegangnen Betrachtungen kann nun die eigne, allmählig freier werdende Thätigkeit des Jüngers beginnen, aus den aufgewiesnen Formen immer neue, und reichere zu entfalten. Dies geschieht auf dieselbe Weise, die bis hierher geführt hat. Ueberall, von der ersten gegebenen Grundlage an, machten wir uns klar, was wir besässen, was unsre Tongebilde enthielten, was sie nach ihrem Zweck noch foderten oder zuliessen; dies gab stets das noch Fehlende oder Neue an die Hand. So lange wir uns in dieser Weise fortbewegen, ist es unmöglich, dass jemals der Quell des Bildens versiegen könnte.

Es ist wahr, dass die bisherigen und die nächst zu erwartenden Gestaltenreihen höchst einfache, längst dagewesne, mithin den Reiz der Neuheit und Eigenthümlichkeit gänzlich entbehrende sind.

Vielleicht ist keine von allen von künstlerischem Werth und uns um ihrer selbst willen lieb. Aber an ihnen zusammengenommen eignen wir uns die Grundverhältnisse aller musikalischen Formungen an, bis sie uns für freiere und entlegnere neue Gestalten zur andern Natur geworden sind; an ihrem Leitfaden wird uns das künstlerische Gestalten, bis zu den bedeutendsten, reichsten, wahrhaft eignen Gebilden hin, geläufig.

Es ist ferner wahr, dass der fertige Künstler zu ganz andern Zielen hingezogen wird, als jetzt wir, nämlich zu der Verwirklichung seiner eignen Gefühle und Ideen, nicht bloß der allgemeinen Bedingungen eines Satzes, oder der kleinen Umänderungen in Tonfolge und Rhythmus, durch die wir uns in kleinen Schritten von einem Gebilde zum andern bewegen. Aber jenes ist der Beruf des Meisters, der alle Entwicklungen schon in seinem Innern durchgearbeitet und sich zu eigen gemacht, also nicht mehr nöthig hat, die ganze Kette nochmals zu durchlaufen. Gleichwohl bewegen wir uns mit ihm in der That auf demselben Pfade; wir haben denselben Weg schon jetzt betreten, sind nur viel weiter zurück; seine Ziele sind nur entlegnere, ihm allein (oder Wenigen) gesetzte, während unsere die allgemeinsten sind. Daher eben können und müssen wir uns noch von jedem Schritt Rechenschaft geben und stets genau an das Vorhandne anschließen, während der Künstler leicht über die ihm schon bekannten Punkte zu seinem Ziele hinwegschreitet und sich der Anknüpfungen und des stillschweigend Uebergangnen kaum bewusst ist.

Wie können wir nun neue Melodien finden? — Vielleicht sind wir so glücklich, einige gute Einfälle zu haben. — Allein das kann wenig bedeuten; wir müssen die Gewissheit haben, stets Neues bilden zu können, dürfen nicht von dem Glück eines guten Einfalls abhängen. Diese Gewissheit aber, die Kraft zu unerschöpflichem Bilden kann nur aus folgerichtiger Entwicklung gewonnen werden. Wir knüpfen also bei dem bisher Gefundenen wieder an.

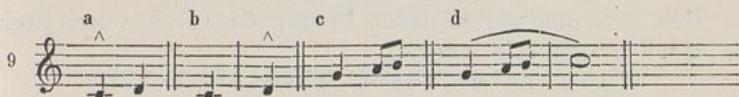
Woher haben wir die bisherigen Melodien? — Aus der Reihenfolge der Tonstufen; No. 2 bis 7 oder 8 enthalten nichts anderes. Doch sind sie in der Verwendung, in der Anordnung der Tonstufen von einander unterschieden. Wir müssen daher diese Art der Anwendung näher in das Auge fassen.

Betrachten wir zuerst No. 2, so finden wir hier die Takte ganz gleichmässig gebildet, in jedem zwei Töne in aufsteigender Stufenfolge, beide als Viertel. Wenn wir den ersten Takt kennen, so wissen wir auch, wie die andern beschaffen sind, der erste ist gleichsam das Vorbild der andern, die andern sind ihm nachgebildet. Eine solche Tongestalt, — eine Gruppe von zwei, drei oder

mehr Tönen, — um eine grössere Tonreihe nach ihrem Vorbilde zu gestalten, die gleichsam ein Keim oder Trieb ist, aus dem die grössere Tonreihe erwächst, nennen wir

Motiv;

die Melodie No 2 ist also aus dem Motiv zweier, stufenweis aufsteigender Vierteltöne, — wir stellen es hier unter *a*



auf, — hervorgegangen. Dasselbe Motiv *a* sehen wir in den beiden ersten Takten von No. 4, 5 und 7.

In No. 3 erkennen wir ein ähnliches Motiv; es sind wieder (man sehe No. 9, *b*) zwei stufenweis aufsteigende Viertel. Allein sie treten im Auftakt auf; nicht das erste (wie bei *a*) sondern das zweite ist Hauptton und erhält den Nachdruck. Die Melodie No. 3 ist lediglich aus diesem Motiv gebildet. Dagegen finden wir in No. 5 im dritten Takt ein Motiv von drei stufenweis aufsteigenden Tönen (oben No. 9, *c*) der Geltung nach von einem Viertel und zwei Achteln. Und da es von uns abhängt, eine beliebige Zahl von Tönen als Motiv zusammenzufassen, so könnten wir aus No. 5 ebenso wohl die beiden letzten Takte als Motiv (oben *d*) festhalten¹).

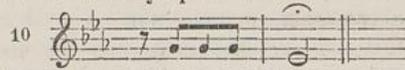
Schon hier ist klar, dass es an Motiven niemals fehlen kann. Jede Notenzeile bietet deren, die Verbindung von zwei oder mehr beliebigen Tönen in beliebiger Geltung kann möglicher Weise als Motiv dienen.

Können in der That die Töne ganz beliebig verbunden werden? Könnte man auf diesem Wege nicht Töne aneinander bringen, die sich nicht verbinden lassen, die keinen vernünftigen Zusammenhang haben? — Wir dürfen diese Frage bei Seite schieben, weil wir stets einen sichern Anhalt für diesen nothwendigen Zusammenhang haben werden. Jetzt dient uns die diatonische Durtonleiter als Anhalt; so lange wir an ihr festhalten, gehen wir sicher. Künftig werden wir noch andre Anhalte oder Grundlagen (S. 23) finden.

Wird aber jedes brauchbare Motiv auch interessant, von künstlerischem Werthe sein? — Diese Frage ist unzulässig und unrichtig zugleich. Unzulässig, weil wir nicht in kunstschmeckerische Wähligkeit (S. 13) verfallen, sondern uns üben und nach allen Richtungen bethätigen wollen; unrichtig, weil nicht das Motiv für sich, sondern dasselbe und seine Verwendung den künstlerischen Werth bedingt. Meistersätze sind schon aus den scheinbar gering-

1) Der Schüler suche sich aus den Melodien No. 2 bis 7 noch mehr Motive heraus.

sten Motiven hervorgegangen; jenes Hauptmotiv des ersten Satzes von Beethovens C moll Symphonie

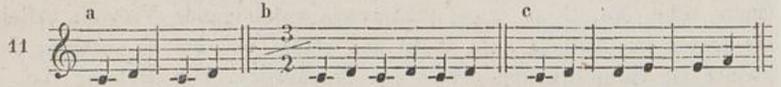


hat seine volle Macht erst durch die Führung der Meisterhand im Dienst einer tiefen Idee gewonnen und bewährt.

Dies lenkt uns auf die letzte Frage, die wir vor dem Beginn der Arbeit beantworten müssen:

Was kann mit einem Motiv geschehen?

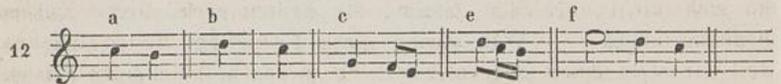
Erstens: wir können ein Motiv wiederholen, das heisst, dieselbe Tongruppe auf denselben Stufen noch ein- oder mehreremal setzen, Hier bei *a*



ist das Motiv *a* aus No. 9 einmal, bei *b* ist es in der Form des Dreizeweitelaktaktes zweimal wiederholt worden.

Zweitens: wir können ein Motiv versetzen, das heisst, dasselbe auf andern Stufen wiederbringen. Bei *c* ist das vorige Motiv erst eine, dann noch eine Stufe höher wiedergebracht worden; die erste Versetzung bringt das Motiv ganz streng, die zweite setzt statt eines Ganztons einen Halbton, lässt aber das Motiv kenntlich und der diatonischen Tonfolge gemäss*) erscheinen. Die Melodie No. 2 bildet sich aus fortwährender Versetzung des Motivs *a* auf die nächstfolgende Stufe.

Drittens: wir können das Motiv verkehren, das heisst, seine Tonfolge in entgegengesetzter Richtung aufführen. Hier bei *a*



sind Motive aus No. 9 auf verschiedene Stufen versetzt und dann verkehrt worden. Der ganze Satz No. 6 ist eine Verkehrung des Satzes No. 5. — Wir erkennen bei dieser Gelegenheit, dass Versetzung und Verkehrung gleichzeitig angewendet werden können.

Viertens: wir können das Motiv verkleinern oder vergrössern, das heisst in kleinerer oder grösserer Geltung darstellen. Oben bei *e* ist das Motiv *c* verkleinert, das Viertel ist zum Achtel, die Achtel sind zu Sechszehnteln geworden; bei *f* ist es vergrössert zu einer Halben und zwei Vierteln.

*) Strenge Beibehaltung des Motivs hätte die Tonreihe *c, d, e, fis, gis, ais, his* oder *c* gebracht und die diatonische Tonordnung zerrüttet. Man sieht, dass kleine Abweichungen vom Motiv nicht allein nicht unzulässig, sondern auch nothwendig sein können.

Andre Verwendungsarten werden sich noch künftig ergeben.

Nun endlich zur Arbeit. Wir beginnen mit der Bildung von Gängen. Denn Sätze und Perioden fodern bestimmten Abschluss, Gänge aber nicht; letztere sind also an eine Bedingung weniger gebunden und in sofern leichter herzustellen.

Dritter Abschnitt.

Gangbildung.

Der Gang ist (S. 31) eine Melodie ohne bestimmten Abschluss. Er entsteht aus der Fortführung eines Motivs auf eine beliebige Strecke hin. Wir brauchen also

1. ein Motiv;
2. müssen wir irgend eine Weise der Verwendung des Motivs haben,

wir müssen es wiederholen, oder versetzen — und zwar auf diese oder jene Stufe — u. s. w.

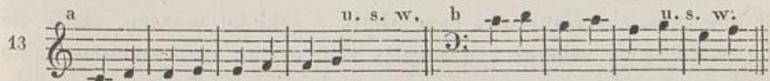
Können wir nicht bald dieses bald jenes Motiv, bald diese bald jene Weise der Verwendung ergreifen? — Möglich wär' es; aber es würde Gleichgültigkeit und Zerstretheit in uns beweisen (was uns werth ist, halten wir wenigstens eine Zeitlang fest) und in den Hörern hervorrufen; denn woran soll sich ihr Antheil knüpfen, wenn sie von Einem zum Andern gezogen werden? Wir sprechen vielmehr

Beharren und Folgerichtigkeit

als ersten Grundsatz für Komposition aus; was wir einmal ergriffen, dem bleiben wir treu, bis das Interesse, die Kraft des Motivs oder der Verwendung erschöpft ist, oder eine andre Nothwendigkeit des Wechsels eintritt. —

Als Motiv wählen wir das einfachste, *a* aus No. 9. Wir können es wiederholen, wie in No. 11. Allein dies ergibt keine Fortschreitung, keinen Gang; es ist Bewegung innerhalb eines festgehaltenen Raumes.

Wir können das Motiv versetzen. Entweder auf die nächstfolgende Tonstufe (nach *c—d* auf *e*) wie schon in No. 2 geschehn ist, oder auf die zweite schon dagewesne Tonstufe, wie hier



bei *a*, oder auf die vorhergehende Stufe, wie bei *b*, was einen hin-abführenden Gang ergeben würde.

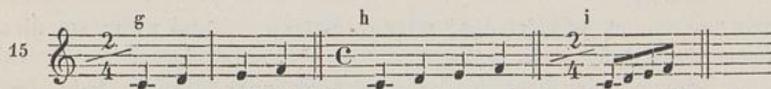
Dürfen wir auf entlegnere Stufen versetzen, z. B. in diesen Weisen, *c d, f g* oder *c d, a h*? Nein. Denn damit hätten wir unsre Grundlage, die diatonische Tonreihe, verlassen; noch wissen wir nicht, ob und unter welchen Umständen uns das zusteht. Ist es aber nicht schon oben bei *b* in No. 13 geschehn, wenn wir von *d* nach *h*, von *c* nach *a* schritten? Nein; denn wir hatten das da übersprungne *c* und *h* unmittelbar zuvor gehabt.

Hiermit scheint unser Motiv, wenn wir es nicht verkehren wollen, erschöpft, — man müsste denn damit gradaus

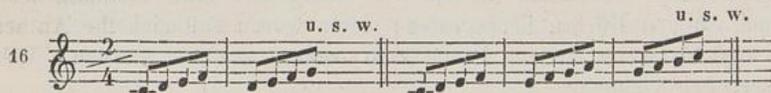


gehn. Hier ist das Motiv *a* wieder zweimal gesetzt, die Fortführung würde, wie gesagt, nichts als eine Wiederholung von No. 2 ergeben.

Allein — man könnte den ganzen Inhalt von No. 14 als Motiv auffassen und in einer von diesen drei Gestalten, —



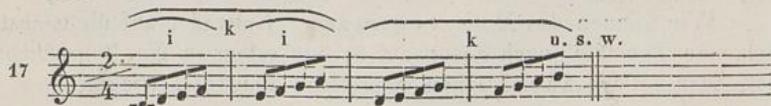
deren letztere (*i*) eine Verkleinerung der vorhergehenden (*h*) wäre, — benutzen, wie zuvor das Motiv *a*. Dies würde unter andern zwei Gänge



hervorrufen, die sich nur in der Stellung des Motivs unterschieden und deren zweiter flüchtiger, lebhafter stiege, während der erstere sich beharrlicher zeigte.

Wodurch sind wir zu diesen Gestaltungen gelangt? — Dadurch, dass wir das Motiv *a* zweimal aneinander setzten und dadurch das Motiv *i* bildeten. Könnte das Motiv nicht dreimal und noch öfter aneinander gesetzt werden und so wieder zu neuen Motiven und Gängen führen? —

Hier —



ist abermals ein Gang aus dem Motiv *i* gebildet worden. Aber die Verwendung scheint ungeregt; vom ersten zum zweiten Takte wird eine Stufe, vom zweiten zum dritten fünf Stufen zurückgeschritten. Ist dies nicht im Widerspruch mit dem S. 35 Gesagten? — Ja. Aber wir fassen das Motiv *i* und seine Wiederholung

als neues Motiv von zwei Takten zusammen und wiederholen es in den zwei folgenden Takten. Dieses neue Motiv (*k*) würde, wenn wir weiter gehn wollten, abermals auf der fünften tiefern Stufe, auf *e* wiederholt werden.

Könnte nicht, wie bei dem Motiv *a*, auch auf andern Punkten statt auf der fünften tiefern Stufe wieder angesetzt werden? — Die Lösung dieser Frage bleibe dem Nachdenken und Fleisse des Schülers überlassen. Wir wenden uns auf das Motiv *a* und seine Verwendungen zurück.

Bis jetzt haben wir dieses Motiv (und alle andern) nur in gerader (das heisst: ursprünglicher) Richtung verwendet. Wir wissen aber, dass jedes Motiv auch verkehrt (S. 34) werden kann. Dies giebt Stoff zu einer neuen Reihe von Gängen.

Und nochmals kehren wir auf das Motiv *a* zurück. Wie seine Wiederholung die Motive *g*, *h*, *i* No. 15 ergeben, so gewährt es, in gerader und verkehrter — oder in verkehrter und gerader Richtung verdoppelt, neue Motive, z. B.

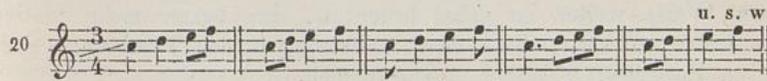


die wieder Stoff zu Gängen bieten. Hier



sind einige auf diesem Wege gefundene Gänge. Dass alle hinaufgeführten Gänge auch verkehrt, das heisst hinabgeführt werden können, versteht sich.

Wir haben bis jetzt allen Tönen gleiche Geltung gegeben, das heisst: uns in Bezug auf den Rhythmus gleichgültig gezeigt. Sobald wir unsre Motive mannigfach rhythmisiren, vervielfältigt sich der Stoff. Das Motiv *i* in No. 15 gewinnt durch verschiedene Rhythmisirung —



ganz andre und wesentlich verschiedene Gestalten. Ja dasselbe Motiv, z. B. das dritte aus No. 19, kann blos durch Versetzung in eine andre Taktart



ganz neue Gestalt annehmen; man sieht es hier in dreimaliger

Wiederholung zu einem neuen Motiv von 12 Achteln ausgedehnt und gangförmig weiter geführt.

Mit der mannigfaltigern Rhythmisirung ist aber wieder die Anregung zu rhythmischer Zergliederung gegeben. Sobald wir unser Motiv *a* (oder irgend ein andres) nicht mehr in Tönen gleicher, sondern verschiedener Geltung, z. B. den ersten als Viertel, den andern als Achtel einführen,



können wir auch den ersten in seine Achtel oder Sechszehntel zergliedern und gelangen damit zu einer ganz neuen Gestalt, der Tonwiederholung. Dieser Fortschritt kann auf den ersten Hinblick gering erscheinen. Gleichwohl ist das vorletzte Motiv (ursprünglich ein sechszehnmaliges *c*) Hauptmotiv der reizend-rührigen *Così fan tutte*-Ouvertüre von Mozart; das letzte hat Clementi als Hauptmotiv zu einer Sonate, dann Mozart als Hauptmotiv zu seiner Zauberflöten-Ouvertüre gedient und das aus ihm gebildete mozartische Fugenthema hat sich frisch genug erwiesen, dem geschickten Tonsetzer Runzen abermals als Thema zu einer fugirten Ouvertüre zu dienen.

Hier halten wir inne; denn es ist nicht die Aufgabe der Lehre, den Stoff zu erschöpfen (wenn das überhaupt möglich wäre), sondern zu seiner Behandlung und Beherrschung anzuleiten und anzuregen. Die bisherige Entwicklung hat Folgendes gezeigt.

Erstens haben wir aus dem ersten ergriffen Motiv (*a*) immer mehrere (mehr als 20) hervorgehn sehen; sie sind uns nicht etwa zufällig oder glücklicher Weise eingefallen, sondern wir haben sie durch jedesmalige Anschauung des Vorhergehenden folgerecht entwickelt. Dies gibt uns die Ueberzeugung, dass wir nur in derselben Weise weiter zu gehn brauchen, um immer mehr Motive entstehen zu sehn, dass diese Entfaltung in der That einen endlosen Fortschritt gewährt, unerschöpflich ist.

Zweitens haben wir schon jetzt eine vollständigere Uebersicht über die Verwendung des Motivs. Wir können dasselbe (S. 34)

1. wiederholen,
2. versetzen,
3. verkehren,
4. verkleinern und vergrößern,
5. rhythmisch umgestalten,

6. alle diese Weisen der Verwendung unter einander mischen oder mit einander verknüpfen;

Mehr wird sich künftig noch ergeben.

Drittens haben wir erkannt und geübt die erste Kraft in aller Musik wie in allem Wirken überhaupt:

Folgerichtigkeit und Stetigkeit;

überall wollte nicht blos das Motiv festgehalten, sondern auch bei der Wiederholung wieder in gleicher Weise angeknüpft werden. Dies wurde bisher mit einer gewissen Aengstlichkeit beobachtet; spätere Bildungen können und werden sich zu grösserer Freiheit erheben. Allein aufgegeben darf dieses Gesetz nicht werden, wenn nicht an die Stelle von Einheit und Entschiedenheit Zerstreuung und Zersplitterung treten soll. Wie viel übrigens von der strengern Stetigkeit abgelassen werden darf? — das zu untersuchen ist am wenigsten hier der Ort. Wir müssen uns vor Allem jene Kraft angewinnen; hierzu bedarf es der Uebung. Das Aufgeben dieser Eigenschaft dagegen bedarf keiner Uebung; es erfolgt aus tiefern, nicht hier zu lehrenden Gründen, oder — aus Schwäche. Leicht wär' es übrigens, nachzuweisen, dass die Meister zwar jene Freiheit zu bewahren, aber eben so wohl die Kraft folgerichtiger und stetiger Entwicklung zu benutzen gewusst haben. Einen der schlagendsten Belege für das letztere giebt der erste Satz von Beethovens *Cmoll*-Symphonie, der — eine der grossartigsten und mächtigsten Tondichtungen — fast durchweg aus jenem schon in Nr. 10 angeführten Motiv hervorgegangen ist, oder doch mit ihm verbunden bleibt. Und dieses Motiv enthält nur zwei Töne, — bezeichnet nicht einmal die Tonart oder Harmonie genau, zum sprechenden Beweise: dass es hauptsächlich auf die Weise der Anwendung ankommt und dass nicht zahlreiche aneinander gereichte Einfälle, sondern energisches Festhalten und Vertiefen in den Grundgedanken eindringliche Kraft verleiht.

Hier beginnt nun die schaffende Thätigkeit des Schülers. Er nehme die bisher gebildeten Gänge als sein Eigenthum an und fahre fort, aus ihnen immer neue zu entwickeln²⁾ in derselben

2) Es stellt sich ihm hier die erste Aufgabe, und er wird sie um so reicher lösen, je ruhiger er von Punkt zu Punkt in ihr fortschreitet.

Zuerst sind blos mittels der Versetzung Gänge (und Motive zu neuen Gängen) wie bis Nr. 17 gezeigt ist, zu bilden. Dann wird die Verkehrung zu einer neuen Reihe von Motiven und Gängen angewendet, zuletzt die Mannigfaltigkeit des Rhythmus, bei welcher auch die Motive der Tonwiederholung herantreten.

Alle Gänge werden in *Cdur* gesetzt und gespielt, dann aber ohne Niederschreibung allmählig in die andern Durtonarten, — erst *D* und *B*, dann *Es*, *E. A. As* u. s. w., — übertragen. Diese Transpositionen bilden die Vorstellungskraft und machen in allen Tonarten einheimisch. Von Zeit zu Zeit

Weise — nur weit ausführlicher und stets in breiterer Ausführung, nicht etwa in blossen Andeutungen, wie wir in No. 16 bis 19 gethan — wie zuvor aus dem Gang No. 2 und dem Motiv *a* alle fernern Motive und Gänge entwickelt worden sind. Nur dieses Entwickeln, dieses fortwährende Um- und Weiterbilden hat bildende Kraft, fördert also den Schüler wahrhaft, während ohne diese Kraft jeder Einfall folgenlos bleibt. Ein Goldstück, das ich finde, hat nur eben seinen Geldwerth für mich; eine Geschicklichkeit, die ich mir erworben, kann fortwährend Frucht bringen.

Hierbei darf es nicht irre machen, dass alle bisher aufgewiesenen Gänge, wenn man sie als wirkliche Kunst-Erzeugnisse schätzen will, unstreitig nur sehr geringe Bedeutung haben und dass auch das weiter aus ihnen zu Entwickelnde nicht so bald Eigenthümlichkeit und höhern Werth hoffen lässt; — wenn selbst hier und da eine anziehende Gestalt hervortritt, kann sie in der Menge der übrigen nicht zur Geltung kommen, da alle auf ein und derselben Grundlage, der Durtonleiter, stehen und schon deshalb einförmig wirken. Nicht einige glückliche Bildungen können uns als Ziel unsers Arbeitens gelten, sondern die erworbne Kraft des Bildens, die nach dem Maass ihrer Entfaltung — und unsrer allgemeinen geistigen Begabung und Entwicklung unerschöpfliche Frucht verheisst. Der Schüler muss (dies sei ernstlichst wiederholt) nicht danach streben, das — vermeintlich! — Interessante oder Eigenthümliche zu finden oder hervorzubringen; gesucht kann das ohnehin nicht werden, sondern nur gewonnen aus einem selbständig gewordenen Charakter

müssen auch Gänge, soweit die Stimme reicht, gesungen werden, und zwar unter Benennung der Töne (z. B. Nr. 17. mit

c, d, e, f, e, f, g, a

u. s. w.) indem jeder Ton nicht etwa, wie bei dem Scalasingen, gehalten sondern nur kurz aber deutlich angegeben wird. Dieses Singen — oder nöthigenfalls Pfeifen, wenn die Stimme ganz unbrauchbar ist — beweist und bildet die Vorstellungskraft am Sichersten.

Alle Gangübungen müssen viel weiter, als oben im Texte geschehn ist, fortgeführt werden, — wenigstens zwei Oktaven weit.

Die Ausbildung des Vorstellungsvermögens, die hier beginnt (und die im gewöhnlichen Musikunterricht so heillos versäumt wird, dass man von der Hälfte besonders der Klavierspielenden sagen dürfte: sie spielen mit tauben Ohren) ist unerlässliche Grundlage für jedes tiefere Eindringen in die Musik, nicht bloss für Komposition. Alles früher etwa Versäumte kann von hier aus nachgeholt werden — und muss es, wenn die Musik nicht ewig ein todttes Handthieren bleiben soll. Daher muss der Schüler unablässig trachten, seine Motive und Gänge ohne Hülfe des Instruments zu ersinnen; dann aber muss er alles Niedergeschriebne — jeden Gang, ehe er zum zweiten geht, — am Instrumente versuchen und später bis zur Geläufigkeit und Klarheit durchspielen und durchsingen.

und inniger Vertiefung in die künstlerische Aufgabe. Er muss vielmehr darauf ausgehen, die Reihe der Gestaltungen so weit zu verfolgen, — denn zu erschöpfen ist sie nimmermehr, — bis er im Gestalten die höchste Geläufigkeit erworben hat.

Vierter Abschnitt.

Satz und Periodenbildung.

Bei der Gangbildung verfolgten wir unser Motiv in folgerechter Weise. Das Motiv war der einzige Gegenstand unsers Interesse und wollte daher wiederholt sein, — so weit unser Interesse an ihm dauerte. Daher ist jeder Gang an sich selber gränzenlos, es ist in ihm kein Bedürfniss und kein Grund zu einem Abschlusse; dieser muss von aussen kommen; wir brechen den Gang ab, weil wir ihn nicht länger verfolgen wollen.

Anders verhält es sich mit Satz und Periode. Beide fodern bestimmten Abschluss; dem Triebe des Motivs, sich in das Unbestimmte hin fortzusetzen, tritt die bestimmende Form entgegen; ihretwegen muss das Motiv aufgegeben oder geändert werden, wie z. B. in No. 3 mit dem letzten *c* geschlossen und in No. 5 das erwählte Motiv *a* im dritten Takt umgeändert oder gegen ein andres vertauscht werden musste.

Beobachten wir dies an einigen Fällen.

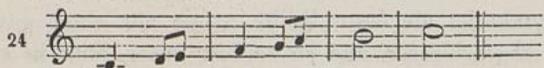
A. Satzbildung.

Wir knüpfen die Satzbildung an No. 5 an. In diesem Satz ist der dritte Takt (das Motiv *c* aus No. 9) neu und schon deswegen von höhern Interesse. Versuchen wir, den ganzen Inhalt des Satzes beizubehalten, den anziehendsten Moment aber voranzustellen, —



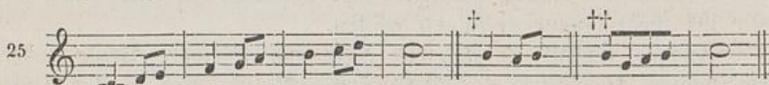
so zeigt sich der Vorzug von No. 5, wo jenes lebhaftere Motiv nach dem ruhigeren erweckend wirkte und mit Entschiedenheit zu Ende führte, während in No. 23 die anfangs lebhafte Bewegung erschläft und gleichgültig zu Ende geht und — das zuerst ergriffne Motiv weggeworfen wird.

Wir suchen die Belebung zu erhöhen, indem wir das lebhaftere Motiv zweimal setzen. Allein nun —



bleibt für den dritten Takt nur ein einzelner Ton übrig und der Satz schläft gleichsam vor dem Ende ein. — Wir können (S. 15) nicht behaupten, dass dieser Satz und der vorhergehende falsch oder schlecht wären. Dem Künstler stellen sich theils von aussen (z. B. in einem Drama, bei der Komposition eines Gedichts), theils nach individueller Stimmung und Vorstellung die mannigfaltigsten Aufgaben, deren keine schlechthin unberechtigt oder unzulässig zu nennen ist. Jeder Aufgabe muss der Ausdruck entsprechen; und so könnten wohl Sätze wie die vorstehenden für einen Gemüthszustand, der aus lebhafterer Erweckung in Ermatten, Zögern, Unentschlossenheit u. s. w. überginge, der rechte Ausdruck sein. Allein für jetzt ist in unsern Arbeiten von Stimmungen und besonderer Bedeutung nicht die Rede, wir folgen noch ausschliesslich dem allgemeinen Formgesetz und nach diesem ist die Stockung im dritten Takte von No. 24 unrecht.

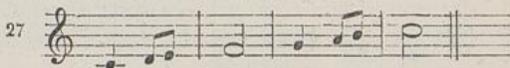
Folglich gehen wir mit dem Motiv *c* noch weiter —



und gerathen damit über die Tonika hinaus, um zum Schlusse doch zu ihr zurückzukehren; oder müssen mit irgend einer andern Wendung (z. B. bei † und ‡‡) dem dritten Takte Bewegung verleihen. Wollen wir aber nicht über das Maass der Bewegung in No. 24 hinausgehn, so müssen wir wenigstens das vermeiden, dass in der ersten Hälfte des Satzes alle Lebhaftigkeit aufgebraucht wird und die Schlusshälfte (in welcher eben gesteigerte Bewegung zum letzten Ton hin naturgemäss (S. 28) und wirksam ist) nun träge nachschleppt. Wir vertheilen also die schweren Takte auf Anfang und Ende,



oder mischen sie mit den beweglichen,



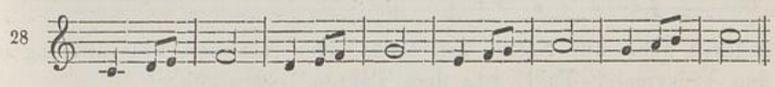
und erlangen damit eine consequenter motivirte Melodie; man bemerkt, dass wir hier auf das Motiv *d* in No. 9 zurückgekommen sind.

Dieser Satz bietet eine neue Erscheinung. Der längere Ton des zweiten Takts, in den das Motiv des ersten so entschieden hineingeführt, bildet für unser Gefühl einen Ruhepunkt, durch den der Satz in zwei deutlich unterscheidbare Hälften zerfällt. Durch den Ruhepunkt ist die erste Hälfte schon mit einer gewissen Bestimmtheit abgeschlossen und so zerfällt unser Satz in zwei

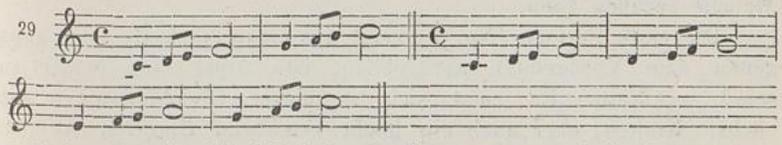
Abschnitte,

ungefähr so, wie die Periode (No. 7) in zwei Sätze zerfällt, oder aus zwei Sätzen besteht. Allein der erste Satz einer Periode und überhaupt jeder Satz hat einen nicht bloß rhythmisch, sondern auch tonisch befriedigenden Abschluss, während der erste Abschnitt eines Satzes zwar rhythmisch, nicht aber tonisch befriedigend schließt; mit *f* ist die Stufenfolge nicht beendet und kein Grund vorhanden, gerade mit *f* die Tonreihe abzubauen.

Es ist schon oben bemerkt worden, dass No. 27 unmittelbar aus dem Motiv *d* in No. 9 hätte gebildet werden können. Nehmen wir jetzt dieses Motiv und benutzen es in der Weise zu einem Satze, dass es sich auf der drittletzten Stufe wiederholt, —



so erhalten wir einen Satz von viermal zwei Takten. Offenbar konnte er nicht mit dem vierten Takte geschlossen werden, weil ein Satz (soviel wir bis jetzt wissen) nur auf der Tonika befriedigend schließen kann. Wir mussten also weiter, mussten auch nach dem sechsten Takte auf der vorletzten statt drittletzten Stufe einsetzen (also unsere Weise der Fortführung aufgeben) um endlich mit dem achten Takte auf der Tonika schließen zu können. — Hiermit sind wir aber über die ursprünglichen Grenzen der Satzform (S. 27) hinausgegangen; ist dies zulässig? Die Satzform fordert nur bestimmten Abschluss und, wie jeder Gedanke, Uebersichtlichkeit, Fasslichkeit; dies alles ist aber nicht an die Summe von vier Takten gebunden, sondern die Zahl ergab sich nur für die Reihe der acht Stufen (sieben und Wiederholung der ersten) in der einfachsten Taktordnung und Geltung als nächstliegende. Sobald wir die Taktordnung ändern, z. B. No. 27 und 28 in Viervierteltakt übertragen,



erscheint derselbe Toninhalt in der Form von zwei Takten statt vier und vier statt acht, ein deutliches Zeichen, dass die Taktzahlen Zwei, Vier, Acht keinen wesentlichen Unterschied machen.

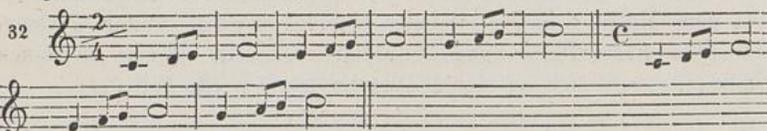
Rehren wir auf No. 28 zurück, so finden wir diesen Satz aus vier Abschnitten bestehend, — oder das Motiv *d* viermal angewendet. Erscheint es uns zu häufig und des Absetzens zu viel, so können wir zwei und zwei Abschnitte zusammenschmelzen,



so dass zwei Abschnitte entstehn, — oder wir können das Motiv zuletzt in ein bewegteres überführen, —



(in beiden Fällen haben wir das Motiv nicht streng beibehalten) oder endlich können wir die Wiederholung vermindern, indem wir weniger weit zurücktreten, —



dadurch aber auf Sätze von sechs oder (bei der Verwandlung in den Vierviertel-Takt) von drei Takten*) gerathen.

Bei den viertheiligen Bildungen in No. 29 und 32 erblicken wir eine Schlussweise, die der S. 26 festgestellten nicht vollkommen zu entsprechen scheint; der letzte Ton fällt nicht auf den Haupttheil, sondern auf den gewesnen Haupttheil**) des Taktes, erhält also allerdings, bei strenger Abmessung der Verhältnisse, nicht den stärksten Nachdruck. Allein die Weise, in welcher wir auf die viertheiligen Takte gekommen sind, erklärt auch diese Abweichung; es liegen den viertheiligen Takten zweitheilige zum Grunde (so auch den sechs- oder neuntheiligen dreitheilige) und die Anordnung der Sätze, Abschnitte u. s. w. wird nach der zum Grunde liegenden einfachen Tonordnung getroffen und beurtheilt.

B. Periodenbildung.

Von der Periode wissen wir (S. 29) bereits, dass sie aus Satz und Gegensatz, oder Vorder- und Nachsatz besteht und dass der wesentliche Unterschied beider für jetzt nur in der Richtung der Melodie beruhen kann.

Die erste Periode (No. 7) zeigt uns einen Nachsatz, der ganz genau dem Vordersatze nachgebildet ist. Muss dies immer so sein? — Nein. Es zeigt sich in dieser Gleichförmigkeit die höchste Einheit, aber auch ein leicht ermüdend Einerlei. Wollen

*) Wir haben nun also Sätze von 2, 4, 8, 3, 6 Takten gesehn. Kann es auch welche von 16 oder 32 Takten u. s. w. geben? — Ja; nur scheint dabei Weitschweifigkeit zu fürchten. Kann es auch Sätze von 5, 7, 11 Takten u. s. w. geben? — Ebenfalls; nur müssen diese offenbar breiter und schwerer befunden werden, als zwei- und dreitaktige, oder auch als Sätze von 4, 6, 8 Takten u. s. w., denen überall die Zwei- oder Dreizahl zum Grunde liegt.

**) Allg. Musiklehre S. 103.

wir also den Nachsatz ganz fremd, aus neuen Motiven bilden? — Das wäre der entgegengesetzte Fehler; der Nachsatz ist jedenfalls Fortsetzung des Vordersatzes (wenn auch in entgegengesetztem Sinne) hat also dessen Inhalt weiter auszuführen. Sollte etwas wirklich Neues oder Andres gesagt werden, so müsste der erste Satz nicht Vordersatz werden, sondern für sich schliessen und der andre als ein ebenfalls für sich bestehender neu anfangen. Das Naturgemässere ist, dass der Nachsatz aus den Motiven des Vordersatzes, z. B. zu No. 5 als Vordersatz so

33 *oder*

oder

oder aus verwandten Motiven, z. B. so —

34

gebildet werde; das Motiv des Nachsatzes ist in dem des Vordersatzes klar enthalten gewesen. Nur im Umfang wollen wir für jetzt zwischen Vorder- und Nachsatz das Gleichmaass bewahren³⁾.

Fünfter Abschnitt.

Anbahnung neuer Wege.

Nachdem in den vorhergehenden Abschnitten die Grundformen musikalischer Konstruktion, —

Gang,
Satz,
Periode, —

ihre Gliederung in Abschnitte, ihre Bildung aus Motiven und das Spiel dieser Motive in frei auslaufenden Gängen, so wie die Wechselwirkung aufgewiesen worden, die aus dem Drang das Motiv festzuhalten und fortzuführen und der Forderung der Satz- und Periodenform, sich abzuschliessen, entsteht: konnte die Uebung des Schülers wieder beginnen. Nur um sie noch sicherer zu fördern

3) Zweite Aufgabe: Der Schüler bilde nach den bis hierher entwickelten Grundsätzen und aus oder neben den aufgestellten Beispielen eine Reihe von Sätzen und Perioden, alle in Cdur; er übe sich — wie bei der ersten Aufgabe — sie in die übrigen Durtonarten zu übertragen.

(wenn dies nöthig sein sollte) mögen hier noch einige Wege angebahnt werden. Es werden sich dabei noch ein Paar Beobachtungen anknüpfen, die der Bemerkung wohl werth, wenn auch von untergeordneter Bedeutung sind.

Jeder Punkt in dem bisher Erworbenen kann zum Anfang eines solchen Weges zu unerschöpflichem Neubilden werden. So oft wir auf irgend einem Punkte fragen: was wir besitzen (S. 33), giebt uns die Antwort neue Bildungstoffe oder Wege an die Hand.

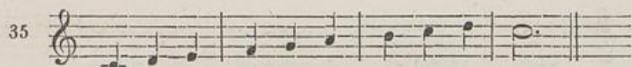
Kehren wir noch einmal zu dem Motiv *c* in No. 9 zurück und fragen*), was es enthält? so ist die einfachste Antwort: drei Töne, und zwar ein Viertel und zwei Achtel, einen Zwei-Viertel-takt; mit dem Zusatze haben wir den rhythmischen Weg betreten.

Allein die drei Töne könnten auch — und das wäre das Einfachste — gleiche Geltung haben; es entstand' also ein neues Motiv von drei gleichgeltenden Tönen, das zu folgendem Satze,

*) Ist aber diese Weise, zu der Umgestaltung eines Motivs oder zu einem neuen Motiv zu gelangen, nicht eine abstrakte Verstandesoperation? ist sie künstlerisch? —

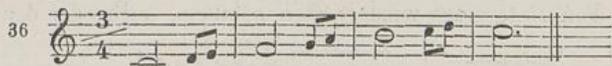
Nur die unvermeidliche Lehr- und Sprachform kann ihr auf den ersten Hinblick den Anschein geben, sie sei unkünstlerisch. Denn die Lehre und Redeform kann nicht anders, als den Weg von einem Gebilde (z. B. von einem Motiv) zum andern mit kalter Erörterung und äusserlich erscheinender Untersuchung bezeichnen; was bei dem Künstler nur Gefühl oder Anschauung zu sein scheint (das heisst: wenn bei ihm das Bewusstsein blitzschnell fasst und in's Werk setzt, und sich darum hinter dem vorherrschenden Gefühl der Stimmung zu bergen vermag) das muss sie vollständig in das Gebiet des vorherrschenden Bewusstseins hinüberziehen.

Aber man Sorge nur (und wir haben wiederholt S. 17 u. 40 dazu ermahnt) dass dieses Bewusstsein kein abstraktes bleibe, dass man, indem man sich sagt: dieses Motiv ist von solcher Beschaffenheit und kann so umgestaltet werden, — es auch in beiden Gestalten innerlich vernimmt und anschaut, äusserlich durch Gesang und Instrument sich zu Gehör bringt; dann wird das Bewusstsein aus seiner Abstraktion in künstlerische Sphäre zurückkehren, es wird ein künstlerisches Bewusstsein werden, in dem Anschauung, Gefühl und Verstand zusammenschmelzen. Die Umgestaltungen des Motivs *c* No. 9 in No. 35 bis 37 z. B. erscheinen zunächst blos als errechnete Fortschritte. Allein man fühle sich nur in den rhythmischen Unterschied hinein, so wird das anscheinende Rechenexempel zu einem musikalischen Erlebniss, es wird lebendig und lebenszeugend. Der fertige Künstler macht in der wirklichen Komposition denselben Weg, nur in entgegengesetzter Richtung. Er vernimmt in seinem Innern das Motiv *c—d—e* und hat sich nun zum Bewusstsein zu bringen, in welcher rhythmischen Form es erscheint, ob in der von No. 9, 35, 36 oder 37; nur dass bei ihm die Operation so schnell und darum scheinbar unbewusst erfolgt, wie bei uns allen — etwa das Buchstabiren. Ja, er kann sich sogar im ersten Augenblick im rhythmischen Ausdruck irren, eine rhythmische Nuance für die andre nehmen (jeder Komponist hat das wohl schon erfahren) zum Beweise, dass hier ein fortschreitendes Bewusstsein wirkt.



und damit zu dem Dreivierteltakte führte.

Worin unterscheidet sich dieses Motiv vom frühern? Im frühern war der erste Ton länger als jeder folgende. Wollen wir dieses Verhältniss im Dreivierteltakte darstellen, so entsteht eine neue Bildung.

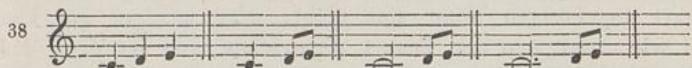


Im ersten Motiv war der erste Ton so lang, wie beide folgende, hier noch einmal so lang; — soll er dreimal so lang sein, so gerathen wir aus dem Dreiviertel- in den Viervierteltakt:

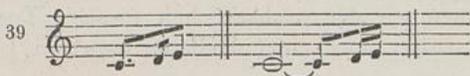


den wir freilich auch aus dem Zweivierteltakte hätten gewinnen können durch Verdopplung der Geltung jeder Note, oder durch Zusammenziehung je zweier Takte in einen.

In den von No. 35 bis 37 (mit No. 9) vorgenommenen Verlängerungen werden wir eine Verstärkung des Accents an ein und demselben Motiv durch Erweiterung der Taktarten gewahr;



ein Ausdrucksmittel, das uns später bei der Gesangskomposition wichtig werden wird. — Dass durch Punkte vor den Accentnoten und Bindungen noch mehr Abstufungen erlangt werden können, z. B.



ist klar.

Kehren wir nun zu No. 36 zurück und untersuchen das Motiv, so ist zunächst zu bemerken, dass der Anfangston zwei Viertel enthält; man könnte ihn also in zwei Viertel auflösen,



oder diese Zertheilung noch weiter führen, jedes Viertel in Achtel zerlegen:



Hier stossen wir auf eine Reihe neuer Motive, die in der Wiederholung eines Tons (S. 38) bestehen, — z. B.



also bloß rhythmischer Natur sind, und sich da, wo wir auf den Raum von wenig Tönen beschränkt sind, sehr diensam erweisen, den Satz beweglich und mannigfaltig zu machen.

Doch wir kehren auf No. 41 zurück. Wenn uns daselbst die häufige Tonwiederholung nicht anspricht, können wir einen benachbarten Ton statt eines wiederholten nehmen, entweder den höhern,



oder, da der höhere obnehin noch folgen muss, den tiefern,

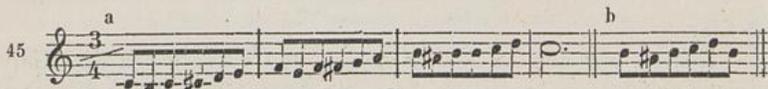


der obnehin dem Motiv ungestörtern Aufschwung giebt.

Warum haben wir aber im dritten Takte des letzten Satzes *a*is statt *a* gesetzt? Weil auch in den frühern Takten der Schritt vom dritten zum vierten Achtel nur ein Halbton war, und dieser kleinere Schritt fließender in die Höhe leitet.

Hier zum ersten Mal haben wir also einen in der erwählten Tonart fremden Ton eingeführt, um uns auszuhelfen, wo die der Tonart angehörigen Töne dies nicht, oder weniger gut können. Sind wir damit von der Tonart abgewichen und ist diese dadurch unkenntlich geworden? — Nein; sie herrscht vor und giebt sich durch den Schluss in der Tonika unzweideutig zu erkennen. Durch den fremden Ton sind wir nur durchgegangen, um auf angemessene Weise die Stufenfolge der Tonart zu vollenden.

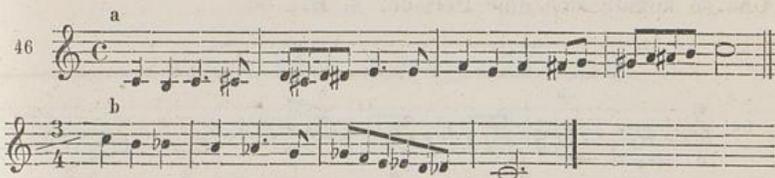
Nun können wir den nachbarlichen fremden Ton noch früher einführen und später noch einen Hülftön eintreten lassen:



Hier, bei *a* gehen wir durch drei fremde Töne*) durch, im dritten Takte musste *h* wiederholt werden, da es zwischen *h* und

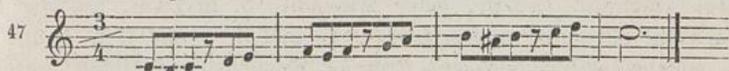
*) Warum nennen wir diese Töne nicht *des*, *ges* und *b*? — Wir gehen mit ihnen aufwärts, erhöhen gleichsam *c* und *f*, also zu *eis* und *fis* — um nach *d* und *g* zu kommen, sparen auch damit die Widerrufzeichen, mit denen wir aus *des*, *ges* und *b* wieder *d*, *g* und *h* machen müssten. Dies ist ein natürlich sich ergebendes Grundgesetz für musikalische Rechtschreibung. Ausnahmen treten ein, wenn das Grundgesetz auf zu befremdliche (auf zu entfernte Tonarten hindeutende) Töne führte, — oder aus harmonischen Gründen, die nicht hier zu erörtern sind. So hätte in No. 46 *a* statt *a*is lieber *b* und bei *b* statt *ges* *fis* geschrieben werden sollen.

c keinen Halbton giebt, oder wir mussten irgend einen andern Ausweg, z. B. den bei b, finden. Es bedarf nur eines Schrittes, um alle fremden Töne auf- oder absteigend einzuführen

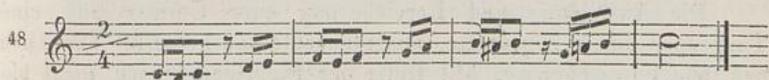


mithin aus der diatonischen in die chromatische Tonleiter überzulenken; dennoch bleibt, durch die Kraft der Tonika, die diatonische Tonleiter vorwaltende Grundlage*) — Wir kehren auf No. 43 bis 45 zurück.

Hier kann nun unsre Bewegung in lauter Achteln und so viel Halbtönen kleinlich erscheinen; dem begegnen wir durch unterbrechende Auslassung der zweiten Hülfsstöne:



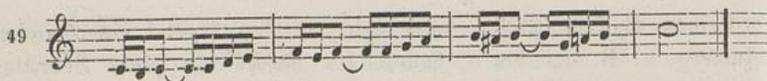
Wenn schon diese kleinen Unterbrechungen dem Satz etwas Stütziges geben, so könnte dieser Charakter noch etwas hervorgehoben werden, wenn man Bewegung und Unterbrechung stärker bezeichnete, z. B. in diesem Zweiviertelsatze.



Im dritten Takte dient die willkürliche Abweichung vom Motiv dazu, die zu grosse Einförmigkeit zu unterbrechen, und fließender, ruhiger, glatter in den Endton zu gelangen.

In den letzten zwei Sätzen tritt uns eine neue, auffallende Gestaltung vor das Auge: die Tonreihe ist durch Pausen in kleine, bestimmt unterscheidbare, obwohl für sich weder in Hinsicht auf Tongehalt noch auf Rhythmus befriedigend abgeschlossene Tongruppen zerfallen. Sie sind nicht so wichtig, als die wenigstens rhythmisch befriedigend abschliessenden Abschnitte, doch aber immer bemerkenswerth; wir wollen sie Glieder nennen. Dergleichen Glieder hätten sich schon durch längere Töne fühlbar machen können, z. B. hier:

*) Könnte nicht die chromatische Tonleiter ebensowohl wie die Durtonleiter (S. 23) Grundlage für Komposition sein? — Nein. Denn in ihr sind alle Töne enthalten, nicht irgend eine bestimmte Tonart. Wo aber Alles ist, nicht ein bestimmt Gesondertes: da ist auch nichts bestimmt Gewolltes oder bestimmt Hervortretendes und Wirkendes. In der chromatischen Tonleiter giebt es daher nicht einmal eine Tonika, nothwendigen Grund und Schluss des Ganzen.



Und so könnte sich eine Periode, z. B., —



1. in Vorder- und Nachsatz (A, B) theilen, der Vordersatz 2. in zwei Abschnitte (a, b), jeder Abschnitt 3. in zwei, so wie der Nachsatz ebenfalls in drei Glieder (c und d, e und f, g, h und i), — welche letztere übrigens dadurch ebenmässig vertheilt werden, dass das letzte (i) so lang ist, als die beiden vorhergehenden (g und h) zusammengenommen. Der Abschnitt a wird durch die Pause deutlich; wollte man ihn noch empfindbarer machen, so müsste statt seiner letzten drei Noten ein Viertel *f* gesetzt werden.

Die Ausbildung und Bereicherung oder Umwandlung einer Tongruppe durch zugesetzte, ausgetauschte, ausgelassne Töne nennen wir *Figurirung*. Mit Hülfe der *Figurirung* wird nicht blos der Inhalt der Sätze und Perioden ganz oder theilweise geändert, sondern es werden auch durch dieselbe unaufhörlich neue Motive und Gänge hervorgerufen und die melodische Erfindungskraft daran ungemein geübt. Bei weitem der grösste Theil der Instrumentalmelodien und ein grosser Theil der Gesang-Sätze beruht auf *Figurirung*, oder ist durch dieselbe zum Inhalt grösserer Kompositionen erhoben worden. Es wird, nächst eigner unausgesetzter Arbeit, sehr fördernd für den Jünger sein, in den Werken der Meister (besonders in ihren Instrumentalsachen) diejenigen Figuren, die auf der Durtonleiter beruhen, aufzusuchen und ihre Entstehung sich klar zu machen.

Zweite Abtheilung.

Der zweistimmige Satz.

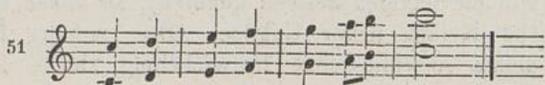
Erster Abschnitt.

Verdopplung der Einstimmigkeit.

Je weiter wir die einstimmigen Tonreihen auszudehnen suchen, desto haltungsloser müssen sie erscheinen; nicht blos, weil sie — wie interessant sich auch ihr Inhalt ausgebildet haben möge — am Ende doch nur ein dünner Tonfaden ohne Klangfülle sind, sondern weil die Tonika als Anfangs- und Schlusston zu geringes Gewicht gegen die reicher ausgebildete Tonleiter bietet, endlich weil unser Sinn, der Sinn aller in Bildung fortgeschrittenen Völker (und zwar seit einem Jahrtausend etwa), an Mehrstimmigkeit oder Harmonie gewöhnt ist.

Wir versuchen also nach dem einstimmigen den zweistimmigen Satz.

Am nächsten liegt hier, von einer zweiten Stimme in der einen Oktave dieselbe Tonreihe vortragen zu lassen, die die erste in einer andern Oktave vorträgt. So entsteht z. B. folgender Satz



aus No. 5. Es ist nicht zu leugnen, dass derselbe zweistimmig auftritt, zwei Stimmen in verschiedenen Tonreihen beschäftigt. Die Folge davon ist eine grössere, breitere, oktavisch andringende Tonfülle, — die besonders für massenhaftere Wirkung geeignet, für leichte oder scharf auf Einen Punkt dringende Tonbewegung aber weniger passend erscheint.

Allein zwei solche Stimmen sind dem geistigen Inhalte nach fast nur für eine einzige zu achten, da jede in Rhythmus und Tonfolge dasselbe sagt, nur in einer andern Tonregion. Daher bedarf es keiner weitem Erörterungen und Uebungen für diese Tonform.

Gleichwohl kann sie als Grundlage zu mannigfachen einstimmigen Sätzen dienen, wenn wir nämlich die Tonreihen beider

Stimmen einer einzigen übertragen. So würde z. B. aus No. 51 folgender einstimmige Satz



entstehen, indem die Töne jeder Oktave nach einander, und deshalb als Achtel oder Sechszehntel angegeben werden. Warum ist nicht in gleicher Weise mit zwei Vierteln, c—c geschlossen worden? Es hätte sich lahm und unnatürlich gemacht, wenn man nach der Achtel- und Sechszehntel-Bewegung unvorbereitet in Viertel versunken wäre, zumal da auch die von Oktave zu Oktave schwankende Weise der Tonfolge dem Satz eine Unruhe verleiht, die erst allmählig wieder zur Ruhe zurückkehren kann. Dann würde auch das Ende der Tonfolge durch den Hinauftritt in die höhere Oktave überregt statt beruhigend geworden sein. Dass aber für besondere Fälle eben dieses unvorbereitete Erstarren in Vierteln und dieses beunruhigende Hinauflangen in die höhere Oktave bei dem Endtone der rechte Ausdruck sein kann, ist nach unsern schon ausgesprochenen Grundsätzen klar.

Uebrigens haben wir hier wieder den Fall eines Schlusstons, (vergl. S. 44), der nicht Haupttheil des Taktes zu sein scheint. Er ist es aber dem Wesen nach dennoch; denn die drei *c* des Schlusstaktes sind nur eine Figurirung, eine Auseinandersetzung der Schlussoktave.

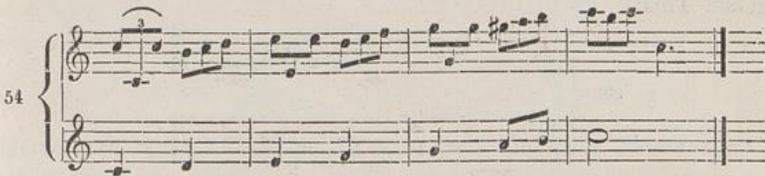
Wenden wir nun auf die neue Grundlage für Melodie das bekannte Verfahren an, mischen wir die frühern Motive mit den oktavigen (wie die jetzigen heissen könnten), so öffnen sich wieder unerschöpfliche Reihen neuer Gebilde. Ohne weitere Erörterung und ohne genau anschliessende Entwicklung stehen hier einige als Fingerzeige.



Verständniss und Aneignung dieser Bildungsformen bedürfen keiner weitem Erläuterung. Auch versteht sich aus Obigem von selbst, wie man aus dreifachen und vielfachen Oktaven neue Figuren entwickeln kann. Allein dergleichen Sätze würden einen so gespreizten Charakter annehmen, dass sie nur in besondern

Fällen angemessen erscheinen möchten, und keiner eignen Durch-
übung bedürfen.

Endlich könnte man versuchen, zwei dem Wesentlichen nach
in Oktaven mit einander gehende Stimmen durch Figurirung ab-
weichend zu nüanciren, und sie dadurch zu gewissermaassen
verschiednen Stimmen zu machen, wie z. B. in folgendem Satze
geschieht.



Dergleichen anscheinende Zwei- und Mehr-Stimmigkeit
wird sich später, besonders in Orchestersätzen und bei der Beglei-
tung von Gesangstücken, wirksam und richtig erweisen, kann uns
aber hier auch nicht zum Ziel führen. Denn nur zu klar spricht
sich die nachgebildete Stimme als blosse Umschreibung der
Grundmelodie aus, kann sogar mit derselben in Widerstreit
gerathen (z. B. im dritten Takte mit *gis* gegen *a*) und ist für uns
an dieser Stelle unsers Bildungsganges ein Zwitterwesen, bald
Oktavengang, bald abweichend, dem wir in unsrer Gestaltenreihe
einstweilen keinen Zutritt gestatten.

Zweiter Abschnitt.

Die Naturharmonie und ihre Zweistimmigkeit.

1. Auffindung.

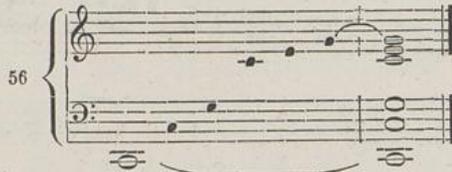
Wie viel oder wenig wir auch aus Oktavgängen entwickeln,
der eigentliche Zweck, eine wahrhafte Zweistimmigkeit, in der
jede Stimme besondre Grundmelodie hat, ist durch sie nicht zu
erlangen. Hierzu bedarf es einer andern Grundlage, die uns zeigt,
welche Töne verschiedner Stimmen überhaupt nach der Natur des
Tonwesens zu einander gehören.

Versuchen wir zuerst nach dem blossen unmittelbaren
Urtheil unsers Gehörs einen Ton zu finden, der zu einem
andern, etwa zur Tonika, passt. Der nächste, die Sekunde (*c—d*),
ist es nicht, wohl aber der folgende, die Terz (*c—e*). Zu diesen
beiden Tönen passt wiederum nicht der vierte, sondern der nächst-

folgende, die Quinte, — und dann kein anderer, als (wie wir schon oben gefunden) die Oktave.



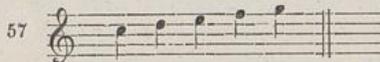
Was wir hier bloß oberflächlich ertappt haben, wird von der Akustik *) bestätigt und vervollständigt. Sie weist uns folgende Töne



als die zunächst zusammengehörigen nach. Die Tonika ist Grundlage, Grundton der ganzen Tonmasse. Das Ohr erkennt in diesem Zusammenklange den vollkommensten Wohlklang.

Eine solche Tonmasse nennen wir Harmonie, oder harmonische Masse, ihren tiefsten Ton aber Grundton. Obiger Zusammenklang ist also die erste harmonische Masse.

Forschen wir nach denjenigen Tönen, welche die Akustik als die nächsten nach den obigen angiebt, so stoßen wir zunächst auf einen unsrer Tonleiter nicht eignen Ton, von dem später**) die Rede sein wird; dann auf einen Theil der Tonleiter.



Hiervon gehören *c*, *e* und *g* der ersten Masse an, *d* und *f* sind dagegen, wie wir schon oben erkannt haben, mit deren Grundton nicht verträglich. Diese beiden von der ersten Masse ausgestossenen Töne vereinigen sich aber wohl mit einem Tone derselben, mit *g*, und bilden mit ihm —



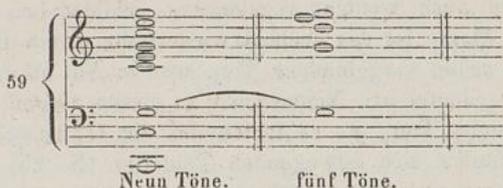
eine zweite harmonische Masse. Dass diese Töne zusammengehören, erkennt sofort das Gehör, und wird sich später noch besser erweisen. Einstweilen bemerken wir Folgendes. Die beiden zuerst zur zweiten Masse gezogenen Töne *d* und *f* bilden mit einander das Intervall einer kleinen Terz***), das wir auch in der

*) Etwas Näheres giebt schon die allg. Musiklehre, S. 45.

**) Siehe die Anmerkung zu No. 268.

***) Allg. Musiklehre, S. 46.

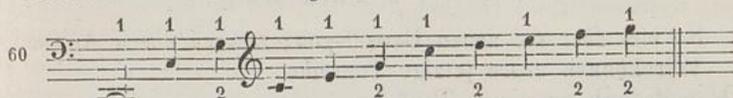
ersten wissenschaftlich gerechtfertigten Masse in $e-g$ gefunden haben; ferner bilden $g-d$ eine Quinte und $g-g-g$ Oktaven, beides Intervalle, die wir ebenfalls aus der ersten Masse als zusammengehörige kennen. Auf der andern Seite ist die zweite Masse nicht nur tonärmer als die erste,



sondern auch weniger ebenmässig geordnet (die erste Masse zeigt einen zweimaligen ebenmässig in Terzen übereinander — $c-e-g$ — geordneten Kern, die zweite nicht) und enthält Intervalle — die Septime $g-f$, die Sekunde $f-g$ — die in der ersten Masse nicht dagewesen, also noch nicht gerechtfertigt sind; ihre Bildung ist also keineswegs über alles Bedenken erhoben. Doch dürfen wir schon wagen, uns ihrer einstweilen zu bedienen; die in beiden Massen enthaltne Tonreihe zeigt sich auch dadurch als eine in sich selber geschlossene und zusammengehörige, dass sie von den Blasinstrumenten, z. B. Trompeten und Waldhörnern, ohne künstliche Vorrichtung und Mittel (ohne Tonlöcher, Ventile, Stopfen) leicht hervorgebracht werden kann*).

Wir wollen uns in den nächstbevorstehenden Aufgaben auf diese Tonreihe streng beschränken, keinen in ihr nicht vorkommenden Ton nehmen, selbst nicht die tiefern oder höhern Oktaven der in ihr wirklich aufgeführten Stufen, z. B. das eingestrichne f oder d .

Betrachten wir nun die ganze Tonreihe,



so finden wir

1. nur die fünf letzten Töne in der regelmässigen Folge der Tonleiter; es fehlt dann a und h , und das höhere c haben wir ebenfalls nicht im Besitz; die vorhergehenden sechs Töne haben offenbar nicht die Form und den Zusammenhang der Tonleiter.
2. Neun Töne (die mit 1 bezeichneten) gehören zur ersten harmonischen Masse; mit Uebergehung aller Wiederholungen besteht dieselbe aber nur aus den Tönen c , e und g ,

*) Dass dabei f zu hoch erscheint (und was sonst noch anzumerken wäre) kann hier unbeachtet bleiben.

denselben, die wir schon oben nach der Wahl des Gehörs gefunden haben. Diese Töne stehen sehr regelmässig, jeder eine Terz vom nächsten ab; Grundton ist die Tonika.

3. Fünf andre (mit 2 bezeichnet) bilden die zweite harmonische Masse, die aber, wie gesagt, nicht bloß tonärmer sondern auch weniger regelmässig gebildet ist. Grundton dieser Masse ist das dreimal wiederholte *g*, ein in der ersten Masse schon vorgefundener Ton, was in No. 59 durch den Bogen angedeutet ist. Nehmen wir zu diesem Grundton den höchsten neuen Ton, *f*, so treten uns die Gränztöne der um ihre Tonika sich bewegenden Tonleiter (S. 25) vor Augen, von denen wir bereits gefunden haben, dass sie sich auf die Tonika beziehen, nach ihr hin- und zurückweisen.

Den Grundton der ersten harmonischen Masse haben wir schon früher als Grundton der ganzen Tonleiter in das Auge gefasst und Tonika genannt.

Nächst ihm müssen wir auch den Grundton der zweiten Masse durch einen besondern Namen hervorheben, und ihn

Dominante

nennen. Warum er Dominante (der herrschende Ton) heisst, wird sich erst allmählig vollständig zeigen; für jetzt mag dieser Name wenigstens dadurch gerechtfertigt werden, dass der damit bezeichnete Ton die zweite Masse als deren Grundton trägt und beide Massen als der einzige ihnen gemeinschaftliche Ton verbindet. Dieser Ton, die Dominante, wird sich mehr und mehr wichtig erweisen. Wir wollen merken, dass er der fünfte in jeder Tonleiter, die Quinte der Tonika, ist. —

2. Verwendung.

So viel über die neuen Grundlagen; nun zu deren Anbau.

Wir können unsre jetzige Tonreihe

1. melodisch zu neuen Tonfolgen *)

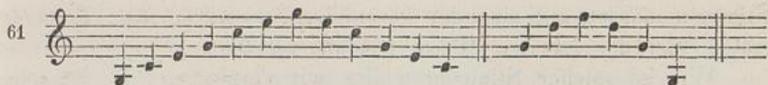
2. harmonisch, in den beiden Massen,

benutzen, und auf beides wird sich die Komposition zweistimmiger Sätze gründen.

Melodischer Gebrauch.

Als Grundlage der Melodie dient nicht bloß die noch vorhandne unvollständige Tonleiter, *c—d—e—f—g*, sondern auch die Reihenfolge aller zu einer Masse gehörigen Töne;

*) Erste Grundlage für Melodien war bekanntlich (S. 23) die Durtonleiter; hier lernen wir die zweite Grundlage, Harmonie, oder die harmonischen Massen, kennen.



die beiden tiefsten *c* mögen, als zu entlegen, wegbleiben. Man sieht, dass die erste Masse wegen ihres Tonreichthums und vermöge ihres gleichmässigen Baues weit ergiebiger und geeigneter ist, melodische Grundlage zu werden, als die zweite. Im Grund aber besteht die Melodie jeder Masse doch nur aus drei Tönen mit ihren Wiederholungen; diese Armuth, die Wiederkehr derselben Stufen in höhern oder tiefern Oktaven, die Entlegenheit der Töne von einander, geben diesen Tonfolgen, wo sie für sich allein und längere Zeit gebraucht werden, allerdings eine gewisse Leerheit, während auf der andern Seite die Einigkeit aller Töne einer Masse und der raschere Gang in weiten Schritten gar wohl einen leichten, glänzenden oder kühnen Aufschwung bieten, der nur dieser Grundform eigen ist. Man muss dieselbe daher wohl kennen und gebrauchen lernen.

Im Obigen sind diese Tonfolgen in ursprünglicher Ordnung vom tiefsten zu den höhern Tönen, und dann umgekehrt, erschienen, also steigend und fallend. Dies leitet darauf, sie in mannigfach schweifenden Richtungen zu versuchen; z. B. die erste Masse.



Allein immer wieder tritt die Beschränktheit der Tonreihe in den Weg, und wir sehen ein, dass Tonwiederholung, Motivenwiederholung und besonders reiche Entfaltung des Rhythmus erforderlich sein werden, um aus einem so armen Tonstoffe mannigfache Erfindungen hervorgehn zu lassen. Dass dies übrigens wohl erreichbar ist, beweisen zu unserm vorläufigen Trost unzählige Volksgesänge, Märsche, Tänze und einzelne Melodien in allen Werken besonders neuerer Meister, die auf unsre dermalige Tonreihe gegründet und beschränkt sind.

Harmonischer Gebrauch.

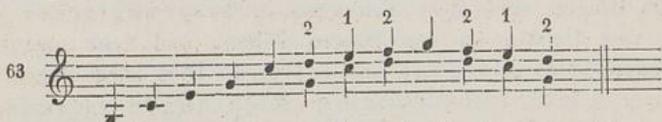
Das Wichtigere der neuen Aufgabe ist aber ihre harmonische Seite; denn dies ist das Neue, was wir in ihr erstreben; wir wollen nicht mehr bloss Melodien, Reihen einzelner Töne, sondern gleichzeitig verbundene, miteinander fortschreitende Tonreihen bilden. Einen Anfang dazu haben wir in No. 51 gemacht, mussten aber erkennen, dass zwei in Oktaven mit einander gehende Stimmen im Grunde nur für eine einzige gelten können. Jetzt also wollen wir wesentlich verschiedene Stimmen bilden und mit einander führen. Diese

Stimmen müssen mit einander harmoniren, es dürfen nur Töne der ersten oder der zweiten Masse zusammentreffen.

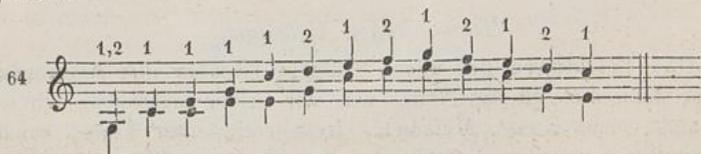
Wieviel solcher Stimmen wollen wir vereinigen? Es ist schon oben (S. 51) für die Zweistimmigkeit entschieden worden; dies ist die einfachste Aufgabe und wird sich auch als die angemessenste für unsre dermaligen Mittel erweisen.

Von unsern zwei Stimmen soll die eine Hauptstimme sein, die andre sich ihr bloß als Begleitung anschließen. Da wir schon (S. 22) wissen, dass sich in den höhern Tonreihen höhere Spannung und Erregung ausspricht, so soll die höher liegende Stimme, die wir Oberstimme nennen, Hauptstimme (kurzweg Melodie genannt) die tiefere, die wir Unterstimme nennen, Nebenstimme oder begleitende Stimme (Begleitung) sein.

Wie finden wir nun zu den Melodien der Hauptstimme die Begleitung? — Wir geben jedem Ton derselben den nächstliegenden tiefern Ton derselben Masse, also dem *d* das darunter liegende *g*, dem zweigestrichnen *e* das darunter liegende *c*, dem *f* das *d*. Hier —



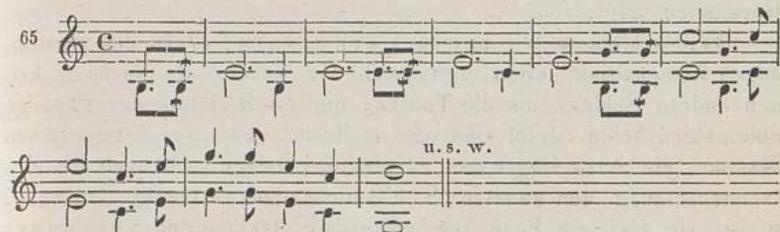
haben wir die genannten Töne auf- und abgehend begleitet. Wie sollen wir das hohe *g* begleiten? Es gehört ebensowohl zur ersten wie zur zweiten Masse, kann also mit *e* oder *f* begleitet werden; wir wählen das erstere, weil dann die Massen regelmässig wechseln. — Wie soll das zweigestrichne *c* begleitet werden? Eigentlich müssten wir *g* zusetzen, als nächsten Ton der ersten Masse; da derselbe aber auch der zweiten Masse zugehört*), so ziehen wir *e* vor. — Die tiefe Tonreihe *c—e—g—c* spricht sich schon von selbst als der ersten Masse angehörig aus; das tiefste *g* wollen wir nur im Einklang beider Stimmen oder als tiefere Oktave des nächsten *g* anwenden; die beiden tiefsten, schon in No. 63 weggelassenen *c* geben wir, als zu entlegen, auf. So stellt sich also diese Begleitungsweise —



als natürlichste auf. Sie soll uns als Norm dienen, nicht aber zur Fessel werden; wir wollen an ihr festhalten, aber nur so lange,

*) Ein triftiger Grund ergibt sich erst später, bei der Erkenntnis der Dreiklänge.

bis wir triftigen Grund finden, von ihr abzugehn. Dergleichen Gründe werden sich bei der Arbeit im Folgenden von selbst ergeben; einen Fall nehmen wir — nur als Beispiel — voraus. Hier —



haben wir unsre zwei Stimmen erst im Einklange, dann in Oktaven aufgeführt, erst zuletzt bildet sich eine wahrhafte Zweistimmigkeit. Warum diese Abweichung? — Die Melodie sollte so stark wie möglich wirken und erst zuletzt Harmoniefülle (so viel wir davon jetzt haben!) austönen; daher — und um der zweiten Stimme entschiednere Richtung zu lassen — trat selbst die einzige Harmonie um eine Oktave weiter aus einander, als in No. 64.

So viel zur Vorbereitung; nun zur Komposition.

Dritter Abschnitt.

Die zweistimmige Komposition.

Nach den Vorübungen im einstimmigen Satze dürfen wir jetzt rascher auf unser Ziel losgehen. Wir wollen gleich Tonstücke in der vollkommensten der drei Grundformen (S. 31) bilden, also Perioden.

Von der Periode wissen wir, dass sie aus Vorder- und Nachsatz besteht, deren Grösse sich zunächst (No. 7) und sehr bequem auf zweimal vier Takte festgestellt hat. Der Schluss unsrer einstimmigen Perioden fiel auf die Tonika. Auch jetzt wird mit der Tonika geschlossen werden, aber nicht mit dem einzelnen Ton, sondern mit der ersten harmonischen Masse, in der die Tonika enthalten ist und die wir deshalb auch Harmonie der Tonika oder tonische Harmonie nennen. Diese tonische Harmonie stellen wir für den Schluss so, wie sie zuletzt in No. 64 erscheint (*e—e*), so dass die Tonika als wichtigster Ton von der Hauptstimme, also auf das Eindringlichste, gegeben wird. Was soll ihr voraus gehen? — Nicht abermals eine Tonverbindung aus der ersten Masse, sondern die zweite harmonische Masse, die den stärksten Gegensatz gegen sie bildet und sie also am stärksten hervorhebt. Diese Masse führen wir wie

zu Ende von No. 64 mit *g—d* auf, so dass ihre Töne auf das Fließendste in die tonische Schlussharmonie eingehn. Mithin bildet sich der Periodenschluss so, wie No. 64 in den letzten beiden Harmonien zeigt.

Wie schliessen wir unsern Vordersatz? — In der einstimmigen Komposition hatten wir sowohl für Vorder- als Nachsatz keinen andern Schluss, als die Tonika; nur die Richtung der Tonfolge unterschied beide. Jetzt sind wir im Besitz von zwei harmonischen Massen, die einen Gegensatz zu einander bilden. Ist auch die Zusammensetzung der zweiten (S. 55) nicht ohne vorläufige Bedenken, so hat sie doch ein Paar Tonverhältnisse (Oktave und besonders Quinte, — da die Oktave im Grunde noch keinen wesentlich verschiedenen Ton giebt) mit der ersten gemein, kann also ebenfalls einen Schluss bilden helfen; — wenn auch keinen so entschiednen, wie die erste Masse (weil die Tonika fehlt und der Grundton, die Dominante, beiden Massen gemeinsam, also nicht für eine derselben bezeichnend ist*) doch für den Vordersatz genügend. Wir schicken, um des Gegensatzes willen, die erste (wie in No. 63 oder 65 oder mit *e—c*) voraus.

Hiernach bilden sich unsre Perioden mit folgenden Schlüssen;

66

Vordersatz. Nachsatz.

Schluss des Vordersatzes. Schluss des Nachsatzes.

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature. It contains two phrases. The first phrase, labeled 'Vordersatz', consists of four measures of music. The second phrase, labeled 'Nachsatz', also consists of four measures. Brackets above the staff group the first four measures as 'Vordersatz' and the next four as 'Nachsatz'. Below the staff, the first four measures are labeled 'Schluss des Vordersatzes' and the last four as 'Schluss des Nachsatzes'.

den letztern, der das ganze Tonstück abschliesst, nennen wir den ganzen Schluss oder kurz

Ganzschluss,

den erstern, der nur die erste Hälfte (den Vordersatz) abschliesst, nennen wir

Halbschluss;

jedenfalls werden durch diese Schlüsse Vorder- und Nachsatz charakteristischer unterschieden, als in der einstimmigen Komposition.

Füllen wir nun das gegebne Schema vorerst auf das Einfachste aus, —

67

The image shows a musical staff with a treble clef and a common time signature. It contains a single melodic line consisting of eight measures of music. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The staff ends with a double bar line.

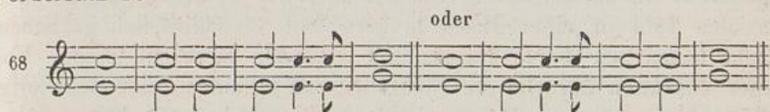
so haben wir unsre erste zweistimmige Komposition vollendet, die den nächsten Bedürfnissen genughut, — freilich aber nicht mehr. Wir haben aber schon an einfachern Stoffe gelernt, aus dem Geringsfügigsten immer mehr und mehr zu entfalten, indem wir uns

*) Auch hier wird sich der triftigere Grund erst mit der Erkenntniß der Dreiklänge ergeben.

fragen, was jenes giebt und was es entbehren lässt. Untersuchen wir also No. 67 nach allen Seiten.

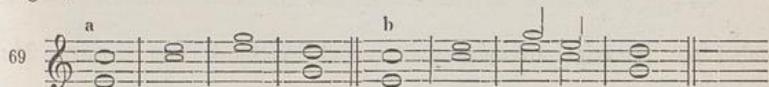
Zunächst das neue Element, die Harmonie; der Vordersatz steht in der ersten Masse und fällt in die zweite, der Nachsatz steht in der zweiten und fällt in die erste. Dies ist sehr dürftig; da wir aber noch neu in der Harmonie sind, so mag es einstweilen genügen.

Dann die Rhythmik. Sie ist sehr arm; wir könnten sie nach früher Erlerntem leicht beleben und bereichern, z. B. den Vordersatz so —

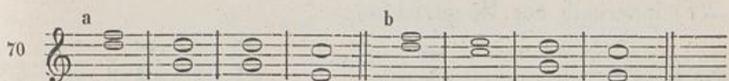


umgestalten; aber dabei tritt erst das Hauptgebreechen von No. 67 noch greller hervor.

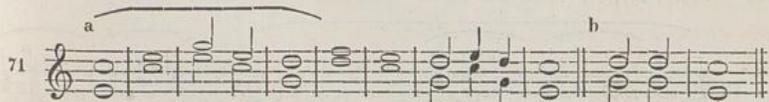
Es liegt in der Tonfolge, die nicht einmal die normale Richtung des Vorder- und Nachsatzes (S. 29) entschieden genug ausspricht. Da wir uns mit der Harmonie einstweilen einverstanden erklärt haben, so wollen wir innerhalb ihrer mit dem Vordersatz steigen, wie hier —



bei a. Allein der Fall von $e-g$ nach $g-d$ ist zu heftig und nöthigt uns zu einer vermittelnden Einschiegung, bei b. In gleicher Weise müsste nun der Nachsatz fallen; allein die in ihm vorherrschende zweite Masse bietet so wenig Abwechslung, dass wir entweder, wie bei a —



eine Lage derselben wiederholen, oder wie bei b die erste Masse zu Hülfe nehmen müssen. Diesem Nachsatze fehlt nur die rhythmische Steigerung, die der Vordersatz in No. 69, b gewonnen; wir stellen das Ganze hier bei a zusammen, —



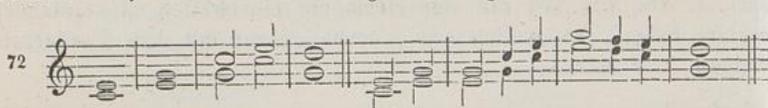
indem wir auch den Nachsatz zum Schlusse rhythmisch steigern.

Man bemerke, dass hier wie früher in No. 5 die rhythmische Steigerung und das Abweichen von der anfänglichen Weise mit Nothwendigkeit hervortritt; selbst die höhere Steigerung im Nach-

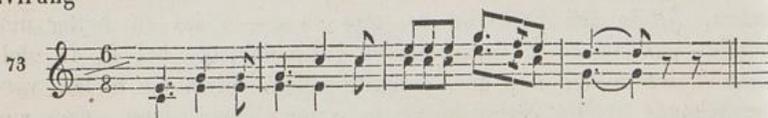
sätze war nothwendig, wenn wir uns nicht mit einer Tonwiederholung (b), oder der noch ungenügendern Weise von No. 70 befriedigt erklären wollten.

Der Fortschritt von No. 68 zu No. 71 ist unleugbar: reichere Tonfolge, entschiedne Richtung derselben, mannigfaltigerer Rhythmus sind erst mit dem letztern gewonnen worden; noch aber ist die Bildung so einfach, dass hinsichts der Melodie nur eben die Tonrichtung, nicht ein schärfer gezeichnetes Motiv hervortritt; wenigstens ist den Motiven in Takt 3 und 7 keine weitere Folge gegeben. In harmonischer Hinsicht sind wir in den genannten Beispielen bald in einer Masse längere Zeit ausschliesslich geblieben, bald haben wir beide Massen mit einander wechseln lassen. Von hier aus kann der weitere Fortschritt im Erfinden keine Schwierigkeit haben, wenn wir nur auf dem schon bekannten Wege systematisch vorwärts gehn. Jeder Punkt in dem oben Gefundnen führt, wenn wir ihn verfolgen, zu neuen Gestaltungen.

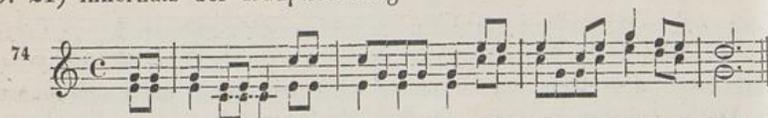
Fassen wir das Steigen des Vordersatzes innerhalb der ersten Masse in No. 71 auf, so kann die Richtung noch ausgedehnter beibehalten, —



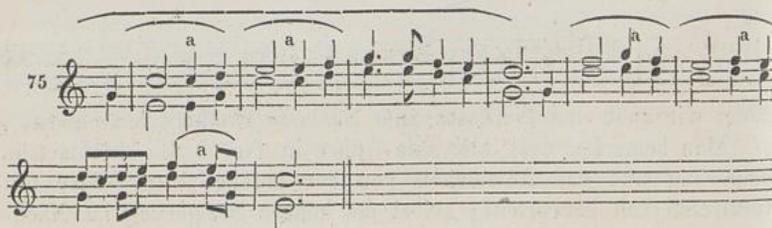
dabei die Tonfolge zu mannigfaltigerer Rhythmik und festerer Motivierung —



erhoben, oder durch Auf- und Absteigen (schweifende Tonfolge S. 21) innerhalb der Hauptrichtung



erweitert werden, Fassen wir aus No. 70, b den Wechsel der Massen auf, so kann uns dies als Motiv dienen und zwar schon im Vordersatze; No. 71 kann sich so —



gestalten, dass ein bestimmtes Motiv (*a*) vier- — oder, mit Hinzurechnung der Verkleinerung (S. 36) im siebenten Takte — fünfmal erscheint. Zuletzt erinnere uns das folgende Tonstück

Andante.

daran, dass der Vordersatz hier, wie in der einstimmigen Komposition (No. 34) auch aus zwei Abschnitten (*a* und *b*) oder mehreren bestehen kann. Im Vordersatz schliesst ein erster Abschnitt am füglichsten, wie im vorstehenden Beispiel, auf der ersten Masse, um dem nachfolgenden Halbschlusse nicht vorzugreifen; im Nachsatze kann jede Masse zum Schluss der Abschnitte dienen. Im nachstehenden Beispiel, das dem vorigen nachgebildet ist,

zerfällt der Vordersatz in vier Abschnitte (*a*, *b*, *c*, *d*) von je zwei Takten, von denen die ersten nur durch Rhythmus und Tonfolge sich absondern, da sie durchaus in der ersten Masse bleiben; der Nachsatz hat drei Abschnitte (*e*, *f* und *g*) von zwei, zwei und vier Takten (in gleicher Weise, wie die Periode No. 34) deren Schlüsse abwechselnd auf die erste, zweite, erste Masse fallen.

Indem hiermit eine neue Uebungsreihe⁴⁾ beginnt, heben wir schliesslich dreierlei zur Betrachtung hervor.

Erstens: das Motiv. In der einstimmigen Komposition konnte nur von Tonfolge und Rhythmus des Motivs die Rede sein, jetzt auch von seinem harmonischen Inhalt; unsre Motive können jetzt entweder nur in der ersten, oder nur in der zweiten Masse stehen, oder beide Massen in mannigfacher Weise vereinen. Bei dieser Vielseitigkeit ist es aber selten der Fall, dass ein Motiv sich durchaus genau wiederhole; das Motiv *a* in No. 75 z. B. behält viermal seine rhythmische Form; die beiden ersten Male steigt seine Melodie, die beiden letzten geht sie auf und ab; in harmonischer Beziehung zeigt sich zweimal erste dann zweite Masse, das dritte Mal zweite, erste, zweite Masse, das vierte Mal erste, zweite, erste Masse. Dennoch bleibt es kenntlich. In No. 74 wird der Rhythmus des Motivs bald von der ersten, bald von der zweiten Stimme verlassen und dabei von der andern Stimme festgehalten.

Zweitens: die Begleitung. Wie vorausgesagt, haben wir die in No. 64 gegebne Begleitungsform schon in No. 72 verlassen, um die zweite Stimme fliessender hinaufzuführen. Die Abweichungen in No. 74 bis 77 mag jeder sich selbst erläutern.

Drittens haben wir von No. 67 an eine Reihe von Tonstücken gebildet, deren jedes einen einigen und bestimmt abgeschlossenen Inhalt zeigt. Dieser Inhalt, gleichviel ob wir ihn bedeutend und tief finden oder nicht, kann der Gedanke (der geistige Gehalt) des Tonstücks genannt werden. Da wir stets motiventreu setzen, so enthält jeder unsrer Sätze nur einen, wenn auch in fortwährender Ausgestaltung und Entwicklung (man untersuche No. 77) begriffnen Gedanken; es sind nicht zwei verschiedene, — z. B. der in No. 65 und 75 oder der in No. 73 und 76, — in einem dieser Sätze enthalten. Ein Tonstück nun, das nur einen Gedanken (einen einigen Inhalt) in sich fasst, nennen wir — gleichviel, ob es für Gesang bestimmt ist oder nicht —

Lied oder Liedsatz,

zum Unterschiede von Tonstücken, die mehr als einen Gedanken in sich fassen.

4) Dritte Aufgabe: Der Schüler bilde in derselben Weise, wie sich die bisherigen Liedsätze aus und nach No. 67 entwickelt haben, in stetigem Fortschritt eine Reihe neuer. Alle müssen in *C*dur gesetzt und gespielt, dann aber (wie die frühern Uebungen) allmählig in den andern Tonarten gespielt werden.

Vierter Abschnitt.

Liedsätze in zwei und drei Theilen.

A. *Zweitheilige Liedform.*

Erwägt man, wie deutlich sich jetzt Vorder- und Nachsatz durch Richtung und eigenthümlichen Schluss abrunden und unterscheiden, wie weit sich auch schon jetzt unsre Sätze (man betrachte No. 77 mit seinen zweimal acht Takten) ausführen lassen: so liegt es nahe, Vorder- und Nachsatz als zwei einigermassen selbständig gewordne, obwohl nur in ihrem Verein zu einem grössern Ganzen vollkommen befriedigende Sätze, mithin als

ersten und zweiten Theil

eines liedförmigen Tonstückes aufzufassen, die sich für jetzt nur darin über das Wesen des einstimmigen Vorder- und Nachsatzes erheben, dass sie ein Mittel mehr haben, sich zu unterscheiden und von einander loszulösen.

Hiermit ergiebt sich nun also

die einfachste zweitheilige Form

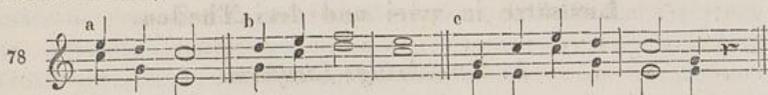
der Tonstücke, wie man sie in vielen Märschen, Tänzen, Liedern u. s. w. vorfindet.

Wir haben schon früher (No. 30) Sätze von grösserer Taktzahl gefunden. Jetzt nehmen wir grössere Ausdehnung für die zweitheilige Form in Anspruch.

Jeder Theil will für sich ein Ganzes sein; nach frühern Erwägungen gebührt daher jedem die Länge einer Periode, — acht Takte. Dies ist das regelmässige Maass; wir wissen aber schon, dass es grösser und kleiner werden kann.

Wenn der erste Theil ein Ganzes für sich sein soll, so gebührt ihm die vollkommenste Gestalt, die der Periode mit Vorder- und Nachsatz. Allein er ist doch nur Theil eines grössern Ganzen, kann sich also nicht vollkommen abschliessen, sondern muss den zweiten Theil erwarten lassen. Er endet daher, wie zuvor der Vordersatz, mit einem Halbschlusse. Wollte man nun den Vordersatz des ersten Theils ebenfalls so endigen, so würde derselbe Schluss zweimal hinter einander erfolgen, dadurch aber nothwendig der Theilschluss entkräftet und die Gestaltung des ganzen Theiles einförmig. Der Vordersatz kann also nur durch einen Schritt aus der zweiten in die erste Masse abgegränzt werden. Dies ist ein Ganzschluss. Damit er nun für den blossen Vordersatz nicht zu wichtig werde, ist es am besten, ihn unvollkommen darzustellen, entweder durch Verlegung auf einen gewesenen Hauptton

(a) oder dadurch, dass nicht die Tonika in der Oberstimme liegt (b), oder endlich, (c) durch eine nur unbedeutende Berührung der zweiten Masse,



die den Schluss einleitet*)

Wenn der erste Theil sich zu einem vollkommen abgeschlossenen Satz abgerundet hat, so gebührt dasselbe nun auch dem zweiten Theile, nur dass dieser einen vollkommenen Ganzschluss aus der zweiten Masse in die tonische Harmonie macht. Soll der zweite Theil ebenfalls bestimmt abschliessenden Vordersatz erhalten, so geschieht dies mittels des Halbschlusses, dem dann der Ganzschluss am Ende mit ungeschwächter Kraft folgt. Doch kann man auch bestimmte Abrundung des Vordersatzes entbehren, da der erste Theil schon festere Gliederung gehabt hat. Die Anlage eines zweitheiligen Tonstücks würde also diese sein:



Die nähere Durcharbeitung kann der eignen Uebung überlassen bleiben. Allenfalls giebt No. 76 (oder noch besser 77) ein Beispiel, wenn man seinen Vordersatz als ersten Theil, den Nachsatz als zweiten Theil, den ersten und zweiten Abschnitt als Vorder- und Nachsatz des ersten Theils ansieht; der bisherige Nachsatz würde dann ein solcher zweiter Theil, der nicht in Abtheilungen (Vorder- und Nachsatz) zerfiel, sondern ununterbrochen fortliefe.

Warum aber kommt es dem zweiten Theil eher zu, als dem ersten, ohne Unterbrechung fortzulaufen? und warum ist eher der Vordersatz des ersten Theils der Ort für Abschnitte, als der Nachsatz? — Weil zu Anfang der Inhalt bestimmt und deutlich hingestellt, — gesetzt werden soll, im Fortgang gegen das Ende aber die Bewegung gesteigert und darum zusammenhängender, ununterbrochener fortgehend sein muss. Dasselbe haben wir schon bei No. 36 zu bemerken gehabt.

No. 76 würde als Beispiel eines zweitheiligen Tonstücks von zweimal vier (statt zweimal acht) Takten dienen. Doch kann auch, wie wir schon an No. 77 gesehen haben, über das ursprüngliche Maass von zweimal acht Takten hinausgegangen werden. Für der-

*) Auch dieses Mittel wirkte in No. 76 mit, den Schluss des Abschnitts a minder vollkommen erscheinen zu lassen; denn von S. 44 wissen wir, dass in zusammengesetzten Taktarten allerdings auch auf einem gewesenen Haupttheile vollkommen geschlossen werden kann.

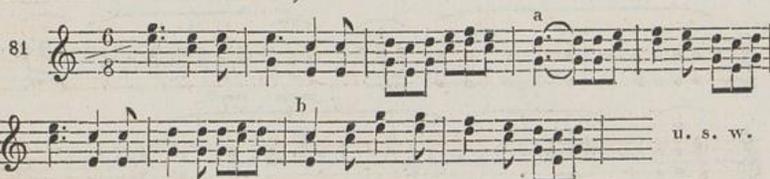
gleichen ausgedehntere Sätze bietet sich, bei der Armuth unsrer dormaligen Tonmittel, der Rhythmus als helfende Kraft dar; es kommt darauf an, durch beweglich oder mannigfaltig rhythmische Tonwiederholungen, Tonumschreibungen u. s. w. unsern Tonbesitz gleichsam zu vervielfältigen. In weitester Ausdehnung sehen wir diese Kunst der Ausführung in den für Trompeten oder Hörner gesetzten Märschen angewendet. Folgender Satz



kann als Beispiel eines ersten Theils dienen, der eine Ausdehnung von dreimal vier Takten (vergl. No. 32) angenommen und dazu sich vorzugsweise der Tonwiederholung bedient hat. Nur Mannigfaltigkeit der Rhythmisirung macht eine solche Ausdehnung möglich und erträglich; — man bemerkt, dass die ersten acht Takte im Wesentlichen nichts enthalten, als den Gang der Melodie von *g* hinauf zu *c*, *e* und *g*. Nur bestimmte und klare Gruppierung kann eine so zahlreiche Tonwiederholung übersichtlich machen. Wir sehen, dass der ganze Satz sich in Abschnitte von dreimal vier Takten theilt, *a* und *b*, dann *c* und *d*, dann *e*, *f* und *g*. Die ersten dieser Abschnitte zeigen Glieder von je zwei Takten, die ebenfalls deutlich, wenn auch weniger entschieden abgesetzt sind, das erste Glied des ersten Abschnittes, *a*, entspricht vollkommen dem des zweiten Abschnittes, *c*; so auch entsprechen einander die zweiten Glieder (*b* und *d*) beider Abschnitte. Der dritte Abschnitt enthält vorerst zwei Glieder von einem Takte, *e* und *f*, dann, ihrer vereinten Länge entsprechend, noch eines von zwei Takten, *g*. Da aber gegen das Ende die Bewegung vorherrschend wird, so hat das vorletzte Glied, *f*, gar keinen bestimmten Absatz, sondern verbindet sich ununterbrochen mit dem letzten; nur durch den Uebertritt in die andre Masse und die Aehnlichkeit mit dem vorhergehenden Glied unterscheidet es sich vom Schlusssatze.

Beurtheilen wir diesen Satz nochmals nach der S. 65 erkannten Grundform eines periodisch eingerichteten ersten Theils: so müssen wir den Schluss von *d* als Ende des Vordersatzes, *e*, *f* und *g* aber als Nachsatz annehmen. Der Vordersatz hätte also

doppelte Länge. Allein seine beiden Hälften und deren Unterabtheilungen sind so klar geordnet und so ebenmässig, dass eben deshalb in dieser ungleichen Länge des Vorder- und Nachsatzes kein Missverhältniss empfunden wird. In gleicher Weise kann nun auch der Nachsatz verlängert werden, indem man ihn entweder aus gleichmässigen grössern Abschnitten zusammensetzt (dies bedarf keiner weitern Anmerkung) oder — ihm einen Anhang giebt, nämlich den letzten Abschnitt wiederholt. Folgender kleine Satz (der übrigens die ursprüngliche melodische Richtung des Vorderatzes aufgegeben und den entgegengesetzten Charakter sanften Hinabsinkens sich erwählt hat)

81  u. s. w.

kann als Beispiel dienen. Sein Vordersatz schliesst bei a im vierten Takte, das Ganze sollte ursprünglich im achten Takte mit den ersten Tönen bei b (als $\frac{6}{8}$ Note gesetzt) schliessen; statt dessen gehn aber die Stimmen gleich weiter, ohne dem Schlussstone volle Ruhe zu lassen, und mit dem neunten Takte beginnt eine Wiederholung des ganzen Nachsatzes von Takt 5 ab, die wieder bei b schliessen würde. Ebensowohl hätte nur das Schlussglied wiederholt werden können;

82 

auch würden kleine Umgestaltungen, sobald sie nur nicht die Sätze unkenntlich machen, bei der Wiederholung statthaft, — endlich sogar die Aneinanderreihung beider oder noch mehrerer Wiederholungen möglich sein.

Zu Gunsten solcher Anhänge ist es rathsam, den vorhergehenden Schluss unvollkommen zu bilden, — entweder durch Tonlage (S. 65), oder durch Veränderung oder Verkürzung der taktischen Geltung; dies letztere Mittel ist oben angewendet. Uebrigens hat man sich bei der Einfachheit und Fasslichkeit des Ganzen erlauben dürfen, von der strengsten Ebenmässigkeit nachzulassen. Nach dem auf den Niederschlag fallenden Anfang hätte auch der Nachsatz am regelmässigsten mit dem Niederschlag anheben, folglich der Schlussston des Vordersatzes den ganzen vierten Takt ausfüllen sollen. Statt dessen sind ein Paar in den Nachsatz überleitende Töne eingeführt worden, so dass nun der Nachsatz gleichsam mit dem Auftakte beginnt; es hatte dies kein Bedenken, da die Abthei-

lungen (Vorder- und Nachsatz) doch klar hervortreten. Auch zu dem Anhang ist eine Ueberleitung gemacht.

B. Dreitheilige Liedform.

Erwägt man, dass wir bis jetzt nur zwei verschiedene Schlüsse besitzen, so erscheint die zweitheilige Liedform, wie sie aus Vorder- und Nachsatz hervorgegangen, als die den Verhältnissen gemässere.

Gleichwohl ist schon in ihr selber die Form von drei Theilen wenigstens andeutungsweise gegeben. In den meisten Fällen und am natürlichsten wird in der zweitheiligen Form mit der tonischen Harmonie begonnen und die erste Entfaltung des Motivs in ihr bewirkt. Dann schreitet man von dieser festen Grundlage hinweg, ist aber schon durch die Armuth der zweiten Masse und durch die naturgemäss aus dem Gemüth in die Komposition überfließende Steigerung zu wechselreicherer und bewegterer Entwicklung bewogen, bis man sich zum Schlusse hin mehr in die Fülle und Ruhe der ersten Masse versenkt. So tritt hier wieder in ausgedehnterer Form jener Gegensatz von Ruhe — Bewegung — Ruhe entgegen, den wir zuerst an der Stufenreihe (S. 23) aufgefasst haben.

Hiermit ist aber die Form der Dreitheiligkeit begründet. Sie kann zweierlei Gestalten annehmen.

Erstens kann der erste Theil normal auf der zweiten Masse schliessen. Nehmen wir No. 80 als ersten Theil, so kann uns nicht entgehen, dass seine Motive bereits fleissig benutzt worden, wir also wohl thun, für den zweiten Theil neue Wendungen der alten Motive, wo nicht gar neue Motive zu suchen. Er könnte so —

83

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a triplet of eighth notes. The second staff contains two measures labeled 'a' and 'b', which represent alternative endings. The third staff contains a measure labeled 'c', which is a further variation or continuation of the theme.

gebildet werden, mit dem Schlusse bei a, oder — um ihm gleiche Ausdehnung mit dem ersten Theile zu geben, mit dem Schlusse bei b, der nichts als ein wiederholter Anhang (c) ist. Allein die-

ser zweite Theil kann mit seinem Halbschlusse nicht das Ganze schliessen und hat den Hauptsatz desselben, — dafür müssen wir den Inhalt des ersten Theils erachten, von dem wir ja ausgegangen sind, — mehr oder weniger verdrängt. Folglich müssen wir zu diesem zurückkehren; wir müssen den ersten Theil als nunmehrigen dritten wiederholen, ihn aber in den letzten Takten zu einem Ganzschlusse wenden, — vielleicht auch denselben mit einem Anhänge bekräftigen.

Zweitens tritt sehr oft nach einem vollkommenen Abschlusse das innre Bedürfniss heraus, noch weiter zu gehn. Bei dem Liedsatze No. 81 haben wir diesem Bedürfniss einigermassen durch Anhänge genügt. Wäre der Inhalt bedeutender und gehaltvoller, so konnte statt der Anhänge oder nach ihnen ein zweiter Theil gebildet werden, der auf der zweiten Masse schliessen und die Wiederholung des ersten Theils als dritten nach sich ziehn müssen.

Man bemerkt leicht, dass beide Formen der Dreitheiligkeit an einem Fehler leiden; die erste bringt zweimal (für Theil 1 und 2) hinter einander den Halbschluss, die zweite schliesst Th. 1 so vollkommen ab, dass formell kein Bedürfniss weitem Fortgangs besteht, mithin derselbe leicht als überflüssig und lästig empfunden werden kann. Allein für jetzt fehlt uns das Mittel, diesen Mängeln der Form abzuhefen; es bleibt zu wünschen, dass der Inhalt anziehend genug sei, ihrer vergessen zu machen.

Rückblick.

Kehren wir noch einmal auf jenen ersten Gegensatz zurück, so sehn wir ihn am entschiedensten in der einstimmigen Komposition und dann im dreitheiligen Liede hervortreten:

Ruhe —	Bewegung —	Ruhe,
Tonika —	Tonleiter —	Tonika,
Erster Theil —	Zweiter Theil —	Dritter Theil
(an die erste Masse ge-	(an die zweite oder den	(gleich dem ersten)
bunden)	Massenwechsel ver-	
	wiesen)	

So stellt er sich dem Wesentlichen nach dar. In der zweitheiligen Liedform wird in der Regel der Gegensatz sich so stellen,

Ruhe —	Bewegung —	Ruhe
Vordersatz	Nachsatz des er-	Nachsatz
des ersten Theils,	sten und Vor-	des zweiten
	dersatz des	Theils
	zweiten Theils,	

jedoch (wie sich leicht begreift) nicht so deutlich und entschieden heraustreten.

Nach dieser Betrachtung ergibt sich leicht auch
das äussere Maass, —

die Ausdehnung der zwei oder drei Theile. Es kann als ursprüngliche Norm gelten, dass die zwei oder drei Theile gleiches Maass erhalten, z. B. jeder Theil die Ausdehnung von acht Takten. Allein, dass dieses ursprünglich naheliegende Maass nicht Gesetz ist, zeigt schon die Zufügung von Anhängen, durch die aus 8 Takten 10 oder mehr werden, dann die zweitheilige Form, deren Anlage mehr auf ein Verhältniss von

4, — zweimal 4, — und wieder 4 Takten

hinweist. Hier erscheint die Mitte ausgedehnter als Anfang oder Ende; öfters wird sich umgekehrt der zweite Theil (schon wegen der Armuth der zweiten Masse) kleiner als der erste und dritte, gleichsam als blosser Zwischensatz (als Episode) gestalten, der vornehmlich die Wiederkehr des Hauptsatzes ohne Ermüdung herbeiführen soll.

Ueberall hängt es also vom Inhalt ab, ob wir ihn genügend in einem Satze in einer Periode darlegen können, ob wir zwei oder drei Theile, mit oder ohne Anhänge, von gleicher oder ungleicher Ausdehnung dazu bedürfen. Es ist daher von Wichtigkeit, sich alle hier einschlagende Verhältnisse recht klar und zu eigen zu machen; denn sie bewahren nicht blos vor Verwirrung und Missständen aller Art, sondern leiten und erleichtern auch die Erfindung, da sie das Ziel vorhalten, auf das man loszugehen und den Weg gleichsam abstecken, den man dahin zu nehmen hat. Sobald wir also das erste Motiv ergriffen und jene Verhältnisse im Auge haben, kann uns ein sicherer Fortgang eigentlich nie fehlen; eher werden wir zu viel Wege vor uns erblicken und der Entschlossenheit bedürfen, uns durch rasche Wahl aus lähmenden Zweifeln zu reissen. Nicht der Mangel an Erfindung oder fortleitender Bahn ist es, der sich den Fortschritten des Jüngers meist in den Weg stellt, sondern Zweifel müthigkeit, die nicht zu entscheiden wagt, welchen von zwei oder mehr offenen Wegen man gehen soll. Gegen diese Karakterschwäche, die oft den begabtern Geistern am eigensten und gefährlichsten ist, muss der Jünger sich die

Maxime

aneignen: von mehrern gleich guten Wegen den ersten besten einzuschlagen und den einmal betreten ohne Wanken zu Ende zu verfolgen. Steht es ihm doch frei, nachher auch die andern durchzugehen! In einer höhern Sphäre treten höhere Entscheidungen ein; da weiset uns im günstigen Augenblicke die innere Stimme das Eine Rechte. Aber auch da noch kann angewöhnte Zweifel müthigkeit irre machen, — wie jeder Künstler mehr oder weniger an sich erlebt haben wird.

Dass der Künstler nicht alle diese Ueberlegungen vorsätzlich und umständlich durchzugehen braucht, am wenigsten bei so

unbedeutenden Aufgaben, versteht sich von selbst. Aber er bedarf ihrer bloß deswegen nicht, weil ihr Inhalt ihm schon längst bekannt und zur andern Natur geworden ist. Eben damit dies auch ihm vollkommen geschehe, muss der Jünger sich alle diese Vorstellungen unermüdlich vorhalten und zu voller Erkenntnis und Geläufigkeit bringen. Hierzu aber giebt ihm die Stufe der zweistimmigen Komposition auf dem Grunde der Natur-Harmonie hinlänglichen Stoff*). Es ist um so rathsamer, hier die Uebungen fortwährend zu wiederholen und zu erweitern, da wir bald auf längere Zeit von selbständigem Bilden zurücktreten müssen, und unser Formgefühl bei den bevorstehenden Entwicklungen eine Zeit lang ungefordert bleiben wird⁵⁾.

Fünfter Abschnitt.

Der doppelzweistimmige Satz.

Nicht weiter, als im Obigen geschehen, lassen sich die Formen für zweistimmige Naturkomposition ausdehnen ohne Gefahr, in Wiederholung und Undeutlichkeit zu verfallen. Dies erkennt man daraus, dass wir nur zwei Massen und nur zwei wesentlich verschiedene Schlüsse haben; schon bei einem Tonstück von zwei Theilen müssen diese Schlüsse wiederholt werden, bei Anhängen noch öfter; schon in der dreitheiligen Form zeigt sich eine in der Sache liegende Unvollkommenheit — bei grösserer Ausdehnung würde des Wiederholens allzuviel.

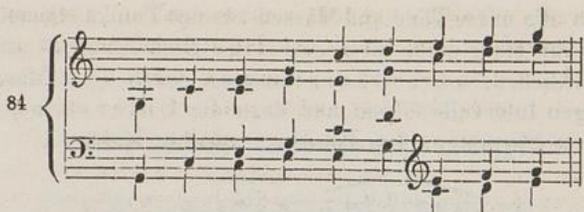
Es fragt sich aber, ob nicht innere Bereicherung zu erlangen wäre? — Sobald wir neue Töne dazu nehmen, genügt unser jetziges System nicht mehr; diese Erweiterung bleibt mithin einem neuen Fortschritt überlassen. Für jetzt bietet sich also nur noch Eins dar:

Vermehrung der Stimmzahl.

Da die bisher gebrauchten zwei Stimmen sich so wohl und genau zu einander fügen, so scheint die zweimalzweistimmige Komposition gelegner, als die dreistimmige. Wir müssten in ihr, um die Stimmen ohne Verwirrung verdoppeln zu können, jedem Paar besondere Tonhöhe geben. Dies —

*) Hierzu der Anhang A.

5) Vierte Aufgabe: Bildung einer Reihe von zwei- und dreitheiligen Liedsätzen in Cdur; Ausführung derselben in dieser und den andern Tonarten am Instrumente.



wär' also unser dermaliger Tonstoff.

Was ist an ihm gewonnen? — Vor Allem grössere und breiter ausgelegte Tonfülle, wenn wir beide Stimmpaare mit einander führen. Freilich wird die grössre Tonmasse weniger leichtbeweglich sein, als der bisherige zweistimmige, oder gar der frühere einstimmige Satz; und überdem ist im Grund ausser dem materiellen Zuwachs nichts Neues gefunden, denn jedes Stimmpaar bewegt sich in gleichen Intervallen und Richtungen mit dem andern.

Dies könnte darauf bringen, entgegengesetzte Richtungen der Stimmpaare zu versuchen. Wenn im zweistimmigen Satze die Massen regelmässig wechseln, könnten sich jetzt die zwei Stimmpaare ohne Bedenken in entgegengesetzten Richtungen bewegen;



dessgleichen, wo eine einzige Masse herrscht. Wir nennen diese Bewegungsart *Gegenbewegung*.

Diese und die vorige Anwendung des doppelzweistimmigen Satzes sind die natürlichsten, denn sie beruhen auf der im Allgemeinen zweckmässigsten Begleitungsform des zweistimmigen Satzes, es könnten ferner, da wir gefunden haben, dass der Grundton der zweiten Masse auch der ersten eigen ist, zwei Stimmen diesen gemeinschaftlichen Ton festhalten, während die andern sich beliebig in beiden Massen bewegen.



Wir nennen solche durch die Bewegung der übrigen Stimmen fortgehende Töne *Haltetöne*; sie geben der ganzen Tonbewegung materiellen Zusammenhang, körperliche Verbindung. Endlich könn-

*) Die dritte Stimme scheint auf den ersten Blick neue Töne zu enthalten; aber es sind die bekannten, nur in tieferer Oktave für das tiefere Stimmpaar.

ten wir, da alle unsre Töne und Massen aus der Tonika stammen, also geistig mit ihr einig sind, diese geistige Einheit zuletzt körperlich verwirklichen, unsre Oberstimmen durch beide Massen und alle beliebigen Intervalle führen und dazu die Unterstimmen den gemeinsamen Stammtön, die Tonika, festhalten lassen;



eine Figur, die besonders geeignet wär', am Schlusse noch einmal die ganze Tonentwicklung zusammenzufassen, oder auch dem Anfang eine gedrungne Kraft zu verleihen, bis dann alle Stimmen zusammen sich in Bewegung setzen.

Dies sind die nächstliegenden Gestaltungen, die der doppelzweistimmige Satz darbietet. Es mögen in demselben einige Versuche angestellt werden, — wengleich das Ergebniss kein wesentlich andres oder reicheres sein kann, als im einfach zweistimmigen Satze. Nicht ohne Vortheil wird es bei diesen Arbeiten sein, wenn man nach erlangter klarer Anschauung von dem oben entwickelten Tonwesen sich mit den Vorstellungen umgiebt, in denen unser bisheriges Tonsystem wirklich lebt und herrscht. Trompeten- und Marschesklang, Waldhörner und Waldeinsamkeit, oder Jagdleben, — oder auch der kriegerische Bund von Hörnern und Trompeten, der ländliche Klang von Waldhörnern und sanfeinstimmenden Klarinetten, Naturgesänge und unschuldige Tänze: dies sind Vorstellungen, die oft ihr volles Genügen finden in der Sphäre unsrer bisherigen Bildungen, und die unsre Bewegungen darin beleben und zu reicherm, gehaltvollerm Schaffen leiten. — Nur muss man wohl im Sinne behalten, dass diese Vorstellungen nur Anregung, nur Mittel zum Zwecke sein sollen, dass die genannten Instrumente noch ganz andre Seiten bieten, die erwähnten Formen noch ganz andre Bedingungen haben, als bisher zur Betrachtung kommen konnten; dass endlich alle erwähnten oder ihnen anschliessenden Vorstellungen auch auf ganz andern Wegen, mit ganz andern Mitteln verwirklicht werden können, dass man also keiner dieser Aufgaben — überhaupt keiner Aufgabe eher sicher und vollkommen gewachsen ist, als bis man sich im Vollbesitze der Kunst befindet.

Mit der folgenden Abtheilung beginnt eine Reihe von Auseinandersetzungen und Uebungen, die das freiere Bilden eine Zeit lang ausschliessen. Wir rathen, neben diesen neuen Uebungen den freieren Satz mit zwei oder vier Naturstimmen fleissig und eifrig fortzusetzen und sich dadurch den Sinn für Melodie und Rhythmus, der erst später wieder neue Nahrung erhält, rege zu erhalten.

Dritte Abtheilung.

Die Harmonie der Durtonleiter.

Wie mannigfach sich auch unser Tonwesen bereits entwickelt hat, so liegt doch das Ungenügen alles Bisherigen klar vor Augen. Zuerst hatten wir die vollständige diatonische Tonleiter, sogar mit der Möglichkeit, fremde Töne in unsre Bildungen aufzunehmen; allein wir wussten uns nur einstimmig zu bewegen. Sodann gewannen wir harmonische Massen und die Möglichkeit, zwei oder allenfalls vier Stimmen mit einander gleichzeitig zu verbinden; allein hiermit wussten wir nicht einmal die ganze Tonleiter zu vereinigen; auch die zuletzt versuchte Vierstimmigkeit war im Wesentlichen doch nur Verdopplung zweistimmiger Sätze.

Der nächste Schritt ist offenbar der:

es muss die vollständige Tonleiter in Verbindung mit Harmonie gebraucht werden können.

Wir unternehmen also von Neuem die mehrstimmige Komposition; und zwar beginnen wir mit dem

vierstimmigen Satze

schon desswegen, weil wir zuletzt vier Stimmen besessen haben; wichtigere Gründe werden sich bald*) aus der Sache selbst ergeben.

Erster Abschnitt.

Auffindung der ersten Harmonien.

Vor Allem müssen wir also Harmonien auffinden für die Begleitung der ganzen Tonleiter.

Hier richtet sich unser Blick zuerst auf die erste harmonische Masse, deren vorzügliche Wichtigkeit und Regelmässigkeit wir schon S. 55 erkannt haben. — Diese Regelmässigkeit zeigt sich aber darin, dass ihre drei Töne (*c-e-g*) terzenweis über einander stehen.

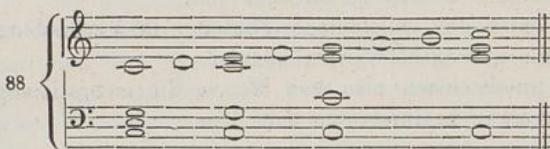
Die terzenweise Verbindung von drei — oder mehr Tönen zu einer Harmonie heisst **Akkord**.

*) Im zweiten Abschnitte dieser Abtheilung unter E.

Der tiefste Ton in einem solchen Terzenbau (z. B. *c* in dem Akkorde *c-e-g*) heisst Grundton. Er ist der wichtigste Ton im Akkord, eben weil er dem ganzen Bau zur Grundlage dient. Daher werden die Verhältnisse der übrigen zum Akkorde gehörigen Töne nach ihm bestimmt; der nächste Ton (oben *e*) heisst Terz, der folgende höhere (oben *g*) heisst Quinte, — nämlich des Grundtons.

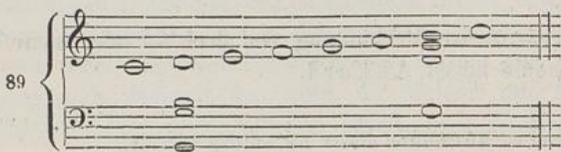
Hiermit haben wir nun einen Akkord, und zwar einen Akkord von drei Tönen, gefunden; später werden sich Akkorde von mehr als drei Tönen zeigen. Zur Unterscheidung von ihnen heisst jeder Akkord von drei Tönen Dreiklang. — Unsrer erste Masse, wie sie in No. 56 und 59 aufgestellt worden, ist also ein Dreiklang. Zwar erscheint sie in No. 56 mit sechs, in No. 59 mit neun Tönen; aber man sieht sogleich, dass dies nur Wiederholungen oder Verdopplungen der drei wesentlich verschiednen Töne *c* und *e* und *g* sind.

Soviel über unsern ersten Akkord. Sehen wir nun, zu welchen Tönen der Tonleiter er Harmonie abgeben kann. Nur zu denen, die in ihm enthalten sind,



also zu *c*, *e*, *g* und *c*. Ueberall setzen wir den Grundton an die unterste Stelle und die übrigen Töne möglichst nahe an die Oberstimme.

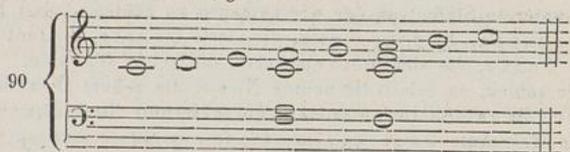
Wo finden wir nun Harmonien für die andern Töne der Tonleiter? — Zuerst denken wir wieder an die zweite harmonische Masse. Diese haben wir zwar nicht so regelmässig und ihre Bildung (S. 55) nicht so unbedenklich befunden wie die der ersten, konnten sie aber doch gleichsam wie eine erste Masse benutzen, nämlich bei dem Halbschlusse des Vordersatzes oder ersten Theiles (S. 60), indem wir ihren dritten Ton, der eigentlich die Bedenklichkeiten erregte, wegliessen. Fügen wir ihrer damaligen Gestalt (*g-d*) eine Terz zu, nämlich *h*, das wir damals nicht besaßen, wohl aber in unserm jetzigen Tonvorrathe (der Tonleiter) vorfinden: so haben wir einen zweiten regelmässigen Akkord von drei Tönen, einen Dreiklang *g-h-d*, gleich dem aus der ersten Masse aufgenommenen, der abermals einen Theil der Tonleiter begleitet.



Auch hier haben wir die Akkordtöne möglichst nahe an die Oberstimme geschrieben.

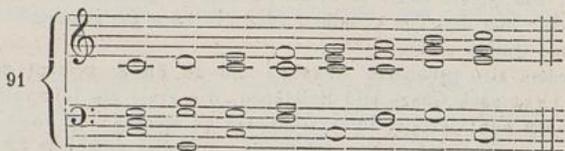
Derselbe Akkord hätte auch noch die fünfte Stufe der Tonleiter, *g*, begleiten können, wenn nicht diese Stufe schon in No. 88 den ersten auf der Tonika gefundenen Akkord zur Begleitung hätte.

Nun ist noch die vierte und sechste Stufe der Tonleiter, *f* und *a*, unbegleitet. Hier verfahren wir vorerst versuchsweise, wie S. 54 bei der Auffindung der zweiten harmonischen Masse. Wir vereinen *f* mit *a*, gesellen ihnen terzenweise den dritten Ton, *c*, zu, und erhalten einen dritten Akkord, den Dreiklang *f-a-c*, der den vorigen gleichgebildet ist und uns zu der Begleitung der noch nicht mit Harmonie versehenen Stufen, *f* und *a*



dient. Auch zur ersten Stufe, zu *c*, könnten wir diesen Akkord gebrauchen, wenn diese nicht schon in No. 88 mit dem ersten Akkorde besetzt worden wäre.

Nunmehr haben wir unsern nächsten Zweck erreicht, alle Töne unsrer Tonleiter sind durch die gefundenen drei Dreiklänge mit Harmonie versehen.



Ehe wir uns jedoch auf dieses Resultat und den daraus zu ziehenden Gewinn näher einlassen, müssen wir unsern aufgesammelten Stoff, die drei Akkorde, näher kennen lernen. Es ist ja noch die Frage, ob die Akkorde, die wir aus *g-d* und *f-a* gebildet haben, auch eben so brauchbar sind, als der von der ersten Masse gewonnene, dessen Gehörigkeit bereits feststeht.

Da finden wir denn alle drei Akkorde einander in allen Verhältnissen gleich.

1. Sie sind Dreiklänge, bestehen also jeder aus drei Tönen, dem Grundton, dessen Terz und dessen Quinte,
2. Die Terz in einem jeden ist eine grosse Terz*), die Quinte

*) Aus der allgemeinen Musiklehre darf eigentlich als bekannt vorausgesetzt werden, wie alle Intervalle heissen und gemessen werden: Der Sicherheit wegen sei jedoch Folgendes bemerkt.

Wollen wir das Verhältniss zweier Töne zu einander im Allgemeinen angeben, so zählen wir, auf der wievielten Tonstufe einer vom andern entfernt

ebenfalls eine grosse. Die Akkorde auf *G* und auf *F* sind also dem auf der Tonika *C*, dem tonischen Akkorde, vollkommen gleich.

Wenn wir nun den einen Akkord (die erste harmonische Masse) richtig und brauchbar gefunden haben, so müssen es auch die beiden andern, ihm ganz gleichen Akkorde sein.

Allein es knüpft sich noch eine andre Betrachtung an diese Akkorde. Der erste derselben steht auf der Tonika unsrer erwählten Tonart, hat auch desshalb den Namen tonische Harmonie oder tonischer Dreiklang. Hätten wir nicht *C*dur als Tonart genommen, sondern *G* oder *F*dur, so würden wir als tonischen

steht. Die unterste Stufe, von der wir anfangen zu zählen, heisst Prime, die folgende Sekunde, die dritte Terz, die vierte Quarte, die fünfte Quinte, die sechste Sexte, die siebente Septime, die achte Oktave. Wollen wir noch weiter zählen, so heisst die neunte None, die zehnte Dezime, die elfte Undezime, die zwölfte Duodezime, die dreizehnte Terzdezime (*decima tertia*), die vierzehnte Quartdezime (*decima quarta*). Nur so weit ist es nöthig zu zählen: in den meisten Fällen aber bedarf es nur der Zählung bis zur Oktave und None. Nehmen wir also z. B. *c* als Prime an, so ist *d* die Sekunde, *d* in der höhern Oktave die None, *e* die Terz u. s. w.; nehmen wir *e* als Prime an, so ist *f* die Sekunde, *a* die Quarte, *d* die Septime u. s. w.

Diese Abzählung ist leicht, — aber nicht genau. Denn wir wissen, dass jede Stufe erhöht oder erniedrigt werden kann; die blosser Angabe der Stufe sagt daher nicht, ob Erhöhung oder Erniedrigung, oder die unveränderte Stufe gemeint sei. Die Quinte von *c* z. B. ist *g*, oder — genauer zu reden: die *G*-Stufe. Ist aber nun der Ton *g* selbst, oder *ges* oder *gis* gemeint? — das sagt uns der Name Quinte nicht.

Man bedarf also genauerer Angabe; und zu dieser gelangt man, indem man ausmisst nach Ganz- und Halbtönen, wie gross ein Intervall ist.

Wir haben nun viererlei Intervallgrössen zu merken: grosse, kleine, verminderte, übermässige Intervalle: und dies geschieht am leichtesten nach folgenden Merksätzen.

Gross sind alle in einer Durtonleiter einheimischen Intervalle von der Tonika an aufwärts gezählt. Von *C* an z. B. ist *d* die grosse Sekunde, *C-e* die grosse Terz, *C-f* die grosse Quarte u. s. f. Folglich ist die grosse Sekunde einen Ganzton gross, die grosse Terz zwei Ganztöne, die grosse Quinte drei Ganztöne (*c-d*, *d-e*, *f-g*) und einen Halbton (*e-f*) u. s. w. Folglich sind auch *f-c* und *g-d* grosse Quinten, denn sie enthalten ebenfalls drei Ganztöne und einen halben; dergleichen sind *f-a* und *g-h* grosse Terzen, denn sie enthalten eben wie *c-e* zwei Ganztöne.

Klein ist ein um einen Halbton verkleinertes grosses Intervall. *C-e* und *c-g* z. B. waren grosse Terz und Quinte; *c-es* und *c-ges* sind kleine Terz und Quinte.

Vermindert ist ein um einen Halbton kleiner gewordnes kleines Intervall. *C-es* war eine kleine Terz; *c-eses* oder *cis-es* wär' eine verminderte Terz.

Übermässig endlich nennen wir ein um einen Halbton vergrössertes grosses Intervall. *C-G* z. B. ist eine grosse Quinte; *c-gis* würde eine übermässige sein.

Das Nähere ist nicht hierher, sondern in die allgemeine Musiklehre gehörig.

Dreiklang (oder erste harmonische Masse) in *G*dur *g-h-d*, in *F*dur *f-a-c* gefunden haben, also dieselben Akkorde, die wir zuvor aus der Tonleiter von *C*dur herausgefunden haben. Hiernach erscheinen sie uns nun als Akkorde auf der Tonika von *G*dur und *F*dur, — sie stellen uns die Tonika — oder die Tonart *G* und *F*dur vor, obwohl sie auch in *C*dur einheimisch, aus Tönen der *C*dur-Tonleiter errichtet sind. So können wir denn diese beiden Akkorde als Erinnerungen an *G*dur und *F*dur, als Entlehnungen aus diesen Tonarten ansehen. Diese Tonarten sind aber mit derjenigen, in welcher wir uns eigentlich befinden (mit *C*dur), nächstverwandt*); und wir kommen daher zu der Einsicht:

dass die Harmonie unsrer Durtonleiter zunächst besteht aus dem tonischen Dreiklang derselben und aus den entlehnten tonischen Dreiklängen der beiden nächstverwandten Durtonleitern.

Wie also jede Durtonart ihr beiden nächstverwandten Durtonarten in der nächsten Quinte über und unter ihrer Tonika neben sich hat: so finden sich auch neben dem eignen tonischen Akkorde noch die beiden tonischen Akkorde der nächstverwandten Durtöne, um die Harmonie für eine Durtonart vollständig zu machen.

Dieser doppelte Gesichtspunkt, unter dem wir unsern zweiten und dritten Akkord angeschaut haben:

1. einmal als Harmonien, die aus den Tönen unsrer erwählten Tonart gebildet, dieser angehörig sind und deren wichtigste

*) Auch hierzu bemerken wir kürzlich aus der allgemeinen Musiklehre, dass zwei Durtonarten, die nur in einem einzigen Ton von einander abweichen, nächstverwandt heißen und sich am engsten an einander schliessen. *C*- und *G*dur z. B.

	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>
<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i> <i>is</i>	<i>g</i>	

sind nur auf der *F*-Stufe, *C* und *F*dur

<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>			
			<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>

nur auf der *H*-Stufe von einander abweichend, folglich nächstverwandt. Im Quintenzirkel

Ges, Des, As, Es, B, F, C, G, D, A, E, H, Fis,
hat jede Tonart ihre beiden nächstverwandten zu beiden Seiten.

Die Quinte aufwärts haben wir schon Dominante genannt. Wollen wir neben ihr auch die nächste Quinte abwärts bezeichnen, so nennen wir jene Oberdominante, diese Unterdominante. Von *C* z. B. ist *G* die Oberdominante, *F* aber die Unterdominante. Die nächsten Verwandten jeder Durtonart sind also die Tonarten ihrer Ober- und Unterdominante.

Je mehr zwei Tonarten von einander abweichen, desto entfernter ist ihre Verwandtschaft; *D*dur und *B*dur z. B. sind mit *C*dur im zweiten Grade, unter sich im vierten Grade verwandt, denn sie sind von jenem auf zwei Stufen, unter einander aber auf vier Stufen abweichend.

Stufen, — Tonika, Oberdominante, Unterdominante, — als Grundtöne haben;

2. dann als tonische Dreiklänge der beiden nächstverwandten Durtonarten, die wir von diesen geliehen haben und die uns an diese erinnern, —

wird uns nachgehends von grosser Wichtigkeit sein. Wir müssen ihn also klar fassen und festhalten. Dies wird uns erleichtert, wenn wir jetzt zum erstenmal in den Grundtönen der drei Akkorde die drei Buchstaben $G-C-F$, oder, wie wir sie nun stellen;

$F - C - G$

wiederfinden, die wir schon S. 25 als ein bedeutsames Schema bezeichnet haben. Hier nennt uns dasselbe die drei ersten gefundenen Akkorde und die drei nächstzusammengehörigen Tonarten, die Haupttonart mit den beiden nächstverwandten Tonarten.

Zweiter Abschnitt.

Prüfung und Berichtigung der Harmonie.

A. Die vier Stimmen.

Wir kehren nun zu unserm Harmonie-Gebilde No. 91 zurück. Zuvor halten wir unser Augenmerk auf die Akkorde gerichtet, die sich in demselben zusammengefunden. Nun betrachten wir es von einer andern Seite.

Wir hatten begonnen mit der Tonleiter, die wir als erste Tonreihe oder Stimme oben an stellen. Jeder Ton derselben hat zunächst einen, dann einen zweiten, dann einen dritten Ton unter sich. Nehmen wir nun alle ersten ($c, d, e \dots$), dann alle zweiten ($g, h, c \dots$), dann alle dritten ($e, g, g \dots$), endlich alle vierten Töne ($c, g, c \dots$) als besondere Tonreihen zusammen, so sehen wir einen

Satz von vier zusammen erklingenden Stimmen vor uns, eben so wie wir früher nur Sätze von zwei Tonreihen und selbst im zweimalzweistimmigen Satze meist nur Verdoppelungen zweier verschiedner Stimmen gehabt haben. Die vier Stimmen, von der obersten angefangen, heissen

Diskant, (oder Sopran)	oder erste,
Alt,	- zweite,
Tenor,	- dritte,
Bass,	- vierte.

Damit man die verschiedenen Stimmen und ihren Gang genau erkenne, setzen wir No. 91 noch einmal partiturmässig*) her.

Diskant oder Sopran (erste Stimme).

Alt (zweite Stimme).

Tenor (dritte Stimme).

Bass (vierte Stimme).

Die oberste und unterste Stimme (Diskant und Bass) heissen Aussenstimmen, die zwischen ihnen liegenden (Alt und Tenor) heissen innere oder Mittelstimmen.

B. Zusammenhang der Akkorde.

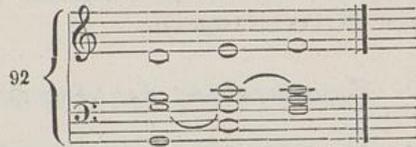
Es ist aber nicht genug, dass jeder Akkord für sich allein wohl gebildet erscheine; sie sollen zusammen ein harmonisches Ganze sein, wie die Tonleiter ein melodisches Ganzes geworden ist, — sie sollen innere Verbindung, Zusammenhang, Einigkeit haben. Ist das wohl in No. 91 der Fall? —

Oberflächliche Einigkeit liegt schon darin, dass alle Töne dieser Harmonien sich in ein und derselben Tonart finden. Allein dies kann nicht genügen, da wir uns (S. 79) erinnern, dass unser zweiter und dritter Akkord eigentlich doch nur entlehnt, ursprünglich andern Tonarten zugehörig war.

Ein bestimmteres Band erblicken wir in den Verbindungsstönen, welche jeder unsrer Akkorde mit seinen Nachbarn gemeinschaftlich hat. So sahen wir schon früher (S. 55) unsre beiden harmonischen Massen durch einen gemeinschaftlichen Ton, die Dominante, zusammenhängen; und so sind hier unser erster, zweiter und dritter Akkord durch das ihnen gemeinschaftliche *g*, — der dritte, vierte, fünfte, sechste durch das gemeinschaftliche *c*, — der siebente und achte durch das gemeinschaftliche *g* verbunden. Nur zwischen den Akkorden zu der sechsten und siebenten Stufe fehlt diese Verbindung. —

*) Partitur heisst diejenige Abfassung eines mehrstimmigen Tonstücks, in der, wie oben, jede Stimme, oder wenigstens jede zusammengehörige Stimmklasse ein besonderes System hat. Das Nähere über Einrichtung, Verständniss und Vortrag der Partitur in der allg. Musiklehre des Verf.

Fragen wir nach der Ursache der Verbindung zwischen den Akkorden: so wissen wir vor Allem, dass der Akkord auf *G* an die Stelle der zweiten Masse getreten ist, und — so wie diese selbst — mit der tonischen Harmonie durch die Dominante zusammenhängt. Diese Dominante war die Quinte in der tonischen Harmonie, die Quinte von *C*. — Aber ebensowohl ist auch *C* die Quinte von *F*. Nehmen wir an, wir befänden uns nicht in *C*dur, sondern in *F*dur, so würde *F* die Tonika, *f-a-c* der tonische Dreiklang, also *C* die Dominante oder auch die Quinte in *f-a-c* sein, wie *G* in *c-e-g*. Folglich hängt *c-e-g* mit *f-a-c* in derselben Weise zusammen, in welcher *g-h-d* mit *c-e-g* zusammenhängt, und wir entdecken also, dass auch hier die Dominante das Band der Harmonie ist. Am deutlichsten stellt sich dies im zweiten bis vierten der obigen Akkorde —



heraus. Der *G*-Akkord als Dominanthermonie von *C* hängt mit dem *C*-Akkorde, und dieser, als Dominanthermonie von *F*, mit dem *F*-Akkorde zusammen, beide mittels der Dominanten (von *C* und *F*) *g* und *c*. So steht also jeder in No. 91 gebrauchte Akkord mit den nächstliegenden in (wie die Kunstsprache es ausdrückt) dominantischem Verhältnisse. Nur zwischen den Akkorden, die die sechste und siebente Stufe begleiten, findet dieses Verhältniss nicht statt.

Endlich weisen die Akkorde in No. 91 stets auf nächstverwandte Tonarten hin, — *C* und *G*dur, *G* und *C*dur, *C* und *F*, *F* und *C*, *C* und *F* und zu allerletzt wieder *G* und *C*dur. Denn jeder tonische Dreiklang ist die harmonische Erfüllung seines Grundtons, der Tonika, diese aber ist der Hauptton (S. 23) ihrer Tonleiter. Nur bei der sechsten und siebenten Stufe ist jener Hinweis nicht vorhanden; hier treffen *G* und *F*dur zusammen. Ueberall zeigt sich also harmonischer Zusammenhang, nur bei dem Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe fehlt er.

C. Fehlerhafte Fortschreitungen.

Untersuchen wir nun den ohnehin schon dem Zusammenhang nach mangelhaften Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe näher, so finden wir noch andre unerwünschte Verhältnisse.

1. Oktavenfolge.

Erstens nimmt jede der vier Stimmen durchgängig ihren besondern Weg; zu Anfange geht z. B. die erste von *c* nach *d*, nach *e*, die zweite von *g* nach *h*, nach *c*, die dritte von *e* nach *g*, das sie wiederholt, die vierte von *c* nach *g* und wieder nach *c*. Nur von der sechsten zur siebenten Stufe schreitet der Bass sowohl, wie der Alt von *f* nach *g*.



Der Alt sagt also nichts Andres als der Bass. Allein er ist auch nicht eine blosse Verdopplung und Verstärkung, wie wir sie bei dem ersten Versuche des zweistimmigen Satzes (No. 51) gesehn haben; denn er steht mitten unter den andern Stimmen und will sich gleich ihnen als besondre Stimme geltend machen. Eben in dieser Zweideutigkeit liegt aber ein Uebelstand; der Alt ist hier weder besondre Stimme, noch blosse, eigentlich (S. 51) gar nicht zum Stimmgewebe gehörige Verdopplung, wie z. B. in diesem Sätzchen —



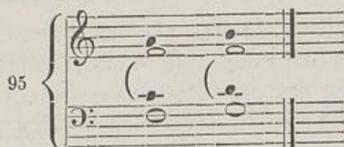
die oberste und unterste (in Viertelnoten geschriebne) Stimme, von denen man gleich erkennt, dass sie blos Verdopplungen von Diskant und Bass sind, während die eigentliche Harmonie in den vier mittlern Stimmen enthalten ist.

Solche Fortschreitungen nun, wie in No. 93 zwischen Alt und Bass, werden falsche Oktaven (oder Oktaven, schlechtweg) genannt; sie geben dem Satz ein zweideutiges Ansehn, klingen aus dem Stimmgewebe hohl heraus und berauben dasselbe der vollen Mannigfaltigkeit von vier verschiedenen Stimmen. Wir wollen sie für jetzt durchaus vermeiden, obwohl die Zeit kommen wird, wo wir auch von ihnen den rechten Gebrauch machen lernen. Selbst die unschuldigen Oktaven (No. 94) wollen wir für jetzt meiden, da sie uns mindestens eine Stimme entziehen; denn zwei in Oktaven gehende Stimmen sind (S. 51) gleichsam für eine einzige zu achten. Auch wollen wir nicht Zeit

verlieren mit dem Herausklauben von Fällern, wo die Oktaven vielleicht doch schon zulässig wären; denn diese finden sich zu rechter Zeit von selbst.

Wie aber sind die falschen Oktaven in No. 93 zu beseitigen?

Der Bass ist für jetzt unentbehrlich; wir haben zu *a* und *h* keine andre Harmonie gefunden, als die Akkorde auf *f* und *g*. Der Fehler liegt also im Alt, — darin, dass auch der Alt, wie der Bass, von *f* hinauf nach *g* geht; dies darf nicht sein. — Nun erinnern wir uns aber, dass der Akkord *g, h, d* eigentlich nichts Andres ist, als (S. 54) unsre ehemalige zweite Masse *g-d-f*. Wir könnten also vielleicht jenes *f* aus dem vorigen Akkord im folgenden beibehalten; —

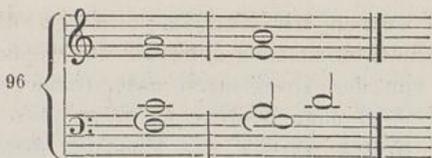


dann schreitet der Alt nicht mit dem Bass in Oktaven fort, dann haben auch diese beiden Akkorde einen gemeinschaftlichen, verknüpfenden Ton, das *f*. — Ob sich dies rechtfertigen lässt, werden wir bald untersuchen.

2. Quintenfolge.

Allein es birgt sich zweitens noch ein Uebelstand in dieser Stelle; der nämlich, dass zwei Stimmen mit einander in Quinten fortschreiten, Quinten machen. Wir sehen, dass der Tenor und Bass im ersten, wie im zweiten Akkord eine Quinte bilden, — erst *f-c*, dann *g-d*, — und empfinden, dass dieser Quintenfolge ein greller Klang eigen ist, der besonders deutlich hervortritt, wenn diese falschen Quinten nicht von dem Zusammenklange vieler Stimmen verhüllt werden, wenn wir z. B. oben, in No. 95, den Alt oder Diskant weglassen.

Auch Quintenfolgen werden wir später zulässig und recht finden, wollen sie aber jetzt ohne Weiteres vermeiden, da sich erst weiterhin die Fälle ihrer Zulässigkeit ergeben. — Im obigen Falle nun beruht wieder der Fehler darin, dass der Tenor von *c* nach *d* schreitet, während der Bass von *f* nach *g* geht. Bei den Oktaven halfen wir uns durch Liegenlassen des ersten Tons; hier kann offenbar das *c* nicht liegen bleiben, da es nicht in den Terzenbau des folgenden Akkordes gehört. Wenn es nun weder hinaufschreiten, noch liegen bleiben kann, so muss es wohl hinabgehen in den nächsten Akkordton, also nach *h*. Allein dann fehlt uns der Ton *d*? — wir theilen also die Geltung des Akkordes zwischen *h* und *d*;



so haben wir zuerst die Quinten vermieden, und dann doch noch den Akkord vollständig vernommen; das Erstere haben wir durch Gegenbewegung (S. 73) erlangt, indem der Tenor in entgegengesetzter Richtung zum Basse sich bewegte; das Andre hat uns Gelegenheit gegeben, in ein und demselben Akkord einer Stimme zwei Töne, also grössere Belebung, zu ertheilen. Hiermit ist also der letzte Missstand jener bedenklichen Stelle beseitigt*).

Dergleichen nachschlagende Akkordtöne heissen harmonische Beitäne.

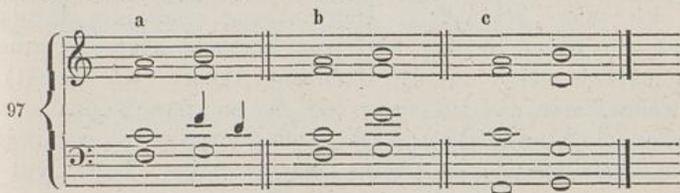
D. Der Dominantakkord.

Dieser Weg hat unabsichtlich auf einen neuen Akkord, und zwar von vier Tönen, geführt

g - h - d - f,

während unsre bisherigen Akkorde nur drei Töne hatten; der vierte Ton des neuen Akkordes ist vom Grundton die Septime. — Akkorde

*) Es giebt noch manche andre Wege, jene unzulässigen Fortschreitungen zu vermeiden. Man könnte den Tenor weit hinauf zum Tone des Alts und dann in die fehlende Quinte führen, wie bei a, — man könnte ihn über den Alt weg, in einen ganz andern Akkordton (wie bei b) führen, oder ihn sowohl, wie den Alt in andre Töne (wie bei c)



hinabschreiten lassen; andrer Auswege, die sich später zum Theil von selbst öffnen, nicht zu gedenken. Alle diese Wege sind zulässig. Nur liegen sie unverkennbar nicht so nahe, als der in No. 96 erfundene: denn bei a muss der Tenor weit weg, bei b sogar über eine höhere Stimme hinausschreiten, auch bleibt der Akkord unvollständig, bei c aber schreiten zwei Stimmen, Alt und Tenor, in entlegne Akkordstufen. Wir bleiben also für jetzt bei unsrer Weise, bis wir sie besser ersetzen können. Dies Letztere aber wird allerdings wünschenswerth sein; denn das zuerst erscheinende zweifache *h* ist allerdings — aus Gründen, die wir bei No. 158 erfahren werden — nicht wohlansprechend. Nur für jetzt müssen wir es uns gefallen lassen, wenn wir nicht der systematischen Entwicklung vorgreifen wollen; erst No. 169 bringt die Lösung dieses Falles — ohne Abänderung oder Umgestaltung der Harmonie.

von vier Tönen nennen wir **Septimen-Akkorde**; sie werden nach dem neu hinzugekommenen Intervall der Septime so genannt, weil dieses sie von den Dreiklängen unterscheidet; — der Septimenakkord *g-h-d-f*, ohne Septime *f*, wäre eben nur ein Dreiklang, *g-h-d*. Später werden wir allmählig mehrere Septimen-Akkorde kennen lernen. Der jetzt entdeckte, auf der Dominante, ist aber von besonderer Wichtigkeit; wir geben ihm den auszeichnenden Namen: **Dominant-Akkord**.

Ueber diesen Akkord ist mancherlei zu bemerken. Zunächst fragt sich, ob er wohl überhaupt für ein zulässiges harmonisches Gebilde zu achten? — Wir können schon auf unserm gegenwärtigen Standpunkt unbedenklich Ja sagen, obgleich der wissenschaftliche Beweis erst später zu geben ist. Denn schon jetzt sehen wir ihn terzenweis erbaut und erkennen in ihm den Dreiklang *g-h-d*, der gerechtfertigt ist, und die zweite harmonische Masse *g--d-f*, die wir bei der Naturharmonie wenigstens anwendbar gefunden und die in ihrer Verschmelzung mit dem Dreiklang von einer ihrer Bedenklichkeiten, der unregelmässigen (nicht terzenweisen) Gestaltung, befreit ist.

Sodann zeigt sich der Dominantakkord in jeder Tonart nur einmal, auf der Dominante derselben, und sonst auf keiner andern Stufe. Dreiklänge fanden wir in *C*dur auf *C*, *F* und *G*, den Dominantakkord nur auf der Dominante, *G*. Zwar könnten wir auch andern Dreiklängen Septimen zulegen:

c-e-g — und *h*,
f-a-c — und *e*.

Aber schon unser Gehör sagt uns, dass dies ganz andre Akkorde sind; wir sehen bei näherer Untersuchung, dass der Dominant-Akkord eine kleine Septime hat, jene Versuche aber eine grosse.

Endlich weist uns der Dominant-Akkord (wie gesagt) auf die zweite Masse und mit dieser auf die um ihre Tonika bewegte Tonleiter (S. 23) zurück; er ist die Vollendung dessen, was in jenen frühern Gestalten sich im Voraus angedeutet hat. Daher tritt hier

ein **Harmonie-Gesetz**

hervor, das seinen Ursprung und seine Erklärung in jenen Vorgehalten findet. **Erinnern wir uns, dass die Tonleiter (S. 23)**

C, d, e, f, g, a, h, C

erstens auf ihrer Tonika beruht, von ihr ausgeht und in sie zurückkehrt, mithin die Tonika ihr Haupt- und Zielpunkt ist, auf den sie sich durchaus bezieht. **Erinnern wir uns zweitens, dass sie in zwei Tetrachorde (S. 25)**

- 1).....*g, a, h, C*
- 2).....*C, d, e, f*

zerfällt, von denen das erstere nach der Tonika hinstrebt, das andre aus der Tonika herkömmt, ohne sich auf etwas Andres beziehen zu können, als auf sie. Hier ist schon klar, dass man nicht bei *g*, bei *a*, bei *h*, sondern nur bei *C*, — ferner dass man nicht bei *f*, bei *e*, bei *d*, sondern wieder nur bei *C* Befriedigung finden kann.

Nun aber tritt an die Stelle der blossen Tonika der tonische Dreiklang *c-e-g*. Hieraus folgt, dass nicht in der blossen Tonika, sondern in jenem Dreiklang der Zielpunkt aller Bewegung um die Tonika herum zu finden ist. Eben so tritt an die Stelle der um die Tonika bewegten Tonleiter die harmonische Ausprägung derselben, —

<i>g</i> ,	<i>a</i> ,	<i>h</i> ,	<i>c</i> ,	<i>d</i> ,	<i>e</i> ,	<i>f</i>
<i>g</i>		<i>h</i>		<i>d</i>		<i>f</i>

der Dominantakkord. Seine Aufgabe ist gelöst, wenn er in die tonische Harmonie eingeht, sich (nach dem Kunstausdrucke) in sie auflöst. Folglich geht

sein Grundton und seine Terz in die Tonika,
wie in der bewegten Tonleiter das ganze erste Tetrachord. Folglich geht ferner

seine Quinte in die Tonika,
seine Septime in die Terz derselben

(des tonischen Dreiklangs) weil das ganze zweite Tetrachord sich auf die Tonika zurückbezieht.

Könnte nicht der Grundton *g* stehen bleiben, da er ja ebenfalls zur tonischen Harmonie gehört? Allerdings. Allein der tonische Dreiklang würde dann in dieser Stellung seiner Töne

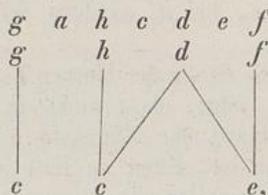
g - c - e

hervortreten. Ob dies zulässig, werden wir erst später (bei No. 147) erfahren; jetzt dürfen wir davon noch nicht Gebrauch machen.

Eben sowohl kann allerdings die Quinte des Dominantakkordes (*d*) auch in die Terz des tonischen Dreiklangs (*e*) hinaufgeführt werden, da das zweite Tetrachord sich zwar auf die Tonika zurückbezieht (also *d* nach *c* strebt) aber auch aus ihr herausgeht, mithin *d* nach *e* führt. Indess würde diese Fortschreitung der Quinte dazu führen, im folgenden tonischen Dreiklange die Terz zweimal zu haben, da die Septime sich ebenfalls in die Terz auflösen muss. Diese Verdopplung der Terz in den Dreiklängen, die wir jetzt besitzen, ist aber in der Regel von ungünstiger Wirkung; sie ertheilt aus später (No. 157) hervortretenden Gründen der Terz ein solches Uebergewicht, dass man neben ihr die

übrigen Akkordtöne zu schwach hört, was bei der Verdopplung von Grundton oder Quinte keineswegs der Fall ist.

Am augenfälligsten können wir uns das hier für den Dominantakkord gefundene Gesetz*) so darstellen:



*) Wir werden später allerdings erfahren, dass von dem oben ausgesprochenen Gesetz über die Auflösung des Dominantakkordes nicht bloß theilweis abgewichen, sondern dass derselbe in ganz andre Akkorde aufgelöst oder übergeführt werden kann; bei diesen Mittheilungen wird dann nachgewiesen werden müssen, aus welchem Grunde von dem obigen Gesetz abgewichen werden kann und dass dasselbe in der That die Regel bildet, die Abweichungen aber nur die für bestimmte und beschränkte Fälle statthaftern Ausnahmen. Da aber jenes Gesetz des Dominantakkordes ein Grundgesetz für die ganze Harmonik (S. 23) ist, zu dem alle fernern Gesetze nur Folgerungen und Zusätze sind: so ist es wünschenswerth, dasselbe sobald und so sicher wie möglich zu fassen.

Der erste Erweis wird nun dem unmittelbaren Musksion oder Gefühl zu geben sein. Man versuche, den Dominantakkord im Ganzen oder in einzelnen Stimmen abweichend zu führen, so werden sich die Abweichungen zum Theil gefühlswidrig, zum Theil (das sind nämlich die ausnahmsweisen Wege, die später zu erwähnen sind) wenigstens minder zusageud für das Gefühl zeigen, als der regelmässige Gang. — Spricht das Gefühl beim blossen Zuhören nicht entschieden genug, so suche man es dadurch zu schärfen, dass man die zweifelhaften Schritte singen lässt; man lasse z. B. unter Angabe des Akkordes *f* singen und von da nach *e* gehn, dann wieder *f* und von da nach *g* aufwärts singen, — oder *h* und darauf *c* folgen, dann abermals *h* und darauf *g* oder *a*. Der ungeübteste Sänger wird bei nur geringer Fähigkeit die natürlichen Fortschreitungen leicht und richtig treffen; die regelwidrigen wird selbst der geübtere Sänger verfehlen, oder im Singen als widerstrebend empfinden.

Der zweite Erweis fusst auf der Erkenntniss von der Entstehung des Ton- und Harmoniewesens und auf dem hieraus sich ergebenden Sinn der einzelnen Gestaltungen, die wir oben zu Grunde gelegt haben.

In der Tonleiter haben wir schon S. 23 die Tonika als Hauptton erkannt, aus der die Tonreihe hervorgeht und in die sie zurückkehrt, zu der sie sich also als untergeordnete Nebensache zur Hauptsache verhält. Die Tonika aber ist (in ihrem Tongebiete) zugleich Grundton der ersten oder vielmehr einzigen von der Natur gegebenen Harmonie; sie erzeugt aus sich nächst der Oktave die Quinte oder Dominante, dann weiterhin die grosse Terz, also den grossen Dreiklang oder die tonische Harmonie. Die Dominante also ist ein Erzeugniss der Tonika, ein Theil der tonischen Harmonie, — so wie ohnehin ein Ton aus der auf der Tonika beruhenden Tonleiter, folglich in aller Beziehung wieder auf die Tonika zurückweisend und in ihr den Ursprung, also die Begründung und Beruhigung erkennend.

Wenn sich nun auf der Dominante, z. B. in *C*dur auf *G*, eine Harmonie bildet, — zunächst ein Dreiklang, *g-h-d*, so kann dies nicht der tonische

wobei wir den doppelten Weg der Quinte, unbekümmert um die Verdopplung der Terz hingestellt haben.

Hiermit ist endlich die Harmonisirung der Tonleiter fehlerlos zu Stande gebracht.

98

Eine Folge der dem Dominant-Akkorde nothwendigen Fortschreitung ist allerdings, dass der letzte Akkord unvollständig bleibt, — es fehlt ihm die Quinte. Diese Mangelhaftigkeit dürfen wir uns für jetzt gefallen lassen; sie ist, nach dem Gehör zu urtheilen, nicht eben widrig, und wird sich bald besser rechtfertigen, in kurzem auch beseitigen lassen. — Es scheint ferner, als wäre nun zwischen den beiden letzten Akkorden, *g-h-d-f* und *c-e* keine Verbindung; sie zeigen in No. 98 keinen gemeinschaftlichen Ton. Aber dies ist nur, weil oben der letzte Akkord unvollständig geblieben; der Verbindungston (die Quinte, *g*) existirt, wir haben ihn nur nicht anbringen können, da jede unsrer Stimmen einen andern Weg befolgen musste.

E. Rechtfertigung der Vierstimmigkeit.

Jetzt können wir auch schon den S. 75 gefassten Beschluss, vierstimmig zu setzen, rechtfertigen. Wir bedürfen schon deswegen nicht weniger als vier Stimmen, damit es möglich sei, den

und darum Hauptakkord von *Cdur* sein (denn das widerspräche der Voraussetzung, dass *C* Tonika und *Cdur* die Tonart sei), folglich kann auch in ihm nicht die letzte Befriedigung gefunden werden. Wird aus dem Dreiklang gar ein Dominantakkord, *g-h-d-f*, so ist dies noch entschiedner der Fall; denn der Dreiklang ist wenigstens gleichartig dem tonischen Akkorde, (ist sogar selber ein solcher, — nur in einer andern Tonart) der Dominantakkord aber nicht, weil es auf der Tonika und zwar in deren Tonart keinen Dominantakkord (S. 86) geben kann. Folglich kann im Dominantakkorde noch weniger, als im Dominantdreiklang Befriedigung gefunden werden, derselbe muss sich vielmehr weiter bewegen, um uns wo anders zur Befriedigung zu führen. Aber wo wäre die zu finden, als im Hauptton und Hauptakkord? Oder sollten wir sie in einem andern Ton oder Akkorde, z. B. in *f-a-c* oder *a-c-e* treffen? Aber diese Töne und Akkorde sind ja selber — entweder für fremd in *Cdur*, oder — für Nebensache, untergeordnete Momente gegen die Tonika und deren Harmonie zu erachten. — Die ergänzende Voraussetzickung zu diesem Erweis giebt „die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit vom Verf.

Dominantakkord mit seinen vier Tönen vollständig hinzustellen und den tonischen Akkord zum Schlusse vierstimmig zu machen, so dass sein wichtigster Ton (der Grundton), der zugleich Tonika, also wichtigster Ton der Tonleiter und jeder Komposition in ihr ist, in den wichtigsten Stimmen — im Bass und zugleich in der Oberstimme gegeben werden könne.

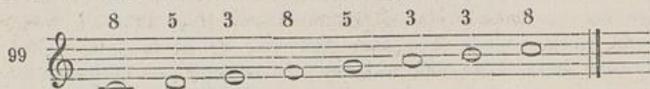
Noch andre Gründe, den vierstimmigen Satz als Grundlage aller harmonischen Setzkunst zu betrachten, werden sich später ergeben.

Dritter Abschnitt.

Anwendung der gefundenen Harmonien zur Begleitung.

Nach diesen Vorbereitungen wenden wir uns wieder zu praktischer Thätigkeit. Diese kann zunächst nur die Begleitung gegebener Melodien mit den aufgefundenen Akkorden zum Gegenstande haben, bis wir erst mit der Harmonie und ihrem Gebrauch etwas vertrauter geworden sind. Unsre Melodien werden vorerst nur sehr einfach sein und nur die Töne einer einzigen Durtonleiter enthalten dürfen. Jedem Ton der Melodie theilen wir den Akkord zu, der sich für denselben in No. 91 gefunden hat; also die erste, dritte und fünfte Stufe der Tonleiter (*c, e, g* in *Cdur*) wird überall mit dem Dreiklang der Tonika, die zweite und siebente Stufe (*d, h*) mit dem Dreiklang der Oberdominante, die vierte und sechste Stufe (*f, a*) mit dem Dreiklang der Unterdominante begleitet; folgt aber die siebente Stufe auf die sechste, so vermeiden wir die dabei drohenden Fehler, wie in No. 98, durch Einführung des Dominant-Akkordes.

Um das Auffinden der Akkorde zu erleichtern, merken wir für die ersten Uebungen über der Melodie mit Ziffern an: wo (auf der wievielten Stufe nach unten) sich der Grundton des Akkordes findet. Wir sehen in No. 91 oder 98, dass die Tonika zum Grundton ihrer Harmonie die tiefere Oktave hat, setzen also über die Tonika in unsrer Melodie eine 8. Der zweite Ton der Tonleiter (*d*) hat seinen Grundton fünf Stufen abwärts (auf *g*), wird also mit einer 5 überschrieben. Nach diesem Verfahren ergibt sich für die Tonleiter, von *Cdur* z. B., folgende Zifferreihe, —

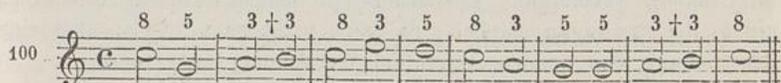


ist also jedes *c* in *Cdur* mit 8, jedes *d* mit 5, jedes *e* mit 3, jedes *f* mit 8, jedes *g* mit 5, jedes *a* und *h* mit 3 zu überschreiben.

Wir sehen die Zifferreihe 8, 5, 3 sich regelmässig wiederholen; nur zwischen der sechsten und siebenten Stufe wird unregelmässig die 3 wiederholt. Dies ist derselbe Punkt, wo wir (S. 83) allerlei Missstände im Akkordgang auffanden; wir wollen ihn mit einem † zwischen den Ziffern bezeichnen, zur Erinnerung, dass hier Oktaven und Quinten zu vermeiden und zugleich der Zusammenhang zu verstärken ist.

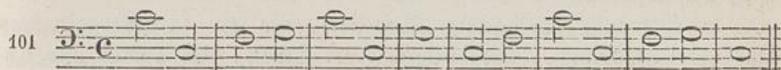
Haben wir nun unsre Melodie mit Ziffern versehen, und zwischen die etwa auf einander folgenden Dreien das Warnungskreuz gestellt: so setzen wir erst die Grundtöne, dann die Mittelstimmen; letztere zunächst bei der Melodie. Hier ein Beispiel.

Diese Melodie:



ist vorerst mit Ziffern versehen worden; alle *c* haben eine 8, alle *g* eine 5, alle *a* eine 3 erhalten, und so fort. Dann ist, wo sich zwei Dreien nach einander zeigten (im zweiten und siebenten Takte), das Warnungskreuz gesetzt worden.

Nun werden nach Angabe der Ziffern alle Grundtöne festgesetzt.



Warum macht dieser Bass im ersten Takt einen Oktavensprung, statt auf Einem *c* zu bleiben? Theils um in den ohnehin so eintönigen Gang des Basses eine etwas grössere melodische Erregung zu bringen, theils, um von dem tiefern *c* aus über *f* und *g* nach dem höhern *c* eine entschiednere Richtung zu erhalten.

Endlich werden die Mittelstimmen zugesetzt⁶⁾, stets möglichst nahe an die Oberstimme, und bei den Warnungszeichen die Quinten- und Oktavenfolgen vermieden. Hier —

6) Der Anfänger wird seine Fortschritte sichern und beschleunigen, wenn er sich pünktlich dem hier vorgezeichneten Gange fügt. Seine Aufgabe besteht also in vier Verrichtungen:

1. Er setze die Ziffern fest, und zwar so, dass er mit dem ersten Ton beginne und durch die ganze Melodie denselben Ton aufsuche und beziffere (bei uns also *c* im ersten, dann *c* im dritten, fünften und letzten Takt), dann den zweiten Ton überall beziffere (bei uns also *g* im ersten und sechsten Takt) und so bis zu Ende;
2. er bezeichne die gefahrdrohenden Stellen mit dem Warnungskreuz;
3. er setze den ganzen Bass hintereinander fort bis zu Ende;
4. er ergänze die Harmonie durch Zufügung der Mittelstimmen.

Die Gleichförmigkeit im Verfahren führt schneller zur Sicherheit und Geübtheit und vergilt damit den kleinen Zwang, dem man sich auf kurze Zeit unterwirft.

8 5 3+3 8 3 5 8 3 5 5 3+3 8

steht die Ausführung. Man bemerke nebenbei, dass Takt 6 zwei Stimmen, Tenor und Bass, in einem Ton zusammentreten. Dass beide Stimmen demungeachtet verschiedenen Gang nehmen, sieht jeder. Wollten wir sie aber zwei- oder mehrmals nach einander im Einklang vereinigen, so würden wir unsern Satz auf so lange zu einem dreistimmigen machen; es wäre nicht eben falsch, aber eine Abweichung von unserm Vorsatze, vierstimmig zu setzen.

Mag übrigens die oben eingeleitete Uebung dürftig und mechanisch erscheinen; all' unsre Anfänge waren höchst gering und führten weit genug. Auch diese engen Schranken werden wir bald durchbrechen; sie leiten aber mit solcher Sicherheit in ein neues reiches Gebiet, dass Fehler nur aus unbedingter Unachtsamkeit hervorgehen können.

In dieser Weise können Melodien, die nur in einer einzigen Durtonart stehen, — mit einigen Ausnahmen, die später zur Erwähnung kommen, — harmonisirt werden. Beilage I bietet deren einige zur Uebung, 7) da die eigne Auswahl oder Anfertigung den Schüler weder fördert, noch ihm wegen den schon erwähnten Ausnahmen für jetzt ohne Bedenken überlassen werden kann. Will er diese Uebung in andern Tonarten fortführen, so kann er Irrungen dadurch von sich abwehren, dass er sich die jedesmalige Tonleiter mit den Ziffern vorschreibt; z. B. so:

8 5 3 8 5 3+3 8
d e fis g a h cis d

wenn er in *D*dur arbeiten wollte.

7) Fünfte Aufgabe: der Schüler hat

- a) die in der Beilage I gebotenen Melodien zu harmonisiren,
- b) allmählig in allen Durtonarten die S. 80 aufgewiesenen drei Töne (Tonika, Oberdominante, Unterdominante aufzusuchen,
- c) auf ihnen die drei Dreiklänge und den Dominantakkord zu errichten,
- d) die Auflösung des letztern in der S. 87 gezeigten Weise aufzuschreiben und endlich
- e) Akkorde und Auflösung am Instrumente auszuführen.

Das Nähere im Anhang B.

Vierter Abschnitt.

Vollendung der vorigen Aufgabe.

Die im vorigen Abschnitt gezeigte Harmonieweise findet auf alle, in einer einzigen Durtonart gesetzten (nicht aus einer Tonart in die andre gehenden oder in Moll stehenden) Melodien Anwendung. Jedoch — wie wir schon bemerkt haben — nicht ohne gewisse Ausnahmefälle, in denen die obige Weise unzureichend erscheint.

Versuchen wir, um wenigstens den einzig wesentlichen Ausnahmefall*) zu finden, an der abwärtssteigenden Tonleiter, was zuvor an der aufwärts führenden geschehen ist. Wir setzen über die Oberstimme die bekannten Ziffern, nach deren Andeutung die Bass- oder Grundtöne der Akkorde und dann die Mittelstimmen.

103

Auch hier werden wir Alles in Ordnung finden; nur von der siebenten zur sechsten Stufe (*h-a*) fehlt wieder der Zusammenhang und finden sich falsche Oktaven und Quinten.

Dass hier der Dominant-Akkord nicht aushelfen kann, wie zuvor in No. 98, ist leicht einzusehn. Ja, er ist nicht einmal anwendbar, wenn wir nicht in neue Fehler gerathen sollen. Denn wollten wir *g-h-d* in einen Dominant-Akkord verwandeln, so müsste *c-e-g* folgen und *h* nach *c*, nicht aber nach *a* gehen. Es muss also ein neuer Ausweg gefunden werden.

In dem frühern Falle beseitigten wir die Oktavenfolge zwischen Alt und Bass dadurch, dass wir den Alt auf demselben Tone (*f*) stehn liessen; zugleich verbanden sich durch den liegenbleibenden Ton die Akkorde. Können wir nicht jetzt wieder den Alt liegen lassen? — Nein; *g* und *a*, oder *f*, *g* und *a* bieten uns (wenigstens auf unserm jetzigen Standpunkte) keine Aussicht auf eine harmonische Gestalt. Der Alt kann mithin eben so wenig stehn bleiben, als hinuntergehn. Folglich muss er hinaufgehn in den nächsten Akkordton, nach *a*. Dasselbe gilt vom Tenor; auch er kann weder hinuntergehn (dann entstehen Quinten) noch stehn bleiben, muss also hinauf in den nächsten Akkordton, und so hätten wir hier —

*) Die unwesentlichen sind im Anhang B erwähnt.

104

allerdings die Quinten- und Oktavenfolge vermieden. Allein diese Aushülfe ist unzulänglich. Die Mittelstimmen nehmen einen gezwungenen Gang aufwärts, — gezwungen, weil Diskant und Bass abwärts streben; vom dritten zum vierten Akkorde gehn Tenor und Bass in Oktaven, die man zwar als blosse Verdopplungen (S. 83) entschuldigen, doch aber nicht gutheissen könnte, da wir gar nicht die Absicht gehabt, zu verdoppeln. Wir müssen daher bessere Wege suchen.

In den Mittelstimmen ist nicht zu helfen; das hat sich eben erwiesen. Also muss der Bass die Fehler vermeiden. Oben in No. 104 that es der Alt, indem er vom zweiten zum dritten Akkorde nicht hinab, sondern hinauf ging, von *g* nicht nach *f*, sondern nach *a*. Jetzt soll also der Bass — nicht von *g* hinab nach *f*, sondern — hinaufgehn von *g* nach *a*. Wenn aber der Bass *a* nimmt, so wird uns (statt des vorigen Grundtons *f* zu dem Akkorde *f-a-c*) ein neuer Grundton gegeben, auf dem wir einen neuen Akkord zu errichten haben; wir setzen auf *a* eine Terz *c* und auf *c* noch eine Terz *e*, so dass unser dritter Akkord

105

nun *a-c-e* heisst. Nehmen wir vorläufig diesen Akkord für gerechtfertigt an, so sind nun die fehlerhaften Quinten- und Oktavenfolgen beseitigt. Näheren Zusammenhang hat zwar der zweite Akkord mit dem dritten nicht; aber den haben wir auch schon früher, namentlich in No. 104 entbehren müssen. — Beiläufig ist durch die Aenderung des Basses die Ziffer 3 über *a* unpassend geworden; wir müssen dafür 8 setzen.

Wie aber, wenn wir den Akkord *f-a-c* nicht aufgeben wollen? — Dann muss die Abhülfe im vorhergehenden Akkorde statt haben; es ständen dann diese Akkorde fest:

106

Wodurch würde nun der alte Fehler aus No. 103 wieder hervorgerufen? Wenn wir wieder als Grundton des zweiten Akkordes *g* festsetzten und damit hinab nach *f* gingen. Wir müssen also einen Grundton wählen, der hinaufgeht nach *f*. Dies ist *e*, und auf demselben errichten wir einen neuen Dreiklang, wie zuvor auf *a*.



Auch hier also haben wir die Zifferreihe verändert, die falschen Fortschreitungen beseitigt, die engere Akkordverbindung aber eingebüsst. Dieser Verlust ist bei der sonst innigen Verbindung der Akkorde zu ertragen*). Es fragt sich nur noch, ob die beiden einstweilen versuchsweise gebildeten Akkorde sich rechtfertigen lassen? —

Vergleichen wir sie mit den alten: so finden wir zwar, dass sie ebenfalls Dreiklänge, — aber, dass sie in ihrem Inhalt, in ihren Intervallen jenen keineswegs ganz gleich sind. Die frühern Dreiklänge (auf *C*, *G* und *F*) bestanden aus Grundton, grosser Terz und grosser Quinte; die neuern (auf *E* und *A*) bestehen aus Grundton, kleiner Terz und grosser Quinte. Allein auch die kleine Terz ist in der S. 54 gerechtfertigten ersten harmonischen Masse enthalten und so rechtfertigen sich auch die neuen Akkorde. Die frühern Dreiklänge (mit grosser Terz und Quinte) heissen grosse Dreiklänge, auch harte oder Durdreiklänge, die neuen (mit

*) Dass eine oder die andre Aushülfe, die wir oben in No. 105 und 107 gezeigt haben, auf unserm jetzigen Standpunkte nothwendig und keine andre für jetzt denkbar ist, — man müsste denn für etwas Neues gelten lassen, dass man ohne allen Grund beide Veränderungen zugleich träge, die Dreiklänge auf *e* und *a* nach einander brauchte, — dies ist leicht zu beweisen. Wir wissen nämlich bis jetzt noch nicht anders, als dass jeder Melodieton mit einem Dreiklang oder Dominantakkorde begleitet wird, in dem er Oktave, Quinte oder Terz ist; daher überziffern wir jeden Melodieton mit 8 oder 5 oder 3. Wenn nun die aufeinanderfolgende siebente und sechste Stufe (in *C*dur *h* und *a*) mit zwei Dreien überschrieben werden, so entstehen die in No. 103 und 104 gezeigten Fehler. Wollte man die erste 3 mit einer 8 vertauschen, so würde eine Ton-Verbindung *h-d-f* entstehen, die wir noch gar nicht kennen und zu gebrauchen wissen; überdem würde dieser und der vorige Akkord, in dem ebenfalls der Grundton Oktave des Melodietons ist, Oktaven enthalten. Wollte man die zweite 3 mit einer 5 vertauschen, so würde der Akkord mit dem folgenden in Quinten gehen, da für beide die Quinte des Melodietons als Bass angewiesen wäre. Es kann also die erste 3 nur mit 5 und die zweite nur mit 8 vertauscht, also nur so, wie oben geschehn, verfahren werden.

kleiner Terz und grosser Quinte) kleine Dreiklänge, auch weiche oder Molldreiklänge. Hören wir nun prüfend zuerst die Harmonie eines grossen, dann eines kleinen Dreiklangs, so kann uns nicht entgehen, dass die erstere hell und frisch, die andre trüber und weicher ertönt. Natürlich! Denn die erstere ist das unmittelbare Erzeugniss der Natur und giebt uns die nächstverwandten Töne in ihrer geradesten Entwicklung (1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6, oder 4 : 5 : 6) zu hören, während die andre auf einer Verwechslung oder Versetzung dieser Verhältnisse beruht; oben folgt die kleine Terz auf die grosse, hier — gegen den Weg der Natur die grosse auf die kleine (1 : 2 : 3 : 4, — 5 : 6, + 4 : 5) und diese Versetzung trübt eben den Zusammenklang und seine Auffassung.

Wir besitzen also jetzt drei Arten von Akkorden:

1. grosse Dreiklänge, auf der Tonika, Ober- und Unterdominante, — in *C*dur also auf *C*, *G* und *F*,
2. kleine Dreiklänge, auf der dritten und sechsten Stufe der Tonleiter, in *C*dur auf *E* und *A*,
3. den Dominant-Akkord, auf der Dominante, — in *C*dur auf *G*.

Nun sehen wir schon einen der Gründe, die uns erlauben, den Dreiklang nach dem Dominant-Akkord (S. 89) unvollständig, nämlich ohne Quinte zu lassen; die Terz genügt, um anzuzeigen, dass der Akkord ein grosser Dreiklang sei; die Quinte, die kein Unterscheidungszeichen ist, kann am ersten gemisst werden. Auch wird uns jetzt klar, wie rathsam es gewesen, in der Naturharmonie (S. 58) *c* mit *e* und nicht mit *g* zu begleiten; *c-g* ist unbestimmter als *c-e*, weil letzteres ganz entschieden den Durdreiklang ausspricht, ersteres aber zweifelhaft lässt, ob Dur oder Moll ertöne; diese Unbestimmtheit aber wirkt, wo sie sich ohne besondern Grund zeigt, in ihrem Eindruck unbefriedigend und leer lassend.

Hiermit ist vor Allem unser eigentlicher Zweck erfüllt: wir können nun die Tonleiter in jeder Richtung harmonisiren, folglich auch (mit unwichtigen Ausnahmen) jede Melodie, die keine der Tonleiter fremde Töne enthält. Hier ein Beispiel:

108

Die Behandlung Takt 2 und 7 ist die in No. 96 gezeigte und schon in No. 102 angewendete. In Takt 1 haben wir uns nach

der No. 105 gezeigten Weise geholfen, Takt 6 aber nach der Weise von No. 107.

Die Akkorde von Takt 4 zu 5 haben keine Tonverbindung. Indess können wir uns dies, bei der im Uebrigen nach unsrer dormaligen Einsicht tadellosen Behandlung des Ganzen, schon (S. 94) gefallen lassen.

Das *d* des Tenors im Dominant-Akkorde Takt 2 lassen wir gegen unsre sonstige Weise (S. 89) aufwärts in die Terz, statt abwärts in die Oktave des nächsten Akkordes gehen. Warum? Weil wir, da die Melodie steigt, sonst zu Oktaven (a) oder zu einem abweichenden Stimmgange (b)

109

The image shows a musical exercise numbered 109. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The exercise is divided into two parts, 'a' and 'b', indicated by letters above the notes. Part 'a' shows a melodic line in the tenor voice (the second line of the treble clef) that moves stepwise upwards. Part 'b' shows an alternative melodic line for the same voice part, which moves downwards. The bass line in both parts consists of chords and single notes in the lower register.

genöthigt worden wären. So wollen wir stets verfahren, wenn die Melodie stufenweis aufwärts geht.

Die Beilage II bietet dem Schüler einige Melodien zur Uebung⁸⁾ des bis hierher Aufgewiesnen*).

8) Sechste Aufgabe: der Schüler hat die in der Beilage II. gegebenen Melodien zu harmonisiren, dann, nach seinem Bedürfnisse, einige derselben oder alle in andre Tonarten zu übertragen und da ebenfalls zu bearbeiten.

Bei jeder Bearbeitung müssen zuerst die beiden Dreien, bei deren Zusammentreffen Fehler zu besorgen sind, hingeschrieben, dann muss die eine oder andre durchstrichen und statt ihrer die helfende 5 oder 8 darüber gesetzt werden (wie No. 108 zeigt) damit der Hergang des Verfahrens offen am Tage liege.

*) Hierzu der Anhang **B.**

Vierte Abtheilung.

Der freiere Gebrauch der bisherigen Akkorde.

In der vorigen Abtheilung hatten wir das Ziel erreicht, die Durtonleiter und jede in einer einzigen Durtonart bleibende Melodie mit Harmonie zu versehen. Allein es war in der kümmerlichsten Weise geschehn. Dass unsre Harmonie noch sehr arm und unbeholfen war, würden wir uns vorerst wohl gefallen lassen können; waren doch auch in den frühern Abtheilungen unsre Anfänge arm und gering und haben gleichwohl weiter geführt. Dass wir ferner das freie Schaffen einstweilen aufgegeben und uns blos auf Begleitung gegebner Melodien beschränkt hatten, kann bei der Neuheit des Gebiets der Harmonie, das erst anfängt sich vor unsern Blicken zu eröffnen, auch noch ertragen werden.

Allein Eins mussten wir vor allen Dingen erkennen: dass wir selbst die künstlerische Sphäre ganz verlassen hatten. Das darf nicht länger sein. Der Künstler muss vor allen Dingen frei sein, selbst und nach eigenem Ermessen — wenn auch in engem Kreis und mit geringen Mitteln — schaffen können; was er blos nach fremder Vorschrift thut, ist nicht künstlerisches Erzeugniss. Bei den Harmoniearbeiten in der vorigen Abtheilung sind wir aber nicht frei gewesen; wir mussten die bekannten Ziffern setzen, mussten nach deren Anweisung den Bass und dann die Mittelstimmen hinschreiben, überall war Vorschrift, nirgend freie Wahl, — ausser in dem einen Fall, wenn in der Melodie auf die siebente Stufe die sechste folgte und wir die Wahl hatten, entweder die letztere oder die erstere (No. 105, 107) mit einem kleinen Dreiklang zu begleiten. Diese eine geringe Freiheit mahnt an unser künstlerisches Recht, überall freie Wahl zu haben, so weit diese den Gesetzen der Kunst überhaupt entsprechend, das heisst vernunftmässig ist. Der bisherige Zwang ist übrigens nicht fruchtlos gewesen; ihm haben wir es zu danken, dass unser Eintritt in die Harmonie mit der grössten Sicherheit, — mit der Unmöglichkeit, Fehler anders als aus offener Unachtsamkeit zu machen, — geschehen können. Es war dies die nothwendige Periode der Unmündigkeit. Nun muss sie enden; aber wir wollen besonnen und sicher zur künstlerischen Selbständigkeit vorschreiten.

Die erste Bedingung für diese Sicherheit ist, dass wir vorerst keine fremden Akkorde, sondern nur solche gebrauchen, die — oder dergleichen wir schon kennen gelernt. Zuerst wollen wir nur die Dreiklänge frei gebrauchen.

Erster Abschnitt.

Freier Gebrauch der Dreiklänge.

Werfen wir einen Blick auf unsre bisherigen Arbeiten, so finden wir, dass von jedem Dreiklang bald der Grundton (oder dessen Oktave), bald Terz, bald Quinte in der Melodie erscheinen. In No. 98 z. B. tritt vom tonischen Dreiklange Takt 1 die Oktave *c*, Takt 3 die Terz *e*, Takt 5 die Quinte *g* in der Oberstimme auf. Also kann die Oberstimme sowohl Grundton (Oktave), als Terz, als Quinte eines Dreiklangs sein.

Hiermit ist die Einseitigkeit unsers vorigen Verfahrens aufgedeckt. Wir haben jeden Ton der Oberstimme nur in einer einzigen Weise gebraucht; *c* z. B. sollte immer die Oktave, *d* immer die Quinte, *e* immer die Terz sein, folglich musste *c* jedesmal mit *c-e-g*, *d* jedesmal mit *g-h-d*, *e* jedesmal mit *c-e-g* begleitet werden. Jetzt erkennen wir, dass jeder Ton der Oberstimme Grundton (oder Oktave), Terz oder Quinte sein, folglich — dass er mit allen Akkorden begleitet werden kann, in denen er als Grundton, oder Terz, oder Quinte vorhanden ist.

Untersuchen wir nun, welche Akkorde hiernach zu jedem Ton der Tonleiter möglich sind. Wir setzen jeden Ton dreimal, als Oktave, Terz und Quinte, geben ihm demgemäss einen Bass und bauen auf letzterm einen Dreiklang.

110

Zu *c* haben wir statt eines drei Akkorde gefunden, lauter schon dagewesne.

Zu *d* haben wir, indem wir es als Grundton nahmen, zuerst einen neuen Akkord *d-f-a* gefunden. Ist dieser jetzt schon brauchbar? — Ja, denn es ist ein Akkord, wie wir deren schon brauchen

gelernt; er ist ein Dreiklang mit kleiner Terz und grosser Quinte, also ein kleiner Dreiklang, gleich den früher gefundenen *a-c-e* und *e-g-h*.

Zweitens haben wir zu *d*, indem wir es als Terz setzten, noch einen andern neuen Akkord gefunden, *h-d-f*. Dürfen wir auch den gebrauchen? — Nein, denn seinesgleichen haben wir noch nicht kennen gelernt; er hat kleine Terz und kleine Quinte, während unsre grossen und kleinen Dreiklänge eine grosse Quinte haben. Diesen Akkord wollen wir also noch nicht anwenden; er ist zur Erinnerung mit kleiner Schrift notirt.

Gehen wir so alle Töne durch, so findet sich, dass wir zu *c, e, g* und *a* drei, zu *d, f* und *h* zwei Akkorde anwenden können, mithin überall zwischen zwei oder drei Akkorden die Wahl haben.

Allein diese Freiheit der Wahl hat auch ihre bedenkliche Seite. Bei der ersten Weise unsrer Harmoniebehandlung standen wir unter dem Zwang der vorgeschriebnen Ziffern, waren aber durch diese auch vor allen Fehlern gesichert. Jetzt sind wir frei, verlieren aber auch jene Sicherung vor Fehlern und müssen uns selber Schritt für Schritt vor ihnen sichern; wir müssen überall sorgen, den nöthigen Zusammenhang zu bewahren, Quinten- und Oktavenfolgen zu vermeiden. — Zuerst sei vom Zusammenhang der Harmonie die Rede.

Zusammenhängend haben wir (S. 81) diejenigen Akkorde gefunden, die auf nächstverwandte Tonarten deuten. Das S. 80 gegebne Schema

F — *C* — *G*

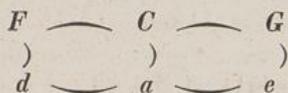
deutete für *C*dur die drei grossen Dreiklänge und damit die Haupttonart *C* mit ihren nächsten Verwandten an. Seitdem haben wir allmählig drei kleine oder Molldreiklänge gefunden, auf *a, e* und *d*; in ihnen erblicken wir die Andeutung der Molltonarten von *A, E* und *D*, wie in den Durdreiklängen die der Durtonarten. Nun wissen wir aber*), dass je eine Dur- und eine Molltonart

*) Allg. Musiklehre, S. 71. Bekanntlich liegt die Parallel-Molltonart eine kleine Terz unter ihrer Parallel-Durtonart (z. B. *a* unter *C*, *d* unter *F*) und hat deren Vorzeichnung, die aber für Moll nicht ganz genau ist. Gebildet wird bekanntlich jede Molltonart nach ihrer Durtonart (das heisst: nach der Durtonart auf derselben Tonika), z. B. *A*-Moll nach *A*dur, indem man in Moll Terz und Sexte verkleinert, z. B. aus

A H Cis D E Fis Gis A
a h c d e f gis a

macht; die Erhöhung der siebenten Stufe fehlt in der Vorzeichnung. Die beiden Paralleltonarten sind, wie man hier an *C*dur und *A*moll sieht,

gleicher Vorzeichnung (also die Paralleltonarten) nächstverwandt sind und entdecken in den Tonarten unsrer Molldreiklänge die Parallelen zu den Tonarten der drei Durdreiklänge. Dieses erweiterte Schema⁹⁾ —



zeigt uns den vollständigen Kreis der verwandten Tonarten; der Hauptton *C* ist verwandt mit der Tonart der Oberdominante *G*, mit der Unterdominante *F*, mit der Parallele *a*, *G* ist verwandt mit *C* und *e*, *F* mit *C* und *d*, *a* mit *C*, und den Tonarten der Ober- und Unterdominante*), *e* und *d*, *e* mit *G* und *a*, *d* mit *F* und *a*. Und eben so verhält es sich mit den Akkorden; sie sind zunächst verbunden und zusammenhängend, wenn sie sich auf verwandte Tonarten beziehn. Wir werden also am zusammenhängendsten schreiben, wenn wir die Dreiklänge von *C* und *G*, *C* und *F*, *C* und *a*, *G* und *e*, *F* und *d* verbinden, dann die von *a* und *e*, oder *a* und *d*. Entferntere Akkorde, z. B. die von *G* und *F*, oder *C* und *e* u. s. w. zusammen zu stellen, ist nicht gerade unzulässig, aber der Verband ist loser; — und wenn wir den festen häufig aufgeben, so werden unsre Sätze ein zerstreutes und befremdendes Wesen erhalten.

Was nun noch die unzulässige Fortschreitung in Oktaven und Quinten betrifft, so wurden wir in der ersten Harmonieweise durch die Warnungskreuze erinnert, wo sie eintreten könnten. Jetzt, sobald wir die Vorschrift der Ziffern verlassen, fällt auch die sichernde Warnung weg und wir müssen die Fehler mit eigener stetiger Aufmerksamkeit zu vermeiden trachten. Damit dies leichter geschehe, wollen wir nicht mehr den ganzen Bass im voraus notiren, sondern jeden Akkord gleich vollständig hinschreiben, um von Akkord zu Akkord nachsehen zu können, ob wir nicht Quin-

C D E F G A H C
a h c d e f gis a

nur in einem Ton verschieden, also nächstverwandt.

9) Wir deuten mit grossen Buchstaben Durtonarten und grosse Dreiklänge, mit kleinen Buchstaben Molltonarten und kleine Dreiklänge an.

*) Die Verbindung zwischen *a* und *e*, oder *a* und *d* beruht blos auf dem unter ihnen vorhandenen dominantischen Verhältniss; *e* und *d* sind Ober- und Unterdominante von *a*. Uebrigens weichen die Tonarten der Ober- und Unterdominante in Moll, wie man hier —

e fis g a h c dis e
a h c d e f gis a h c d
d e f g a b cis d

sieht, auf drei Stufen von ihrem Hauptton *a*, die Molltonart von ihrer Durtonart (S. 100) nur auf zwei, von ihrer Parallele nur auf einer Stufe ab.

ten und Oktaven machen. Besonders wo fremde (nicht auf nächstverwandte Tonarten deutende) Akkorde zusammentreffen, bedarf es dieser Aufmerksamkeit.

Endlich wollen wir jede Aufgabe zweimal ausarbeiten, zuerst nach der ersten Harmonieweise, dann darunter — Note unter Note — nach der neuen, zweiten Harmonieweise; wollen auch nur da von der ersten Weise abgehen, wo es ohne Bedenken und mit entschiedenem Vortheil geschehen kann. Hier ein Beispiel

111 8 8 8 8 3 8 5 3 8 5 8 8 3 + $\frac{8}{3}$ 3+3 8 8 3 8

Die Melodie ist bei I. nach der ersten Harmonieweise bearbeitet und es hat sich hierbei eine neue Schwäche der letztern gezeigt: wird ein Ton in der Melodie wiederholt, so müssen wir nach der ersten Harmonieweise auch den Akkord wiederholen. So haben wir zu Anfang *c-e-g* viermal hintereinander setzen müssen.

Bei II. haben wir die Harmonien frei gewählt und dies benutzt, um die Eintönigkeit des Anfangs der ersten Bearbeitung zu beseitigen; jedes der drei *c* hat einen neuen Akkord erhalten. Wir haben nämlich gefragt: was der Melodieton *c* in einem Dreiklange sein könne? — Er kann Grundton, Terz oder Quinte sein. Ist er Grundton, so heisst der Akkord *c-e-g*; den haben wir zuerst gesetzt. Ist er Terz, so muss der Grundton eine Terz tiefer liegen; es ist *a* und der Akkord heisst *a-c-e*. Ist er Quinte, so finden wir den Grundton eine Quinte tiefer; es ist *f* und der Akkord ist *f-a-c*. So haben wir unsern zweiten und dritten Akkord gefunden.

Hätten wir nicht auch so, wie hier bei *a* —

112

setzen können? — Allenfalls; aber der Bass wäre nicht so gerade und entschieden (S. 91) gegangen, wie in No. 111, und dann wären wir von dem zweiten Dreiklang (auf *f*) zu einem nicht bloß fremden, sondern auch von einem Dur- zu einem Mollakkord gegangen, also zu einer fremdern und zugleich trübern Harmonie fortgeschritten, während in No. 111 zwar auch zu einer fremden aber zu einer hellern Harmonie fortgeschritten wird.

Aus demselben Grund ist auch Takt 6 das zweite *a* nicht mit *a-c-e*, sondern mit *d-f-a* begleitet worden, das mit dem vorangehenden *f-a-c* in nächster Verbindung steht. — Oder hätten wir das erste *a* mit *a-c-e* begleiten sollen? Dann würden zwei oder drei Mollakkorde (wie No. 112, b) an einander gerathen sein. Wenn wir nun den Molldreiklang schon an sich (S. 96) von trübem oder getrübttem Charakter befunden, so muss das Zusammenreffen mehrerer Dreiklänge dieser Art dem Satz einen noch trübern Sinn ertheilen; dies kann für den Ausdruck einer solchen Stimmung angemessen sein, sonst aber (und wir haben es jetzt noch nicht mit besondern Stimmungen zu thun) nicht.

Hätte der fünfte Melodieton (*h* im zweiten Takte) nicht als Quinte benutzt und mit *e-g-h* begleitet werden können? — Es wär' ohne fehlerhaften Schritt möglich gewesen. Allein die Akkorde *c-e-g* und *e-g-h* (die Tonarten *Cdur* und *Emoll*) haben keine nähere Beziehung zu einander.

Alle bei II. leer gelassenen Stellen bleiben unverändert, weil sich für sie kein Bedürfniss der Abänderung zeigt, vielmehr durch Aenderungen nur verloren werden würde. Wir bedienen uns also der erlangten Freiheit nicht nach Willkühr, Laune, muthwilliger Lust am Abweichen, sondern unter der Leitung der Vernunft; Vernunft und Freiheit sind Eins. Obnebin wollen wir uns schon hier einprägen, dass der Werth eines Kunstwerkes nicht auf der Häufung recht vieler Mittel, z. B. recht vieler oder mannigfaltiger Akkorde beruht, sondern auf seiner Idee und der zweckmässigen Verwendung der Mittel. Dem wahren Künstler ist Idee und Ausdruck derselben (oder Mittel zu ihrer Darstellung) untrennbar Eins. Der Jünger ist als solcher noch nicht berufen, eine ihm eigne Idee zu offenbaren; ihm ist das Wesen der Kunst und seiner jedesmaligen Aufgabe statt derselben Richtschnur. Bei den Uebungen¹⁰⁾

10) Siebente Aufgabe: Der Schüler hat die in der Beilage III gegebenen Melodien zu bearbeiten und nöthigenfalls diese Uebung in andern Tonarten zu wiederholen. Das Verfahren dabei ist folgendes.

- a. Jede Melodie wird erst nach der ersten Harmonieweise (mit übersetzten Ziffern) ausgearbeitet,
- b. dann — Note unter Note — auf einem zweiten System abgeschrieben.

an der Stelle, auf der wir uns jetzt befinden, hat er unter den ihm gegebenen Akkorden Wahl und Wechsel frei; allein er soll nicht in der Buntheit des Wechsels sondern in der Beseitigung der früher unvermeidlichen Einförmigkeiten seine Aufgabe erkennen, — und dabei nicht bloß fehlerhafte Fortschreitungen, sondern auch Störung des Zusammenhangs durch Aneinanderreihen fremder Akkorde oder Versinken in die trübe Folge von zwei oder mehr Molldreiklängen meiden.

Zweiter Abschnitt.

Freier Gebrauch des Dominantakkordes.

Der Grundsatz, der uns bei dem freien Gebrauch der Dreiklänge geleitet hat, gilt auch für den Dominantakkord: er kann zu jedem Ton der Melodie gesetzt werden, der ihm eigen ist, also der Dominantakkord von *C*dur kann zu *g*, *h*, *d* und *f* gesetzt werden.

Allein wir wissen (S. 87) bereits, dass der Dominantakkord an eine gewisse Fortschreitung gebunden ist; er muss sich in den tonischen Dreiklang, *g-h-d-f* muss sich in *c-e-g* auflösen, und zwar der Grundton *g* vier Stufen aufwärts oder fünf abwärts in die Tonika *c* gehn, die Terz *h* einen Schritt aufwärts nach *c*, die

ben, um nach der zweiten Harmonieweise (mit frei gewählten Akkorden) bearbeitet zu werden.

Bei dieser zweiten Bearbeitung müssen

c. besonders diejenigen Stellen beachtet werden, die in der ersten Bearbeitung nicht anders als einförmig gesetzt werden konnten; es sind die, wo ein Ton der Melodie mehrmals wiederholt wird und Wiederholung desselben Akkordes nach sich zieht. Hier müssen Aenderungen eintreten.

Abgesehen hiervon muss

d. bei jedem Melodietone geprüft werden, welche Dreiklänge (in derselben Tonart; denn fremde Töne sind noch nicht zulässig) möglicherweise gesetzt werden können, das heisst: in welchen Dreiklängen er Grundton, oder Terz, oder Quinte sein kann;

e. bei jedem Akkorde, der für sich möglich ist, muss untersucht werden, ob er mit dem vorhergehenden und einem für den folgenden Melodieton passenden Akkorde zusammenhängt und ob

f. seine Einführung nicht Quinten oder Oktaven nach sich zieht, was man leicht findet, wenn man Quinte und Oktave in dem erstern Akkord aufsucht und nachsieht, ob nicht im nächsten Akkord, in denselben Stimmen wieder eine Quinte oder Oktave erscheint.

Bei der Uebung in fremden Tonarten endlich müssen

g. vor Allem in jeder Tonart die S. 101 aufgewiesenen sechs Buchstaben und Akkorde festgesetzt werden.

Septime einen Schritt abwärts nach *e*, die Quinte *d* einen Schritt aufwärts oder abwärts, nach *e* oder *c*. Die obige Erklärung muss also dahin vervollständigt werden:

der Dominantakkord kann zu jedem Melodieton gesetzt werden, der in ihm enthalten, wenn ihm dabei die richtige Fortschreitung möglich ist.

Untersuchen wir dies genauer. Hier —

113

haben wir in acht einzelnen Fällen nach einander die Töne *g*, *h*, *d* und *f* in die Oberstimme gesetzt und mit dem Dominantakkorde begleitet. Ueberall löst er sich in den tonischen Dreiklang *c-e-g* auf. Aber wie geschieht dies, wie gehen seine einzelnen Töne? — In den Fällen bei *c*, *e* und *g* ist nichts zu bemerken, hier geht alles ganz regelmässig. — Bei dem sechsten Fall (*f*) geht die Septime ebenfalls regelmässig abwärts nach *e*, während die Melodie, *d*, nach *e* hinaufgeht. Hierdurch erhält der folgende Dreiklang eine doppelte Terz, von der wir bereits S. 87 erfahren, dass sie zwar nicht geradezu unzulässig ist, doch aber den Wohllaut des Akkordes mindert*). — In den ersten beiden Fällen (*a* und *b*) liegt in der Oberstimme *g*, in der Unterstimme ebenfalls, folglich bleiben für die Töne *h*, *d* und *f* nur zwei Stimmen übrig. Hier fragt sich zuerst, wie wir den Akkord unter solchen Umständen vollständig darstellen? — Nach der uns schon von No. 96 her bekannten Weise; wir geben einer Stimme zwei Töne nach einander, lassen entweder (wie bei *a*) *d*, auf *h*, oder *h* auf *d*, folgen u. s. w, wie es gerade im besondern Falle gut gehen will. Oder, wenn wir dies nicht mögen, so lassen wir einen Ton des Akkordes weg. Aber welchen? Der Grundton kann es nach unsrer jetzigen Einsicht nicht sein; die Oktave desselben haben wir einmal als Melodieton ange-

*) In der nächsten Abtheilung werden wir hierüber gründlichere Aufklärung erhalten.

nommen; die Septime kann nicht wegbleiben, weil der Akkord sonst gar kein Dominantakkord wäre, sondern ein blosser Dreiklang; also muss Terz oder Quinte wegfallen. Wir behalten, wie bei *b*, die Terz und lassen die Quinte weg; denn die erstere erweist sich schon durch ihre feste Bestimmung, hinaufzuschreiten, charaktervoll und charakteristisch, während die letztere eben so wohl hinauf als hinuntergehen kann, also von unentschiednem und darum unbezeichnendem Wesen ist*). Nun fragt sich noch zweitens: wie die Oktave des Grundtons zu behandeln sei? — Soll sie wie der Grundton selber zur Tonika schreiten, wie die kleine Note bei *a* andeutet? Es ginge allenfalls**). Da aber derselbe Weg schon vom Basse genommen wird und die Tonika im folgenden Akkord ohnehin von *g* und *h* oder *d* aus genommen wird, so lassen wir *g* lieber liegen und gewinnen damit einen vollständigen Dreiklang nach dem Dominantakkorde. Bei *d* und *h* endlich haben wir den Dominantakkord, eben wie bei *b*, ohne Quinte gelassen und dadurch den folgenden Dreiklang vollständig setzen können.

Nach dieser Vorbereitung gehen wir nun gleich auf

A. Freie Einführung des Dominantakkordes

in die Harmonie zum folgenden Beispiel —

114

The musical score consists of two systems, I and II, each with a treble and bass clef. System I has fingerings: 8 3 8 5, 8 3 5 3+3, 8 3+3, 5 5 5, 5 5 5, 3 3+3, 8. System II has labels 'a', 'b', 'c', 'd' under the notes. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some chords.

*) Ohne Frage wirkt mit, dass die Terz schon im Dreiklang (S. 96) das wichtigere Intervall ist, wogegen wir die Quinte schon in No. 98 leicht entbehren konnten.

**) Eigentlich gehu in solchem Fall beide Stimmen in Oktaven, nämlich beide von der Dominante in die Tonika. Allein bei dem engen Zusammenhang der Akkorde — und der bei *a* gewählten Gegenbewegung der Stimmen (von denen der Diskant hinauf geht, während der Bass hinab schreitet) würde man sich das allenfalls gestatten können, muss es sogar, wenn eine Melodie zum Schluss von der Dominante in die Tonika geht.

über; zuerst arbeiten wir die Melodie nach der ersten, dann nach der zweiten Harmonieweise durch. Bei *a* haben wir den Dominantakkord an die Stelle des Dreiklangs gebracht; da der tonische Dreiklang darauf folgen konnte und *h* in der Melodie nach *c* geht, so hatte dies kein Bedenken. Dass der Dominantakkord ohne Quinte geblieben, erklärt sich aus No. 113, *b*, *d*, *h* und dem dabei Bemerkten. Wir gewinnen dadurch nicht blos Vollständigkeit des nächsten Dreiklangs, sondern auch bequemere Fortschreitung für die nächsten Akkorde, als wenn wir den Alt über *f* nach *e*, den Tenor über *d* nach *c* hinunter geführt hätten. — Bei *b* ist wieder der Dominantakkord richtig eingeführt worden. Dadurch aber geräth der Alt im folgenden Akkorde hinauf nach *e* und muss dann hinunterspringen nach *f*, während der Bass ebenfalls von *c* nach *f* geht, nur hinauf. Es ist dies der S. 106 erwähnte Fall einer Oktavenfolge in der Gegenbewegung. Er kann gelegentlich wohl statt- haft sein; jetzt ist es besser, ihn zu vermeiden. — Bei *c* musste der Tenor von *d* nach *e* gehn; von *c* aus hätte er mit dem Bass Oktaven gemacht. — Bei *d* ist nun die einzige Stelle, wo eine Abweichung von der ersten Harmonieweise (S. 102) nothwendig erschien. Die sechsmalige Anwendung desselben Akkordes bei still- stehender Melodie ist hier in der ersten Bearbeitung ärmlich und unbefriedigend zu nennen; in der zweiten wechseln wir mit *c-e-g*, *g-h-d* und *g-h-d-f*. Auch *e-g-h* hätte eingemischt werden können; es ist aber nur mit *g-h-d*, nicht mit *c-e-g* in nächster Beziehung, während unsre Akkorde durchgängig im engsten Zu- sammenhang stehen.

Merken wir zum Schluss dieser Anweisung noch eine

Maxime.

Wenn wir irgendwo den Dreiklang der Dominante ungenügend finden, so kann bisweilen der Dominantakkord vermöge seiner grö- ßern Tonfülle und schärfern Beziehung auf den tonischen Dreiklang befriedigender sein. Wir wollen uns an diesen Ausweg dadurch erinnern, dass wir den ungenügend erscheinenden Akkord nennen und mit einem nachdruckvollen: Und! . . . zu seiner Fortsetzung durch terzenweise Zufügung eines neuen Tons anregen. Also die Aussprache von

g - h - d — und !

erinnert, dass noch eine neue Terz (*f*) zugefügt werden soll. Dieses nachdruckvolle Und wird uns noch vielfältige Dienste leisten. —

In der ersten Harmonieweise diente der Dominantakkord nur als Mittel, die Fehler bei dem Fortschritt von der sechsten zur siebenten Stufe zu vermeiden. Dann haben wir gelernt, uns seiner

nach freier Wahl zu bedienen. Nun erst ist es Zeit, ihn in einer wichtigern Bestimmung zu erkennen; es dient uns nämlich

B. der Dominantakkord bei der Bildung des Ganzschlusses.

Der Ganzschluss soll (S. 60) unsern musikalischen Gedanken enden, und zwar befriedigend enden, das heisst in solcher Weise, dass man ihn als wesentlich vollendet und abgeschlossen erkennt. Daher war in der einstimmigen Komposition die Tonika, auf der die ganze Komposition beruhte, in der Naturharmonie die erste oder tonische Masse — und zwar mit der Tonika in der Ober- oder Hauptstimme Schlussmoment geworden. In beiden Fällen wurde die Tonika und mit ihr die Tonart der Komposition bezeichnet; und allerdings ist die Tonart einer Komposition Grundlage oder Grundstoff ihres Inhalts.

Ist nun aber die Tonika oder der tonische Dreiklang wirklich befriedigende Bezeichnung der Tonart? weiss man, wenn wir *c* oder *c-e-g* angeben, mit Bestimmtheit, dass wir uns in der Tonart *Cdur* befinden? — Nein. Man kann es vermuthen, aber nicht sicher wissen; denn der Ton *c* sowohl, als der Akkord *c-e-g* können in mehr als einer Tonart vorkommen, letzterer z. B. nicht blos in *Cdur*, sondern auch in *G-* und *Fdur**). Wir müssen aber eine möglichst bestimmte Bezeichnung vorziehen, um möglichst befriedigend unsern Inhalt abzuschliessen; und dazu bedarf es einer Harmonie, die ausschliesslich einer einzigen Tonart eigen ist.

Eine solche finden wir im Dominantakkorde. Abgesehn einsteilen von den Molltonarten, die wir erst später zur Betrachtung ziehn, können wir aussprechen:

jeder Dominantakkord ist nur in einer Tonart möglich, und zwar in derjenigen, auf deren Dominante er steht;

z. B. der Dominantakkord *g-h-d-f* nur in *Cdur*. Dies ist der Fall, weil die zu ihm gehörenden Töne sich nur in einer einzigen — in seiner Tonart — zusammen finden.

Der Beweis ist folgender. In *Cdur* ist bekanntlich**) nichts vorgezeichnet. In *Gdur* ist das erste Kreuz vorgezeichnet, das aus *f* *fis* macht. Dieses Kreuz (die Erhöhung von *f* in *fis*) bleibt bei allen mit Kreuzen vorzuzeichnenden Tonarten, in *D*, *Adur* u. s. w. In *Fdur* ist das erste Be vorgezeichnet, das aus *h* *b* macht; dieses Be (die Erniedrigung von *h* in *b*) bleibt bei allen mit Been vorzu-

*) Und ausserdem in *Emoll* und *Fmoll*.

**) Allgemeine Musiklehre S. 62.

zeichnenden Tonarten, in *B*, *Es* u. s. w. Nun kann der Dominantakkord von *C*dur, *g-h-d-f*, nicht in *G*dur gebildet werden, denn da fehlt es an einem *f*, weil dies zu *fis* erhöht worden, — folglich auch in keiner andern mit Kreuzen vorgezeichneten Tonart, weil in allen *fis* und nicht *f* vorhanden ist. Eben so wenig kann *g-h-d-f* in *F*dur oder einer andern mit Beeren vorgezeichneten Tonart gebildet werden, weil ihnen allen *h* fehlt, an dessen Stelle seit *F*dur *b* getreten ist. Folglich kann *g-h-d-f* nur in *C*dur stattfinden. Da nun alle Durtonarten gleich gebildet sind, so gilt von jeder, also auch von dem Dominantakkord einer jeden, was eben von *C*dur und seinem Dominantakkorde bewiesen worden ist.

Weil nun der Dominantakkord das sicherste Zeichen der Tonart ist, so dient er zur Bildung des Ganzschlusses. Bis jetzt haben wir unsre Ganzschlüsse (in harmonischer Beziehung) durch die Folge der zweiten und ersten Masse, oder vollständiger des Dreiklangs der Dominante und Tonika gemacht. Jetzt haben wir das Vollkommnere erkannt:

der Ganzschluss wird (in harmonischer Beziehung) durch die Verbindung des Dominantakkordes mit dem tonischen Dreiklang, in den er sich auflöst, gebildet;

denn nur durch diese Verbindung wird die Tonart vollkommen bezeichnet.

Nun aber lassen sich beide Akkorde in mehrfacher Stellung ihrer Töne zusammenstellen, wie wir in No. 113 gesehen haben. Alle dort aufgewiesenen Formeln können als Ganzschlüsse gelten.

Allein wir wissen bereits (S. 60) seit dem Satz in der Naturharmonie, dass der Schluss nur dann vollkommen befriedigt, wenn der wichtigste Ton, die Tonika, in der wichtigsten Stimme — der Oberstimme — erscheint. Dies ist in No. 113 nicht durchweg der Fall. Daher haben wir zu unterscheiden zwischen vollkommenen und unvollkommenen Schlüssen. Die erstern sind solche, in denen, wie hier bei a und b

115

die Tonika in die Oberstimme tritt; der stärkste ist der erste (a) weil *h* im Dominantakkorde nach *c* gehen muss, folglich das Vorgefühl des darauf folgenden *c*, also des vollkommenen Schlusses erregt, während *d* sich auch in die Terz auflösen könnte. Unvollkommne Schlüsse sind die bei *c*, *d* und *e*; hier sind die, welche die Terz des tonischen Dreiklangs in die Oberstimme stel-

len, immer noch stärker, als der letzte mit der Quinte in der Oberstimme, weil die Terz der entscheidendere und wichtigere Ton ist.

Von jetzt an erkennen wir für Regel, uns des vollkommenen Ganz-Schlusses am Ende der Sätze zu bedienen.

C. Abweichungen vom Gesetz des Dominantakkordes.

Wir haben jetzt nicht bloß die Freiheit, den Dominantakkord in Harmonisirungen einzuführen, sondern auch die Verpflichtung, ihn zur Bildung des Schlusses zu nehmen; er wird also weit öfter erscheinen, als früher, wo er nur als Nothbehelf diente, um über die bekannten Fehler hinwegzukommen. Unter diesen Umständen kann es nicht mehr mit gleichgültigem Auge angesehen werden, dass durch die Auflösung des Dominantakkordes der darauf folgende Dreiklang (wie oben, No. 115, a bis c zeigt) so oft seine Quinte verliert; wir können dieselbe entbehren, aber daraus folgt nicht, dass wir es überall müssen, dass wir nicht öfters wünschen, den Dreiklang vollständig zu haben; und zwar ohne dies durch eine neue Unvollständigkeit, nämlich des Dominantakkordes (No. 115, d und e, oder No. 113, d) zu erkaufen.

Um nun, wenn wir es wünschen, den Dreiklang vollständig zu erhalten, dürfen wir von der Strenge des für den Dominantakkord gegebenen Gesetzes theilweis nachlassen. Dies ist im Grunde schon in No. 113, a geschehen; strenggenommen hätte der Diskant ebenfalls aus der Dominante in die Tonika gehen müssen; wir liessen ihn aber stehn, um Oktaven zu vermeiden. Hier —

116

The musical notation consists of two staves, treble and bass clef, with a brace on the left. The number '116' is written to the left of the brace. The first measure, labeled 'a', shows a treble staff with notes G4, B4, D5 and a bass staff with notes G3, C4, E4. The second measure, labeled 'b', shows a treble staff with notes G4, B4, D5 and a bass staff with notes G3, C4, E4.

sehen wir zwei neue Wendungen, um nach dem Dominantakkord einen vollständigen Dreiklang zu gewinnen. Bei a ist der Dominantakkord richtig nach *c-e-g*, der Bass *g* nach *c*, die Terz *h* nach *c*, die Quinte *d* nach *e* geführt. Nur die Septime geht nicht hinab nach demselben *e*, sondern — gegen die Regel hinauf nach *g*. Mit welchem Rechte? Man darf hoffen, dass die Abweichung der einen unregelmässigen Stimme in der Umgebung der sie eng umschliessenden, ebenmässig in Sexten fortschreitenden Stimmen nicht scharf genug bemerkt werden wird, um zu verletzen, zumal da der nach *f* im Alt zu erwartende Ton *e* doch an derselben Stelle — wenn auch in einer andern Stimme — zum Vorschein

kommt. Bei *b* gehn ebenfalls alle Stimmen richtig, nur die Terz geht nicht hinauf nach *c*, sondern statt dessen regelwidrig hinab nach *g*; die Rechtfertigung ist dieselbe, wie bei *a*.

Man erkennt, dass hiermit die Regel für den Dominantakkord keineswegs aufgehoben ist. Die Terz desselben hat durchaus die Neigung, eine Stufe zu steigen, die Septime, eine Stufe zu fallen; man fühlt dies am deutlichsten wenn man singend erst die Terz hinauf, dann regelwidrig hinab, die Septime erst hinab, dann regelwidrig hinaufführt. Wir weichen davon nur ab, um einen besondern Vortheil zu erlangen, und in der Hoffnung, dass die Abweichung sich verbergen oder durch die Verhältnisse gemildert sein werde. Daher muss man hier bei *a*

117

dieselben Abweichungen schon bedenklicher finden, weil sie sich blossstellen; bei *b* noch mehr, weil sie in der Hauptstimme, also am vernehmlichsten, auftreten, Die Führung bei *c* wäre die übelste von allen*).

Mit Hülfe dieser Freiheiten in der Führung des Dominantakkordes lässt sich mancher Fall fließender darstellen, z. B. die zweite Bearbeitung von No. 114 in dieser Weise.

118

Bei *b* sind wir durch die freie Führung des Alts den in No. 114 gesetzten Oktaven entgangen, bei *c* der widrigen Verdopplung der Terz.

*) Warum ist die Wirkung von *c* noch übler als die von *b*? — Erstens weil neben der regelwidrigen Führung der Septime Diskant und Tenor in Quinten gehn; die erste Quinte ist zwar eine kleine, — und dies mag den Fall etwas leidlicher hinstellen, — aber die zweite ist eine grosse. Zweitens weil die Septime im Widerspruch mit ihrem sanften hinab sich schmiegenden Charakter hinaufgezwungen wird. Bei *b* hat die Terz wenigstens einen weitem und kräftigern Schritt zu thun, wenn auch abwärts statt aufwärts.

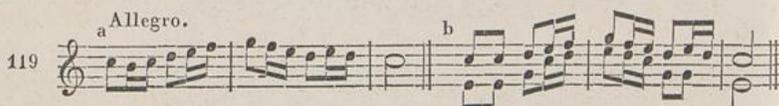
Hiermit ist die Uebung in der freien Einführung des Dominantakkords angebahnt¹¹⁾.

Dritter Abschnitt.

Selbständiger Gebrauch der Harmonie.

Es hat schon S. 98 nicht unbemerkt bleiben können, dass wir uns, selbst abgesehen von der Beschränktheit unsrer jetzigen Mittel, schon desswegen in untergeordnetem Kreise bewegen, weil wir das freie Schaffen vollständiger Tonstücke aufgegeben und uns auf blosse Begleitung gegebner Melodien beschränkt haben. Allerdings müssen wir uns dies noch gefallen lassen, so lange unsre harmonischen Mittel zu arm und unbehülflich sind für höhere Leistungen und so lange die Entwicklung des Harmoniewesens uns ausschliesslich in Anspruch nimmt. Indess, sobald und soviel wie möglich wollen wir das eigne Bilden von Tongestalten wieder in Anspruch nehmen.

Freie und befriedigend gestaltete Liedsätze (S. 64), so bewegliche und lebendige, wie bei der ein- und zweistimmigen Komposition schon gelungen sind, können jetzt in der neuen Harmonieweise nicht gelingen. Denn noch verstehen wir nichts, als zu jedem Melodieton einen Akkord — und zwar vierstimmig — zu setzen, also massenhaft zu schreiben; und das verträgt sich schlecht mit feinerer und lebhafterer Bewegung. Ein Satz wie dieser —



nimmt sich einstimmig (a) oder allenfalls zweistimmig (b) ganz gut aus, wiewohl sich auch für ihn die angemessnere Begleitung erst später finden wird. Unter der Last von vier mit einander gehenden Stimmen dagegen und mit unserm bis jetzt noch in weiten Schritten herumstolpernden Basse (a) —

11) Achte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage IV mitgetheilten Melodien nach der S. 103 für die siebente Aufgabe ertheilten Anweisung, doch mit freier — und für den Schluss nothwendiger — Einführung des Dominantakkordes und unter Benutzung aller in No. 113 und 116 aufgewiesenen Stellen.

120

würde er erliegen; — träte gar ein Dominantakkord in bekannter Umständlichkeit (b) ein, so würde der Fortgang noch läppischer.

Zunächst also beschränken wir uns auf die Bildung von Harmoniegängen, das heisst von folgerecht ausgebildeten Akkordfolgen, die in einfachster, ruhigster Rhythmik dargestellt werden. Dann wollen wir, wenn auch bei der Schwerfälligkeit unsrer jetzigen Harmonik die Komposition von Liedsätzen noch nicht gelingen kann, doch wenigstens die harmonischen Grundlagen zu dergleichen Sätzen, durchüben.

Zu Sätzen sowohl als Gängen bedarf es aber eines Motivs und seiner folgerechten Fortführung. Zu Harmoniegängen und Satzgrundlagen werden wir daher Harmonie-Motive brauchen. Wie nun Motive der Tonfolge (S. 33) aus zwei oder mehr Tönen, so bestehen Motive der Harmonie (S. 64) aus der Verknüpfung von zwei oder mehr Harmoniegestalten. Die nächstliegenden Motive würden wir aber schon durch die Fortführung eines einzigen Akkordes gewinnen. Ueberall haben wir nämlich schon Akkorde in verschiedner Stellung ihrer Töne gesehn, z. B. in No. 108 den grossen Dreiklang auf *c* so, dass bald die Oktave, bald die Terz, bald die Quinte in der Oberstimme lag. Diese Stellung der Akkordtöne, vermöge der der Grundton zwar immer an seiner Stelle (in der tiefsten Stimme) bleibt, die Oberstimme aber entweder die Oktave, oder Terz, oder Quinte (und bei Septimenakkorden die Septime) im Akkord übernimmt, nennt man die Lagen des Akkordes und zwar die erste, zweite, dritte — oder Oktav-, Terz-, Quint-Lage. Dies leitet auf die ersten Motive: einen Akkord durch einige oder alle Lagen zu führen.

121

12) Für dieses und viele folgende Notenbeispiele sei ein für allemal bemerkt, dass Harmonien in so hoher Lage nicht in gebührendem Vollklang ertönen. Man muss bei allen — nur der Raumersparniss wegen so ungünstig dargestellten Harmonien wenigstens den Bass, bisweilen den ganzen Akkord eine Oktave tiefer stellen. Die Beispiele No. 121 und 123 würden, in dieser Weise

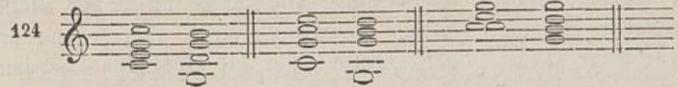
Was wir hier am grossen Dreiklang auf *c* und am kleinen auf *e* gezeigt haben, kann mit jedem Dreiklang auf mannigfache Art gesehn; auch mit dem Dominantakkord wie hier bei *a*,



und allen Akkorden, die wir künftig noch auffinden werden.

Bei dem Dominantakkorde könnte die Durchführung durch die Lagen auf den ersten Augenblick fehlerhaft scheinen. Denn wir wissen, dass derselbe fortschreiten muss in den tonischen Dreiklang, dass seine Septime *f* hinab nach *e*, seine Terz *h* aber aufwärts nach *c* schreiten muss; und hier geht *f* nach *h* und *h* nach *d*, dann wieder *h* nach *d* und so fort. Allein man erkennt gar bald, dass der Augenblick des rechten Fortschreitens nur noch nicht gekommen ist; der zweite, dritte und vierte Akkord sind nur fortschreitende Wiederholungen des ersten, und nur die letzte Wiederholung muss sich — wie wir in No. 123, b sehen — nach der obigen Regel auflösen.

Eine zweite Reihe von Motiven würde die Verknüpfung nächstverwandter Akkorde geben. Die drei grossen Dreiklänge auf Tonika, Oberdominante und Unterdominante sind mit ihren Tönen in einer und derselben Tonart enthalten, werden aber von uns als entlehnt betrachtet aus den Tonarten, in denen sie tonische Harmonien sind (S. 80) und erinnern an diese Tonarten, oder stellen sie vor und stehen eben so wie diese mit einander in nächster Verbindung. Daher erkennen wir als Motiv engsten Zusammenhangs die Verknüpfung der Dreiklänge von Tonika und Oberdominante, die wir hier

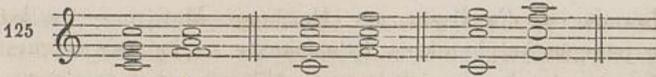


in allen Lagen aufweisen, dergleichen den Verein der Dreiklänge von Tonika und Unterdominante, die hier —



dargestellt, günstiger wirken.

Dagegen soll der Schüler nicht über die normalen vier Stimmen hinausgehen, weil Verdopplung des Basses in Oktaven oder Vollgriffigkeit allerdings die sinnliche Wirkung erhöht, leicht aber das Ohr übertäubt und die aufmerksamere und feinere Auffassung der Harmonie beeinträchtigt.

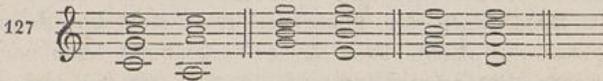


ebenfalls in allen Lagen auftreten. Hier sowohl, wie in allen sonstigen Bildungen führen wir jede Stimme in den nächsten Ton*) des folgenden Akkordes, oder lassen sie, wenn es sein kann, auf demselben Ton stehen. Wollen wir z. B. aus dem Dreiklang der Oberdominante in den tonischen, oder aus diesem in den der Unterdominante gehen, so wird dies in der Regel, das heisst ohne besondern Antrieb, nicht füglich so, wie hier bei a —

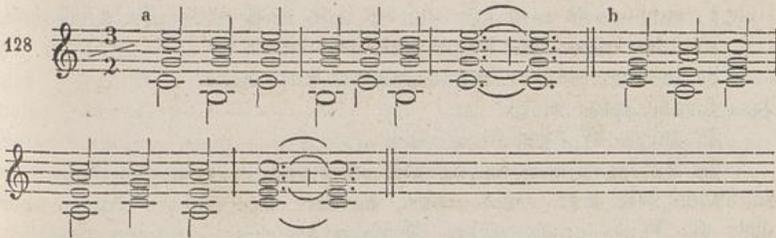


geschehn, sondern fließender und zusammenhängender in der bei b gezeigten Weise.

Nächstverwandt sind bekanntlich auch die Paralleltönenarten; füglich geben auch ihre tonischen Akkorde



Harmonie-Motive nächsten Zusammenhangs. Allein hier zeigt sich das unbefriedigendere Wesen (S. 96) der Mollakkorde. Verbundene Durakkorde lassen sich, wie hier bei a —

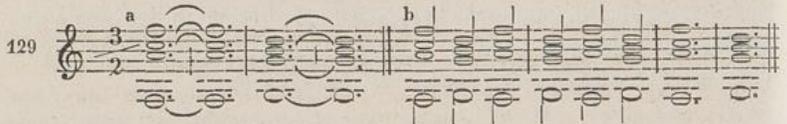


unbedenklich wiederholen; gleiches Hin- und Hergehn von Dur zu Moll, wie bei b, würde Anstoss und Missstimmung erregen.

Nächstverbunden müssen endlich der Dreiklang auf der Dominante mit dem Dominantakkorde (der nur eine Erweiterung des erstern ist) und der tonische Dreiklang mit dem Dominantakkorde (wegen der innigen Beziehung des letztern auf den erstern) genannt werden.

*) Hierzu der Anhang C.

Hiermit ist die Reihe der Harmonie-Motive — selbst auf unserm jetzigen beschränkten Standpunkte — keineswegs beschlos- sen. Wir wissen bereits, dass auch Akkorde, die nur entferntere Beziehung (äusserlich durch gemeinschaftliche Töne angedeutet) oder gar keine zu einander haben (als etwa die gemeinsame Ton- art) z. B. die hier bei *a*



aufgestellten, einander folgen können. Möglich ist es daher aller- dings, auch aus solchen Akkordverbindungen Harmoniemotive zu bilden. Allein man wird bald gewahr, dass damit nicht weit zu gehn ist. In seltner Anwendung können fremde Harmonieschritte überraschend, feierlich und erhaben oder sonst charakteristisch wirken; so der oben bei *a* bezeichnete, wenn er nur in rechter Fülle dargestellt wäre. Wiederholt man aber (wie oben bei *b*) oder häuft man dergleichen Schritte, so wird, was Anfangs überraschend war, bald befremdend, barock, verwirrend.

Allen Dreiklängen der Tonart schliesst sich der Dominantak- kord bequem an. Allein auch diese Verbindung kann nicht weit führen, da der Dominantakkord sich (soviel wir bis jetzt wissen) jederzeit und ungesäumt in den tonischen Dreiklang auflösen muss.

Erwägt man endlich, dass in jedem der bisher angedeuteten Harmoniemotive

- 1) bald einer oder der andre, bald beide Akkorde wiederholt,
 - 2) oder durch die Lagen geführt, ferner
 - 3) in verschiedner Rhythmisirung dargestellt,
- dass ferner jedes Motiv

- 4) durch Wiederholung oder
 - 5) Zufügung von neuen Akkorden erweitert werden kann;
- so finden wir hier, wie früher in der einstimmigen Komposition eher die Wahl unter vielen Motiven als das Auffinden derselben Bedenken erregend. Mit jedem Fortschritt übrigens, den wir in der Harmoniekunde thun, wird sich der Stoff zu dergleichen Mo- tiven mehren.

Die erste Verwendung für dieselben erfolgt, wie oben (S. 113) gesagt, zu der

A. Bildung von Harmoniegängen.

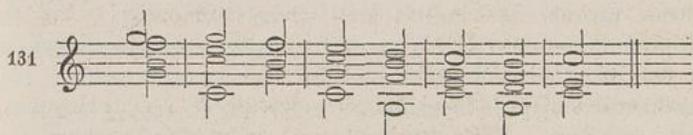
Es wird hier ein kleiner Anfang damit gemacht; wir werden aber öfters auf diese Aufgabe zurückkommen.

Diese Uebung dient zunächst, den Schüler in der Harmonie und ihrem lebendigen freien Gebrauch einheimisch zu machen. Ihre tiefere Bedeutsamkeit werden aber die Harmoniegänge erst später enthüllen, wenn sich zeigt, dass sie wesentlicher Bestandtheil grösserer Kunstformen, durchgreifendes Mittel für Fortbewegung und Verknüpfung musikalischer Sätze und Grundlage unzähliger Satzbildungen sind.

Im Allgemeinen kann schon jede Akkordreihe, die sich nicht in periodischer oder Satzform fest abschliesst, harmonischer Gang heissen. Also schon dieser Theil der harmonisirten Tonleiter —

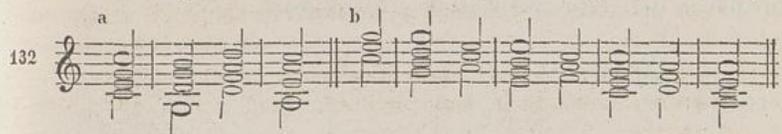


kann als solcher gelten; einen andern bilden wir aus den Lagen und Auflösungen des Dominantakkordes:



wiewohl man letztern ebensowohl für einen Satz, nur von geringer melodischer und rhythmischer Entwicklung ansehen könnte.

Entschiednere Harmoniegänge gewinnen wir aus der Verknüpfung von zwei oder mehr Akkorden zu einem Harmonie-Motiv und der Verfolgung desselben in konsequenter Weise. So haben wir z. B. in No. 124 den tonischen und Dominant-Dreiklang — also zwei Dreiklänge — verknüpft, deren zweiter eine Quarte tiefer (oder Quinte höher) steht, wie man an den Grundtönen im Basse bemerkt. Hiernach führen wir also den Bass mit darübergestellten Dreiklängen in zweierlei Weisen, wie hier, bei *a* und *b*,



fort und gewinnen damit zwei, wenn auch nicht ausgedehnte Gänge*). Der erstere hätte sich mit einem erweiterten Aufschritte nach *f* um einige Schritte fortsetzen lassen.

Welche Gänge sich aus den Motiven No. 125 und entlegnern bilden lassen, wie man durch Erweiterung der Motive, durch La-

*) Die Erweiterung gewinnen wir später, in No. 168.

genwechsel und Rhythmisierung zu neuen Gestaltungen kommen kann, dies durcharbeiten darf dem Schüler überlassen bleiben¹³⁾.

Die andre Weise freier Verwendung der Harmonie ist die ebenfalls S. 113 angekündigte

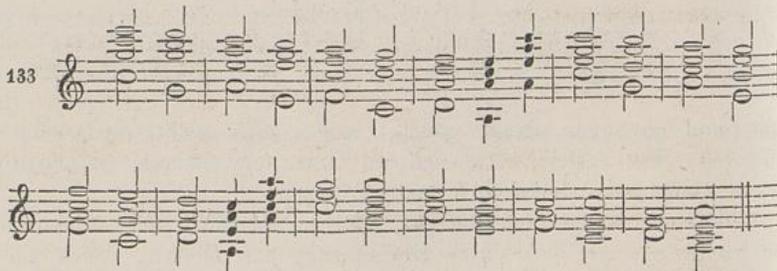
B. Bildung von Liedesgrundlagen.

Liedförmige Sätze (wie alles Andre) werden vom Künstler nicht etwa so geschaffen, dass er erst eine Harmoniefolge bildete und dann eine Melodie dazu suchte, oder umgekehrt erst die Melodie erfand und dann sich nach einer Begleitung umsähe. Vielmehr tritt ihm Beides vereint, das Ganze in seiner wesentlichen Einheit, vor das innere Auge und es ist ihm möglich, dasselbe wenigstens in bezeichnenden Zügen, wenn nicht ganz vollständig, sogleich festzuhalten. Hiernach hat auch bei den Aufgaben in einstimmiger Komposition und Naturharmonie gestrebt werden sollen. Auf unserm jetzigen Standpunkte dagegen haben wir bereits S. 113 das Unzulängliche unsrer dermaligen Harmoniegeschicklichkeit für freien Satz erkannt; es darf also von jener künstlerischen Liedkomposition nicht die Rede sein. Wohl aber können wir untersuchen, welche Harmonie-Grundlagen für Liedsätze anwendbar sind und uns dieselben geläufig machen. Dies ist eine nützliche Vorübung für die wirkliche Liedkomposition, giebt beiläufig eine Reihe von Vor-

13) Neunte Aufgabe: der Schüler hat

- 1) in Cdur schriftlich aus den geeigneten Harmoniemotiven Gänge zu bilden, sie
- 2) am Instrument in allen Lagen und mannigfacher Rhythmisierung auszuführen, dann
- 3) dieselben, ebenfalls am Instrument, allmählig auf die andern Tonarten zu übertragen.

Diese Uebung muss von Zeit zu Zeit wieder aufgenommen werden, bis Vorstellung und Darstellung dem Schüler sicher und geläufig worden sind. Je weiter ein Gang (etwa mit Hilfe des Lagenwechsels, wie hier —



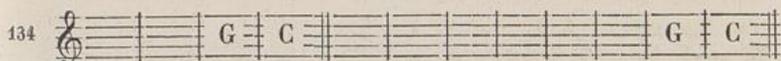
ein aus No. 132, b genommener) fortgeführt wird, desto geläufiger und fließender werden Vor- und Darstellungsvermögen entwickelt.

spielen*) an die Hand (deren man vor dem Beginn einer Musik bisweilen bedarf, um die Zuhörenden aufmerksam zu machen, oder die Sänger auf den Anfangston hinzuleiten) und bietet neue Gelegenheit, fließenden Gebrauch der Harmonie zu üben.

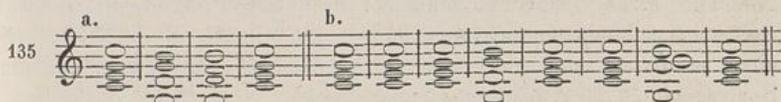
Für jetzt kommt blos die satzförmige und periodische Liedkomposition in Betracht; für die Darstellung zwei- und dreitheiliger Liedsätze genügen unsre harmonischen Mittel noch nicht.

1. Satzartige Liedform.

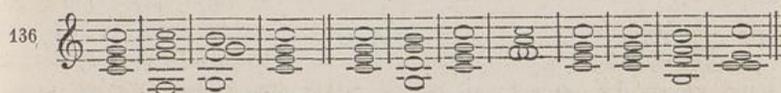
Das Lied in Satzform wird der Regel nach (S. 43) eine Ausdehnung von 4 oder 8 Takten haben und muss (S. 60) mit einem Ganzschluss enden. Hier —



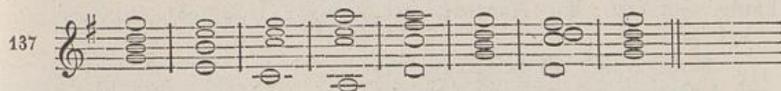
sieht man die Norm für dasselbe; mit *G-C* ist der Ganzschluss (Dominantakkord und tonischer Dreiklang) bezeichnet; alle leeren Takte, so wie die ersten zwei oder drei Theile des vorletzten Taktes können nach Belieben — natürlich fehlerlos und zusammenhängend harmonisirt werden. Es ergibt sich hieraus, dass die einfachste Liedanlage wenigstens zwei Harmonien (Dominantdreiklang und Dominantakkord für Eins gerechnet) fodert, die hier bei *a*



in der Kürze, bei *b* breiter aufgestellt sind. Der nächste Akkord, den man hinzuziehen möchte, wäre der Dreiklang der Unterdominante;



ihm würde sich der Dreiklang der Parallele — oder die in No. 110 gefundene Akkordreihe —



anschliessen. Abgesehn von! allem sonst noch Möglichen muss sich auch jeder Gang zum Liedsatze gestalten lassen, sobald wir ihm angemessene Ausdehnung (von 2, 4, 8, allenfalls 6 — nicht

*) Der alte Name ist bekanntlich Präludium. Dass das Präludiren oft zu weit getrieben wird, oft ganz unterbleiben sollte, sei beiläufig erinnert.

gern 3 oder 5 Takten) und den nothwendigen Schluss geben, z. B. dieser —



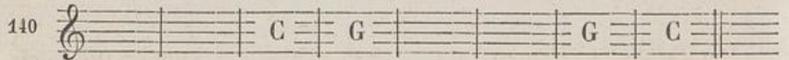
der sich bis zum vierten Takte fortführen liess und auch, von seinem sechsten Takte an, so wie hier bei *a*



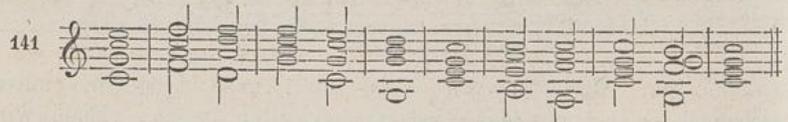
hätte geschlossen werden können. — Aber dann wäre der Schlussakkord auf den siebenten und der Dominantakkord auf den sechsten Takte gefallen? Dies wäre kein Fehler. Wir wissen schon von S. 44 her, dass es uns freisteht, einfache Taktordnungen in zusammengesetzte zu verwandeln; man verwandle die Taktart von No. 138 durch Zusammenziehung von je zwei Takten in $\frac{3}{4}$ Takt (oder unter Verwandlung aller halben in Viertel in $\frac{3}{8}$ Takt, wie oben bei *b*) so beschränkt sich das Ganze auf vier Takte und der Schlussakkord fällt auf den vierten Takte.

2. Periodische Liedform.

Die Norm für das periodische Lied kann grundsätzlich nur diese —



sein, gleichviel, ob man sie auf zweimal vier, oder zweimal zwei, oder zweimal acht Takte erstreckt; der Vordersatz erhält einen Halbschluss, zu dem der tonische Dreiklang in den Dominantdreiklang schreitet; der Nachsatz erhält einen Ganzschluss. Hier



geben wir wenigstens eine Ausfüllung der Norm, alle weitem der Übung des Schülers überlassend.

So gewiss übrigens die von uns aufgestellte Norm im Allgemeinen die sachgemässeste ist, wie sich schon bei der Naturharmonie,

dann aber gründlicher aus der Bedeutung des Gegensatzes von Tonika und Dominante hat erkennen lassen: so findet der Komponist sich doch bisweilen bewogen,

- a) statt des tonischen Dreiklangs den der Unterdominante (als den nächstwichtigen Akkord)



- b) statt des Halbschlusses einen unvollkommenen Ganzschluss, wie hier bei *a*,



- c) statt des Ganzschlusses mit Dominantakkord und tonischem Dreiklang einen aus den Dreiklängen der Unterdominante und Tonika gebildeten Schluss (wie oben bei *b*)

zu setzen; den letztern Schluss nennt man Kirchenschluss*). Es ist leicht einzusehn, dass alle diese Wendungen, so gewiss sie unter Umständen recht oder nöthig sein können, doch dem Begriff eines wahren und bestimmt wirkenden Schlusses nicht so wohl entsprechen, als die normalen Wendungen. Der Halbschluss in No. 142 bringt zwei nicht verbundene Akkorde zusammen; der unvollkommene Ganzschluss bei *a* in No. 143 würde den normalen Ganzschluss am Ende des Liedsatzes beeinträchtigen; der Kirchenschluss bezeichnet nicht einmal mit Bestimmtheit die Tonart; er ist ebensowohl in *F*dur als in *C*dur möglich und würde dort als normaler Halbschluss dienen. Wir müssen daher die früher (bei No. 140) aufgewiesnen Schlüsse als Norm festhalten, dürfen aber auch die abweichenden Wendungen in den Uebungen¹⁴⁾ zu Liedesgrundlagen nicht ausser Acht lassen.

*) Dieser Kirchenschluss ist einer von den Schlüssen, die das System der Kirchentonarten, über welches in der Lehre vom Choralatzte berichtet wird, festgestellt hat.

14) Zehnte Aufgabe: es werden Harmoniegrundlagen zu Liedsätzen in Satz- und periodischer Form erst mit den normalen, dann mit den ausnahmsweisen Schlussformen ausgearbeitet, und zwar zuerst schriftlich in *C*dur. Dann werden sie allmählig, aber blos am Instrument, in die andern Tonarten übertragen.

Vierter Abschnitt.

Anwendung fester Harmoniemotive auf Begleitung.

In der Ausarbeitung der Harmoniegänge ist endlich jene folgerichtige und darum festere und tiefer wirkende Durchführung eines bestimmten Motivs zurückgekehrt, die wir in den frühern selbständigen Arbeiten stets beobachtet, bei der Harmonisirung gegebener Melodien aber bis jetzt ausser Acht gelassen hatten. Das konnte auch hingehn. Denn eines Theils ist noch die Frage, ob die uns gegebenen Melodien Anlass zu motivgetreuer Harmonisirung geben, andern Theils hatten wir genug damit zu thun, auf dem noch neuen Felde der Harmonie die nöthigen Mittel zu finden und fehlerlos anzuwenden. Offenbar wird aber konsequentere Harmoniegestaltung auch diesen Arbeiten höhere Kraft verleihen.

Wir wollen daher von jetzt an danach trachten, bei der Harmonisirung gegebener Melodien ein sich bildendes harmonisches Motiv, wenn und so weit es geht (oder so weit wir es nicht zu ermüdend finden) fortzuführen.

Versuchen wir es an nachstehender Melodie, die zunächst nach der ersten Harmonieweise bearbeitet worden ist.

Hier zeigen sich bei A, B und C Uebelstände, die in der ersten Harmonieweise*) wohl gemildert, nicht aber ganz überwunden wer-

*) Schon S. 92 ist darauf hingedeutet worden, dass die erste Harmonieweise nicht für alle Melodieschritte ohne Ausnahme genügt. Wenn die Ueberschreibung zweimal 5 oder 8 oder 3 zeigt, wenn die Melodie zu grosse Schritte macht und dabei fremde Akkorde aneinander zu bringen nöthigt, dann sind Fehler oder wenigstens heftige und befremdliche Wendungen nicht zu vermeiden. Allein dies thut dem Gewinn, den wir aus der ersten Harmonieweise ziehn, keinen Abbruch, da wir uns mit dieser Weise nur hineinfinden wollen in das Gebiet der Harmonik, um uns (wie wir schon den Anfang gemacht) dann reicher, freier und zugleich kunstmässiger in demselben zu entfalten.

Nur machen diese möglichen Uebelstände dringend rathsam, dass der Schüler sich nach keinen andern, als den vom Lehrer gegebenen Melodien in erster Harmonieweise übe. Nur in den zu gegenwärtigem Abschnitt gehörigen Melodien ist die Rücksicht auf jene Uebelstände (nothgedrungen) bei Seite gesetzt worden.

den konnten; bei B gehen Bass und Alt in Oktaven, Bass und Tenor in Quinten, bei C Bass und Diskant in Oktaven, Bass und Alt in Quinten, nur dass diese Fehler durch Gegenbewegung (S. 107) gemildert sind; bei A treten nicht bloß unzusammenhängende Akkorde an einander, sondern es geschieht dies auch bei gewaltsamer Bewegung (S. 115) der Oberstimmen, die Quartens- und Quintenschritte machen. Diese Uebelstände lassen sich in der zweiten Harmonieweise beseitigen. Wir führen diese jetzt so aus.

145

a b c d e f
 c f d g e a c f

Bei a verräth uns schon die Melodie ein noch zweimal und zuletzt zum drittenmal wiederkehrendes Motiv, zu dem sich das harmonische Motiv von No. 135 verwenden lässt. Das harmonische Motiv zeigt uns zwei Dreiklänge über einem eine Quarte steigenden Basse. Dies lässt sich vom ersten zum zweiten, zweiten zum dritten, fünften zum sechsten Takte (wie die darunterstehenden Buchstaben zeigen) wiederholen und verleiht dem Satz auch in harmonischer Beziehung eine Folgerichtigkeit und Einheit, die unsern bisherigen Harmonisirungen nicht eigen war.

Bei d folgen drei Molldreiklänge auf einander; allein die vorübergehende Trübniß (S. 103) wird durch den Vortheil der Folgerichtigkeit aufgewogen.

Bei b, c und e müssen die Mittelstimmen unruhig hin und her fahren. Wir können das von jetzt an so —

146

u. s. w.

vermeiden, indem wir die ohnehin entbehrliche Quinte des Dreiklangs aufgeben.

Die Durcharbeitung weniger Melodien wird für diese neue Aufgabe¹⁵⁾, die bloß eine neue Anwendung der vorigen ist, genügen.

15) Elfte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage V gegebenen Melodien unter Benutzung der anwendbaren Harmoniemotive. Die Bearbeitung nach der ersten Harmonieweise (mit Ziffern) kann unterbleiben, würde ohnehin (wie No. 144 zeigt) nicht ohne Bedenklichkeiten bleiben. Nur wer noch eines sichern Anhalts bedürfen sollte, mag sie vorausschicken.

Fünfte Abtheilung.

Umkehrung der Akkorde.

Bis hierher haben wir vorzüglich Auffindung und Verbindung der Akkorde im Auge gehabt und auf gute melodische Führung der Stimmen nur geringe Rücksicht genommen. Die Mittelstimmen haben wir möglichst nahe an die Oberstimme gesetzt, weil wir noch bei der ersten Ansicht (S. 91) stehn geblieben waren, dass die Begleitung sich zur Hauptstimme halten und deshalb so nahe wie möglich bei ihr bleiben solle. Dieses Verfahren hat vor manchem Zweifel und Fehler bewahrt, das Erkennen der Akkorde erleichtert. — Aber innre Nothwendigkeit, dass die Mittelstimmen so nahe wie möglich an die Oberstimme treten müssen, ist nicht vorhanden. Die Verbindung der Stimmen beruht auf ihrem harmonischen Zusammenhang, nicht aber auf ihrer äusserlichen Nähe. Wenn wir *c, cis, d, dis* zu einander stellen, so haben wir die nächstliegenden Töne zusammengebracht, aber ohne harmonischen Zusammenhang; dagegen gehören die Töne *c-e-g* zusammen, und bilden eine Harmonie, wären sie auch durch Zwischenräume von mehrern Oktaven getrennt.

Am unfreiesten und ungefügsten fielen unsre Bässe aus. Denn da wir ihnen stets nur die Grundtöne der Harmonie geben konnten, so gingen sie fast immer in Quart-, Quinten- und Oktavenschritten einher, was ihnen denn freilich ein holpriges Wesen gab. Dies ist aber wieder nach dem Wesen der Harmonie nicht nothwendig. So gut wir jeder andern Stimme bald den Grundton (die Oktave), bald Terz, Quinte, Septime des Akkordes gegeben, so gut muss dies auch bei dem Basse möglich sein. Auch ihm wollen wir von nun an beliebige Intervalle zuertheilen; statt des Grundtons soll er bisweilen die Terz, Quinte oder Septime des Akkordes nehmen, der Grundton aber soll dann einer andern Stimme gegeben werden.

Ein Akkord, dessen Grundton aus der tiefsten in eine höhere Stimme versetzt worden, heisst umgekehrter Akkord oder kurzweg Umkehrung; auch das Verfahren heisst Umkehrung der Akkorde. Im Gegensatze zu den umgekehrten Akkorden heissen die nicht umgekehrten: Grundakkorde.

Erster Abschnitt.

Kennntniss der Umkehrungen.

A. Aufweisung der Umkehrungen.

Wenn der Grundton seine Stelle verlässt, so muss ein anderer Ton des Akkordes der tiefste werden. Nicht Grundton wird er, sondern nur tiefster Ton; denn Grundton nannten wir ja (S. 76) denjenigen Ton, auf dem wir einen Akkord ursprünglich erbaut hatten, der im Terzenbau des Akkordes der tiefste war; dieser bleibt Grundton, er mag zu unterst oder zu oberst, oder in der Mitte stehen.

Wie viel Umkehrungen eines Akkordes giebt es? — So viel, als er ausser dem Grundton Töne hat, die die tiefsten werden können; also vom Dreiklange zwei, vom Septimen-Akkorde drei, die hier —



dergestalt aufgezeichnet sind, dass der Grundton in den Umkehrungen durch eine grössere Note kenntlich gemacht ist.

Diese Umkehrungen der Akkorde sind so merkwürdig, dass man ihnen besondere Namen gegeben hat. Man zählt nämlich vom jedesmaligen tiefsten Ton zu den beiden wichtigsten Tönen des Akkordes und benennt nach den gefundenen Intervallen die Umkehrung.

Der wichtigste Ton in jedem Dreiklang ist der Grundton; nach ihm die Terz, weil diese den grossen und kleinen Dreiklang unterscheidet. Die wichtigsten Töne im obigen Dreiklang sind also *c* und *e*. — Die erste Umkehrung bei 1. hat dieses *e* zum tiefsten Tone; *e-c* ist eine Sexte, der Akkord heisst also Sext-Akkord. Bei der zweiten Umkehrung zählt man von *g* nach *c* und von *g* nach *e*; der Akkord heisst Quartsext-Akkord.

Im Dominant-Akkord ist wieder der Grundton, nächst ihm aber die Septime (ohne die er ja kein Septimen-Akkord, sondern ein blosser Dreiklang wäre) am wichtigsten, also oben *g* und *f*. In der ersten Umkehrung zählt man von *h* nach *f* und von *h* nach *g*; sie heisst Quintsext-Akkord. Bei der zweiten Umkehrung zählt man von *d* nach *f* und von *d* nach *g*; der Akkord heisst Terzquart-Akkord. In der letzten Umkehrung ist *f* selbst tief-

ster Ton; wir zählen von *f* nach *g* und nennen den Akkord Sekund-Akkord*).

Hieraus begreift man die Namen der Umkehrungen. Dieselben bleiben den Akkorden, mögen deren Töne — ausser dem tiefsten — stehn, wie sie wollen. Kehren wir also den Dreiklang dergestalt um, dass die Terz tiefster Ton wird, so haben wir einen Sext-Akkord vor uns, die übrigen Töne mögen stehn, wie sie wollen; ist in einem Dominant-Akkorde die Quinte tiefster Ton geworden, so haben wir, ebenfalls ohne Rücksicht auf die Stellung der übrigen Töne, einen Terzquart-Akkord —

Sext-Akkorde, Terzquart-Akkorde.



und so bei allen andern Umkehrungen.

Was hier an Einem Dreiklang und Einem (bis jetzt unserm einzigen) Septimen-Akkorde gezeigt worden, findet bei jedem Dreiklang und jedem Septimen-Akkorde statt. Jeder Dreiklang wird zum Sext-Akkorde, wenn seine Terz, zum Quartsext-Akkorde, wenn die Quinte tiefster Ton wird; jeder Septimen-Akkord heisst Quintsext-Akkord, wenn die Terz, Terzquart-Akkord, wenn die Quinte, Sekund-Akkord, wenn die Septime tiefster Ton wird.

Die Umkehrung ändert das Wesen des Akkordes nicht, denn das Wesen einer Harmonie beruht einfach darauf, dass die ihr zu-

*) Es versteht sich von selbst, dass diese Namen gemerkt werden müssen. Zugleich aber präge sich der Schüler ein, dass vom Dreiklange

der Sext-Akkord die erste Umkehrung,
der Quartsext-Akkord die zweite Umkehrung,

vom Septimen- (Dominant-) Akkorde

der Quintsext-Akkord die erste Umkehrung,
der Terzquart-Akkord die zweite Umkehrung,
der Sekund-Akkord die dritte Umkehrung

ist, — dass folglich

bei der ersten Umkehrung (Sext-Akkord und Quintsext-Akkord) der Grundton des Akkordes eine Terz tiefer, unter dem tiefsten Tone der Umkehrung, —

bei der zweiten Umkehrung (Quartsext- und Terzquart-Akkord) zwei Terzen tiefer,

bei der dritten Umkehrung (Sekund-Akkord) drei Terzen tiefer liegt; z. B. unter dem Sext-Akkord *e-g-c* liegt der Grundton — *c* — eine Terz tiefer; unter dem Terzquart-Akkord *d-f-g-h* liegt der Grundton — *g* — zwei Terzen tiefer. Diese leichte Bemerkung wird ihm zu Hülfe kommen, wenn es nöthig ist, von einer Umkehrung den Grund-Akkord aufzusuchen; denn sobald wir den Grundton kennen, wissen wir auch den Akkord (terzenweis darüber) zu bilden.

gehörigen Töne sich vereinigen. Es ist also dieselbe Harmonie vorhanden, so lange derselbe Verein von Tönen besteht; *c-e-g* bilden denselben Akkord, gleichviel ob die Tonordnung so wie oben oder *c-g-e* oder *e-g-c* heisst. Daher folgen auch alle Umkehrungen dem Gesetz ihrer Grund-Akkorde und bedürfen keiner neuen Regel. Wenn wir daher vom Dominant-Akkorde bemerkt haben, dass seine Terz *h* einen Schritt hinauf, seine Septime *f* einen Schritt hinab, seine Quinte *d* einen Schritt hinauf oder hinab geht, so folgen diese Töne demselben Gesetz in allen Umkehrungen des Akkordes.



Nur das kann im vorliegenden Fall einen Augenblick lang befremden: dass *g* (der Grundton des Akkordes) stehn bleibt, statt in die Tonika zu gehen, wie nach dem ursprünglichen Gesetz dieses Akkordes. — Wir sehn aber dasselbe als Oktave des Grundtons an und lassen es stehn, weil die umgebenden Stimmen den Fortgang hindern*) Erlaubt es die Stimmlage, so können wir dem *g* auch den Gang des Grundtons geben —



obwohl sich für diesen Gang die tiefste Stimme immer am angemessensten zeigen wird.

Eine letzte Bemerkung bezieht sich nicht sowohl auf den Gegenstand selbst, der uns jetzt beschäftigt, als auf dessen erleichterte Bearbeitung. Bis jetzt nämlich wurde die Erkenntniss der Akkorde bei den schriftlichen Arbeiten dadurch erleichtert, dass alle Grundtöne im Basse standen, mithin aus dem jedesmaligen Basstone der Akkord mit Bestimmtheit erkannt werden konnte; *C* im Basse musste in *C*dur den Dreiklang *c-e-g*, *A* im Basse musste den Dreiklang *a-c-e* erhalten. Nur bei der Dominante war es zweifelhaft, ob dazu der blosse Dreiklang, oder der Dominantakkord, z. B. zu *g* in *C*dur *g-h-d* oder *g-h-d-f* genommen werden sollte; ein Zweifel von geringer Bedeutung, da beide Akkorde fast für einen zu erachten sind. Dass es aber die Auffassung einer geschriebnen Reihe von Harmonien oder die Abfassung eines Harmoniesatzes erleichtert, wenn man den Inhalt schon aus einer einzigen Stimme

*) So haben wir auch schon in No. 113 die Oktave des wirklich vorhandenen Grundtons behandelt. Dies mag einstweilen obige Erklärung unterstützen; die eigentliche Rechtfertigung findet sich in der Anmerkung vor No. 243.

enträthseln kann, ist einleuchtend. Diese Erleichterung geht verloren, sobald auch im Basse, wie in den andern Stimmen nicht bloß Grundtöne, sondern auch die übrigen Akkordtöne auftreten; dann deutet der Basston *c* nicht durchaus *c-e-g* an, er kann auch zu *a-c-e* oder *f-a-c* gehören.

Um nun jenen Vortheil zu bewahren, ist eine Zifferschrift eingeführt worden unter dem Namen **Bezifferung**, oder **Generalbassschrift**, oder **Generalbassbezifferung**, auch wohl **Signatur**, deren Kenntniß nicht gerade unentbehrlich wohl aber in mannigfacher Beziehung hilfreich wird und als Nebenlehre in besondern Anmerkungen a) hier zugegeben werden soll. Abgesehen von

a) Die Kunde von dieser Schrift ist im Zusammenhang in der allg. Musiklehre gegeben, könnte also hier vorausgesetzt werden und soll nur der Sicherheit wegen, so weit es nöthig erscheint, in Erinnerung kommen.

Die Generalbassschrift kann und soll nicht die wirkliche Notenschrift ersetzen, sondern nur da vertreten, wo Zeit oder Raum zu vollständiger Notirung fehlt und man sich mit einer flüchtigen Andeutung des wesentlichen Harmonie-Inhalts begnügen kann. In dieser Hinsicht dient sie dem Komponisten, um im Entwurf einer Komposition den Gang der Harmonie anzudeuten. Ihre Zeichen (Ziffern, Buchstaben u. s. w.) werden über oder unter die Basstimme gesetzt, die nun „das Allgemeine“ (nämlich der Harmonie) zu erkennen giebt und daher Generalbass oder Generalbass-Stimme heisst. Wir geben auf jedem Standpunkte der Lehre — von hier ab — die Bezeichnung für den jedesmaligen Harmoniegehalt in einer Reihe Anmerkungen, die unter fortlaufenden Buchstaben und der Abkürzung

Gen. B.

aufgeführt werden.

Für jetzt Folgendes:

- 1. Soll ein Bass oder ein Theil desselben ohne alle Begleitung bleiben, so wird dies mit
all unisono, oder t. s. (tasto solo)
sollen nur einzelne Basstöne unbegleitet bleiben, so wird dies mit Nullen über oder unter den Noten angezeigt.

- 2. Soll ein Bass oder ein Theil desselben nur mit Oktaven begleitet werden, so wird dies mit
all' ottava oder all 8^{va}

oder
8^{va} ~~~~~
bei einzelnen so zu begleitenden Tönen mit

8,
bei wenigen nach einander, wie oben oder mit
8 / / /

angezeigt.

- 3. Basstöne ohne Bezeichnung werden als Grundtöne von Dreiklängen angesehen, wie die Vorzeichnung sie angiebt. Doch kann man (z. B. um anzudeuten, dass nach einem Unison- oder Oktavensatze wieder Harmonie eintreten soll) die Dreiklänge auch mit

8
5 5
3, oder 3 oder 3

bezeichnen, gleichviel in welcher Ordnung die Ziffern gesetzt werden.

dem Gebrauche, den der Komponist von dieser Schrift macht und der weit ausgebreitern Verwendung, die sie früher fand, wollen wir uns ihrer bei unsern Harmonie-Uebungen bedienen, um sie uns für jede Weise künftiger Verwendung geläufig zu machen.

B. Vollständigkeit der Akkorde.

Schon oben (S. 124) ist angemerkt worden, dass wir mit Hilfe der Umkehrungen den Bass aus seiner bisherigen Steifheit und Ungeschicktheit erlösen können, da wir nicht mehr nöthig haben, ihm stets die Grundtöne der Akkorde zu geben, sondern ihm wie den andern Stimmen jedes beliebige Intervall zuweisen dürfen, um

4. Die Dominante, mit

7
7 oder 5
3

bezeichnet, wird mit dem Dominantakkorde begleitet.

5. Bei der Dominante als vorletztem Basstone bedarf es dieser Bezeichnung gar nicht, weil der Dominantakkord zur Bildung des Ganzschlusses regelmässig erfordert wird.

6. Jede Umkehrung wird beziffert, wie ihr Name ergibt:

der Sextakkord mit 6

der Quartsextakkord mit $\frac{4}{6}$ oder $\frac{6}{4}$

der Quintsextakkord mit $\frac{5}{6}$ oder $\frac{6}{5}$

der Terzquartakkord mit $\frac{3}{4}$ oder $\frac{4}{3}$

der Sekundakkord mit 2.

Nachstehender Satz

151

zeigt alle oben erklärten Bezifferungen. Die Bassstimme allein würde mit deren Hilfe Einklang, Oktaven und Akkorde, — nicht aber die Lage der letztern, die Zahl und Höhe der Oktaven angegeben haben. Allein das soll auch die Bezifferung gar nicht leisten.

günstigere Tonfolge zu gewinnen. Hiermit tritt aber sofort freiere Führung aller Stimmen, folglich auch freiere Behandlung der Harmonie überhaupt in Aussicht; namentlich kann es auf dieser höhern Stufe nicht mehr genügen, erst alle Grundtöne in den Bass zu setzen und dann die Mittelstimmen so nahe wie möglich an die Oberstimme zu drücken.

Gestatten wir aber allen Stimmen freiern Gang, so entsteht von Akkord zu Akkord die Frage: welchen Ton des folgenden Akkordes soll jede Stimme nehmen? Von der Führung aller Stimmen hängt es ab, ob der Akkord vielleicht einen Ton einbüßen, oder ob einer seiner Töne verdoppelt, von zwei Stimmen genommen werden soll. Um diese Fragen haben wir uns bisher nur beiläufig bekümmert, weil die engen Vorschriften, innerhalb deren wir arbeiteten, uns mit der Freiheit zugleich auch der Sorge enthoben. Jetzt bedarf es einer vorläufigen — übrigens sehr leichten Prüfung.

1. Auslassung von Akkordtönen.

Hierüber ist das Nöthige schon gesagt. Wir lassen — für jetzt — nur dann einen Akkordton aus, wenn wir durch ein Harmoniegesetz dazu genöthigt werden; so hat in der ersten Harmonieweise (S. 92) der auf einen Dominant-Akkord folgende Dreiklang ohne Quinte bleiben müssen. In No. 146 haben wir die Quinte einiger Dreiklänge ausgelassen, um heftigen Stimmbewegungen auszuweichen.

Welcher Ton am besten ausgelassen werden könne, wissen wir ebenfalls schon; der unentscheidendste, — die Quinte. Der Grundton erscheint für jetzt noch als Grundlage des Akkordes, die Terz im Dreiklang als Unterscheidung von Dur und Moll, im Dominantakkord als ein vermöge seiner bestimmten Fortschreitung charakteristischer Ton, die Septime als der Ton, der aus einem blossen Dreiklang erst einen Septimen- oder Dominant-Akkord macht, unentbehrlich. Nur bei der Terz im Dominant-Akkorde kann von nun an eine kleine Abweichung eintreten; es kann bisweilen, z. B. in solchen Sätzen, —



folgerechte Stimmbewegung erlangt werden, wenn man die Quinte festhält (und sogar verdoppelt, wie bei den bezeichneten Akkorden oben) und die Terz übergeht. Ein ähnliches Beispiel giebt der Anfang von Beethovens Sonata quasi una Fantasia in Esdur,

153

Andante.

ein Satz, der sich mehrmals wiederholt. Allerdings kommt in beiden Fällen die ausgelassene Terz nach, in No. 152 ist sie überdem vorausgegangen.

2. Verdopplung von Akkordtönen.

Es fragt sich hier zweierlei.

Zuerst: welche Töne können nicht verdoppelt werden? — Diejenigen, welche nothwendige Fortschreitungen zu machen haben. Zunächst also Septime und Terz im Dominant-Akkorde; denn da die erstere einen Schritt hinab, die letztere einen Schritt hinauf gehen muss, so würden wir, wenn wir sie verdoppelten, das heisst in zwei Stimmen zugleich auführten, in Gefahr sein, entweder (wie sich hier bei a zeigt)

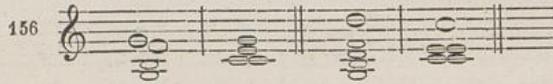
154

Oktaven zu machen, oder (wie bei b) eine von beiden Stimmen regelwidrig fortzuführen. Dies kann bisweilen um besondrer Vortheile willen (z. B. zu Gunsten besserer Stimmführung) gewagt werden, ist aber für jetzt dem Schüler nicht gestattet. Selbst wenn eine solche bedenkliche Verdopplung vor der Auflösung des Akkordes wieder beseitigt,

155

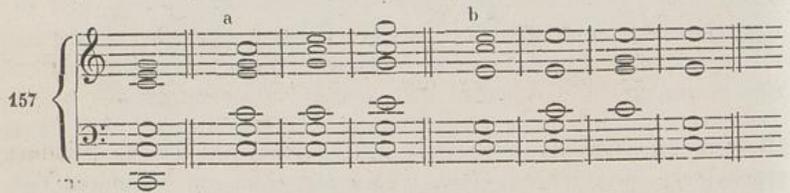
ergiebt sich, so lange die Verdopplung besteht, ein in der Regel nicht wohlgefälliger Zusammenklang. Das Gefühl (selbst des Harmonie-Unkundigen) empfindet den bevorstehenden falschen Fortschritt gewissermassen voraus und findet in der nachher eintretenden Abwendung von demselben keine hinlängliche Genugthuung. Dies ist der Uebelstand, den wir gleich bei der ersten Einführung des Dominant-Akkordes (S. 87) in der oben No. 155 a wiederholten Weise haben inne werden müssen.

Zur Zweit fragt sich, welche Töne wir verdoppeln dürfen? — Verdoppeln können wir den Grundton des Dominant-Akkordes (wie wir schon von No. 113 her wissen) und die Quinte,



(letztere, weil sie nicht bloß abwärts, sondern auch aufwärts schreiten darf) in den Dreiklängen aber jeden beliebigen Ton. Allein auch hier ist zwischen mehr oder minder günstigen Fällen zu unterscheiden.

Im Dreiklange wird im Allgemeinen am liebsten der Grundton, nach ihm die Quinte verdoppelt; dies zeigt sich schon in dem Urakkorde, den wir in No. 56 gefunden haben und in dem die nächstzusammengehörigen sechs Töne — dreifach der Grundton, zweifach die Quinte, einfach die Terz — sich verbunden haben. Diese erste, urkräftig und urschön ertönende Harmonie wird eben sowohl von der Wissenschaft in ihrer Gestaltung gerechtfertigt, als vom Gefühl in seinem Wohlklang anerkannt, — auch dann, wenn (wie bei a)



die Töne aus ihrer ursprünglichen Ordnung gerückt werden.

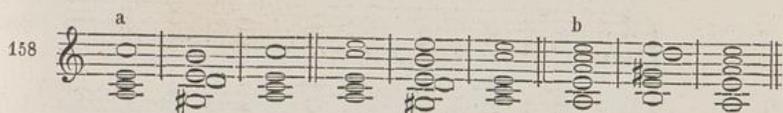
Dagegen hat die Verdopplung der Terz im grossen Dreiklange die Folge, dass dieses Intervall (wie man bei b hören kann) sich hervordrängt*) und so heftig in das Gehör fällt, dass man gleichsam es allein zu hören meint. Dies kann aber in der Regel nicht der Absicht des Komponisten entsprechen; nur aus besondern Gründen**), auf die wir hier noch nicht einzugehn Anlass und Recht haben, wird er die Wohlgestalt, das innere Ebenmass des Akkordes aufgeben wollen. — Aus demselben Grund ist auch die Verdopplung

*) Dieser Charakter der Terz hängt damit zusammen, dass sie das bestimmende Intervall ist, dasjenige, welches die leere Quinte zu einem Akkorde macht, den Dur- und Moll-Dreiklang und damit das Dur- und Mollgeschlecht — den grössten Gegensatz im Reich der Töne — unterscheidet und festsetzt. Die Festsetzung geschieht aber, wie wir aus No. 56 wissen, an der Durterz und dem Durakkorde, von dem der Mollakkord mit der Mollterz nur als Abschwächung oder Trübung erscheint. Daher verträgt — und liebt sogar der Molldreiklang Verdopplung der Terz, wo er sich stärken will.

**) Hierzu der Anhang D.

der Quinte im Dominant-Akkorde bedenklich, weil sie (No. 156) einen Dreiklang mit doppelter Terz nach sich zieht.

Bei dem kleinen Dreiklang ist die Verdopplung der Terz



weniger bedenklich, da die kleine Terz einen weniger vordringenden Charakter hat; hier kann sie das weiche und getrübte Wesen des Akkordes in seinem entscheidenden Ton (der Terz) kräftigen; die Darstellungen des Molldreiklangs bei a können gelegentlich vor der bei b den Vorzug verdienen.

Zweiter Abschnitt.

Verwendung der Umkehrungen bei der Harmonisirung.

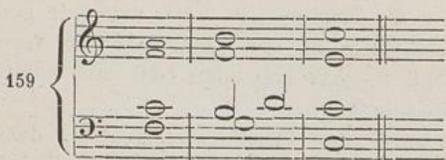
Der nächste Gebrauch der Umkehrungen ist ihre Verwendung bei der Bearbeitung gegebner Melodien. Diese Verwendung kann bloß Sache des Beliebens (natürlich innerhalb der aus dem Wesen der Harmonie folgenden Regeln) oder des Geschmacks sein, kann aber auch triftigere Beweggründe haben. In letzterer Beziehung schicken wir einige Betrachtungen voraus.

Bei den bisherigen Harmonisirungen haben wir den Fehlern, die bei der Folge der sechsten und siebenten Stufe sich einstellten, selten anders, als unter Verdopplung der Terz des Dominantakkordes ausweichen können; wie unerfreulich dies wirkt, ist schon bei No. 155 erläutert. Jetzt können wir uns der Umkehrungen zur

A. Vermeidung falscher Fortschreitungen

bedienen.

Bisher haben wir jenen bekannten Fall stets so



behandelt; der Bass musste aufwärts schreiten (weil wir nichts Andres wussten) und darum durfte der Alt nicht denselben

Schritt machen, sondern blieb stehen. Jetzt kann der Alt schreiten und der Bass stehn bleiben, wie hier bei a

(wobei die früher zwischen Bass und Tenor drohenden Quinten von selbst wegfallen) oder der Bass kann, wie oben bei b, eine Terz hinab in die Quinte des Dominantakkordes schreiten. Hiermit haben wir schon drei Wege zur Vermeidung der bekannten Fehler, und die beiden neugefunden ersparen uns den bei 155 aufgedeckten Uebelstand; andre Auswege durch andre Umkehrungen mag der Schüler selber aufsuchen.

Wichtiger ist, dass sich hier gelegentlich

B. ein neuer Akkord, der verminderte Dreiklang,

darbietet. Bei b in No. 160 nämlich könnte in gewissen Fällen (wenn man recht fließende Stimmen braucht) der sprungweise Fortgang des Tenors in die tiefere Quarte missfallen, wiewohl er durchaus nicht im Allgemeinen zu tadeln ist. Lenken wir daher auf das Geradewohl das Tenor-*c* in den nächsten Akkordton, *d*, —

so ist vor allem jener Quartensprung des Tenors vermieden; die Folge davon ist zunächst, dass der Tenor bei a mit dem Bass in Oktaven (S. 83) abwärts geht, bei b die Terz des letzten Dreiklangs verdoppelt, bei c die Septime (S. 110) aufwärts geführt wird, bei d der Tenor, nachdem er den Quartenschritt vermieden, in die Quinte hinabsteigt, — was bisweilen (wie sich später zeigen wird) sehr angemessen sein kann.

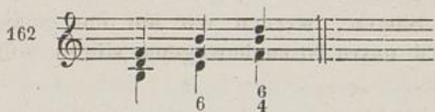
Das Auffallendste und Wichtigste ist aber, dass wir zum Erstenmal (S. 130) hier einen Akkord — und zwar den Dominant-Akkord — seines Grundtons beraubt sehn, so dass der Dominant-Akkord auf drei (übrigens terzenweis über einander-

stehende) Töne zurückgeführt, mithin in einen Dreiklang verwandelt wird. Dieser Dreiklang (es ist derselbe, auf den wir schon in No. 110 dreimal stiessen, ohne ihn dort gebrauchen zu können) unterscheidet sich von den bisher uns bekannt gewordenen; er besteht aus

Grundton, kleiner Terz und kleiner Quinte,
hat also zwei kleine Intervalle, enthält mehr Kleines als der kleine Dreiklang, und heisst deshalb

verminderter Dreiklang*).

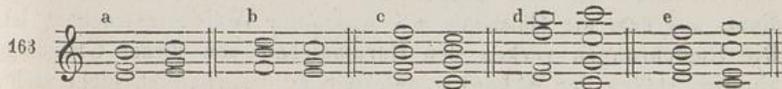
Wie jeder Dreiklang hat er seinen Sext- und Quartsext-Akkord



und wir wollen uns dieser drei neuen Benennungen fernerhin bedienen.

Aber im Grund ist der neue Akkord nichts Andres, als ein unvollständiger Dominant-Akkord. Folglich müssen seine Töne denselben Gesetzen folgen, unter denen sie im Dominant-Akkorde standen: sein Grundton, *h* (die ehemalige Terz des Dominant-Akkordes), muss einen Schritt hinaufgehen, nach *c*; seine Quinte, *f* (die ehemalige Septime), muss einen Schritt hinab nach *e*; seine Terz *d* (die ehemalige Quinte) kann sowohl hinauf- als hinabgehn, nur sie also kann auch verdoppelt werden.

Auch die Abweichungen, die wir uns bereits S. 110 vom ursprünglichen Gesetz des Dominant-Akkordes gestattet, finden bei dem verminderten Dreiklang Anwendung. Hier, bei *a* und *b*, sehen wir die in No. 116 für den Dominant-Akkord statthaft gefundenen Abweichungen von dessen Grundgesetz auf den verminderten Dreiklang übertragen. Bei *c*, *d* und *e*



*) Aeltere Theoretiker nennen diesen Akkord den falschen Dreiklang, nach seiner kleinen Quinte, die sie die falsche Quinte nennen. Aber nur diese Benennungen sind falsch, das heisst unrichtig und trügerisch, eben so wie der Name vollkommener Dreiklang für den tonischen. Wir wissen, dass letzterer bisweilen (gleich oben No. 161 *a* und *b*) auch unvollständig, also unvollkommen erscheint; und so könnte es in der verwirrten Ausdrucksweise jener Aeltern wohl heissen: diesser falsche Dreiklang ist richtig und dieser vollkommene Dreiklang ist unvollkommen.

sehen wir dreimal die Septime verdoppelt, — was bisweilen um guter Stimmführung willen wünschenswerth sein kann. Wenn nun die beiden Septimen nicht in Oktaven mit einander gehen sollten, musste die eine von ihrem ursprünglichen Gesetz abweichen und aufwärts gehen. Dies ist am besten bei c geschehen, wo der bedenkliche Schritt in einer Mittelstimme, von andern Stimmen dicht umgeben, geschieht; offner ist er in d, grell und — mit seltenen Ausnahmen — tadelnswerth bei e, in der Oberstimme geschehen. —

Uebrigens fehlt dem verminderten Dreiklang allerdings die Fülle, das Umfassende, Festgegründete des Dominant-Akkordes, er erscheint gegen ihn eng, gedrückt und ängstlich. Aber oft, besonders bei minderstimmigen Sätzen, werden wir auf ihn geführt, wenn der Dominant-Akkord unsre Stimmbewegung stören würde, z. B. in diesen Sätzchen:



Zuletzt kommen wir auf die Hauptfrage: wie — und in welchem Maasse die Umkehrungen anzuwenden sind? Diese Frage kann nur dann richtig und befriedigend beantwortet werden, wenn wir uns zuvor deutlich machen, welchen Sinn die Akkorde durch ihre Umkehrungen erhalten.

Stellen wir uns unsre beiden Hauptakkorde mit ihren Umkehrungen



noch einmal vor Augen, so finden wir die Grundakkorde auf dem Ton stehend, der dem ganzen Bau der Harmonie als Grundlage dient, aus dem die Harmonie wie aus einer Wurzel erwachsen ist. Die Umkehrungen rücken den Harmoniebau von dieser Grundlage hinweg, stellen den Akkord so auf, wie er ursprünglich nicht steht, nach seiner Natur ursprünglich nicht entstehen konnte; sie sind also nicht ursprüngliche, sondern abgeleitete Gestaltungen, Umstellungen der ersten, im Naturgrund aller Harmonie (S. 54) wurzelnden Akkordform.

Hieraus begreift sich, — was schon das Gefühl unmittelbar andeutet, — dass die Umkehrungen nicht den festen und klaren Ausdruck der Grundakkorde haben können; sie haben ja nicht die feste und klare Stellung derselben.

Dies gilt von allen Umkehrungen ohne Ausnahme. Es tritt aber am empfindbarsten und einflussreichsten bei den Umkehrungen des grossen und kleinen Dreiklangs hervor. Denn in diesen Akkorden (einstweilen wissen wir es nur vom grossen Dreiklang, weil wir uns noch nicht auf die Molltonarten eingelassen haben) finden wir (S. 60) das Moment der Ruhe, — man erinnere sich, dass nur mit dem tonischen Dreiklänge befriedigend geschlossen werden kann. Wenn ihnen nun die feste und darum ruhige Stellung genommen wird, so muss dies empfindlicher wirken, als wenn dasselbe dem Dominant-Akkord oder verminderten Dreiklänge geschieht, die ohnehin in sich keine Befriedigung und Ruhe gewähren, sondern der Auflösung in die Ruhe des tonischen Dreiklangs bedürfen.

So bieten die Grundakkorde festere, die Umkehrungen beweglichere Harmonien; keine von beiden Gestaltungen ist uns von nun an entbehrlich, keine hat absoluten Vorzug, jede gilt nach ihrem Sinn an ihrem Orte. Nur der Quartsextakkord, diese schwächlichste aller Umkehrungen, wird gern gemieden, wo nicht besondere Absichten oder der Gang des Basses (wie hier bei a, b, c)

166

The musical score consists of two staves, treble and bass clef. It is divided into four measures labeled a, b, c, and d. Each measure contains a triad in the treble clef and a bass line in the bass clef. Below the bass line, there are numerical figures: 6 6 4 for a and b, 6 6 4 2 6 for c, and 6 6 4 for d.

darauf führt, oder er durch seinen Basston (wie bei d) den Grundton des Dominantakkordes zum Schluss einleitet. — Vergleicht man übrigens die Sätze a und b, so sind bei a, damit nur stets der Grundton verdoppelt werde, die Mittelstimmen peinlich hin und her geschoben, während bei b der Bass als bedeutsamste Stimme ungestört hervortritt.

Haben wir uns mit jenem ersten Grundsatz vertraut gemacht, Alles an seinem Orte zu gebrauchen: so schliesst sich leicht der zweite an: jede Stimme bequem durch die Akkorde zu leiten, sie stehn zu lassen, wenn der folgende Akkord denselben Ton braucht, sie in den nächstliegenden Ton des letztern zu führen, wenn sie fortschreiten muss.

Am sichersten gelingt diese Arbeit dem Anfänger, wenn er jede Melodie erst nach der ersten, dann nach der zweiten, zuletzt nach der dritten Harmonieweise bearbeitet und in dieser wie in der vorigen jeden Akkord gleich vollständig hinschreibt, um Alles klar vor Augen zu haben. Hier ein Beispiel. —

167

The musical score consists of three systems, labeled I, II, and III. Each system has a treble and bass staff. Above the treble staves are fingerings: 8 8 8, 8 8 8, 8 3 8, 5 5 5, 8 5 3, 8 8 8, 8 3 5, 8. Below the bass staves are fingerings: 6 6, 3, 6 2, 6, 5, 7 5 6 8 7. The music is in a common time signature and features a consistent harmonic pattern of chords in the treble and a moving bass line.

Die erste Bearbeitung hat nichts Bemerkenswerthes, als in den Takten 1, 2, 4, 6 den verstärkten Beweis (S. 98) der in ihr oft unvermeidlichen Dürftigkeit. Auch die zweite Bearbeitung hat diesen Mangel nicht ganz überwinden können.

Die dritte Bearbeitung wiederholt, wie die erste, den ersten Akkord viermal, überwindet aber die darin liegende Einförmigkeit durch Benutzung der Umkehrungen. So ist Abwechslung und Ausprägung des tonischen Akkordes gleichzeitig gewonnen und es kann nun mit doppeltem Rechte der Akkordwechsel der zweiten Bearbeitung in Takt 2 benutzt werden.

Bis jetzt ist der Bass in weiten Schritten auf und abgegangen; soll er so fortfahren? — Wir führen ihn lieber in den ihm nächstliegenden Ton des folgenden Akkordes; nicht nach *h* (das gäb' Oktaven mit dem Diskant) sondern nach *d*. Hätten wir übrigens in der zweiten Bearbeitung statt des letzten Akkordes den blossen Dreiklang vor uns gehabt, so würde der Bass uns jetzt zu einem Quartsextakkorde geführt haben; da wir diesen aber wegen seiner Schwächlichkeit nicht lieben, so hätten wir

aus *g - h - d*

ein *g - h - d und ! f*

gemacht und nun den Terzquartakkord eingeführt.

Der Bass muss, wenn die Terz nicht verdoppelt werden soll,

von *d* nach *c* schreiten; wir führen ihn gleich fließend weiter nach *h* in den Sextakkord. Nun liegt auch der Grundakkord des letztern bei der Hand, von dem der Bass bequem nach *f* und *e* zu dem Sekund- und Sextakkorde geht. Um ihn hierbei nicht allzutief und allzuweit von den Oberstimmen weg zu führen, ist er vom ersten Ton in Takt 4 nicht in das näher liegende tiefe *G*, sondern eine Sexte hinauf in das hohe *g* gebracht worden.

In Takt 6 bis 7 hat der Quintsextakkord die Möglichkeit zu reicherm Akkordwechsel und besonders zu wohlgestalteterm Basse dargeboten.

Die beiden letzten Viertel in Takt 7 haben jedes zwei Akkorde; dem Dreiklang folgt der Sextakkord — mit schnell vorübergehender Verdopplung der Terz — und dem Dominantakkorde geht der Dominant-Dreiklang voraus. Das Alles ist geschehn, um dem Bass und Alt zu besserm Gang zu verhelfen^{b)}.

Diese wenigen Bemerkungen genügen, den Schüler bei der Durchübung der dritten Harmonieweise, wie wir sie jetzt kennen, zu leiten¹⁶⁾.

Dritter Abschnitt.

Enge und weite Harmonielage.

Die Umkehrungs - Akkorde haben uns die Möglichkeit verschafft, der Bassstimme geschmeidigere Melodie zu geben; auch die übrigen Stimmen haben gelegentlich bessern Zusammenhang erhalten

b) Gen. B. In der dritten Bearbeitung von No. 167 treten im vorletzten Takte vier Bezifferungen auf, von denen nur eine (die 6) nothwendig scheint; wozu dient die erste Ziffer (5) wozu die 8 und — da der vorletzte Akkord stets Dominantakkord sein sollte — die 7?

Diese Fragen haben ihr Recht nur, weil man in der Bearbeitung selber die Akkorde vor sich hat, weil also jene Ziffern — oder vielmehr alle Bezifferung unter vollständigen Akkorden überflüssig ist. Wir setzen sie auch bekanntlich (S. 129) nur zur Uebung hin. Denkt man sich aber den blossen Bass (ohne Oberstimmen) so ist die Bezifferung jenes Taktes zur vollständigen Angabe der Akkorde allerdings nothwendig. Die 7 musste andeuten, dass der Dominantakkord erst auf dem letzten Achtel eintreten sollte; daher ging ihr die 8 als Zeichen, dass das erste Achtel dieses Takttheils nur mit dem Dreiklang zu besetzen sei, voraus. Eben so war die 5 vor der 6 wenigstens rathsam, um darauf hinzuweisen, dass hier jedes Taktglied seinen besondern Akkord erhalte.

16) Zwölfte Aufgabe: der Schüler hat

- 1) sich zu üben jeden Akkord durch alle Umkehrungen, die er zulässt, zu führen, — und
- 2) die in der Beilage VI gegebenen Melodien nach obiger Anleitung zu bearbeiten.

und zu diesem Zwecke die Anfangs vorgeschriebne Stellung zunächst der Oberstimme öfters verlassen.

Jetzt steht es bei uns, die engste Haltung der Harmonie an die Oberstimme willkürlich in ganzen Sätzen aufzugeben. Wissen wir doch schon längst, dass die Umstellung der Intervalle eines Akkordes wohl erlaubt ist und das Wesen desselben nicht ändert oder stört, — dass die Akkordstellungen bei a ebensowohl zulässig sind, als die bei b —

168

The musical notation for exercise 168 consists of two staves, treble and bass clef. The first system, labeled 'a', shows a chord with notes G4, B4, D5 in the treble and G3, B2, D3 in the bass. The second system, labeled 'b', shows a chord with notes G4, B4, D5 in the treble and G3, B2, D3 in the bass, but with a different voicing where the notes are more spread out.

und haben dergleichen schon vielfach gelegentlich angewendet, z. B. in No. 167 Takt 4 und 6*).

Was ist nun im vorstehenden Beispiele bei a eigentlich gesehen? — Wir haben die Töne des Akkordes auseinandergesetzt. Diese Erklärung ist äusserlich wahr und mit Augen zu sehen, aber auch dem Sinne nach treffend. Indem wir die einzelnen Töne dem Orte nach weiter auseinander gestellt haben, klingen sie nicht mehr so in einander, wie bei der ursprünglichen Stellung, bei b; sie sind nicht mehr ein gedrängter scharfer Zusammenklang, sie sind weiter, und damit sanfter, weicher geworden; der Akkord hat nicht mehr so enge feste Einheit für das Gehör, aber mehr Klarheit, Durchsichtigkeit gleichsam seiner einzelnen Töne.

Zugleich ist offenbar, dass in dieser Form der Darstellung die von einander entfernten Stimmen mehr Spielraum haben, sich absondert zu bewegen.

*) Hier endlich kommen wir auf die einfachste Weise, nach der dem Uebelstande bei der ersten Einführung des Dominant-Akkordes (No. 96) hätte ausgewichen werden können. Es kann die mehrmals besprochne Akkordfolge so

169

The musical notation for exercise 169 consists of two staves, treble and bass clef. The first system shows a chord with notes G4, B4, D5 in the treble and G3, B2, D3 in the bass. The second system shows a chord with notes G4, B4, D5 in the treble and G3, B2, D3 in the bass, but with a different voicing where the notes are more spread out.

ausgeführt werden. Der Dominant-Akkord büst die entbehrliche Quinte ein, aber dafür ist der Tenor nicht genöthigt, die Terz zu verdoppeln, oder (wie in No. 97) in den Alt hinein- oder über ihn wegzuspringen; der Schlussakkord endlich erscheint vollstimmig (ohne dass es unregelmässiger Fortschreitung dazu bedarf) und in ebenmässiger Stellung der Töne.

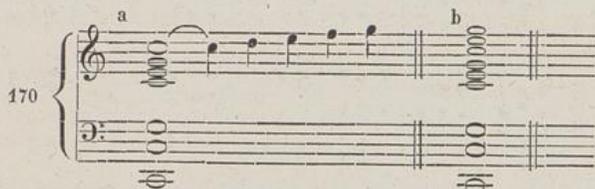
Diese Darstellungsweise nennen wir nun weite (oder zerstreute) Harmonielage.

Aus dem Obigen folgt schon, wie sie am besten angewendet werden kann und wo die enge Harmonielage den Vorzug hat. Jedenfalls soll man sie nie anwenden, wo sie zu unnötigen Schwierigkeiten oder gar Uebelständen führen könnte. Wollen wir daher irgendwo mit ihr beginnen, so müssen wir zuvor prüfen, ob wir es auch ohne Unannehmlichkeit durchsetzen, oder wenigstens einen schicklichen Ort finden können, in die enge Harmonielage einzulernen.

Sobald wir einmal die enge Lage verlassen, öffnen sich in der weiten Harmonielage fast zahllose Möglichkeiten, die Akkordtöne zu stellen, da man möglicher Weise einen Akkord durch alle Oktaven verfolgen kann. Nicht alle diese Stellungen sind allgemein brauchbar.

Legen wir die Akkordtöne zu weit auseinander, so wird der materielle Zusammenhang des Akkordes gestört; legen wir alle oder einige Akkordtöne in die hohen und höchsten Oktaven, so fehlt es der Harmonie bei der Spitzigkeit und Kürze der hohen Töne an Fülle; legen wir sie in die tiefern Tonregionen, so rauschen sie dumpf und undeutlich in einander.

Für alle diese Bedenken hat die Natur der Tonentfaltung schon eine Schlichtung bereitet. Schauen wir nochmals jene S. 55 aufgewiesene Tonreihe an:



und betrachten die Lage und Entfernung aller Töne, so finden wir Folgendes.

1. Je tiefer die Töne, desto weiter liegen sie auseinander; je höher, desto näher an einander. Und dies ganz nach der Natur der Tonregion. Denn die tiefern Töne haben mehr Schallmasse, tönen länger, aber auch langsamer und undeutlicher und müssen auseinandergesetzt sein, um klar verstanden zu werden; die höhern Töne aber sind deutlicher und dabei kürzer und weniger massenhaft; sie können näher an einander treten und unterstützen sich so gegenseitig.
2. Daher beginnt die eigentliche, diatonische Melodie erst vom höchsten *c* des Vorbildes.
3. Die volle, enge Harmonie liegt in den Mitteltönen, zwischen dem tiefsten *g* und höchsten *c* unsers Vorbildes.

4. In der Tiefe findet sich nur Oktav-Vordopplung.

5. Wollen wir den ganzen Akkord, oder einige Intervalle desselben — ausser dem Basse — verdoppeln, so geschieht dies eher in der höhern (vergl. b.) als tiefen Oktave.

Diese Wahrnehmungen geben genügenden Fingerzeig. Nur wollen wir sie nicht so pedantisch auslegen, dass wir nun ängstlich streben, die Melodie immer in die höhere, die enge Harmonie stets in die mittlere Oktave einzuschliessen; dies könnte man nicht einmal durchführen, wenn man auch wollte. Eben so werden wir den Bass nicht bloss acht, sondern auch neun und zehn Stufen von den andern Stimmen entfernen (ja späterhin gelegentlich noch weiter), werden die Mittel- und Oberstimmen gelegentlich nicht bloss fünf, sondern auch wohl acht Stufen auseinander bringen, wenn auch nicht leicht mehr.

Hiernach nun zur Anwendung.

171

The musical score consists of two parts, A and B, each with a treble and bass staff. Part A is marked with a 3/4 time signature and a 4-measure phrase. Above the treble staff, fingerings are indicated: 8 3 8, 5 8 5, 3 8 3, 3 5, 5 3 8, 3 5 8, 3 3 5, and 8. Part B is also in 3/4 time and 4 measures. Fingerings below the bass staff are: 3, 6, 6, 3, 6, 2 6 3, 6, and 6 4 7. A 'c)' marking is placed above the final measure of Part B.

Der vorstehende Satz ist der Vergleichung wegen bei A nach der ersten Weise behandelt, bei B aber in weiter Harmonie nach der dritten Weise, nämlich mit Zuziehung der Umkehrungs-Akkorde; die zweite Behandlungsweise und die Einführung umgekehrter Akkorde in enger Harmonie sind übergangen; nur ein Paar Akkorde aus A sind verändert. — Betrachten wir vorerst die Behandlung bei A, so finden wir, dass hier sowohl, wie in allen frühern Leistungen der Bass jeden Augenblick zu weit von den Mittelstimmen absteht, während diese sich eng an die Ober-

c) Gen. B. Man bemerkt unter dem zweiten Akkorde des vorletzten Takts kleine Horizontalstriche. Die Regel ist:

7. Horizontalstriche unter einer oder mehr Bassnoten zeigen an, dass die vorhergehende Bezifferung auch zu diesen Noten gelten, mithin derselbe Akkord, den die Bezifferung angedeutet hat, aus gehalten oder wiederholt werden soll.

stimme drängen; wir hätten bisher diesen Uebelstand nur durch einen andern beseitigen können: wenn wir die bestimmten und entschieden wirkenden Richtungen des Basses geopfert hätten. Nun zu der neuen Behandlung. Wie ist sie entstanden? wie rechtfertigt sie sich?

Vor Allem vernimmt Jeder die Klarheit der Stimm-Auseinandersetzung; auch die Ebenmässigkeit der Entfernungen fällt in die Augen. Nur am Schlusse des Vordersatzes liegt der Bass zehn, und im zweiten Akkorde des siebenten Taktes elf Stufen weit vom Tenor; aber es ist jedesmal nur ein nachschlagender Ton, dem die höhere Oktave unmittelbar vorhergegangen ist, im zweiten Fall sogar zu demselben Akkorde. — Wir wollen noch die Ruhe und Einfachheit in den Fortschreitungen jeder Stimme bemerken; nur der Bass thut einige Oktavschritte zu kräftigerm Schlusse. Wie aber haben sich diese Akkorde gestaltet?

Der erste zeigt nichts als eine Versetzung der Mittelstimmen aus A, dem Vorsatz entsprechend, in weiter Harmonielage zu schreiben. Zu dem zweiten Akkorde thut der Bass den mildesten — nächsten Schritt, dem Alt liegt *f* nahe, und so wird nicht der ohnehin bedenkliche Quartsext-, sondern der Terzquart-Akkord ergriffen; der dritte Akkord ist die nothwendige Auflösung des zweiten. Somit hat aber unser Bass (und der Alt ebenfalls) absichtslos dasselbe Motiv erhalten, was der Diskant enthält, nur in der Umkehrung.

Der erste Akkord des zweiten Taktes hätte auch ein Quintsext-Akkord werden können, und dies würde dem vorangehenden Terzquart-Akkord entsprechender gewesen sein. Man hat aber diese nächste Konsequenz aufgegeben, weil die überhäufte Anwendung des sanften Dominant-Akkordes in weichen Lagen den Satz vollends verweichlicht hätte, und die Altmelodie *e, f, e, f, e* endlich gar zu kleinlich geworden wäre. Denn eher erträgt man eine Tonwiederholung (die als aufgelöster Halteton wirkt) wie im Tenor der beiden ersten Takte, als eine so kleinliche, nicht aus der Stelle rückende Bewegung.

Zum dritten Takte schreitet der Tenor, wie sonst der Bass, in Grundtönen von der Dominante zur Tonika. Milder wäre sein Gesang geworden, wenn er nochmals *g* genommen hätte und dann nach *h* und *c* gegangen wäre. Aber eben um aus dem oft gehörten *g* und der Weiche des Ganzen herauszutreten, ist der festere Schritt gethan. In dieser Hinsicht hätten wir sogar besser gethan, wenn wir auch den Bass kräftiger — *G, c, g, c* — geführt hätten. Es lag uns aber daran, recht viel Umkehrungen als Beispiele zu geben.

Warum beginnt der fünfte Takt mit einem Sekund-Akkorde, zu dem der Bass sieben Stufen hinaufschreiten muss? — Dieser weite Schritt ist nur eine Täuschung; denn das tiefe *g* im Basse ist gleichsam der Nachschlag des höhern. Von diesem aber gab es keinen nähern Fortschritt, als zu *f*; wofern man nicht den vorigen Dreiklang, oder doch den Grundton wiederholen, also keinen eigentlichen Fortschritt machen wollte. — Das Uebrige bedarf keiner Erläuterung.

Wenige Versuche werden genügen, die weite Harmonielage geläufig zu machen¹⁷⁾. Sollten die dazu gegebenen Melodien für einige Schüler nicht genügen, so können frühere, besonders aus der Beilage VI mit benutzt werden.

Vierter Abschnitt.

Freier Gebrauch der Umkehrungen.

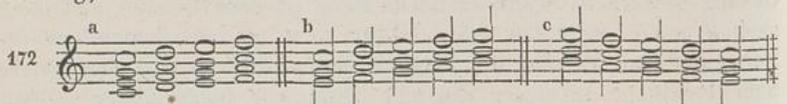
Wie weit jetzt vom freien Gebrauche der Harmonie überhaupt nur die Rede sein kann, hat sich S. 112 gezeigt. Die Umkehrungen ändern hieran nichts Wesentliches; sie bereichern nur unsre Mittel zu dem was dort schon ausführbar befunden worden.

Zunächst gewinnen wir durch die Umkehrungen neue Harmoniemotive. Wie früher die Wiederholung eines Akkordes in verschiedenen Lagen (No. 121) als Motiv galt, so können wir jetzt dessen Gang durch die Umkehrungen (No. 166 *a* und *b*) als Motiv benutzen. Wie wir früher Grundakkorde zu Motiven verbanden, so können jetzt Umkehrungen verschiedener Akkorde zu Motiven vereint werden. Dies wird sich einstweilen auf Sextakkorde beschränken, da der Quartsextakkord zu schief und schwankend gestellt ist, als dass wir an einer Folge derselben Behagen finden könnten.

Schon hiermit sind wir in den Stand gesetzt,

A. Umkehrungen zu Gängen.

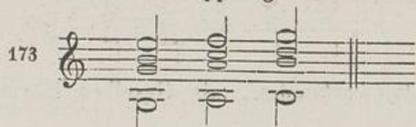
zu verwenden. Eine Folge von Dreiklängen, in gleicher Stimmrichtung, wie hier



17) Dreizehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage VII gegebenen Melodien in der oben gezeigten Weise.

haben wir nicht versuchen dürfen, da sie Oktaven und Quinten zur Folge gehabt hätte. Diese Oktaven und Quinten bildet der Bass mit dem Diskant und Alt. Werfen wir den Bass weg, wie bei *b* und *c*, so erhalten wir einen Gang von Sextakkorden, ohne Fehler, zugleich eine neue Weise, die Tonleiter zu begleiten. Zwar hat keiner dieser Sext-Akkorde Verbindungstöne mit seinen Nachbarn; aber der fließende diatonische Gang aller Stimmen dient zu einer neuen und ganz genügenden Verbindung. Der starke Zug der Stimmen führt über den Mangel enger innerlichen Zusammenhangs weg.

Vierstimmig können dergleichen Akkordfolgen werden, entweder durch blosse Oktavverdopplung der Unterstimme,



(oder der Ober- oder auch der Mittelstimme) oder durch eine, abwechselnd Terz und Grundton verdoppelnde Mittelstimme,



und noch auf ähnliche andre Weisen, die der Schüler aufzusuchen hat. Dass die erste Weise die leichteste, die zweite ebenfalls fließend, die letzte durch den Zickzackgang der Mittelstimme stockend, zu schwerer und vorzugsweise langsamer Bewegung geeignet ist, leuchtet ein.

Nehmen wir ein zwei oder drei (oder mehr) hinauf- oder hinab- oder hin- und hergehende Sextakkorde als Motiv, so ist Stoff für eine ganze Reihe von Gängen vorhanden.

Noch reichere Ausbeutung gewinnen wir durch den

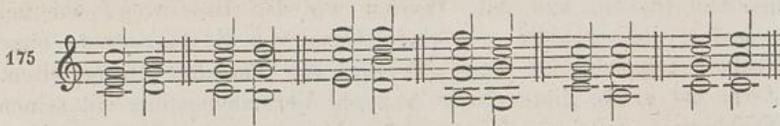
B. *Verein von Umkehrungen mit Grundakkorden.*

Es versteht sich von selbst, dass jede Umkehrung mit jedem Grundakkorde verknüpft werden kann, so weit daraus nicht falsche Fortschreitungen entstehen, dass aber nächstverwandte Akkorde sich am liebsten verbinden, sie mögen als Grundakkorde, oder als Umkehrungen zu einander treten. Daher verbinden sich die Ak-

d) Gen. B. Die Zeichen unter dem Basse veranlassen zu der Bemerkung:

8) Querstriche unter einer oder mehr Bassnoten zeigen an: dass zu diesen Noten derselbe Akkord genommen werden soll, der für die zunächst vorhergegangene Bassnote durch Ziffern angegeben worden war.

korde von Tonika und Ober- oder Unterdominante oder Parallele auch in den Umkehrungen, — z. B.



eben so gut, als in ihrer Grundgestalt, und es findet alles S. 114 Gesagte auch hier Anwendung. Ja, durch die bequemere Lage der Töne machen sich manche Verknüpfungen noch leichter, als in den Grundakkorden; so erscheinen diese Akkordfolgen

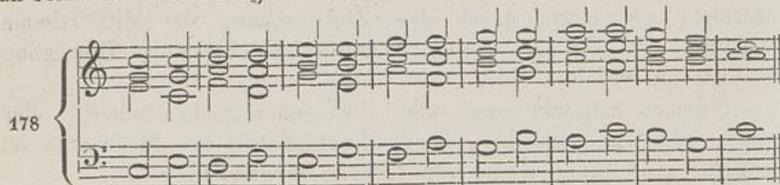


und andre fließender verbunden, als dieselben Harmonien in ihrer Grundgestalt, —

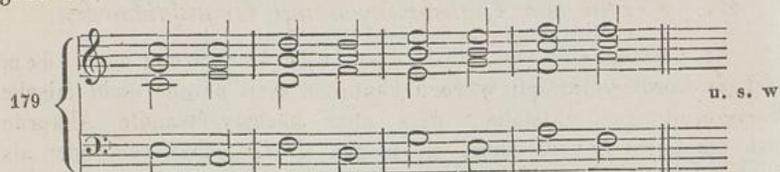


wo der Bass weitere Schritte machen muss.

Nun zur Gangbildung mit Hilfe dieser gemischten Motive. In No. 174 haben wir zuerst einen aufwärts und abwärts führenden Gang von lauter Sext-Akkorden gesehn. Jeder Sext-Akkord erinnert an seinen Grundakkord; dies veranlasst uns, beide zu mischen. Hier —



haben wir den Dreiklang vorangehen lassen; einen zweiten Gang gäbe das Voranschreiten des Sext-Akkordes,

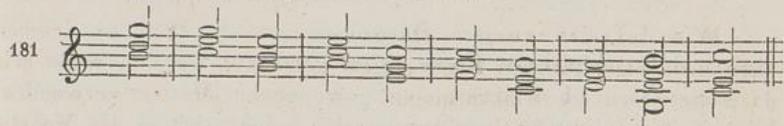


bei dem wir nicht unbemerkt lassen wollen, dass der Bass eben so einher schreitet, wie zuvor (No. 178) der Tenor, und umgekehrt der Tenor wie vorher der Bass; beide Stimmen haben ihre Stellen getauscht.

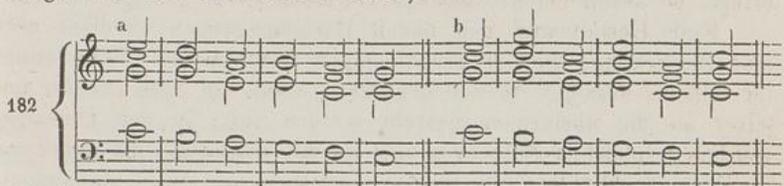
Auch abwärts kann in ähnlicher, oder in dieser Weise,



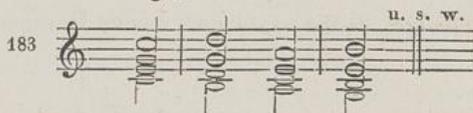
oder in umgekehrter Folge derselben Akkorde



u. s. w. gegangen werden. Noch reichern Wechsel bietet die Zuziehung eines dritten Akkordes; dies und die fleissige Durcharbeitung jedes aufgefundenen Motivs durch alle Lagen (z. B. des Ganges No. 180 in diesen Formen, —



oder in dieser letzten Lage, —



in welcher die Oberstimme einen ungefälligen Gang nimmt) oder in weiter Lage, z. B.



wird der Lernbegierde des Schülers überlassen¹⁸⁾.

18) Vierzehnte Aufgabe: Ausarbeitung von Gängen, soviel sich deren nach obiger Anleitung finden. Jeder Gang wird wenigstens eine Oktave weit geführt, alle werden in Cdur gesetzt, dann aber in dieser und allmählig in allen andern Durtonarten am Instrument ausgeführt.

Fünfter Abschnitt.

Anwendung der neuen Harmoniemotive auf Begleitung.

Wie bei der zweiten Harmonieweise (S. 122) so können auch hier folgerichtiger Begleitungen gewonnen werden, wenn wir dazu die durch die Umkehrungen gewonnenen Motive verwenden. Es bedarf dabei kaum einer Anweisung; sobald sich in der Melodie gleichmässige Bewegung (wie bei den vorstehenden Beispielen zu Gängen) zeigt, hat man zu prüfen, ob dadurch auch folgerichtige Harmonisirung möglich wird, und welche. Welchen Gewinn das bringt, ist schon bei der zweiten Harmonieweise gezeigt worden.

Eine Gestalt aus den neuen Harmoniegängen verdient noch eine Bemerkung: die der dreistimmigen Sextakorde. Wir können ihr leichtes flüssiges Wesen benutzen, wenn ein Satz leichter und leiser als die übrigen dargestellt werden soll; in den Uebungen werden dergleichen Sätze von nun an mit *p* (*piano*) die andre mit *f* (*forte*) angedeutet; wo nichts angegeben ist, wird vierstimmig gesetzt.

Nun ein Beispiel, — die erste und zweite Harmonieweise übergehen wir.

185

Hier ist Mancherlei zu bemerken, — abgesehen davon, dass das Ganze sich offenbar mannigfaltiger und flüssender darstellt, als alle bisherigen Harmonie-Sätze. Die Bemerkungen folgen den Ziffern.

1 und 2. Zwei Dreiklänge sind ohne Terz geblieben. Es ist zu Gunsten des fließenden Gangs der Unterstimme (wir nehmen an, dass es der Tenor sei) geschehn. Bei 1 ist die fehlende Terz

kurz zuvor scharf angegeben worden; bei 2 ist *g-d-f* vorausgegangen und wird das unvollständige *g-d* in der Erinnerung ergänzen.

3. Hier ist die Terz — in einem Durdreiklange verdoppelt. Aber der Akkord geht leicht vorüber, das Gewicht liegt auf den Haupttheilen der Takte.

4. Die Unterstimmen werden hinaufgeführt und bilden einen Quartsextakkord, damit das *h, c, d, e* des Basses noch einmal — und in der stärkern Höhe benutzt werden könne.

Hier unterbrechen wir uns mit einer allgemeineren Betrachtung. — Die Flüssigkeit der Gänge und besonders der Folgen von Sextakkorden beruht offenbar auf der gleichmässigen Bewegung der Stimmen und ist bei gleicher Bewegung der Aussenstimmen (z. B. No. 182, a) am wirksamsten. In No. 185 finden wir dieses Miteinandergehn der Aussenstimmen, das man

Parallelbewegung

nennt, zu dem Bassmotiv *h, c, d, e* von Takt 8 und 10 an zweimal. Dies hat aber bei

5. dahin geführt, dass die Septime hinauf- statt hinabschreitet und überdem Diskant und Alt in Quinten gehn, wenn auch (S. 111) ungleichen. Allein der Gewinn für diese kleinern Misslichkeiten liegt in der Erlangung der Parallelbewegung. Diese hat überdem das nach der Septime zu erwartende *e* in einer bedeutenden Stimme hervortreten lassen.

6. Der Dreiklang der Oberdominante ist oft genug dagewesen, der der Unterdominante nicht anwendbar, daher wurde statt letzteren an deren Parallele erinnert.

7. Hier ist die Terz verdoppelt und der Grundton weggelassen zu Gunsten fließender Stimmbewegung.

Diese Bemerkungen genügen zur Einführung in die eigne Arbeit¹⁹⁾.

Schlussbetrachtung.

Hiermit schliessen für jetzt die Harmonie-Entwickelungen der Durtonarten. Sie haben uns

1. Dreiklänge,
den grossen, den kleinen, den verminderten,
und von jedem dieser Dreiklänge die Umkehrungen,
Sext-Akkord und Quartsext-Akkord,

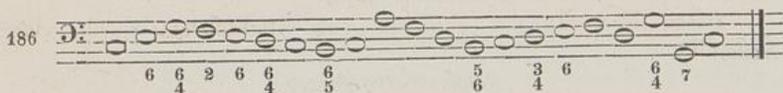
19) Fünfzehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage VIII gegebenen Melodien, nöthigenfalls zuvor nach der ersten und zweiten, jedenfalls aber nach der dritten Harmonieweise mit Benutzung der anwendbaren Harmonie-motive.

2. den Dominant-Akkord mit seinen Umkehrungen, den Quintsext-, Terzquart- und Sekund-Akkord gebracht. Wir haben gelernt, diese Akkorde in verschiedner Weise mit einander zu verbinden und daraus Akkordfolgen, grössere und kleinere Sätze und Gänge, auch Perioden, zu bilden. Diese Entfaltung der Harmonie in Gängen, Sätzen, Begleitungen oder Perioden wollen wir nun Modulation nennen.

Die Erfindung periodischer Tonstücke musste unterbleiben, da wir uns in vierstimmigen Bildungen noch zu wenig frei fühlen, als dass wir Alles, was eine vierstimmige Periode enthält: Melodie, Rhythmus, Konstruktion, Harmonie, Stimmführung — gleichmässig beachten und ins Werk setzen könnten. Doch haben wir uns in der Aufstellung harmonischer Grundlagen zu Liedsätzen geübt, eine Vorbildung zu eigener Erfindung.

Zugleich ist uns eine neue Aufgabe geworden: zu gegebenen Melodien Harmonie, zu einer Hauptstimme drei begleitende Stimmen zu finden. Dies ist im Grunde nichts, als eine Theilung der Aufgabe, die ungetrennt noch zu schwierig scheint; wir empfangen die mit Rücksicht auf unsre dermaligen Mittel gebildete Oberstimme und haben die Aufgabe, Begleitungen für sie zu bilden.

Besonderes Gewicht haben wir auf Bildung und Durchübung der Harmoniegänge gelegt. Sie sind es, die die Handhabung der Harmonie geläufig und sicher machen und zu ihrem folgerechten Gebrauch anleiten. Daher müssen sie, wie wir überall verlangt haben, in strenger Folgerichtigkeit aus bestimmten Motiven, dürfen aber zuletzt aus ganz willkürlich aneinandergereihten Akkorden gebildet werden. Die nachfolgende bezifferte Bassstimme giebt einen solchen Harmoniegang als Beispiel an.



Wir sehen erst den Bass durch die drei Akkordtöne steigen und die Umkehrungen herbeiführen. Das Einfachste wäre gewesen, ihn nun in die höhere Oktave des Grundtons zu führen, — aber das hätte nichts Neues ergeben, — oder den Dominant-Akkord folgen zu lassen, — dann hätte der Bass denselben Ton behalten. Er ergriff daher die Sekunde, diese zog *e* mit dem Sext-Akkorde nach sich, und so war ein neues Bassmotiv, der diatonische Gang, eingeleitet. Dieser ist möglichst weit fortgeführt, bis der Quintsext-Akkord auf *h* zur Umkehr nöthigte. Jetzt konnte derselbe Gang des Basses aufwärts führen (wie fünf Schritte weiter auch geschieht) oder ein anderer eingeschlagen werden, z. B. der anfängliche Terzengang.

Statt seiner wurde also das Umgekehrte, ein abwärts führender Terzengang des Basses, ergriffen. So das Uebrige.

Offenbar liegt in diesem Entwurfe Folgerichtigkeit der Harmonie-Entwicklung, und fast überall ist das nächste ergriffen. Wir wissen aber, dass es gar viel folgerichtige Wege der Modulation giebt, und dass wir nicht durchaus an das jedesmalige Nächste gebunden sind, sondern mit Maass und Grund davon abgehn dürfen; es kann also an reichem Bildungs- und Uebungsstoff nicht mehr fehlen. Je fleissiger wir nun alle Akkord-Verknüpfungen in allen Lagen, Umkehrungen und Versetzungen der Stimmen in enger und weiter Harmonie — übrigens auch in allen Durtonarten — durcharbeiten, desto gewandter und reicher wird die Erfindungskraft sich entfalten; je bestimmter wir uns die Gesetze und Gründe für jeden Schritt vorhalten, desto schärfer und schneller wird unser Urtheil, desto sicherer wird es uns künftig in weit verwickeltern Aufgaben leiten.

Noch eine Betrachtung knüpft sich an den letzten Blick über alles bisher Erlangte; sie giebt uns

die Rechtfertigung der Durtonleiter.

Wir haben nämlich zu Anfang die Durtonleiter angenommen, wie sie einmal im Gebrauch ist. Schon dies dient einigermaßen zur Rechtfertigung; denn der Gebrauch hat sein Recht und seinen Grund im Volkssinne. Seitdem wir aber zur Harmonie gelangt sind, gewinnt die Frage, ob die Durtonleiter, wie wir sie besitzen, auch wohlgebildet ist? neue Wichtigkeit. Wir haben nämlich zu bedenken: ist sie auch wohlgebildet für harmonische Behandlung? enthält sie den Stoff zu genügender Modulation? lässt sie sich auch harmonisch als Ganzes abschliessen, wie melodisch durch die Tonika an ihren beiden Enden?

Diese Fragen können jetzt bejaht werden. Drei grosse, drei kleine, ein verminderter Dreiklang und der Septimen-Akkord, dazu alle Umkehrungen dieser Akkorde geben mannigfache Mittel, die Tonleiter und alle daraus zu bildenden, in ihr selbst enthaltenen Melodien zu harmonisiren; der Dominant-Akkord giebt vollkommenen Abschluss, die grossen und kleinen Dreiklänge deuten sinnreich auf die nächstverwandten Tonarten, für halbe und unvollständige Schlüsse zeigen sich genügende Tonmittel in Harmonie wie Melodie.

Wir dürfen jetzt

den Begriff einer Tonart

dahin festsetzen, dass eine solche melodisch und harmonisch zur Hervorbildung vollkommen genügender musikalischer Sätze und Perioden geeignet sein muss*).

*) Hierzu der Anhang E.

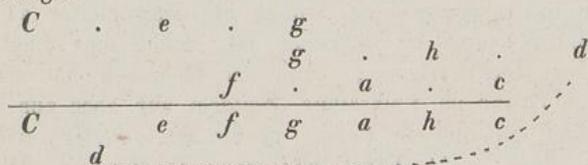
Sechste Abtheilung.

Die Harmonie der Molltonleiter.

Erster Abschnitt.

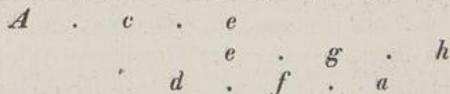
Die Bildung der Molltonleiter.

Die Durtonleiter haben wir harmonisch gerechtfertigt. Ihr tonischer Akkord war ein grosser Dreiklang, auch Durdreiklang genannt. Auch auf ihrer Ober- und Unterdominante hatten wir grosse Dreiklänge gefunden, und in den Tönen dieser drei Durdreiklänge



war die vollständige Durtonleiter enthalten. Uebrigens haben wir schon unter den Harmonien der Durtonleiter kleine Dreiklänge gefunden.

Wir sollten daher annehmen: wie die Durtonleiter auf der Tonika, Ober- und Unterdominante Durdreiklänge hat, so müsse die Molltonleiter auf denselben Punkten Molldreiklänge (kleine Dreiklänge) haben. In *A*moll würden es also diese Akkorde sein:



die Tonleiter würde also

A, h, c, d, e, f, g, a

heissen. Allein dann würde die Molltonart desjenigen Akkordes verlustig gehn, den wir zu Ganzschlüssen und sonst vielfältig für so gut als unentbehrlich halten müssen, nämlich des Dominant-Akkordes. Denn dieser beruht auf einem grossen Dreiklänge. Folglich müssen wir den kleinen Dreiklang der Oberdominante in Moll in einen grossen, z. B. in *A*moll

e-g-h in *e-gis-h*

verwandeln.

Aber nur hierzu haben wir gegründeten Anlass; im Uebrigen bleiben wir bei der obigen analogen Bildung. Wollten wir dies nicht, wollten wir z. B. die Harmonie der Unterdominante ebenfalls in einen Durdreiklang (*d-f-a* in *d-fis-a*) verwandeln: so wäre Moll nur in einem einzigen Akkorde, ja nur in einem einzigen Tone, von Dur unterschieden, und der Charakter beider von zu grosser Aehnlichkeit. Die Molltonleiter*) muss also heissen:

A, h, c, d, e, f, gis, a.

So fodert es, mit Rücksicht auf harmonische Behandlung, ihr Charakter.

In dieser Weise enthält sie allerdings einen auffallenden Schritt — und zwar wieder auf dem anstössigen Punkte zwischen der sechsten und siebenten Stufe; *f-gis* ist eine übermässige Sekunde, ein Schritt von anderthalb Tönen, während wir sonst nur halbe oder ganze Tonschritte in der Tonleiter kennen. Auch dem Gehör fällt dieser Schritt natürlich als ungewöhnlich, als herb auf, und man hat, um ihn zu vermeiden, *f* in *fis* verwandelt, die Tonleiter also so gebildet:

A, h, c, d, e, fis, gis, a.

Allein dabei konnte man sich nicht bergen, dass durch *fis*, wie wir oben gesehn, der Unterschied der Tongattungen fast ganz aufgehoben wird. Man setzte daher fest: wenn die Tonleiter hinaufsteige, solle sie, wie oben,

A, h, c, d, e, fis, gis, a

heissen, wenn sie aber hinabsteige, dann müsse man

A, g, f, e, d, c, h, a

nehmen. Dies sind aber offenbar zweierlei Molltonleitern, oder eine Molltonleiter, die nicht mehr diatonisch ist, in der zwei Stufen doppelt enthalten sind:

A, h, c, d, e, f, fis, g, gis, a,

*) Auch die Molltonarten dürfen aus der allgemeinen Musiklehre als bekannt vorausgesetzt werden. Indess der Sicherheit wegen bemerken wir: jede Molltonart unterscheidet sich von ihrer Durtonart (das heisst, von der auf derselben Tonika begründeten) in Terz und Sexte, die in Dur gross, in Moll aber klein sind. Cdur z. B. heisst

c, d, E, f, g, A, h, c,

Cmoll dagegen

c, d, Es, f, g, As, h, c.

Man sieht (vergl. S. 100) hieraus auch, dass die Vorzeichnung der Molltöne nicht genau mit ihrem Inhalt übereinstimmt; sie giebt die siebente Stufe als kleine Septime an (in Cmoll ist z. B. auch *b* vorgezeichnet, obgleich *h* gebraucht wird, — in Amoll fehlt die Vorzeichnung von *gis*, in Dmoll die von *cis*) während diese des Dominantdreiklangs und Dominant-Akkordes wegen gross sein muss.

was denn freilich in alle Wege unsystematisch genannt werden muss. Eine solche Tonleiter würde auf den wichtigen Stufen der Ober- und Unterdominante doppelte, aber eben deshalb unsichre Harmonie,

e - g - h oder *e - gis - h*
d - f - a oder *d - fis - a*

haben; ferner würde sie, wie man hier —

<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>
			<i>d</i>			<i>fis</i>			<i>a</i>		<i>c</i>			
				<i>e</i>			<i>g</i>	<i>gis</i>		<i>h</i>		<i>d</i>		<i>f</i>

sieht, drei Dominant-Akkorde gleichzeitig enthalten, also die Merkmale von drei verschiedenen Tonarten vereinigen, folglich zu ihrer eignen Bezeichnung kein sicheres Merkmal haben. Und dieser ganze Wirrwar würde nur den einen Zweck haben, einen herben Schritt auszugleichen, — der uns vielmehr willkommen sein muss als charakteristischer Ausdruck für mancherlei Stimmungen, und den wir vermeiden können, so oft er unsern Absichten nicht entspricht.

Wir legen daher die systematische Tonleiter für das Mollgeschlecht, wie sie oben erkannt worden, unsern Kompositionen zu Grunde. Sagt uns die Herbigkeit der übermässigen Sekunde in unsern Melodien nicht zu: so gebrauchen wir diesen Schritt nicht, schieben einen Ton ein (*f-e-gis*, *a-gis-a-f* u. s. w.) oder nehmen das *gis* eine Oktave tiefer, als Septime von *f*. Späterhin werden wir auch den Weg finden, in Moll und in Dur fremde Töne und Akkorde einzuführen; dann wird es von uns abhängen, jenen übermässigen Sekundenschritt durch Erhöhung der sechsten oder Erniedrigung der siebenten Stufe zu vermeiden. Zuvor aber werden wir ihm wichtige Entdeckungen verdanken, und auch künftig soll man uns nicht überreden, dass er wegen seiner Herbigkeit unstatthaft sei; auch das Herbe muss entsprechenden Tonausdruck finden *).

Zweiter Abschnitt.

Erste Harmonieweise in Moll.

Wir bedürfen nun für die neue Tonleiter vor Allem harmonischer Begleitung und finden sie auf demselben Wege, der bei den

*) Hierzu der Anhang **F**.

Durtonarten zum Ziele geführt hat; wir folgen wieder zuerst den bekannten Ziffern über der Melodie,

187

treffen zwischen der sechsten und siebenten Stufe auf die bekannten Missstände und beseitigen sie, wie früher.

Hiermit ist die Grundlage für die erste Harmonieweise gewonnen. Die Anwendung auf gegebne Melodien erfolgt ganz genau in der S. 90 für Durmelodien angegebenen Weise²⁰⁾.

Bedenklicher wird jener Punkt, die Aufeinanderfolge der sechsten und siebenten Stufe, bei herabsteigender Tonleiter; denn zu allen frühern Misslichkeiten kommt noch die Herbigkeit des Melodieschrittes in der Tonleiter selbst. Wir könnten zwar, wie in Dur (No. 105), den zweiten Akkord ändern

188

und dadurch Oktaven- und Quintenfolge vermeiden. Allein die Harmonie hätte keine Verbindung, und zwar eben da, wo auch die Melodie durch jenen herben Schritt gleichsam zerrissen ist. Um nur dies zu vergüten, möchten wir lieber die beiden Stufen mit ihren Akkorden doppelt stark an einander binden, während wir in Dur den engern Zusammenhang aufgeben durften. Wir versuchen daher, möglichst viel Töne aus dem ersten Akkord — oder gar den ganzen Akkord — zu der folgenden Stufe beizubehalten;

189

setzen aber die beiden obersten Töne (*gis* und *e*) in eine tiefere Oktave, um dem folgenden Melodietone Raum zu schaffen. Hier steht eine neue Harmonie vor uns,

e - gis - h - - f,

die sogar normalmässigen Terzenbau zeigt, — nur mit der Lücke zwischen *h* und *f*. Schon die zweite harmonische Masse (S. 55) enthielt eine solche Lücke, durch deren Ausfüllung wir den Dominantakkord gewannen. Auch hier füllen wir dieselbe mit der dazwi-

20) Sechszehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage IX gegebenen Melodien.

schen liegenden Terz und haben nun einen neuen Akkord, und zwar von fünf Tönen:

e-gis-h-d-f

gewonnen, den wir geradezu in die Harmonie der abwärts gehenden Molltonleiter eintragen.

190

Hiermit ist wenigstens unser nächster Zweck erreicht; nur haben wir in einem vierstimmigen Satz einen Akkord von fünf gleichzeitigen Tönen gesetzt. Dies führt auf ein genaueres Bedenken des neuen Akkordes.

Der fünfte Ton, welcher ihn von allen frühern Akkorden unterscheidet, ist vom Grundton aus der neunte, die None, und giebt ihm den Namen

Nonen-Akkord.

Sehen wir von dieser None ab, so bleibt ein Dominant-Akkord übrig, dessen Wesen und Fortschreitung uns bekannt ist. Wir können uns also den Nonen-Akkord vorstellen als Dominant-Akkord mit zugefügter None; diese neu hinzugekommene None ist nichts als eine Zufügung zu dem obersten Intervall des alten Akkordes, zu der Septime; mithin schliesst sie sich der Bewegung der Septime an, — und so hat es sich oben von selbst gestaltet. Im Nonen-Akkorde schreitet also der Grundton zur Tonika, die Terz eine Stufe aufwärts, die Septime eine Stufe abwärts, die None, mit der Septime, ebenfalls eine Stufe abwärts; die Quinte kann eine Stufe abwärts oder aufwärts gehen. Hier —

191

zeigen sich alle Fortschreitungen deutlicher. Nur würde man, wenn die Quinte abwärts gehen soll, sie nicht so unbedeckt (wie bei b der Deutlichkeit wegen geschehn ist) unter die None stellen, da sie mit derselben zwei Quinten bildet, — zwar nicht zwei grosse, die wir einstweilen ganz verboten haben, aber doch eine grosse nach einer kleinen, was auch nicht überall wohl ansteht.

Nothwendig müssen wir aber bei dem Nonen-Akkorde Bedacht

nehmen, ihn auf vier Töne zurückzuführen, da im vierstimmigen Satz eine fünfstimmige Harmonie unstatthaft und jenes alte Mittel (S. 85), Einer Stimme zwei Töne nach einander zu geben,



wenigstens nicht überall willkommen ist. Welcher Ton kann also am besten wegbleiben? — Die Quinte, wie schon im Dominant-Akkorde; Grundton, Terz, Septime — alle waren bedeutender, die None ist aber vollends der charakteristische Ton.

Hiermit ist nun die erste Harmonieweise in Moll vollständig begründet; wir versuchen sie an der nachfolgenden Melodie.

193

Das Verfahren bedarf keiner grossen Erörterung; es ist ganz das bei No. 102 und 108 angewendete. Zuerst werden (wie S. 91 gezeigt ist) die Melodietöne überziffert; dann die Warnungskreuze gesetzt; dann mussten wir Takt 4 die zweite 3 in eine 9 verwandeln, um auf dem dadurch zum Grundton erhobnen Basse den Nonnen-Akkord zu errichten und den S. 155 wahrgenommenen Fehlern auszuweichen. Hierauf wurde der ganze Bass gesetzt und zuletzt die Harmonie durch Zufügung der Mittelstimmen vervollständigt.

Jener heftige Schritt der übermässigen Sekunde tritt in unsrer Melodie desswegen so auffallend hervor, weil der einfache Gesang gar keinen Anlass dazu giebt; indess können wir ihn uns um der Uebung willen schon gefallen lassen, wie die ganze auf unserm jetzigen Standpunkte schon als unbefriedigend erkannte erste Harmonieweise. Dasselbe muss bei den Uebungen des Schülers der Fall sein²¹⁾.

21) Siebzehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage X mitgetheilten Melodien nach erster Harmonieweise.

Dritter Abschnitt.

Zweite Harmonieweise in Moll.

Die erste Harmonieweise hat sich leicht und vortheilhaft von Dur auf Moll übertragen lassen; das einzige Neue ist der Nonen-Akkord gewesen. Versuchen wir nun die zweite Harmonieweise; es fragt sich dabei: welche Akkorde sich zur Begleitung jeder Stufe in der Molltonleiter darbieten. Wir untersuchen, wie früher (S. 99) in Dur zuerst, welche

A. Dreiklänge in Moll

wir besitzen. Sie zeigen sich hier.

194*)

Wir finden in dieser Uebersicht

1. zwei Molldreiklänge, auf *a* und *d*,
2. zwei Durdreiklänge, auf *e* und *f*,
3. zwei verminderte Dreiklänge, auf *h* und *gis*.

Ausserdem treffen wir noch auf eine Harmoniegestalt, *c-e-gis*, einen Dreiklang (wie es scheint) mit grosser Terz und übermässiger Quinte. Da wir dergleichen noch nicht kennen und durch keine innre Nothwendigkeit auf sie geführt werden (wie früher auf Dominant- und Nonen-Akkord), so wollen wir uns ihrer enthalten, bis wir sie systematisch kennen lernen.

Den verminderten Dreiklang kennen wir schon aus Dur; er erschien uns da als ein vom Dominant-Akkord — durch Weglassung des Grundtons — gemachter. Da wir in jeder Durtonart nur einen Dominant-Akkord haben, so konnte sich in jeder auch nur ein vermindertes Dreiklang finden. Hier in Moll treffen wir auf zwei; nur der eine (*gis-h-d*) ist ohne Weiteres aus dem Domi-

*) Aus der dritten Harmonieweise in Dur wissen wir, dass einige zu heftige Stimmstritte vermieden werden können, wenn wir nicht die Mittelstimmen an die Oberstimme heranzwingen. Hier kommt es aber zunächst auf Uebersichtlichkeit in der gewohnten Weise an.

nant-Akkorde (*e-gis-h-d*) herzuleiten. Woher aber der andre? Wir werden es gleich erfahren.

B. Der Nonen-Akkord.

Der Nonen-Akkord kann zu allen in ihm enthaltenen Tönen gebraucht werden, vorausgesetzt, dass es möglich, ihm in allen Stimmen richtige Fortschreitung zu geben. Wir setzen also unsern Nonen-Akkord in *Amoll*

195

zu *gis*, wenn dies hinaufgeht (a) nach *a*, — zu *h*, wenn dies (bei b und c) nach *a* oder *c* geht, — zu *d* (bei d) wenn dies nach *c* hinabgeht, — zu *f* (bei e) wenn dies nach *e* hinabgeht.

Kann er nicht auch zur Oktave seines Grundtons gesetzt werden, wie oben bei f? — Es ist allerdings möglich. Allein man erwäge, welch' ein Tongemenge daraus entsteht! Ohnehin ist der Nonen-Akkord mit Tönen beladen, um nicht zu sagen: überladen; nicht bloß, weil er fünf Töne hat, sondern weil er mit denselben die eigentliche Gränze des Tonsystems, die Oktave, überschreitet. Wozu sollte da noch ein sechster durchaus überflüssiger Ton, die Oktave des schon vorhandenen Grundtons? — Bei der Auflösung bleibt sie als Quinte des folgenden Dreiklangs liegen; diese ist aber nicht bloß entbehrlich, sondern wird auch schon durch die Auflösung der None gewonnen.

Nicht auf noch grössere Tonhäufung haben wir zu denken, sondern vielmehr auf Tonerleichterung für den Nonen-Akkord. Schon oben (S. 157) haben wir daher die Quinte des Nonen-Akkordes aufzugeben beschlossen. Bisweilen, ja oft wird es noch zusagender sein, den Grundton desselben wegzulassen, mithin aus dem Nonen-Akkorde

e - gis - h - d - f
gis - h - d - f,

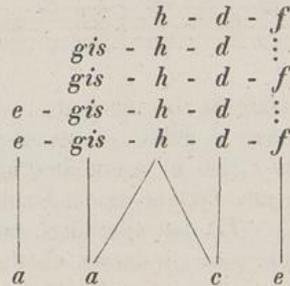
einen Septimen-Akkord zu machen, — so wie früher aus dem Septimen-Akkord auf der Dominante einen Dreiklang. Dieser neue Septimen-Akkord enthält lauter kleine Terzen, lauter kleine Quinten, schliesst zwei verminderte Dreiklänge in sich (die oben unter A gefundenen) heisst daher

verminderter Septimen-Akkord.

Besinnen wir uns nun einmal auf die aus der Dominante in Moll gewonnenen Harmonien. Es sind

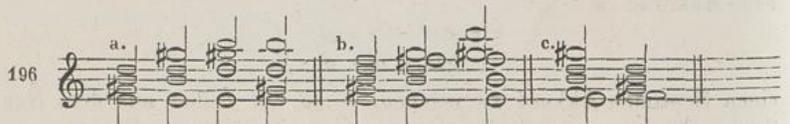
1. *e - gis - h,*
2. *e - gis - h, - und d.*
3. *e - gis - h, d, - und f,*
4. *gis - h, - d, — f,*
5. *gis - h, - d,*
6. *h, - d, — f;*

ihrer sechs: ein grosser Dreiklang, zwei verminderte Dreiklänge, zwei Septimen-Akkorde, ein Nonen-Akkord. Die unter 2 bis 6 genannten folgen alle demselben Gesetz, das für den Dominant-Akkord gegeben ist. Wir stellen dies so dar:



nämlich in all' diesen Akkorden geht *e* nach *a*, *gis* nach *a*, *d* nach *c*, *f* nach *e*, *h* nach *a* oder *c*. Hiernach wissen wir nun, wie sie behandelt und wo sie angewendet werden können. Wie weit der Dominantdreiklang an diesem Gesetz Theil nimmt, ist im Anhang D gesagt.

Noch eine letzte Bemerkung brauchen wir für den Nonen-Akkord. — Wegen seiner Ueberladenheit, — da er gleichsam nur ein aufgetriebener oder übertriebener (über die Gränze, die Oktave, getriebener) Dominant-Akkord ist, giebt er bei häufiger Anwendung dem Satze leicht ein schwülstiges Wesen und zeigt sich nicht so bequem behandelbar, als andre Akkorde. Dreiklänge und Dominant-Akkorde vertragen es, dass man ihre Töne beliebig umstelle, — a —



während bei dem Nonen-Akkorde (man sehe b) leicht verwirrende Zusammenklänge, ja (wie bei c) wahrhaft sinnwidrige Reibungen zwischen Terz oder Grundton und None entstehen.

Hiernach können wir nun an die Bearbeitung der zweiten Harmonieweise in der aus Dur bekannten Ordnung (S. 102) gehen. Hier ein Beispiel.

Bei I. sehen wir die Melodie (der absichtlich Aehnlichkeit mit No. 111 gegeben ist) nach erster Harmonieweise bearbeitet, bei II. die zweite Harmonieweise besonders zur Abhülfe der Dürftigkeit in der ersten Bearbeitung angewendet. Bei a wird der verminderte Dreiklang auf *h* in einer Weise eingeführt, die eine Quintenfolge (eine grosse Quinte nach einer kleinen (vergl. S. 156) zur Folge hat; die Behandlung bei I. wäre vorzuziehen. Bei b erscheint derselbe Dreiklang, scheint sich aber nicht nach *a-c-e* aufzulösen. Doch; er ergänzt sich nur erst und wird zum Nonen-Akkorde, von dem er ohnehin ein Theil ist. Dann folgt die Auflösung.

Indem die Einübung dem Schüler überlassen bleibt²²⁾, schliessen wir mit einer gerade hier, bei der Aufstellung aller in Moll aufgefundenen Harmonien, nahe tretenden Betrachtung.

Die Molldreiklänge fanden wir (S. 96) trüber und minder zufriedenstellend, als die in der Natur begründeten Durdreiklänge. Die Molltonleiter musste sich ungleichartiger gestalten, als die Durtonleiter. Blicken wir auf die Harmonie, so finden wir in Dur

e) Gen. B. Man bemerkt hier unter einigen Basstönen Kreuze; zur Erläuterung diene:

9) Kreuze, Bee, Widerrufungszeichen ohne Ziffer, zu der sie gehören, beziehen sich auf die Terz und erhöhen, erniedrigen dieselbe oder stellen die vorherige Tonhöhe wieder her, wie sie vor der die Terz angehenden Note gethan hätten.

Oben also soll der fünfte und siebente Akkord nicht *e-g-h*, der erste im sechsten Takte nicht *e-g-h-d-f* (wie die Vorzeichnung mit sich bringt) sondern *e-gis-h* und *e-gis-h-d-f* heissen.

22) Achtzehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage XI gegebenen Melodien in der aus den Duraufgaben bekannten Weise.

Marx, Komp. L. I. 4. Auß.

drei grosse und drei kleine Dreiklänge, alle geeignet als tonische Dreiklänge Schluss und Befriedigung zu gewähren, dagegen in Moll nur zwei grosse und zwei kleine. In Dur finden wir einen, in Moll zwei verminderte Dreiklänge, von den Septimen- und Nonenakkorden zu geschweigen.

Ueberall zeichnet sich der Mollkarakter als trüber, unbefriedigender, unruhiger. —

Vierter Abschnitt.

Dritte Harmonieweise in Moll.

Die dritte Harmonieweise führt uns bekanntlich (S. 139) die Umkehrungen zu. Nach dem schon früher hierüber Gesagten bleibt nur wenig zu bemerken.

Zunächst lassen alle Dreiklänge, — grosse, kleine und verminderte, — in Moll eben so wohl, wie in Dur sich umkehren und erhalten in der Umkehrung die von dorthier bekannten Namen.

Dasselbe gilt von den beiden Septimen-Akkorden, — dem Dominant-Akkord und dem verminderten Septimen-Akkorde.

Ferner werden hier, wie in Dur, alle Umkehrungen behandelt, namentlich die der Septimen-Akkorde und verminderten Dreiklänge aufgelöst, wie ihre Grundakkorde; überall gehn die Töne, wie S. 160 angegeben ist.

Es bleibt also nur

der Nonen-Akkord mit seinen Umkehrungen

zu betrachten.

Schon bei der Umstellung der Töne im Grundakkorde fanden wir seine Tonfülle hinderlich. Noch bedenklicher tritt diese bei den Umkehrungen in den Weg; auf den ersten Blick übersehn wir, dass die Umkehrungen, ohne weitere Rücksicht unternommen, die Töne verwirrend in einander schieben würden.



Nur in besondern Lagen sind Umkehrungen des Nonen-Akkordes ohne Verwirrung möglich,



und auch hier mit mancherlei Bedenken und Uebelständen verbunden. Wir wollen sie daher nur vorsichtig und mit Auswahl ge-

brauchen und bedürfen für sie keiner besondern Namen*). Auch die Auslassung der Quinte bringt keine hinlängliche Erleichterung, da, wie wir schon in No. 196 gesehn haben, besonders das Zusammentreffen von Grundton, Terz und None (und Septime) die Harmonie verwirrt.

Hiernach kann nun die dritte Harmonieweise — nach den S. 137 für Dur erteilten Vorschriften — ausgeführt werden.

Wir geben ein Beispiel für die letzte Bearbeitung; die erstern müssen des Raums wegen übergangen werden.

201 f)

*) Wollten wir ihnen dennoch besondere Namen geben, so müssten wir bei der Erfindung der Namen nach denselben Grundsätzen verfahren, wie bei der Benennung der vom Dreiklange und Septimen-Akkorde gemachten Umkehrungen S. 125. Wir würden jede Umkehrung nach ihren wichtigsten Bestandtheilen benennen, und dazu vom jedesmaligen tiefsten Ton nach den beiden wichtigsten zählen. Diese wären Grundton und None. Die erste Umkehrung (a) müsste daher Sextseptimen-Akkord heissen, und mit $\frac{7}{6}$ oder $\frac{6}{7}$ beziffert werden.

200

Die zweite Umkehrung (b) würde Quartquint-Akkord zu nennen und mit $\frac{5}{4}$ oder $\frac{4}{5}$ zu beziffern sein; die dritte Umkehrung (c) hiesse Sekund-Terz — oder Terz-Sekund-Akkord, und würde mit $\frac{3}{2}$ oder $\frac{2}{3}$ beziffert; die letzte Umkehrung endlich (d) würde (da der eine wichtigste Ton tiefster geworden ist und man nur nach dem andern hinzählen kann) folgerichtig Septimen-Akkord heissen müssen, wenn dieser Namen nicht schon vergeben wäre. Zählen wir nach dem dritten wichtigsten Ton hin, der Septime des Grundakkordes (f), so erhielten wir den Namen Sext-Septimenakkord, der ebenfalls schon gebraucht ist. Wir wenden uns also an die Terz (den nächst-wichtigen Ton) und erhalten den Namen Sext-Nonenakkord; die Bezifferung wäre $\frac{9}{6}$ oder $\frac{6}{9}$. Nöthig sind uns, wie gesagt, alle diese breiten Namen nicht.

f) Gen. B. Man wird bei der vorigen mitgetheilten Generalbass-Anweisung gefühlt haben, dass ihr Vollständigkeit fehlt und sie nur zur augenblick-

Vorerst bemerken wir hinsichts der Konstruktion, dass der Vordersatz mit dem vierten Takte, aber (weniger bestimmt als bisher) auf dem vierten Viertel schliesst; der Schluss des Nachsatzes ist im achten Takte, wird aber unvollkommen durch die Umkehrung der Schlussakkorde, und zieht einen Anhang nach sich, der dem sechsten und siebenten Takte nachgebildet ist.

Soviel zur Vorbereitung der Uebungen in dritter Harmonie-weise in Moll²³). Auch in Harmoniegängen, soviel sich deren in Moll ergeben, und Liedgrundlagen muss der Schüler sich jetzt wieder versuchen.

Fünfter Abschnitt.

Der Nonenakkord im Durgeschlecht.

Die Auffindung des Nonen-Akkordes und des aus ihm gebildeten verminderten Septimen-Akkordes ist ein so entschiedener Gewinn, dass es nahe liegt, denselben auch für die Durtonarten zu wünschen; wenn wir auch in der Behandlung derselben keine Nö-

lichen Erläuterung gegeben war. Hier ist der Ort, ihr die nöthige Voraussetzung und Erklärung zu geben.

10) Kreuze, Bee, Widerrufungszeichen vor Ziffern haben dieselbe Bedeutung, wie vor Noten.

Der erste Akkord im zweiten Takte soll, den Ziffern nach, ein Quintsextakkord auf *d* sein. Da die Vorzeichnung *b es* und *as* vorschreibt, so müsste derselbe *d-f-as-b* heissen. Allein nicht dieser Akkord (der in *Cmoll* unmöglich) sondern *d-f-as-h* ist gemeint; die Sexte des tiefsten Tones soll also erhöht — oder genauer: ihre durch die Vorzeichnung bewirkte Erniedrigung soll wieder aufgehoben werden. Dazu ist bekanntlich vor der Note der Sexte ein \sharp erforderlich; und eben so wird es vor die Ziffer gesetzt.

Hiermit erst ist erklärlich, dass ein chromatisches Zeichen ohne Ziffer auf die schon im Dreiklang unerlässliche Terz bezogen wird. Der zweite Akkord oben müsste der Vorzeichnung nach *g-b-d* heissen; das \sharp unter dem Basse erhöht die Terz *b* auf *h*.

Dass eine 9 den Nonenakkord bedeutet, versteht sich nach der Anweisung (S. 156) von selbst, da jede Ziffer zunächst das Intervall, dann aber den Akkord bedeutet, den sie benennt, z. B. eine $\frac{4}{3}$ den Quartquintakkord, die erste Umkehrung des Nonenakkords.

Um kürzere Bezeichnung zu gewinnen ist festgesetzt:

11) statt Kreuze vor die Ziffern zu setzen, kann man letztere auch in dieser Weise

2 3 4 5 6 7

durchstreichen.

23) Neunzehnte Aufgabe: Durcharbeitung der in der Beilage XII gegebenen Melodien nach der für Dur gezeigten Weise.

Zwanzigste Aufgabe. Bildung und Durchübung von Harmoniegängen und Liedgrundlagen in bekannter Weise.

thigung gefunden (wie S. 155 bei den Molltonarten) zum Nonen-Akkorde vorzudringen, so haben wir doch jetzt Anlass, letztern auch in Dur zu suchen.

In Moll fanden wir den Nonen-Akkord auf der Dominante; er war ein Dominant-Akkord mit zugefügter None. Folglich setzen wir dem Dominant-Akkord in Dur ebenfalls eine None — und zwar die in Dur vorfindliche — zu, z. B. in Adur:

e - gis - h - d
e - gis - h - d und fis,

und haben hiermit den Nonen-Akkord in Dur gebildet.

Dieser unterscheidet sich vom Nonen-Akkord in Moll —

e - gis - h - d - f,
e - gis - h - d - fis,

nur durch die None, die in Moll klein, in Dur aber gross ist. Daher heisst der Nonen-Akkord in Moll der kleine, und der in Dur der grosse Nonen-Akkord.

Da der grosse Nonen-Akkord eben so gebildet ist, wie der kleine, so folgt er auch denselben Gesetzen.

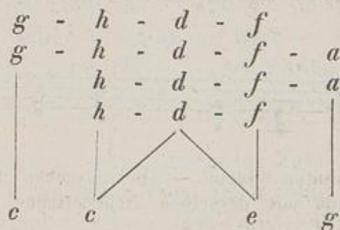
Zunächst also können wir ihn nicht bloß durch Weglassung der Quinte erleichtern, sondern auch durch Weglassung des Grundtons aus ihm einen neuen Septimen-Akkord, z. B. in Cdur aus

g - h - d - f - a
h - d - f - a

machen. Diesem Septimen-Akkorde haben wir gar nicht nöthig, einen besondern Namen zu geben*); er ist dazu nicht wichtig genug, so wenig wie eine Reihe anderer Septimen-Akkorde, die wir noch zu erwarten haben.

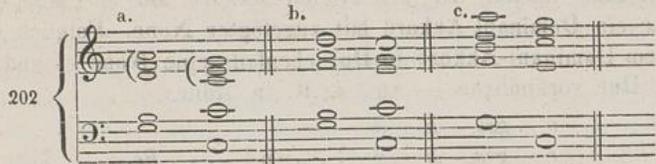
Sodann gilt von den Umkehrungen des grossen Nonen-Akkordes, was oben (S. 162) von denen des kleinen gesagt worden.

Endlich folgt der grosse Nonen-Akkord auch in seiner Auflösung dem Gesetz des kleinen, wie hier im Schema



*) Einige Theoretiker nennen ihn den kleinen Septimen-Akkord, weil seine Terz, Quinte und Septime klein sind. Die Bildung des Namens ist richtig, der Name selbst aber entbehrlich; — oder man müsste alle Septimen-Akkorde benennen, was eben so lästig als unnütz wäre.

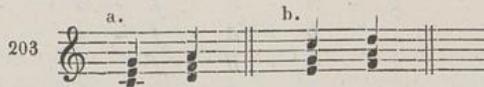
(nach dem Vorbild des frühern Schema's S. 160) kurz angegeben ist. — Es kann dabei nur Eins auffallen. Betrachten wir hier bei a —



die Auflösung des Nonen-Akkordes mit abwärts gehender Quinte, so sehen wir, dass dieses Intervall im Fortschreiten mit der None Quinten bildet. Trifft also unsre Regel, dass die Quinte auf- oder abwärts schreiten dürfe, hier etwa nicht zu? — Doch. Nicht in der Natur des Akkordes und in der Führung seiner Quinte liegt der Fehler, sondern in der gar nicht nothwendigen Stellung seiner Töne. Bei b geht die Quinte abwärts, ohne einen Fehler hervorzurufen; — bei c geht sie aufwärts. Also nur wenn die Quinte unter der None steht, kann sie nicht abwärts gehn, ohne Fehler zu machen*).

Hiermit sind wir in den Stand gesetzt, die neuen Harmonien in Dur einzuführen**). Wie zuvor die Molltonarten, so haben jetzt auch die Durtonarten zwei neue Grundakkorde erhalten: den grossen Nonen-Akkord und den daraus gebildeten Septimen-Akkord, beide mit ihren Umkehrungen. Diese Akkorde können zu allen in ihnen enthaltenen Tönen der Melodie angewendet werden, wenn dies ohne Herbeziehung falscher Fortschreitung, ohne Tonverwirrung und zusammenhängend möglich ist. Hier ein Beispiel.

*) Dass dies nicht dem Akkorde beizumessen ist, zeigt No. 202, b. Oder wollte man etwa behaupten, dass Grundtöne nicht aufwärts schreiten dürfen, weil sie hier bei a



mit der Oberstimme Quinten bilden? — Bei b gehen dieselben Grundtöne in denselben Akkorden und mit derselben Nebenstimme (g-a) aufwärts, ohne Quinten zu machen.

**) Nun können wir die S. 161 gemachte Bemerkung vollständig aussprechen. Das Durgeschlecht bietet jetzt sechs feste und vier bewegliche Akkorde, — unter den letzten die verstanden, bei denen man nicht stehn bleiben und schliessen kann, die man vielmehr auflösen, fortführen muss. Das Mollgeschlecht dagegen bietet vier feste und fünf bewegliche Harmonien.

204

6 9 7 5 7 2 6 // 3 6 6 6
7 6 4

6 6 9 7 2 6 3 5 6 6 7 8
4 5 4 6 4 6 4 5 3

g)

Ehe wir dasselbe harmonisch zergliedern, sind noch einige beiläufige Bemerkungen zu machen.

Wir sehen, dass das Ende des Vordersatzes und sogar der Schluss des Ganzen auf die Mitte des Taktes fällt. Allein, wie wir aus einfachen Taktarten zusammengesetzte gemacht haben (S. 44), bloß um nicht zu viel kleine Taktabschnitte zu erhalten und die vereinigten Töne je zweier Takte enger verbunden vorzutragen: so können und müssen wir umgekehrt in der zusammengesetzten $\frac{6}{4}$ Taktart die zum Grunde liegende $\frac{3}{4}$ Taktart sehen. Wir haben daher eine Periode von zweimal acht Dreivierteltakten vor uns, und die Schlüsse fallen regelmässig auf den jedesmaligen achten Takt; nur ist diese ursprüngliche Gestalt verhüllt, zwei und zwei Takte sind zusammengeschrieben und werden verbundner vorgelesen; nur das erste von sechs Vierteln erhält vollen, das vierte (ursprünglich ebenfalls ein erstes) erhält nur mindern Nachdruck. Dass folglich der Schlussmoment selbst allerdings minderes Gewicht hat, als in der ursprünglichen Taktart, ist unverkennbar; aber zu dem fließenden Gange des Ganzen wird er immer noch bezeichnend und befriedigend genug sein. — Im Vordersatz ist der Schlussakkord gar auf das fünfte Viertel geschoben, also noch mehr geschwächt.

Im ersten, zweiten und siebenten Takt ist ein in mehreren Akkorden sich wiederholender Ton, *g*, in eine Note grösserer Geltung zusammengezogen worden. Dass dies an der Harmonie nichts

- g) Gen. B. Für die Bezifferung des letzten Taktes diene die Anweisung:
 12) Horizontale Striche hinter einer Bezifferung deuten an: dass derselbe Akkord zu den nachfolgenden Basstönen, unter denen sich die Striche finden, beibehalten werden soll.

ändert, ist sogleich klar; es ist blos eine rhythmische Form, den Akkorden äusserlich feste Verbindung zu geben.

Nun zur Behandlung selbst. — Wir haben jetzt gar viele Wege, eine Melodie zu harmonisiren, denn jeder unsrer Töne kann mit mehrern Akkorden begleitet werden. Gleich der zweite Ton z. B., *a*, könnte sein: Grundton (oder Oktave) des kleinen Dreiklangs, Terz des Unterdominanten-Dreiklangs, Quinte des kleinen Dreiklangs auf *d*, Septime des Septimen-Akkordes auf *h*, None des Nonen-Akkordes, der Umkehrungen all' dieser Akkorde nicht zu gedenken, in denen *a* möglicherweise in der Oberstimme stehen könnte. Es ist Sache des Jüngers, alle diese Möglichkeiten durchzuversuchen und sich über den Erfolg aufzuklären. Hier ist natürlich nur zu Einer Durchführung Raum, und in dieser (die mehrere andre vorgängige voraussetzt) ist nicht immer das Nächstliegende ergriffen, sondern oft das Lehrreichere.

Der Bass beginnt, das erste Motiv der Melodie (*g, a, g*) auf seine Weise, in der Umkehrung, nachzuahmen; dann, um seinen Charakter nicht zu verweichlichen, ergreift er Grundtöne.

Im zweiten Takt ist der Septimen-Akkord *h-d-f-a* willkürlich angebracht; der Quintsext-Akkord *h-d-f-g* wäre das Nähere, Fliessendere gewesen. Indess kann jener Akkord als Erinnerung an den Nonen-Akkord des vorigen Taktes gelten, da ohnehin der zweite Takt dem ersten nachgebildet ist. Eben desswegen wiederholt auch der Bass sein erstes Motiv; er hat sich zwar weit von den andern Stimmen entfernt, aber blos, um nicht dasselbe Motiv auf derselben Tonhöhe zu wiederholen, sondern neuer und körniger in der Tiefe zu wirken. Ist doch auch die Melodie hinabgeführt!

Besser motivirt erscheint der obige Septimen-Akkord im sechsten Takte, wo mit Hülfe der Septime die Oberstimmen einen fließenden Sextengang machen. Der Tenor muss bei der Auflösung des Akkordes zwar hinaufschreiten, geht aber wieder abwärts in den nächsten Akkordton, um das folgende *h* bequemer zu erreichen. Hätte man nicht diesen Ausweg getroffen, so wär' unter diesen Fortgängen



und ähnlichen die Wahl gewesen. Uebrigens würde die Harmonie auch durch den Quintsext-Akkord



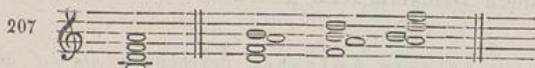
milder und einfacher geworden sein. Den Nonen klebt leicht wie schon S. 160 gesagt ist) Uebertriebenheit und Schwülstigkeit an; diese bleibt mehr oder weniger an ihnen haften, selbst wenn sie sich durch Weglassung des Grundtons als Septimen darstellen.

Noch günstiger ist die Einführung desselben Akkordes als Quintsext-Akkord im folgenden Takte. Näher hätte auch hier der Dreiklang der Unterdominante gelegen. Allein derselbe hat schon im fünften und sechsten Takte, besonders bei dem Eintritte des Nachsatzes seine Rolle gespielt, wird auch zum Schlusse noch einmal bedeutend mitwirken; man würde diese Wirkungen schwächen und einformig werden, wollte man ihn auch noch dazwischen einführen.

Warum ist im ersten Akkorde die Quinte verdoppelt? Diese und die weitem Fragen können dem eignen Forschen des Jüngers überlassen bleiben. Nur eine Bemerkung folge zum Schlusse.

Schon bei der Beurtheilung von No. 204 ist gelegentlich der neue Septimen-Akkord zwar richtig aber nicht günstig angebracht erschienen, während der Dominant-Akkord überall gutgeheissen werden konnte, wo er nicht etwa Fehler oder ganz bestimmte Missstände (z. B. Verdopplung der Terz im folgenden Akkorde) nach sich zog. Dessgleichen haben wir den verminderten Dreiklang im Vergleich zum Dominant-Akkord eng und verkümmert, die Nonen-Akkorde überladen und schwülstig nennen müssen; ja, wenn wir den Dominant-Akkord mit dem Durdreiklang vergleichen, so finden wir diesen für sich allein befriedigend, jenen nach Auflösung verlangend, — das heisst: Befriedigung nicht in sich findend, sondern ausser sich suchend. Ueberall zeigt sich der abgeleitete Akkord minder frei, frisch, befriedigend, als der Stamm-Akkord, von dem er abgeleitet ist. Ueberall sind die Harmonien, je näher dem Ursprung, um so frischer und kräftiger.

Dies zeigt sich auch im Gebrauche. Die Umkehrungen des Nonen-Akkordes waren möglich, aber nicht leicht und oft anwendbar, selbst blosse Tonumstellungen konnten verwirrend ausfallen. Die Umkehrungen des neuen Septimen-Akkordes

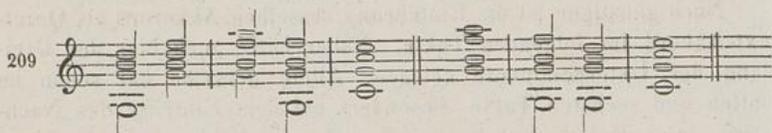


wird man ebenfalls nicht so wohlgestaltet und behandelbar finden, als die des Dominant-Akkordes, während — beiläufig gesagt — die des verminderten Septimen-Akkordes



zwar leicht behandelbar sind, aber dem Klange nach keine andre Wirkung hervorbringen, als neue verminderte Septimen-Akkorde auf dem jedesmaligen tiefsten Ton; eine Bemerkung, die in der Modulationslehre Frucht bringen wird.

Daher wird man das Zurückgehen von abgeleiteten Akkorden auf die ihnen vorhergehenden einfachern, z. B.



durchaus nicht leer und unbefriedigend finden.

Um den Nonenakkord und den aus ihm gebildeten Septimenakkord in Dur sich eigen zu machen, bedarf es blos einiger Versuche²⁴⁾.

N a c h t r a g.

Neue Freiheiten des Dominant-Akkords.

Hiermit schliesst der Kreis von Harmonien, die sich unmittelbar aus der ersten Grundharmonie (S. 54) mit den Tönen der Dur- und Molltonleiter entfalten*).

Unter allen Akkorden hat sich der Dominant-Akkord am geschäftigsten und fruchtbarsten erwiesen; er hat den verminderten Dreiklang und beide Nonen-Akkorde mit ihren Septimen-Akkorden nach sich gezogen. Schon S. 110 haben wir ihm freiere Fortschreitung verstattet; in den Mittelstimmen, von andern Tönen gedeckt, durfte seine Terz hinab-, seine Septime hinaufgehn, um den folgenden Akkord nicht unvollständig zu lassen. Jetzt muss uns näher liegen, die Verbindung der Akkorde zu begünstigen. Wir können daher dem Grundton des Dominant-Akkordes gestatten, als Quinte des folgenden Dreiklangs liegen zu bleiben (a) (wie schon in No. 113 geschehn), gleichsam als wär' er nur die Oktave eines ausgelassenen Grundtons (b), oder auch allenfalls — doch nur unter besondern Umständen — (c) in die Terz, statt in den Grundton des folgenden Dreiklangs zu gehen,

24) Einundzwanzigste Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage XIII gegebenen Melodien, nöthigenfalls nochmalige Bearbeitung einiger ältern mit Benutzung der neugewonnenen Akkorde.

*) Wiefern auch der kleine Dreiklang als Ableitung aus dem grossen angesehen werden könne, ist in der Musikwissenschaft zu erörtern.



während die Septime, von andern Stimmen gedeckt hinaufgeht. Denn sollte auch sie, nach ihrer eigentlichen Weise, in die Terz gehn, so entstünden verdeckte Oktaven, die besonders in den äussern Stimmen (d) zu auffallend werden möchten.

An der erstern Freiheit können die Grundtöne der Nonen-Akkorde unbedenklich Theil nehmen,



an der andern weniger gut, weil die Septime von der mitgehenden None genöthigt wird, ihrem natürlichen Gange treu zu bleiben.

Allerdings können noch mehr Abweichungen von dem regelmässigen Stimmgang, als hier erwähnt oder gebilligt sind, unter gewissen Umständen statt finden. Nur ist für den Jünger auf diesem Punkte der Lehre die Zeit, sich kühner von dem Regelmässigen zu entbinden, noch nicht gekommen. Ueberhaupt haben eben die weniger Unterrichteten von solchen Freiheiten nicht selten unrichtige Vorstellungen; sie halten sie oft nur darum für zulässig, ja unentbehrlich, weil ihnen die regelmässigen Entwicklungen nicht alle vor Augen stehen; ja, sie schätzen sie wohl gar als Neuheit und Zierde der Kunst, wo sie blos Nothbehelf ungenügender Kenntniss sind. — Der wahre Künstler wird vor der freiesten und kühnsten Abweichung von der bisherigen Regel nicht zurückschrecken. Aber eben so fern, als furchtsame Zurückhaltung, wird ihm Frivolität und Verwegenheit bleiben. Er wird daher in seinem Bildungsgang und in der reifen Prüfung seines Werks allen regelmässigen Entwicklungen folgen, und erst dann weiter gehn, wenn sein Ziel, die Verwirklichung seiner Idee, offenbar jenseits der bisherigen Regel liegt*).

*) Hierzu der Anhang G.

Siebente Abtheilung.

Die Modulation in fremde Tonarten.

Unsre bisherigen Bildungen haben sich nur im Umkreis irgend einer bestimmten Dur- oder Molltonart bewegt; keine andern Töne und Akkorde enthalten, als die in dieser Tonart einheimischen. Auch fanden wir innerhalb der einen Dur- oder Molltonart, in der wir uns befanden, keinen Antrieb, — das heisst keine Nothwendigkeit, neue Harmonien aufzusuchen. Wollen wir jetzt unsern Arbeiten weitem Spielraum, grössern Ton- und Akkordreichthum geben; so ist das Nächste, dass wir statt der Töne und Harmonien einer einzigen Tonart die Mittel zweier oder mehrerer Tonarten zu einer einzigen Komposition vereinigen. Die Kunstsprache nennt das: in fremde Tonarten moduliren; braucht auch wohl kurzweg den Ausdruck *Modulation*, obgleich darunter im weitern Sinne (S. 150) das ganze Harmoniegewebe verstanden wird.

Die Vereinigung mehrerer Tonarten in einem einzigen Tonstücke kann nun so geschehn, dass man die bisherige Tonart verlässt, um eine andre bloß beiläufig zu berühren, einen oder einige Akkorde, allenfalls einen Gang aus ihr anzunehmen. Dann heisst dieses vorübergehende Abgehn vom frühern Ton: *Ausweichung*. Wenn also z. B. in einem Tonstück aus *Cdur* gelegentlich Sätze und Gänge, wie diese, —



mit Akkorden erscheinen, die nicht in *Cdur* einheimisch, nicht aus den Tönen von *Cdur* gebildet sind, die aber keine weitem Folgen haben, die man nur im Vorbeigehen berührt, ohne *Cdur* ernstlich mit einer andern Tonart zu vertauschen: so heissen die fremden Akkorde *Ausweichungen*. So hat *Boieldieu* in einem *Ddur* Satze — bei a —

213

die Akkorde *g-b-d* und *g-b-e* gesetzt, um gleich darauf in *Ddur* fortzufahren; *b* ist vorübergehend und blos in augenblicklicher Stimmung statt *h* gesetzt worden. In gleicher Weise setzt Mozart (im ersten Finale des *Don Juan*) bei *b* Takt 3 das tragische *as* — an *Cmoll* oder *Asdur* erinnernd — statt des in *Cdur* einheimischen *a*; erst nachher wird *Cdur* entschiedener verlassen, aber dafür keine Tonart, in der *as* enthalten wäre, sondern *Gdur* eingeführt. Das dritte Beispiel gehört Spontini an; mitten in einem *Amoll*-Satze (bei *c*) erscheint ohne weitere Folge der fremde Akkord *d-f-b*. Ausführlicher verlässt Mehül in dieser Stelle (bei *a*)

214

und Mozart in dem Sextett aus *Don Juan* (*b*) die Tonart; ersterer geht mit Bestimmtheit (wir werden bald die Zeichen und Mittel kennen lernen) nach *Fdur* und schliesst dann auch den fremden Akkord *g-b-es* an; letzterer geht eben so bestimmt nach *Emoll* und später nach *Hmoll*, wirft auch eine Erinnerung an *Dmoll* dazwischen, ohne

dass ernstlich die Tonart aufgegeben und eine andre statt ihrer festgesetzt würde*).

Es ist aber auch ein Andres möglich: dass man eine Tonart für immer oder auf längere Zeit verlässt, um in einer andern das Tonstück zu Ende zu bringen, oder wesentliche Partien desselben, selbständige Gedanken (Sätze — Perioden — Liedsätze) aufzustellen. Dann wird der Wechsel der Tonarten, oder der Schritt aus einer in die andre Uebergang genannt. So hat R. M. Weber das Allegro seiner Freischütz-Ouvertüre in Cmoll gesetzt und dasselbe mit dem ersten Thema (dem ersten Satze, Hauptsatz genannt) eröffnet. Später wendet er sich nach *Es* dur, um hier einen ganz neuen selbständigen Satz (den Seitensatz)

215

ein- und durchzuführen; noch später kehrt zwar die Ouvertüre nach Cmoll zurück, schliesst aber nicht da, sondern in Cdur. Auch der Nichtmusiker erkennt an diesem Fall in Vergleich zu den vorigen den Unterschied von Ausweichung und Uebergang. Dieser Unterschied liegt in dem Zwecke, den man bei der Modulation vor Augen hat. In der Form, — darin, dass eine Tonart oder der Inhalt einer Tonart mit einer andern oder deren Inhalt (z. B. mit Akkorden aus derselben) vertauscht wird, — und so auch in den Mitteln, wie man sich aus der einen Tonart in die andre begiebt, sind Ausweichung und Uebergang nicht unterschieden. Verstehen wir daher, einen Uebergang zu machen, so können wir denselben nach Belieben blos als Ausweichung benutzen, das heisst, in der neuen Tonart nur kurz verweilen, sie alsbald wieder verlassen und in den ersten Ton zurückkehren, oder noch weiter zu einem neuen Ton fortschreiten; dies ist der Grund, warum wir nicht abgesondert von Ausweichung und Uebergang zu reden haben, vielmehr den Unterschied zwischen ihnen für jetzt ganz aus den Augen lassen dürfen. Wir fassen beide unter dem Gesamtnamen der Modulation zusammen.

*) Was in obigen Beispielen noch ausserhalb der bisherigen Mittheilungen liegt, kann auf sich beruhen; es gehört nicht zur Verständigung über das hier Darzustellende.

Erster Abschnitt.

Das Modulationsverfahren.

Die Modulation aus einer Tonart in die andre besteht darin, dass wir statt der Töne und Harmonien der einen, die der andern, z. B. statt *Cdur*

c, d, e, f, g, a, h, c

mit seinen drei grossen Dreiklängen auf Tonika und beiden Dominanten (*C, G, F*) u. s. w. den andern bestimmten Ton, z. B. *Adur* —

a, h, cis, d, e, fis, gis, a

mit seinen drei grossen Dreiklängen, auf *A, E, D* u. s. w. nehmen. Dies wäre die vollständigste, aber auch umständlichste Weise zu moduliren.

Wir sehn aber sogleich, dass hier manches Ueberflüssige mit unterläuft. Beide Tonarten, so entfernt sie auch von einander sind, haben mehrere Töne (*a, h, d, e*) mit einander gemein, in denen sie sich also nicht unterscheiden, an denen wir also nicht erkennen, dass jetzt statt *Cdur Adur* eingetreten ist. Diese gemeinschaftlichen, nicht unterscheidenden Töne brauchen mithin nicht angegeben zu werden.

Hiernach bleiben die unterscheidenden Töne *fis, cis, gis* übrig, um den Uebergang zu bezeichnen. Allein wenn uns auch dieselben sagen sollten, dass wir nicht mehr in *Cdur* sind, so bezeichnen sie darum noch nicht, dass wir uns nun in *Adur* befinden; denn diese Töne gehören verschiednen Tonarten (*Adur, Edur, Hdur* u. s. w. *Fismoll, Cismoll* u. s. w.) an, können also nicht das Zeichen einer einzigen von ihnen sein. Vielmehr wissen wir aus eigener Erfahrung an unsern Gang- und Satzbildungen in der einstimmigen Komposition, dass man im Lauf einer Komposition fremde Töne anbringen kann, ohne die Tonart zu verlassen. Hier —



tritt sogar die vollständige chromatische Tonleiter auf und hätte wieder durch alle Erniedrigungen abwärts geführt werden können; und doch fühlen wir uns ununterbrochen in *Cdur*, werden auch bald (in der neunten Abtheilung bei No. 377) zu der Einsicht kommen, dass und warum wir diese Tonart trotz aller fremden Töne nicht verlassen haben.

Einzelne Töne können also nicht das bestimmte Zeichen einer Tonart sein. Folglich können sie uns auch nicht als Mittel dienen, eine neue Tonart für uns sicher festzustellen, uns in dieselbe bestimmt überzuführen. Wir bedürfen dazu vielmehr eines Mehrern, einer Harmonie.

Welches sind aber die Harmonien, die als sichere Zeichen des Uebergangs dienen können? Die, welche am sichersten ihre Tonart anzeigen. Der grosse und kleine Dreiklang vermag dies nicht, weil jeder grosse oder kleine Dreiklang in mehreren Tonarten zu finden ist, *c-e-g* z. B. in *Cdur*, *Gdur*, *Fdur*, *Fmoll*, *Emoll*, *a-c-e* in *Amoll*, *Emoll*, *Cdur*, *Gdur*, *Fdur*.

Wohl aber wissen wir bereits (S. 108) vom Dominant-Akkorde, dass jeder nur in einer einzigen, — in seiner Tonart möglich ist, das heisst in der Tonart, auf deren Dominante er steht. Tritt also in unsrer Modulation ein fremder Dominant-Akkord, z. B. in *Cdur* der Akkord

e - gis - h - d

auf: so ist es unmöglich, dass wir uns noch in *Cdur*, dass wir uns überhaupt in irgend einer andern Tonart, als in *A* befinden. Denn in *C*, in *G* und *D*, so wie in allen mit *Be*'en vorgezeichneten Tonarten giebt es kein *gis*, in *E*dur und allen folgenden Durtonarten giebt es kein *d*, auch in allen Molltonarten wird irgend ein Ton des Akkordes (z. B. in *Hmoll* *gis*, in *Fismoll* *a*) fehlen.

Der Dominant-Akkord ist das bestimmte Zeichen für seine Tonart und deren Eintritt. Aber er ist kein Zeichen für das Tongeschlecht, denn er ist in Dur und Moll (S. 152) gleich. Der obige Dominant-Akkord sagt uns bestimmt, dass wir nicht mehr in *Cdur*, sondern in *A* sind. Aber er lässt unentschieden, ob *Adur* oder *Amoll* folgen wird. Dies entscheidet sich erst später, — in der Regel durch den folgenden tonischen Dreiklang; heisst derselbe *a-cis-e*, so sind wir in *Adur*, heisst er *a-c-e*, so sind wir nach *Amoll* gekommen.

Hiermit haben wir im Dominantakkord ein bestimmtes Modulationsmittel erkannt. Er ist gleichwohl nicht das einzige; es werden sich noch andre gleich bestimmte, bestimmtere, weniger bestimmte finden, — denn da im menschlichen Geist und Gemüth nicht Alles bestimmt ist und sich sogleich bestimmt offenbart, so muss es auch für die unbestimmten Momente gleich unbestimmte Ausdrücke geben. Ja, wir werden in der Reihe der Modulationsmittel auch solche finden (Durdreiklänge, einzelne Töne) die wir oben als unzulänglich abgelehnt haben. Sie mussten zuerst abgelehnt werden, weil Anfangs die grösste Klarheit und Bestimmtheit Gebot ist; später, nachdem diese gewonnen sind und uns sichergestellt haben,

kann auch das Unbestimmtere, zuletzt die blosse Andeutung an rechter Stelle zur Geltung kommen.

Die weitere Erörterung knüpfen wir an das erste Modulationsmittel; dies ist also

1. *der Dominantakkord.*

Die Frage, die uns zunächst beschäftigt, ist:

Wie bewirken wir die Modulation aus einer Tonart in eine andre?

Für jetzt antworten wir:

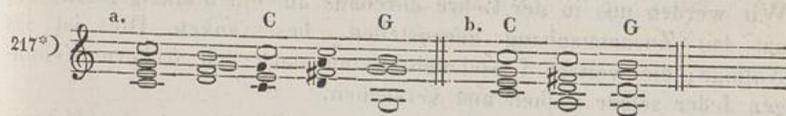
durch Einführung des Dominant-Akkordes der Tonart, in die wir übergehen wollen, in die bisher herrschend gewesene Tonart.

Da die Umkehrungen wesentlich ganz gleich sind ihrem Grundakkorde, so versteht sich, dass wir statt des Dominant-Akkordes seinen Quintsext-, Terzquart- oder Sekund-Akkord nehmen können.

Da ferner der Dominant-Akkord in Dur und Moll gleich ist, so hängt es von uns ab, die Modulation nach Dur oder Moll zu lenken, so dass jeder Dominant-Akkord eigentlich zwei Tonarten (Dur und Moll auf der Tonika seines Grundtons) eröffnet.

Dies ist der Kern der Lehre. Ueber das Verfahren bedarf es nur weniger Bemerkungen.

Erstens muss die Einführung des Dominant-Akkordes, wie sich von selbst versteht, fehlerlos geschehn. Wollten wir z. B. von C nach G in der Weise, wie bei a —

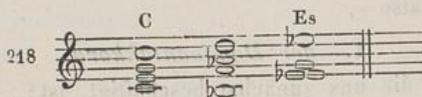


moduliren, so würden wir zwar unser Ziel erreichen, aber dabei Quinten machen. Es müsste, wie bei b oder auf andre Weise dem Fehler ausgewichen werden.

Zweitens muss, — wie wir ebenfalls wissen, — der Zusammenhang in der Harmonie erhalten werden, oder wenigstens müssen wir ihn zu erhalten verstehn für Fälle, wo wir nicht besondere Gründe haben, ihn aufzugeben. Wir müssen also vermögen, den Dominant-Akkord mit dem letzten Akkord unsrer bisherigen

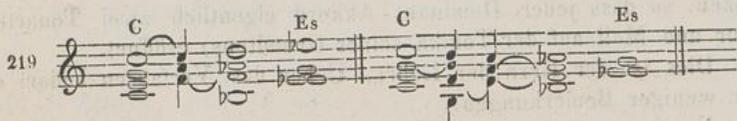
*) Durch die Formel der drei ersten Akkorde (tonischer Dreiklang, Dominant-Akkord, tonischer Dreiklang) ist die Tonart, von der wir ausgehn wollen, festgestellt. In allen folgenden Beispielen wollen wir dies als geschehen voraussetzen und statt dieser Formel nur den tonischen Dreiklang notiren.

Modulation in Zusammenhang zu setzen; der Zusammenhang zweier Akkorde zeigt sich aber bekanntlich im Vorhandensein gemeinschaftlicher Töne. Wollten wir also von *C* nach *Es* so



moduliren, so würden wir unser Ziel zwar richtig erreicht, aber den die Modulation bewirkenden Akkord zusammenhanglos gesetzt haben. Mag dies auch, wie gesagt, kein Fehler sein, so müssen wir doch verstehn, den Zusammenhang zu erhalten. Wir wollen dies also für jetzt in allen Fällen thun.

Wenn nun der nöthige Dominant-Akkord mit dem Akkorde, von dem wir ausgehn, keinen Zusammenhang — das heisst, keinen gemeinschaftlichen Ton hat, wie ist der Zusammenhang herzustellen? — Dadurch, dass wir einen oder mehrere Akkorde zwischen beide schieben, die sowohl mit dem einen, als mit dem andern zusammenhängen. Hier



ist die obige Modulation in zusammenhängender Harmonie ausgeführt; das erste Mal mit einem Akkorde, das andre Mal mit zweien. Wir werden uns in der Lehre durchaus auf einen einzigen Akkord, um den Zusammenhang herzustellen, beschränken. Dies ist das Nöthige; die weitem Umschweife kann nach den frühern Uebungen Jeder selber suchen und versuchen.

Die zwischentretenden Harmonien, durch die wir den Zusammenhang herstellen, nennen wir vermittelnde Akkorde.

Welche Akkorde können wir als solche brauchen? — Vor allen Dingen nur solche, die in der bisherigen Tonart vorhanden sind; denn nähmen wir fremde (wollten wir z. B. die in No. 218 gemachte Modulation durch den Akkord *f-as-c* vermitteln, so würden wir ja schon mit diesem Akkorde *C*dur verlassen haben, würden uns — wir wissen noch nicht, wo? — befinden, also nicht mehr von *C* aus nach *Es* gehn, was doch unsre Aufgabe war.

Eben so wenig können Septimen-, Nonen-Akkorde und verminderte Dreiklänge zu einer Vermittlung dienen. Denn diese alle haben den Trieb, sich in die tonische Harmonie, nicht aber (so viel wir bis jetzt wissen) in einen fremden Dominant-Akkord aufzulösen. In *C*dur oder *C*moll streben bekanntlich

Erhöhungen ausweichen, so dienen uns die Dreiklänge auf *E*, *G*, *A*, *D*, — wollen wir in Tonarten mit Erniedrigungen ausweichen, so dienen uns die Dreiklänge auf *F* und *D* am besten.

Bisweilen, bei der Modulation in sehr entlegne Tonarten, scheint kein Vermittlungs-Akkord seinen Zweck erfüllen zu können. Wenn wir z. B. von *C*dur nach *Cis*dur moduliren wollen, brauchen wir den Dominant-Akkord von *Cis*, *gis-his-dis-fis*; keiner dieser Töne ist in *C*dur vorhanden, kann also von keinem Akkord in *C*dur erreicht werden. — Dann helfen wir uns durch enharmonische Umnennung*). Wir verwandeln *Cis*dur und dessen Dominant-Akkord in *Des*dur und den Dominant-Akkord *as-c-es-ges* und haben hiermit —

222

unser Ziel erreicht; oder wir unterlassen, wie beim letzten Notenbeispiel, die Umnennung, da die Verbindung doch vorhanden ist.

Drittens wollen wir — wie schon früher S. 143 ausgesprochen und stets möglichst beobachtet worden — auch bei der Modulation in fremde Tonarten unsre Stimmen so bequem wie möglich führen, jede auf ihrem Ton stehen lassen, wenn dieser im folgenden Akkorde wieder gebraucht wird, jede, die fortschreiten muss, in den nächstgelegnen Ton des neuen Akkordes führen. Diese uns schon geläufige Weise ist besonders wichtig bei der Einführung fremder Akkorde (z. B. der zur Modulation dienenden Dominant-Akkorde) mit fremden Tönen. Würde sie hier versäumt, z. B. in diesen Akkordfolgen, —

223

so entstand' ein Widerspruch zwischen den Stimmen, die dieselbe Stufe in verschiedner Tonhöhe (z. B. die eine als *e*, die andre

*) Enharmonisch heißen bekanntlich (wie die allgem. Musiklehre näher angiebt) Töne, Intervalle, Akkorde, Tonarten, die bei gleicher Tonhöhe verschiedene Namen führen. Die Töne *cis* und *des*, die kleine Terz *c-es* und die übermässige Sekunde *c-dis*, der Septimen-Akkord *h-d-f-as* und der Quintsext-Akkord *h-d-f-gis* oder der Terzquart-Akkord *h-d-eis--gis*, die Tonleiter *Gesdur* (oder Moll) und *Fisdur* (oder Moll) sind der Tonhöhe, der Tonung nach dasselbe; *cis* klingt wie *des*, *c-es* wie *c-dis* u. s. w. und wird auf denselben Tasten angegeben; sie haben aber (aus Gründen, die nicht hierher gehören) verschiedene Benennung, sind also enharmonische Töne, Intervalle u. s. w.

als es) nehmen, der im Hörer das Gefühl erweckte, es sei eine von ihnen falsch. Dies würde im Verein mit der von ihrem nächsten Wege so weit abgeleiteten Stimmführung die in ihrem Kern richtigen und guten Modulationen verhässlichen, ja widersinnig erscheinen lassen. Ein solcher Widerspruch heisst in der Kunstsprache Querstand und hat, wie wir eben in No. 223 gesehen, bisweilen — nicht immer! — etwas Verschrobenes an sich. Wir dürfen indess um seine Vermeidung nicht sorgen*). Sobald wir an der Regel festhalten, jede Stimme so bequem wie möglich zu führen, werden wir jede Erhöhung oder Erniedrigung in die Stimme setzen, die vorher schon dieselbe Stufe gehabt hat, die nun verwandelt werden soll. Hiermit sind die fehlerhaften Querstände dann vermieden, wie wir gleich sehn werden.

Nach dieser Vorbereitung haben sämtliche Modulationen mit Hilfe des Dominant-Akkordes keine Schwierigkeit. Sie folgen hier, der Reihe nach, in alle Töne.

224

C — Cis. C — D. C — Es. C — E.

C — F. C — Fis. C — G. C — As.

C — A. C — B. C — H.

Alle Modulationen sind so kurz wie möglich gemacht; nur bei der Ausweichung nach *H* hätte der Vermittlungs-Akkord erspart werden können, hätten wir nicht den Schritt der übermässigen Sekunde (S. 154) vermeiden wollen.

Bei jeder Modulation ist entweder gar keine, oder nur eine Vermittlung benutzt worden, obgleich wir wissen**), dass es für

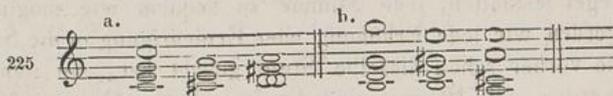
*) Hierzu der Anhang III.

**) In No. 221 sind für eine einzige Modulation fünf verschiedene Vermittlungen enthalten; dies diene als Erinnerung. Der gewöhnliche Sprachgebrauch bezeichnet übrigens jede neue Vermittlung als besondere Modulation, so dass nach ihm No. 221 fünf Modulationen enthielte. Dies ist offenbar unrichtig, da alle bis jetzt zur Anwendung kommenden Vermittlungsakkorde der alten Tonart angehören, mithin sie nicht den Uebergang in die neue bewerkstelligen. Aber wegen ihrer wirklichen Nothwendigkeit muss man sich die Vermittlungen — und zwar alle — geläufig machen.

jede deren mehrere giebt. Jede Vermittlung ist durch einen einzigen Akkord bewerkstelligt; wir wissen, dass man auch deren mehrere nach einander anwenden kann.

Ist nicht bei der Modulation nach *D* ein Querstand vorhanden, da die Unterstimme im ersten Akkorde *c* und die Oberstimme im zweiten *cis* hat? — Nein; denn die Oberstimme hatte ebenfalls *c* vor *cis*, dieses ist also auf dem nächsten Wege eingeführt.

Hätte man dieselbe Modulation nicht auch in der Weise



ausführen können, dass der Schritt von *c* nach *cis* (wie in a) der Unterstimme zugefallen wäre? — Ja; indess wird man im Allgemeinen die frühere Weise (No. 224) vorziehen, da die Oberstimme sich fühlbarer macht, mithin nach ihrem *c* das *cis* in ihr und nicht in einer andern Stimme erwartet wird. Aus demselben Grunde wird die Modulation bei b auffallend, und noch mehr als die bei a, da der Fortschritt von *g* zu *gis* sich in einer Mittelstimme verbirgt²⁵).

Eine Modulation fehlt in unsrer Uebersicht No. 224 gänzlich: die von der Durtonart in ihre (die auf derselben Tonika stehende) Molltonart, von *C*dur nach *C*moll — oder umgekehrt. Sie scheint auf den ersten Hinblick die nächstliegende, da beide Tongeschlechter denselben Dominantakkord



haben. Allein eben hieraus ergibt sich die Unzulänglichkeit dieses Modulationsmittels. Da der Dominantakkord beiden Geschlechtern gemeinsam angehört, so kann er nicht als Unterscheidung des einen vom andern, folglich nicht als bestimmtes Zeichen des Uebergangs aus einem in das andre dienen. In No. 226 gehen wir aus Dur nach Moll und aus Moll nach Dur, aber vollkommen unkräftig, weil das neue Geschlecht ohne Unterscheidungszeichen, gleichsam ganz zufällig auftritt. Die bessere Lösung dieser Aufgabe wird sich erst später finden.

Wir haben schon oben (S. 176) gesagt, dass der Dominantakkord nicht das einzige Modulationsmittel ist. Es wird uns daher

25) Zweiundzwanzigste Aufgabe: Durcharbeitung sämtlicher Modulationen erst von *C*dur, dann von *C*moll aus, erst in möglichster Kürze, dann mit allen sich darbietenden Vermittlungen; Durchübung derselben in gleicher Weise von andern Tonarten aus am Instrumente.

obliegen, auch die übrigen Modulationsmittel aufzusuchen. Indess ist das Wesentliche schon erreicht:

wir sind in den Stand gesetzt, zu moduliren, — gleichviel ob mit einem oder mehr Mitteln. Daher wenden wir uns sofort zur Anwendung des Erlangten und verweisen weitere Forschungen auf spätere Zeit.

Zweiter Abschnitt.

Anwendung der Modulation auf Behandlung gegebner Melodien.

Unsre bisherigen Harmonisirungen haben an grosser Einseitigkeit gelitten, weil sie auf eine einzige Tonart beschränkt waren und wir nur Melodien behandeln konnten, die in einer einzigen Tonart verweilten. Jetzt können wir die Mittel verschiedner Tonarten im Wege der Modulation vereinigen, folglich auch solche Melodien behandeln, die sich nicht in eine einzige Tonart einschliessen. Hiermit tritt ein Unterschied ein, den wir bisher nicht zu beobachten hatten: zwischen Melodien, die den Eintritt in fremde Tonarten nothwendig machen, und solchen, wo dies nicht der Fall, obwohl die gelegentliche Benutzung fremder Tonarten möglich sein kann. Den fremden Tonarten gegenüber heisst die Tonart, von der ausgegangen und in der geschlossen wird,

Hauptton

oder Haupttonart. Der Hauptton der Koriolan-Ouvertüre von Beethoven ist *Cmoll*, obwohl sie nach *Esdur* und andern Tönen Ausweichungen und Uebergänge macht. Auch die Freischützouvertüre (S. 174) hat *Cmoll* zum Hauptton, obwohl auch sie nach *Esdur* und andern Tönen modulirt und zuletzt aus dem S. 174 angedeuteten Grund in *Cdur* schliesst. Die Tonarten, in die modulirt wird, heissen

Nebentöne

im Gegensatz zum Hauptton.

Die erste Frage nun, die wir von jetzt an bei der Behandlung einer Melodie zu beantworten haben, ist:

ob sie Modulationen in fremde Töne nothwendig macht, oder

ob dergleichen Modulationen wenigstens rathsam sind? — denn möglich sind sie überall.

Rathsam und zulässig ist im Allgemeinen die Modulation in fremde Tonarten, wenn durch sie die Bestimmtheit und das Vorwalten des Haupttons nicht beeinträchtigt, wenn nicht Allzufremdes, Allzuentlegnes — und das Fremde nicht in allzugrosser Ausdehnung angewendet wird. Wollte man eine möglicherweise mit den Mitteln von Cdur allein behandelbare Melodie so, wie hier

227

geschehen, mit dem zweiten Akkorde (a) nach Amoll, dann nach einer Erinnerung an den Hauptton (b) nach Fdur (c) führen und den Vordersatz (d) in Ddur schliessen — und wie die Modulation dann weiter hin und her taumelt: so würde nicht nur das Gefühl vom Haupttone ganz ertötet, sondern alle Einheit und Haltung des Satzes verloren. Der Kundige begreift nicht, wie dieses Fismoll (e) nach Cdur und der Vordersatz nach Ddur kommt u. s. w. — und der Ununterrichtete würde durch diesen steten Irrgang in seinem Fühlen verwirrt und verstimmt werden*).

So gewiss dies bei gröblicher Verirrung (wie oben) allgemein erkannt wird, so wenig lässt sich gleichwohl im Allgemeinen bestimmen, wieviel und wie weit modulirt werden darf; man kann nur als allgemeinannehmbaren Rath aussprechen: dass der Hauptton allen Nebentönen vorgeht, besonders aber am Schluss — und in der Regel auch zu Anfange festgestellt werden muss; dann: dass von den Nebentönen in der Regel die verwandten den fremdern vorgehn. Hauptfehler in No. 227 waren also die Modulationen nach Ddur und Fismoll und das allzuschnelle Aufgeben des Haupttons.

Nähere Belehrung wird sich weiterhin (im sechsten Abschnitt) ergeben; für jetzt wollen wir aus Vorsicht nur bescheidenen Gebrauch von der Modulation und besonders von der in fremdere Tonarten machen; der Irrthum und die Eitelkeit, auf die gehäufte oder fremde Modulation Werth zu legen, kann uns ohnehin nichts anhaben, seit wir gesehn, dass alle Modulationen sich mit ziemlich gleicher Leichtigkeit vollbringen lassen.

*) Dieser Fall zeigt wieder, wie wichtig Zusammenhang und Folgerichtigkeit auch in der Musik sind. Im Einzelnen ist in No. 227 Alles richtig, es ist kein Schritt geschahn, der sich nicht rechtfertigen liesse; — und das Ganze ist ohne sonderliche Härte musikalischer Unsinn zu nennen.

Bestimmter zeichnet sich unsre Obliegenheit, wenn die Melodie selbst Modulation nothwendig macht. Dies kann äusserlich durch fremde Melodietöne, innerlich (und weniger deutlich) durch den besondern Gang der Melodie kennbar werden.

1. Aeussere Merkmale.

der Nothwendigkeit einer Modulation sind fremde (dem Hauptton nicht angehörige) Töne in der Melodie. Wenn in einer Melodie aus *Cdur* *fis* erscheint, so kann dies ein Zeichen sein, dass der Satz nicht mehr in *Cdur* bleibt; denn diesem ist *fis* fremd. Sind wir dann durch den fremden Ton in eine andre durch ihn angedeutete Tonart — wir nehmen an, *Gdur* — gekommen, so ist von diesem Augenblick an Alles aus dem Gesichtspunkte dieser Tonart zu beurtheilen; wir befinden uns nicht in *Cdur*, wie Anfangs, sondern in *Gdur* und haben zunächst an die Töne, Harmonien, Verwandtschaften von *Gdur* zu denken. Erschiene dann wieder ein Ton, der nicht nach *Gdur* gehört, z. B. *f*: so könnte der fremde Ton wieder Anlass zu einer Modulation werden. — Wir sagen: es könnte so sein. Später wird sich auch die Möglichkeit zeigen, dass fremde Töne ohne Einfluss auf Harmonie auftreten*). Indess für jetzt soll jeder Ton als zugehörig zur Harmonie und einflussreich auf Modulation gelten.

Jeden fremden Ton haben wir sonach für jetzt als Zeichen einer nöthig werdenden Modulation anzusehn; er muss einer neuen Tonart angehören und zwar dem Dominantakkorde derselben, da wir bis jetzt noch kein andres Modulationsmittel kennen. Aber welchem Dominantakkorde? welcher Tonart?

Die Antwort ist bereits S. 104 vorbereitet. Der fremde Ton kann möglicherweise Grundton, Terz, Quinte, Septime eines Dominantakkordes sein, *fis* z. B. (das wir uns oben in einem *Cdur*-Satz eintretend dachten) kann möglicherweise den Akkorden

fis - *a*is - *c*is - *e*
d - *fis* - *a* - *c*
h - *dis* - *fis* - *a*
gis - *his* - *dis* - *fis*

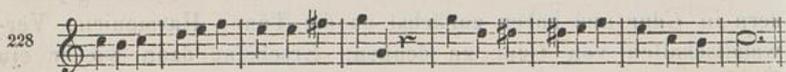
und damit dem Tonarten *H*, *G*, *E*, *Cis*dur oder moll angehören. Allein erstens beschränkt sich dies durch die Rücksicht auf die dem Akkord eigenthümlichen Fortschreitungen; *fis* kann nur Grundton oder Oktave sein, wenn es nach *H* geht oder liegen bleibt, — kann nur Terz sein, wenn es einen Schritt hinauf nach *g* geht, nur

*) Ein Vorspiel haben wir schon in No. 44 bis 50 gesehn, wo unser Satz durch fremde Töne durchging, ohne im Wesentlichen *Cdur* zu verlassen. Gleiches zeigt No. 216.

Septime, wenn es einen Schritt hinabgeht nach *e* oder *eis*, — nur Quinte, wenn es einen Schritt hinab nach *e* oder hinauf nach *g* oder *gis* geht, oder allenfalls eine Quinte (No. 161, d) abwärts nach *h*. Zweitens wird man selbst unter den zulässigen Tonarten in der Regel die wählen, welche dem vorhergehenden und dem Hauptton am nächsten verwandt ist.

Vor allem muss aber jetzt bei jeder Melodie, die wir bearbeiten wollen, der Hauptton festgestellt werden, da sich von ihm aus die ganze Modulation bestimmt. Die Vorzeichnung für sich allein reicht dazu nicht aus, weil sie zwei Tonarten (den Paralleltönen) gemeinsam ist; wir müssen sehn, in welchem der beiden Töne der nöthige (S. 108) vollkommne Ganzschluss möglich ist.

Nehmen wir folgende Melodie —



zur ersten Anwendung. Ihre Nicht-Vorzeichnung deutet auf *Cdur* oder *Amoll*; ein vollkommner Ganzschluss ist zu ihren letzten Tönen nur in *Cdur* möglich, — in *Amoll* müsste die Terz in der Oberstimme liegen und überdem verdoppelt werden.

Im dritten Takt erscheint *fis* und nöthigt, *Cdur* zu verlassen. Da es einen Schritt aufwärts geht nach *g*, — so kann es nur Terz oder Quinte eines Dominantakkordes (*d-fis-a-c* oder *h-dis-fis-a*) sein, nur nach *Gdur* oder *Emoll* führen. Wir ziehen Ersteres vor wegen seiner nähern Verwandtschaft mit *Cdur* und wenden uns hier nach *Gdur*. — Im fünften Takt erscheint *dis* als fremder Ton und nöthigt zu neuer Ausweichung. Dieser Ton wiederholt sich, also das erste *dis* bleibt stehn, könnte mithin Grundton (Oktave) eines Dominantakkordes (*dis-fisis-aïs-cis*) sein und nach *Gisdur* führen; allein an diesen entlegnen Ton ist nicht zu denken. Wir nehmen vielmehr *dis* als Terz des Dominantakkordes von *Emoll*, bleiben also in der Verwandtschaft von *Gdur* und *Emoll*, bis das folgende *f* uns zwingt, auch diesen Ton zu verlassen und nach *Cdur* zurückzukehren. Hier

229

ist eine Ausführung des oben Erwognen.

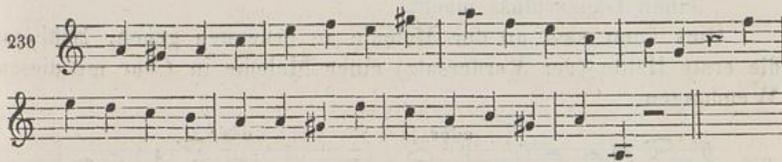
2. Innere Merkmale

der Nothwendigkeit einer Modulation sind Melodiewendungen, die ohne Ausweichung in fremde Töne nicht angemessen behandelt werden können, obwohl die Melodie selber an der Stelle, wo modulirt werden muss, keinen fremden Ton enthält. Dieser letzte Umstand kann den Uebertritt in andre Tonarten keineswegs ausschliessen, da auch einheimische Töne fremden Dominantakkorden (z. B. *f* den Akkorden

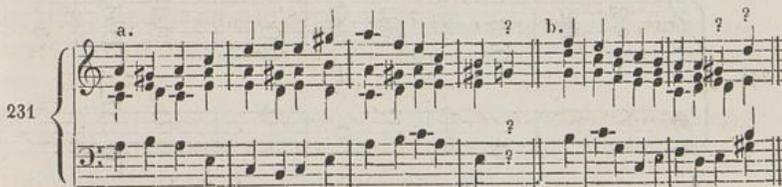
f - *a* - *c* - *es*
des - *f* - *as* - *ces*
b - *d* - *f* - *as*

und nun erst dem Dominantakkorde *g-h-d-f*) angehörig sein können.

Aber worin liegt die Nothwendigkeit einer Modulation an Stellen, wo kein fremder Melodieton sie herbeiführt? — Sie kann Erstens in später nachfolgenden fremden Melodietönen liegen, die eine vorhergegangne Ausweichung nothwendig voraussetzen, aber an sich selber nicht zulassen. Wir können dies an folgender Melodie



beobachten, die sich durch Vorzeichnung und Schluss (und schon Anfangs durch das wiederholte *gis* als *Amoll* zugehörig erweist. Man kann sie bis zum vierten Takte in dieser Tonart stehn lassen (wie hier —



bei a) bis der folgende Ton Querstand und Stillstand zugleich bringt. Es geht nicht weiter und man sieht, dass *g* mit einer bis zu ihm hingeführten *Amoll*-Modulation, wie die obige, unvereinbar ist; man hätte schon früher *Amoll* verlassen sollen. Die zweite Hälfte der Melodie kann ziemlich lange in *Cdur* bleiben, bis endlich bei *gis* *Amoll* nothwendig wird, hier aber nur ungeschickt eingeführt werden kann. Besser wäre diese Behandlung.

232

Two systems of piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass) with chords and moving lines. The second system continues the accompaniment, ending with a double bar line.

Zweitens kann die Nothwendigkeit einer Modulation in der Konstruktion der Melodie liegen, wenn diese periodischer Gestalt ist und nicht ohne Ausweichung in Nebentöne sich darstellen lässt. Hiervon wird bald gründlicher die Rede sein; einstweilen wollen wir dem S. 121 Mitgetheilten die Bemerkung zusetzen:

dass der Vordersatz bisweilen statt des Halbschlusses eine Ausweichung in die Tonart der Dominante und in dieser einen Ganzschluss macht.

Dies kann sich an der Melodie zu erkennen geben. Schliesst die erste Hälfte (der Vordersatz) einer Melodie in Cdur mit diesen Wendungen

233

A single melodic line in treble clef. It shows a phrase that can end in two different ways, both labeled "oder". The first ending leads to a half cadence, and the second ending leads to a full cadence.

ab, so zeigt sich kein fremder Ton — und gleichwohl die Unmöglichkeit, mit den Harmonien von Cdur einen befriedigenden Abschluss zu erlangen; man müsste den Vordersatz so

234

Piano accompaniment for example 234, showing six variations labeled a through f. The variations are presented in two systems of two staves each. Variation 'b' includes a sharp sign (F!) above the bass staff, indicating a modulation to F major.

schliessen, entweder in unangemessner Feierlichkeit (was bleibt hiernach für den Schluss des ganzen Satzes übrig?) wie bei c und

e, oder lahm wie bei a, oder hinfällig wie bei d, oder noch abrupt-
ter wie bei *f* und *b*. Eben diese letzte Wendung weist auf den
rechten Weg. Man muss diese Schlüsse in die Tonart der Dominante
wenden, —



um dem Vordersatz zu genügen und für den Nachsatz Rückwendung
und Schluss im Hauptton übrig zu behalten.

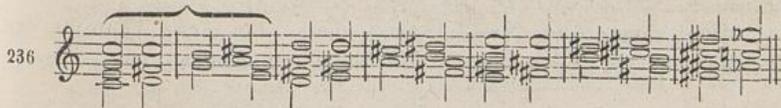
Blicken wir nun noch einmal auf jene Modulationen zurück,
die nicht nothwendig aber (S. 184) möglich sind: so werden wir
um so bereitwilliger sein, bei unsern Uebungen²⁶⁾ in ausweichen-
der Modulation nur sehr beschränkten Gebrauch von ihnen zu ma-
chen, je mehr wir Modulationen mit Nothwendigkeit — also gewiss
berechtigt eintreten sehn.

Dritter Abschnitt.

Modulationsgänge mit Dominantakkorden.

Jede Einführung eines neuen Akkordes ist als neues Motiv
anzusehn und kann als solches für sich allein oder im Verein mit
andern zu Harmoniegängen benutzt werden. Dies — und das
Verfahren dabei ist aus Früherm hinlänglich bekannt, so dass
wenige Beispiele genügen, es auf die neuen Mittel anwenden zu
lassen.

Die nächstliegende Modulation (wenn man auf Verwandtschaft
der Tonarten sieht) ist die in die Oberdominante. Setzen wir sie
fort, gehen wir aus jeder Tonart in ihre Oberdominante, —



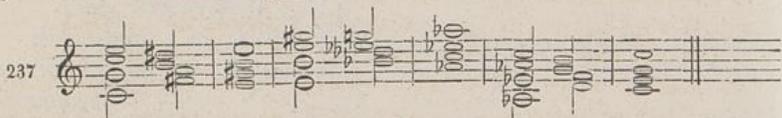
26) Dreiundzwanzigste Aufgabe. Ausarbeitung der in der Beilage XIV
gegebenen Melodien, — sogleich mit Benutzung der Modulationswendungen,
die sie erfordern.

so erhalten wir einen Gang, der stetig von *C* nach *G*, von *G* nach *D*, von da nach *A*, nach *E*, *H*, *Fis* führt. Von *Fis* hätten wir mit *gis-his-dis-fis* nach *Cis*dur, von da nach *Gis*dur gehn können, bis nach *His*dur; dies hätte nach Tonarten mit 7, 8, 12 Kreuzen gebracht. Wir zogen vor, den oben genannten Akkord enharmonisch in *as-c-es-ges* umzuwandeln und kommen auf diesem Wege nach *Des*, *As* bis *C*dur, mit 5, 4 Been und ohne Vorzeichnung.

Man bemerke, dass wir nicht bloß hinsichtlich der Zielpunkte (der jedesmaligen Oberdominante) sondern auch in der Ausgestaltung des Ganzen streng folgerichtig gegangen sind; es zeichnet sich ein stets wiederkehrendes Motiv von vier Takten, durch den Bogen veranschaulicht. Derselbe Gang hätte auch in anderer Weise folgerecht gestaltet werden können.

Ein eben so nahliegendes Motiv, der Schritt in die Unterdominante, hätte einen ähnlichen Gang ergeben, auf den wir später kommen müssen.

Wir könnten einen Gang bilden, der uns stets in die, eine grosse Terz aufwärtsliegende Tonart brächte,



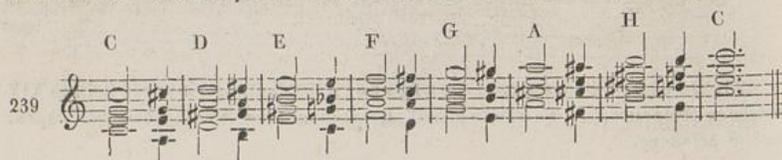
von *C* nach *E*, von *E* nach *Gis* — wofür wir bequemer *As* setzen, von *As* nach *C*.

Andre Gänge könnten uns durch kleine Terzen aufwärts, andre durch grosse — oder durch kleine Terzen abwärts bringen. Dieser Gang



führt in die eine grosse Sekunde höher liegenden Tonarten, von *C* nach *D*, *E*, *Fis*, *Gis*, *Ais*, *His*, — für welche erleichternd *As*, *B*, *C* gesetzt ist; man könnte in derselben Weise abwärts schreiten, von *C* nach *B*, *As*, *Ges*, *E*, *D*, *C*.

Der Anfang von No. 238 legt nahe, die ganze Tonreihe der Durtonleiter als Zielpunkt der Modulation zu nehmen; wir gehen —



von C nach D, E, F, G, A, H, C*) durch eine kleine Inkonsistenz der Ausgestaltung im dritten und vorletzten Takte ist dieser Gang möglich geworden, der nicht bloß vermehrten Inhalt, sondern auch besser zusammengehörige Zielpunkte hat. Die starre Konsequenz in No. 238 ist unkünstlerisch; die Tonkunst kennt nicht den Fortschritt in lauter Ganztönen; sie mischt im Dur- und Mollgeschlecht Ganz- und Halbtöne und hat, wie die Natur, nie anders als im Verschmelzen von Gleichartigkeit und mildem Wechsel ihre Befriedigung gefunden**).

Dass man in ähnlicher Weise die Durtonleiter hinab, die Molltonleiter hinauf- und hinabschreiten, dass man in die jedesmal einen Halbton höhere Tonart bei (a)

C Cis D Dis C H B A

240

oder in die jedesmal um soviel tiefere schreiten kann, ist ohne Weiteres klar.

Eben so bedarf es nur der Erinnerung, dass jeder Gang in mannigfachen Lagen, in enger und weiter Harmonie, kurz mit allen Abwechslungen, die sich schon S. 116 gezeigt haben, ausgeführt werden kann. Man wird gewahr, dass das Element der Harmoniegänge hier erst zu voller Ausdehnung gelangt. Während dies der Uebung des Schülers überlassen bleiben darf, stehn uns noch zwei merkwürdige Fortschritte zu Gebote. Sie knüpfen sich an den schon oben erwähnten Gang in die jedesmalige Unterdominante, der hier

u. s. w.

241 ***)

*) Hier ist zugleich Anlass, die Ausdehnung unsers Vermögens zu ermesen. Zuerst war uns die Tonleiter nichts als eine Reihe einzelner, obwohl zusammengehöriger Töne; dann lernten wir sie harmonisiren (No. 98) aber ohne Gleichgestalt; dann — in den Sextakkordgängen — fand sich Gleichgestalt und jeder Ton der Tonleiter ward Grundton eines Akkordes; jetzt ist jeder Ton Tonika einer neuen Tonleiter.

**) Diese Wahrheit könnte als Verurtheilung aller so weit geführten Harmoniegänge, namentlich der in No. 240 angefangenen, wieder ganz gleichartigen, gelten, wenn man nicht im Auge behielte, dass die Weite der Ausführung nur als Uebung für den Schüler empfohlen, im künstlerischen Wirken aber dem Ermessen des Künstlers überlassen ist.

***) Bei diesen und den folgenden modulationsreichen Gängen soll jede Vorzeichnung nur der Note gelten, vor der sie steht, ohne dass es eines Widerrufs bedarf.

eine Strecke weit hergestellt ist, und in dem wir, beiläufig bemerkt, die Terz und Quinte der Dominantakkorde mit der in No. 116 aufgewiesenen Freiheit behandelt haben.

Wir sehen hier, soweit wir gehn wollen, einen rastlosen Gang aus jeder Tonart in die Tonart der Unterdominante. Zugleich hat — übereinstimmend mit unsern bisher befolgten Grundsätzen — jeder Dominantakkord seinen tonischen Dreiklang zur Folge. Allein eben diese Dreiklänge bilden so viel Ruhepunkte und Einschnitte, man könnte möglicherweise bei jedem derselben den Gang abbrechen. Dies aber ist im Grunde dem Wesen eines Ganges nicht ganz entsprechend. Nun ist aber jeder der störenden Dreiklänge im folgenden Dominantakkorde schon enthalten, kann also — so scheint es — ohne wesentliche Einbusse erspart werden und somit erhalten wir einen

Gang von Dominantakkorden.

Um ihn in seinem Entstehn und den wesentlichen Zügen ganz klar vor Augen zu haben, stellen wir ihn mit No. 241 zusammen und beide fünfstimmig auf,

242

The musical notation consists of two systems, A and B, each with a treble and bass clef staff. System A shows a sequence of dominant chords (G7, F7, E7, D7, C7, Bb7, Ab7, G7) with their corresponding triads (G-B-D, F-A-C, E-G-B, D-F-A, C-E-G, Bb-D-F, Ab-C-E, G-B-D) written below. System B shows the same sequence of chords but with different voice leading, specifically highlighting the tritone resolution of the third and seventh of one chord into the second and sixth of the next.

damit wir jene von der ursprünglichen Regel (S. 87) abweichenden Schritte der Terz und Septime vermeiden, ohne die Vollständigkeit der Akkorde einzubüssen. Bei *A* ist jeder Akkord vollkommen regelrecht behandelt. Bei *B* dagegen erlangt kein Dominantakkord seinen Ruhepunkt; jeder Dreiklang hat sich gleichsam im Entstehn in einen neuen Dominantakkord verwandelt, *c-e-g* in *c-e-g* und *b, f-a-c* in *f-a-c* und *es*, und so fort.

Durften wir uns das erlauben? — Ja! , denn es ist

1. jeder übergangne Dreiklang, wie gesagt, in dem an seiner Statt eingeführten Dominantakkorde enthalten,
2. jeder Schritt in den einzelnen Stimmen regelrecht, — mit Ausnahme der Terz, die überall einen Halbton abwärts statt aufwärts geht,

3. die Abweichung aber in einzelnen Intervallen, und namentlich in der Führung der Terz keineswegs etwas Unerhörtes; endlich ist

4. diese Abweichung nicht willkürlicher Einfall oder Versehen, sondern eines künstlerischen Zweckes willen getroffen, — denn allerdings kann es künstlerisch nothwendig werden, sich im Gange rastlos und gewissermassen schrankenlos zu bewegen. Dies ist die Hauptsache bei allem künstlerischen Gestalten.

Was nun jene Abweichung von der Regel des Terzenschritts betrifft, so ist sie nicht die erste; schon früher (S. 110) haben wir die Terz abwärts statt aufwärts — und zwar eine Terz hinabgeführt. Nur geschah das in Mittelstimmen, hier abwechselnd in der Oberstimme, z. B. vom zweiten Akkorde zum dritten. Allein gerade die beiden Stimmen, in denen die Terz von ihrer Regel abgeht (Diskant und Alt in No. 242, B) sind am folgerichtigsten und sanftesten geführt, sie gehn durchweg chromatisch. Wir dürfen auch hier (wie S. 145 bei den Gängen von Sextakkorden) hoffen, dass das Fliessende der melodischen Bewegung den Anstoss, der in der Harmonieführung liegt, beseitigen werde*).

Sofort ergibt sich nun aus dem Gewinn des Ganges von Dominantakkorden ein neuer Fortschritt. Dieser Gang stellt eine Verkettung von Akkorden dar, in deren keinem Ruhe, Befriedigung, sondern nur Trieb zu neuem Fortschritte waltet; jeder Schritt führt zu neuer Harmonie — und zugleich zu neuer Tonart. Man kann des Erstern ohne das Letztere bedürfen: rastlosen Fortdrängens von Akkord zu Akkord, aber ohne die Einheit der Tonart aufzugeben.

Warum sind wir nun eigentlich in No. 242 B, bei jedem Akkord in eine neue Tonart gerathen, z. B. durch *c - e - g - b* nach *F*dur, durch *f - a - c - es* nach *B*dur? — Die nächste Antwort lautet: weil jeder dieser Akkorde Dominantakkord, ausschliessliches Eigenthum, Zeichen seiner Tonart ist. Aber, genauer angesehen, sind in *c - e - g - b* nicht die Töne *c - e - g* ausschliessliches Ei-

*) Was wir hier frei gebildet und aus der vernunftmässigen Entwicklung des Harmoniewesens gerechtfertigt, ist schon in der natürlichen Entwicklung des Tonwesens vorgebildet.

Wir haben bereits S. 54 angemerkt, dass nach den ersten sechs von der Natur gegebenen, in den einfachsten Verhältnissen (1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6) stehenden Tönen, z. B.

C, c, g, c, e, g,

ein siebenter dort ungenannter, — und dann erst die Reihe der andern Töne,

c, d, e, u. s. w.

erscheint.

Dieser siebente Ton (das Tonverhältniss 6 : 7) kann und muss uns für *b* Marx, Komp. L. I. 4. Aufl.

genthum und Zeichen von *Fdur*, sondern ihr Verein mit *b**) ist es, der die Modulation macht. Sobald wir dieses *b*, dieses *es* und alle die noch folgenden erniedrigten Töne von ihrer Erniedrigung befreien, erhalten wir in einer jeden Tonart einen

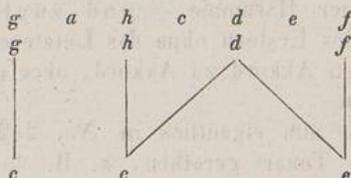
Gang einheimischer Septimenakkorde,
der die Rastlosigkeit des vorigen Ganges im Fortschreiten mit Beharren und Einheit der Tonart vereint. Wir stellen hier

gelten obgleich er etwas tiefer als unser *b* steht, aber höher als *a*; das Genauere gehört der Musikwissenschaft an.

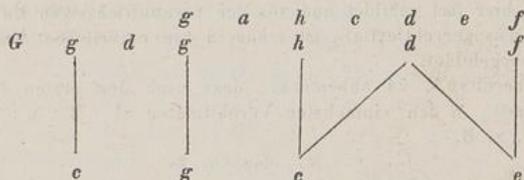
Nun wissen wir, dass die zweite harmonische Masse oder der Dominantakkord (*g-h-d-f*) das Bedürfniss hat, sich in die erste oder in den tonischen Dreiklang (*c-e-g*) aufzulösen. Aber dieser selbst ist ja nach Obigem der Kern zu einem andern Dominantakkorde (*c-e-g* und *b*) der nach *f-a-c* strebt.

Ja, selbst die leibliche Vorbildung des hier theoretisch Vollbrachten hat uns die Natur gegeben in der Folge der mitklingenden Töne, über die die allg. Musiklehre oder irgend eine Akustik Näheres mittheilt. Man befreie die Saiten eines Klaviers von der Fessel der Dämpfung und gebe einen tiefern Ton, z. B. *C*, mit Kraft an, so erscheinen nach- und mitklingend — in der Zeit auf einander folgend, wie sie hier geschrieben sind — *c*, *g*, *c*, *e*, *g* und hierauf *b*; die Natur spielt unsre Akkord-Erweiterung *c-e-g* ... und! ... *b* richtig vor. Hiermit ist nicht bloß der Gang No. 242B gerechtfertigt, sondern ein tiefbedeutender Charakterzug der Musik, das Verlangen nach der Tiefe, bezeichnet.

Hier endlich zeigt sich, warum S. 105 die Oktave des Grundtons vom Dominantakkorde stehen bleiben und in dem Aufweis der Grundregel (S. 87)



der Grundton zum Fortschritt in die Tonika verwiesen werden konnte. Allerdings hätte das vorstehende *g* liegen bleiben dürfen und sollen, denn es ist nur die Oktave des Grundtons, der bei dieser Aufweisung noch nicht dargestellt werden konnte. Nehmen wir — wie oben im Texte *C* — jetzt *G* als Urgrundton an, so würde das vollständigere Schema sich so



darstellen und, in allen Schritten gerecht, den Tonbau auf *G* in den der Unterdominante *C* wenden.

*) Der Ton *b* für sich allein ist es ebenfalls nicht, der könnte, ähnlich wie die Erhöhungen in No. 216 ganz einflusslos auftreten.

B.

243 27)

C.

beide Gänge über einander:

Mit welchem Rechte haben wir anscheinend willkürlich eine Reihe von Akkorden umgestaltet und die Naturbildung verlassen? Wir durften es^{*)}, weil eine künstlerische und vernünftige Absicht uns leitete, und die Naturbildung dem Künstler zwar den ersten und sichersten Stoff bietet, nicht aber Fessel und Gränze sein darf. Denn der Geist des Menschen ragt weit hinaus über die Schranken der ihm gegenüberstehenden Natur; er setzt sich — auch in der Kunst, und vorzüglich in ihr — seine eignen Zwecke. Gleichwohl werden wir bald empfinden müssen, dass wir den Weg der Natur verlassen haben.

Zunächst ist nun in No. 243, C ein Gang von fest ineinandergreifenden Akkorden gewonnen, der rastlos vorwärts strebt und in keinem seiner Momente Ruhe, Stillstand gewährt. Gehn wir dann auf das Einzelne, so finden wir ausser dem Dominantakkorde zum Anfang und Schlusse

1. zweimal Akkordgestalten,

c - e - g - h
f - a - c - e,

mit grosser Terz, grosser Quinte, und grosser Septime,

27) Hier zeigt sich, dass der Gang B auch schon in No. 242 so weit und nicht weiter fortgesetzt werden musste. Es schliesst hier die Reihe der Akkord-Umgestaltungen in C, indem der Dominantakkord — und nach ihm die ganze Akkordreihe wiederkehrt.

*) In der That ist auch der kleine Dreiklang nichts als Umgestaltung des grossen — oder veränderte Nachbildung desselben. Zwar lassen sich seine Töne aus der Naturtonreihe

1	2	3	4	5	6	7	8	9
C	c	g	c	e	g	b	c	d
					g	b		d

heraussuchen. Aber der so gefundene Dreiklang *g-b-d* hat keine modulatorische Beziehung zu seinem Ursprunge (mag man *c-e-g* oder *c-e-g-b*, Cdur oder Fdur dafür ansehen) und seine Verhältnissreihe

5 : 6, 6 : 7, 7 : 9

hat keine Folgerichtigkeit.

2) einen Akkord,

h - d - f - a,

mit kleiner Terz, kleiner Quinte, kleiner Septime,

3) dreimal Akkordgestalten,

e - g - h - d

a - c - e - g

d - f - a - c

mit kleiner Terz, grosser Quinte, kleiner Septime,

die wir allesamt als Septimenakkorde (S. 86) anerkennen müssen, für die übrigens besondere Namen nicht nothwendig scheinen*). Die mit 1 und 3 bezeichneten sind offenbar neue Gestalten, die mit 2 bezeichnete scheint die altbekannte vom grossen Nonenakkord (S. 165) abgeleitete Harmonie zu sein. Diese musste sich indess in die Tonika auflösen (*h - d - f - a* nach *c - e - g*) während die oben aufgeführte ganz anders schreitet.

Allein nun zeigt sich die Folge unsers Abfalls von der Naturgestalt. Keiner dieser Akkorde kommt den natürlichen, namentlich dem Dominantakkord, an sinnlicher und gemüthlicher Annehmlichkeit gleich; die Harmonien unter 1 sind schroff und herb, die unter 3 sind getrübt und erschlaft, die unter 2 allein erscheint als Naturlaut, — wenn gleich ebenfalls verkümmert und dabei haltlos gespannt, da der eigentliche Grundton fehlt. Und wenn wir dies nicht unmittelbar erkennen, so würde die Verwendung der Akkorde den Erweis geben. Naturharmonien sind in allen Lagen und Umkehrungen frisch und behend, umgestaltete —



wollen sich bald in diese bald in jene Stellung noch weniger als in die Grundstellung schicken; natürliche werden — vereinzelt und verbunden, — tausendfältig anwendbar befunden, umgestaltete nur selten. Meistens erscheinen sie nur in jener in No. 243, C aufgewiesenen Verkettung und zwar vom Dominantakkord ausgehend bis zu dem mit 2 bezeichneten, einer Naturbildung gleichen Akkorde, der in die tonische Harmonie schreiten kann, — also die ersten

*) Einige Harmoniker nennen die mit 1 bezeichneten Akkorde (z. B. *c - e - g - h*) grosse Septimenakkorde, den mit 2 bezeichneten (*h - d - f - a*) wie schon früher gesagt, kleinen Septimenakkord. Bei der dritten Reihe (*d - f - a - c*) fehlt schon der Name; man nennt sie weiche Dreiklänge mit kleiner Septime, obwohl sie nicht Dreiklänge sondern Septimenakkorde sind. Uns scheint es keineswegs Bedürfniss, jeder vorübergehenden Gestalt einen Namen anzuhängen; nur die einflussreichen und wichtigen verdienen genannt zu werden.

vier, oder die letzten fünf, oder alle acht Harmonien. Oder es wird einer der mit 2 oder 3 bezeichneten Akkorde statt eines Dominantakkordes gesetzt und sogleich in einen Dominantakkord übergeführt, um den Schlussfall desselben zu verstärken*). Nehmen wir die Tonfolge *c, h, c* als Schlussformel eines Satzes in *Cdur* an, so bieten sich jetzt — abgesehen von andern bekannten — folgende Wendungen,

245

The musical notation consists of four examples, labeled a, b, c, and d, arranged in two rows. Each example is written for two staves (treble and bass clef). Example 'a' shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major. Example 'b' shows: C major, F major, C major, F major, C major, G7 (dominant), C major. Example 'c' shows: C major, F major, C major, F major, C major, G7, C major. Example 'd' shows: C major, F major, C major, F major, C major, G7, C major.

von denen die bei *b* den Dominantakkord *d-fis-a-c* aus dem Beispiel *a* in *d-f-a-c* verwandelt, dergleichen die bei *d* statt der in *c* gesetzten zwei Akkorde *f-as-c* und *d-fis-a-c*, den sie beide gleichsam verschmelzenden Septimen-Akkord *d-f-as-c* (in No. 243, *C* mit 2 bezeichnet) einführt. Auch in diesen (und ähnlichen zum Theil später zu erwähnenden) Fällen waltet der oben gegebne Vernunftgrund vor; ausserdem wird man stets die reine Naturharmonie vorziehen. —

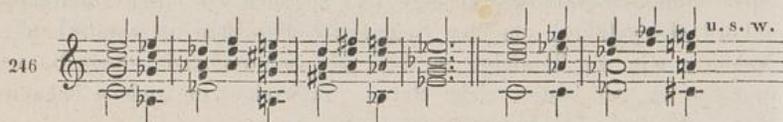
Fassen wir noch einmal die ganze Entwicklung dieses Abschnitts zusammen, so haben wir

- 1) eine Reihe von Harmoniegängen aus bekannten Motiven und nach fester Regel,
- 2) einen Gang von Dominantakkorden,
- 3) einen Gang einheimischer Septimenakkorde,

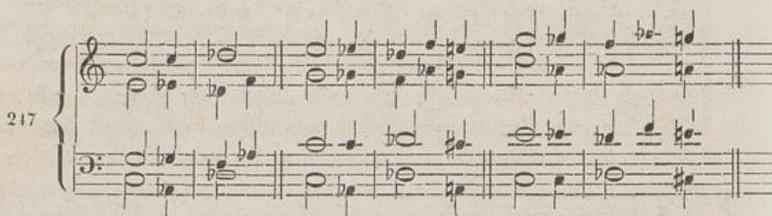
letztere beide nach eigenem Gesetz — und im letzten drei neue Septimenakkorde gefunden. In der ersten Reihe sind manche Bildungen nur angedeutet, andre ganz übergangen; erschöpft ist kein Motiv, — und wir möchten uns nicht verpflichten, irgend eins zu erschöpfen. Man erwäge, welche Mannigfaltigkeit durch Stimmzahl, Umkehrung, Lagenwechsel erreichbar ist, — der rhythmischen Ausgestaltung nicht zu gedenken, — um die Absicht, Alles geben zu wollen bedenklich zu finden. Gleichwohl bietet schon der Ein-

*) Hierzu der Anhang I.

tritt in dieses Gebiet vielfältigen Wechsel für verschiedene Lagen und Stimmungen; der Gang in No. 240, *a* gewinnt hier



oder in weiter Lage, —



der Gang No. 242, *B* gewinnt in diesen Umkehrungen, vier oder fünfstimmig (die fünfte Stimme ist in Viertelnoten geschrieben und kann wegbleiben)



ein ganz andres Ansehn. Diese Umgestaltungen beeinträchtigen sich allerdings gegenseitig, wenn man deren mehr oder viele nach einander hört, weil sie im Wesentlichen offenbar denselben Inhalt haben — und endlich alle Gänge in ihrer Unstandhaftigkeit keine bleibende Stimmung erwecken, leicht übersättigen und ermüden können. Allein im Verlaufe fortgesetzter künstlerischer Thätigkeit kann bald diese bald jene Wendung die angemessene sein, und dies genügt, die fleissige Durchübung der Gänge hier dringend zu empfehlen²⁸⁾.

Dass endlich die Folgerichtigkeit der neuen Gänge für die Harmonisirung gegebner Melodie mit demselben Vortheil benutzt werden kann, wie wir bereits (S. 122) bei frühern Gängen gezeigt

28) Vierundzwanzigste Aufgabe: Ausarbeitung einer Reihe von Gängen schriftlich, Durchführung derselben in verschiedenen Lagen und Umkehrungen am Instrumente. Die aus No. 243 C sich entwickelnden Gänge müssen in verschiedenen Tonarten ausgeführt, alle bis zur Geläufigkeit in Gangbildungen geübt werden.

haben, bedarf keines nochmaligen Erweises, sondern kann ohne Weiteres versucht²⁹⁾ und benutzt werden*).

Vierter Abschnitt.

Die weitem Modulationsmittel.

Wir haben im Dominantakkorde (S. 176) das erste, keineswegs aber einzige Modulationsmittel erkannt. Er zeigte sich dazu brauchbar, weil er das bestimmte Zeichen seiner Tonart ist und eben desswegen das bestimmte Zeichen, dass dieselbe an die Stelle der vorherigen Tonart trete.

Fragen wir nun, welche andre Mittel sich zur Modulation darbieten, so findet sich, dass alle Akkorde um so mehr zur Bewerkstelligung eines Uebergangs geeignet sein müssen, je mehr sie an der Eigenschaft des Dominant-Akkordes, die Tonart zu bezeichnen, das heisst, je mehr sie an dem Tongehalt desselben Theil haben. Es bieten sich also zunächst die Nonen-Akkorde dar, die den vollständigen Dominant-Akkord in sich enthalten; — dann die aus ihnen gebildeten Septimen-Akkorde, die zwar den Grundton des Dominant-Akkordes eingebüsst, dafür aber die None gewonnen haben; — dann der verminderte Dreiklang, — zuletzt der grosse Dreiklang. Dieser Reihe schliessen wir — den kleinen Dreiklang an, um alle Akkorde zu überblicken, obgleich derselbe mit dem Dominant-Akkorde nichts gemein hat. Dass die letztern Akkorde nur ungenügende Uebergangsmittel sind, wofern ihnen nicht irgend eine Unterstützung wird, folgt allerdings schon aus der S. 176 gemachten Bemerkung, dass sie verschiedenen Tonarten angehören, mithin für keine ein sichres Zeichen sind.

Wir gehen diese Mittel der Reihe nach durch, bei dem Nonen-Akkord, als zweitem (nach dem Dominant-Akkorde), beginnend.

2. Die Nonen-Akkorde.

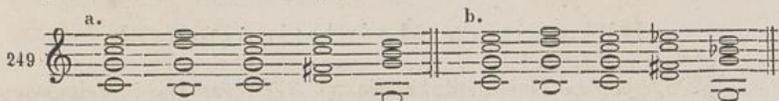
Da die Nonen-Akkorde den ganzen Dominant-Akkord enthalten, so müssen sie auch eben so bestimmt, wie dieser, Zeichen ihrer Tonart und Mittel, in sie überzugehn, sein. Sie geben also dieselben Ausweichungen an die Hand, wie die Dominant-Akkorde,

29) Fünfundzwanzigste Aufgabe: Benutzung der Gangmotive, sowie der in No. 245 aufgewiesenen Schlussformen bei der Bearbeitung älterer und der in der Beilage XV gegebenen Melodien.

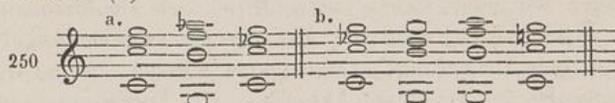
*) Hierzu der Anhang **K**.

fodern und finden wie diese ihre Vermittlung, nur dass sie, wie wir (S. 159) bereits erfahren haben, wegen ihrer grössern Tonmasse schwerer beweglich, umständlicher sind.

Ihrer Natur gemäss sind sie aber auch Kennzeichen des Tongeschlechts, — und darin haben sie ursprünglich den Vortheil absoluter Bestimmtheit selbst vor dem Dominant-Akkorde voraus; der grosse Nonen-Akkord (a) lässt Dur, der kleine (b)



lässt Moll erwarten. Hiermit haben wir zugleich in den Nonen-Akkorden bessere Mittel als das in No. 226 gegebne erhalten, Moll mit Dur auf derselben Tonika zu vertauschen. Der kleine Nonen-Akkord (a)



führt aus Dur nach Moll, der grosse (b) aus Moll nach Dur.

Indess leidet dieser Gewinn sogleich wieder eine kleine Einschränkung. Wir wissen schon, dass der Durdreiklang naturfrisch, hell, kräftig, der Molldreiklang nur aus jenem abgeleitet oder gemacht, dass er getrübt, unkräftiger ist, dass dieselben Charakterzüge sich am Dur- und am Mollgeschlechte wiederfinden. Daher verlangt — wo nicht besondere Stimmungen Anderes gebieten — das Gemüth aus Moll nach Dur*), oder statt der Moll-, Durharmonien. Daher löset man oft den kleinen Nonenakkord in den Durdreiklang auf,



statt in den zu erwartenden Molldreiklang**). Es geschieht entweder, um sich nach voraufgegangenem Moll an Dur zu erfrischen, oder umgekehrt, um in das für manche Stimmung allzuhelle (oder auch für spätere Wirkung aufzuspärende) Dur Mollharmonien

*) Daher werden sehr häufig Mollkompositionen in Dur geschlossen, während das Umgekehrte sehr selten ist. Beethovens mystische C moll-Sonate (Op. 111) seine C moll-Symphonie, der Riesenbau seiner neunten (D moll) schliessen mit Finalen in C und D dur. So viele Werke von Haydn und Andern.

**) Sogar zuletzt wird der Molldreiklang auf der Unterdominante statt des Durdreiklangs zu einem Kirchenschlusse (S. 121) verwendet.

gleichsam zur Dämpfung des Lichts, das aus Dur bricht, einzumischen. Hiermit ist aber die bestimmte Kraft wenigstens für den kleinen Nonenakkord wieder zweifelhaft geworden

3. *Der Septimenakkord des grossen Nonenakkordes.*

Derselbe entsteht bekanntlich aus dem Nonenakkorde durch Weglassung des Grundtons und deutet nach seiner Ableitung sowohl auf den Nonen- und Dominantakkord, als (mit diesen) auf die Tonart. Demnach — auch abgesehen von seinem ganz andern, in No. 242 B aufgewiesenen Entstehen — hat er nicht die vollkommene Bestimmtheit dieser Akkorde; er kann nämlich seinem Toninhalt nach auch in der Paralleltonart stattfinden, z. B. *h-d-f-a* ebensowohl in *Amoll*, als in *Cdur*. Indess wird dieser geringe Zweifel durch den folgenden Akkord beseitigt; auch entscheidet das Gefühl im Voraus für diejenige Bedeutung und Fortschreitung des Akkordes, die seiner Ableitung gemäss ist, erwartet also, dass z. B. der Akkord *h-d-f-a* den Nonen- oder Dominant-Akkord von *Cdur* andeuten und nach dieser Tonart (a)



führen werde; der Schritt nach *Amoll* (b) erscheint ihm als eine — wenn auch nicht unzulässige, doch unerwartete Abweichung, ja an und für sich nicht als vollkommen befriedigend, sondern eine bestimmtere Bezeichnung (wie bei c) erwarten lassend. Aus welchem Grund übrigens die Wendungen bei b und c, gegen das bisherige Gesetz (S. 165) zulässig sind, wird sich später zeigen.

Abgesehen von diesen Abwegen, bietet auch der Septimen-Akkord seine Reihe von Ausweichungen mit oder ohne Vermittlung, z. B. nach

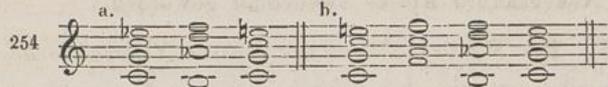


nur dass ihm der bekräftigende Schritt von Grundton zu Grundton, von der Dominante zur Tonika, mangelt.

4. *Der verminderte Septimen-Akkord.*

Wir wissen, dass er aus dem kleinen Nonen-Akkorde durch Weglassung des Grundtons gebildet wird und mit jenem Akkorde vom Dominant-Akkord abstammt; er muss folglich an der Kraft beider, Ausweichungen zu bewerkstelligen und zu bezeichnen, Theil nehmen. Er gehört, wie der kleine Nonen-Akkord, dem Mollgeschlecht an, bezeichnet dasselbe ursprünglich, wie jener, geht aber auch — wie er, von diesem ursprünglichen Sitze weg nach Dur

(a), ja, stellt sich in Dur selbst ohne Weiteres auf (b), zwischen Durakkorde mitten hinein, —



gleichsam als hätte man die Absicht gehabt, mit ihm nach Moll zu gehn, wär' aber dann wieder nach Dur zurückgekehrt. So behandelt ihn hier bei a —



Beethoven, so liebt jugendlicher Ungestüm (im Komponisten oder in der Situation) Wendungen, wie die bei b, — wobei die Auflösung von *dis-fis-a-c* nach *e-g-c* und das Beharren des Basses unter Akkorden, zu denen er gar nicht gehört, bis auf Weiteres unerörtet bleiben möge.

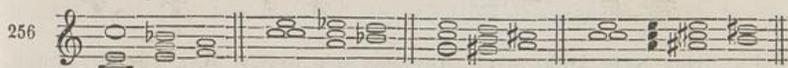
Nach seiner ursprünglichen Stellung müsste der verminderte Septimenakkord durchaus auf seine Molltonart (also z. B. *gis-h-d-f* durchaus auf *Amoll*) bezogen werden, wenn sich nicht jener Hang nach Durwendungen auch bei ihm zeigte. Dagegen ist ihm die andre Unsicherheit, die wir an dem vorigen Septimenakkorde bemerkt haben, nicht eigen; er kann nach Abstammung und Toninhalt nur einer einzigen Tonart angehören; z. B. der verminderte Septimen-Akkord *h-d-f-as* kann nur in *Cmoll* (von den Tönen in *Cmoll*) errichtet werden, was jeder sich selbst beweisen mag. Von einer ganz andern Seite werden wir übrigens diesen Akkord später (S. 205) kennen lernen.

5. Der verminderte Dreiklang.

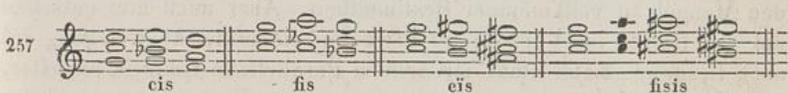
Wir haben diesen Akkord (S. 134) zuerst kennen gelernt als einen Dominant-Akkord mit weggelassnem Grundton; *h-d-f* z. B. erschien uns zuerst als unvollständiger Dominant-Akkord von *C*.

Allein, da der verminderte Dreiklang, eben wie der verminderte Septimen-Akkord durchweg, aus übereinandergesetzten kleinen Terzen besteht, so können wir ihn auch (wie schon S. 160 gezeigt worden) aus diesem Akkorde durch Weglassung des Grundtons bilden und auf dessen Tonart beziehen. Im ersten Fall deutete *h-d-f* auf *g-h-d-f*, also auf die Tonart *Cdur* oder *Cmoll*. Im andern Fall deutet es auf *gis-h-d-f*, also auf *e-gis-h-d-f*, also auf die Tonart *Amoll*.

Wir sehen hieraus, dass der verminderte Dreiklang als wichtiger Theil des Dominant-Akkordes zwar an dessen Fähigkeit, eine Ausweichung zu bezeichnen, Theil nimmt, jedoch mit geringerer Bestimmtheit. Erst die Folge zeigt sicher, welche der beiden Tonarten, aus denen ein solcher Akkord genommen sein kann, gemeint war; die folgenden Modulationen z. B. —

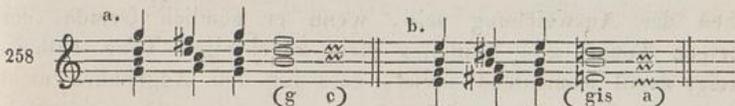


können auf Dominant-Akkorden (auf *c, f, e, fis*) fassen und nach *Fdur, Bdur, Adur, Hdur* oder Moll führen; man könnte ihnen aber auch verminderte Septimen-Akkorde (oder deren Nonen-Akkorde auf *a, d, cis, dis*) unterschieben und sie nach *Dmoll, Gmoll, Fismoll* und *Gismoll* (oder *Dur*) leiten.



Erst die Schlussakkorde in jedem der Beispiele zeigen, welche Tonart wirklich folgt.

Uebrigens erwartet bei dem Eintritt eines verminderten Dreiklangs unser Gefühl zunächst diejenige der beiden möglichen Tonarten, die der vorangehenden Tonart am nächsten liegt. Tritt z. B. in *Gdur*, wir hier —



bei *a* der Akkord *h-d-f* ein, so fassen wir ihn als aus *g-h-d-f* entsprungen und erwarten *Cdur*, weil dieses mit *Gdur* näher verwandt ist, als *Amoll*. Erscheint aber derselbe Akkord wie oben bei *b* in *Emoll*, so deutet er auf *gis-h-d-f*, wir erwarten *Amoll*, weil dieses *Emoll* näher liegt, als der Tonart *Cdur*.

6. Der Dominant-Dreiklang.

Dem Dreiklang auf der Dominante fehlt offenbar die Bestimmtheit in der Bezeichnung der Tonart, die dem Septimen-Akkord

auf der Dominante mit seinem Anhang beiwohnt, da er als grosser Dreiklang (S. 176) fünf Tonarten angehört; der Akkord *g-h-d* z. B. eben sowohl der Tonart *Gdur* oder *Ddur*, als *Cdur*, *C-* und *Hmoll*. Gleichwohl haben wir schon sonst*) bemerkt, dass der Dreiklang auf der Dominante, wenn der tonische Dreiklang folgt, gleichsam wie ein unvollständiger Dominant-Akkord wirkt und geleitet sein mag. Daher kann nun auch der grosse Dreiklang Zeichen und Mittel der Ausweichung werden, wenn er sich entschieden von der bisherigen Tonart lossagt und gleichsam als unvollständiger Dominant-Akkord in die Harmonie der Tonika seines Grundtons geht. So hier —



bei a. Der Satz steht nach Ausweis der ersten Akkorde in *Amoll*. Dieser Tonart widerspricht der Dreiklang auf *G*; da nun derselbe, gleich dem wirklichen Dominant-Akkorde *g-h-d-f* nach dessen tonischer Harmonie geht, so bezeichnet er deutlich genug den Uebergang aus *Amoll* nach *C*. Freilich hätte er auch, wie bei b, nach *Gdur* oder gar nach *D* geführt werden können; wir erkennen hierin den Mangel an vollkommener Bestimmtheit. Aber auch hier entscheidet das Gefühl im Voraus; es erwartet die erste Ausweichung (a) nach *C*, denn *Amoll* steht mit seinem Paralleltone *Cdur* in nächster, mit *G* oder *Ddur* aber nur in entfernterer Beziehung, wird also mehr Neigung haben, nach *C* zu gehen, sich mit *C* zu verbinden, als mit den andern Tonarten, in die der Dreiklang auf *G* möglicher Weise führen könnte.

Endlich kann auch

7. der kleine Dreiklang

Zeichen der Ausweichung sein, wenn er nämlich fremde (der bisherigen Tonart und Tonleiter nicht angehörige) Töne enthält. Er zeigt damit wenigstens soviel, dass für den Augenblick nicht mehr die alte Tonart herrscht; man muss dann erwarten, was folgen wird, ob (wie bei a, —



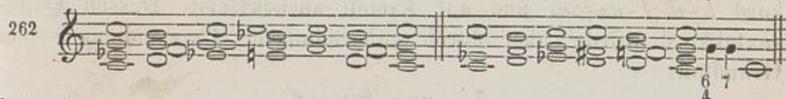
wir nehmen nach Ausweis der Vorzeichnung *Gdur* als Tonart an) blos augenblickliche Ausweichung und sofortige Rückkehr in die

*) Anhang D.

alte Tonart, oder (wie bei b) förmlicher Uebergang in eine Tonart, der der Akkord einheimisch ist. In der Regel wird man voraussetzen, dass diejenige Tonart folge, in der der erschienene Akkord tonischer Akkord ist; im obigen Falle wird man also *Dmoll* (wie bei b) erwarten. Doch die Hauptsache bleibt, dass er von der bisherigen Tonart losreisst und der nachfolgenden wirklichen Uebergang vorbereitet*). In diesem Sinne dient der kleine Dreiklang auf der Unterdominante



auch zur Einleitung und Verstärkung der S. 182 zu schwach befundenen Modulation aus Dur in Moll auf derselben Tonika. Die umgekehrte Modulation aus Moll in Dur wird noch besser durch den Umweg über eine Tonart, die mit Dur nächstverwandt ist, z. B.



befestigt.

Dies sind die aus dem bis hierher herrschenden Harmonieprinzip entwickelten Modulationen. Ehe wir auf die Anwendung der zuletzt gefundenen Mittel übergehen, erhalten diese noch einen Zuwachs, der sich am verminderten Septimenakkord ergibt und den wir als

Enharmonik des verminderten Septimenakkordes

bezeichnen wollen. Dieser Akkord ist schon oben (S. 202) als bestimmtestes Zeichen der Tonart aufgewiesen, zugleich aber darauf hingedeutet worden, dass wir ihn von einer andern Seite kennen lernen würden.

Der verminderte Septimenakkord besteht nämlich aus lauter kleinen Terzen, der von *Amoll* z. B. aus den Terzen *gis-h*, *h-d*, und *d-f*. Kehrt man ihn um, setzt also zunächst den Grundton über die Septime, —

	kl. 3.		kl. 3.		kl. 3.		üb. 2.
<i>gis</i>	- -	<i>h</i>	- -	<i>d</i>	- -	<i>f</i>	
		<i>h</i>	- -	<i>d</i>	- -	<i>f</i>	- <i>gis</i>

*) Einen ebenfalls hierhergehörigen Fall kann man in No. 471 sehen. Die Modulation stand zuletzt in *Cmoll*. Die dritte Strophe beginnt mit dem Dreiklang *c-es-g*, also ohne Frage in *Cmoll*. Nun folgt der Dreiklang *g-b-d* und sagt uns, dass wir nicht mehr in *Cmoll* sind. Vielleicht kommen wir also nach *Gmoll*. Aber gleich der folgende Akkord *as-c-es* widerlegt das; er ist so wenig in *Gmoll* möglich, als *g-b-d* in *Cmoll*. Endlich schliesst die Strophe mit *es-g-b* und wir müssen — nicht wegen eines bestimmten Zeichens, sondern in Erwägung aller einzelnen Umstände — annehmen, dass wir uns wieder im Hauptton, in *Esdur* befinden.

so bilden diese Töne eine übermässige Sekunde, die aber enharmonisch gleich ist einer kleinen Terz, für die wir also ohne Einfluss auf die Wahrnehmung durch das Gehör eine kleine Terz setzen können, — es würde hier die Terz *f-as* sein. Der erste Septimenakkord ist Abkömmling des Nonenakkordes von *Amoll*,

E gis - h - d - f,

der neuentstandne würde dem von *Cmoll*

G h - d - f - as

angehören*).

Setzen wir nun dieses Verfahren fort, so ergibt der Quintsextakkord von *h-d-f-as* in enharmonischer Umwandlung seines Grundtons —

d - f - as - h

d - f - as - ces —

einen neuen verminderten Septimenakkord, der auf den Nonenakkord *b-d-f-as-ces* und auf *Esmoll* zurückweist. Dessen Quintsextakkord würde aber durch enharmonische Umwandlung seines Grundtons —

f - as - ces - d

f - as - ces - eses —

einen Septimenakkord ergeben, der auf den Nonen-Akkord *des-f-as-ces-eses* und auf *Gesmoll* zurückwiese; bequemer setzte man, abermals in enharmonischer Umwandlung, dafür

Cis eis - gis - h - d

und *Fismoll*. Ueberall wäre die Tonung — der Eindruck der Töne auf das Gehör — dieselbe geblieben, nur die Nennung, mit dieser aber der Standpunkt des Akkordes und seine Tonart geändert.

Hiermit ist festgestellt:

1. dass die Umkehrungen des verminderten Septimen-Akkordes gleich lauten andern verminderten Septimenakkorden, die den jedesmaligen tiefsten Ton zum Grundton haben,
2. dass jede Umkehrung als ein neuer vermindertes Septimenakkord aufgefasst und behandelt werden kann**).

Ersteres ist von keinem andern Akkorde zu sagen (z. B. die Umkehrungen *d-f-g-h* und *e-g-c* unterscheiden sich von ihren Grundakkorden durch die zum Vorschein kommende Sekunde und

*) Der Grundton des Nonenakkordes muss eine grosse Terz unter dem seines verminderten Septimenakkordes gesucht werden.

**) Drittens folgt daraus, dass es im ganzen Tonsystem nur drei der Tonung nach verschiedene verminderte Septimenakkorde geben kann, (weil jeder noch drei andre in seinen Umkehrungen in sich fasst) während jeder andre Akkord — mit Ausnahme noch eines später sich findenden — zwölfmal in verschiedner Tonung vorhanden ist.

Quarte unzweideutig) letzteres bewirkt, dass wir mit jeder Umkehrung, wie man hier

263

(Grundton: E G B

Cis)

sieht, ohne Weiteres in eine neue Tonart übergehn können.

Fünfter Abschnitt.

Gangbildung und Harmonisirung mit den neuen Mitteln.

A. Gangbildungen.

Ueber den Gebrauch der im vorigen Abschnitt gefundenen Mittel zu neuen Gangbildungen können wir uns kurz fassen, da hier dieselben Grundsätze walten, die uns im dritten Abschnitte bestimmten. Mit Uebergehung aller Gänge, die sich aus der Mischung alter und neuer Motive von selbst ergeben, knüpfen wir bei No. 242, B, bei dem Gang von Dominantakkorden wieder an.

Aus Dominantakkorden sind die Nonenakkorde erwachsen. Versuchen wir, was in No. 242, B, den Dominantakkorden abgewonnen worden, auf Nonen-Akkorde zu übertragen. Hier

264

ist der Anfang eines Ganges von lauter grossen, eines zweiten von lauter kleinen Nonenakkorden, eines dritten, in welchem diese

Akkorde, wie in No. 243, C die Dominantakkorde, auf eine einzige Tonart zurückgeführt sind. Eben so könnte man Nonen- und Dominantakkorde, grosse und kleine Nonenakkorde



mischen. Wieviel hiervon annehmlich befunden werden mag? und wo? — das ist hier nicht zu untersuchen; der Jünger muss einmal daran erinnert worden sein, und es mag dann gelegentlich versucht oder abgewartet werden, ob es Frucht trägt. Nur möge man sich nicht durch die überladne Weise der obigen Darstellung im Voraus gegen das Wesen der Sache einnehmen lassen. Dieselben Akkordfolgen erweisen sich, mit weniger Stimmen dargestellt, humaner. So würde aus der Verkettung grosser und kleiner Nonenakkorde in No. 265 folgender Septimengang bei a hervorgehn,

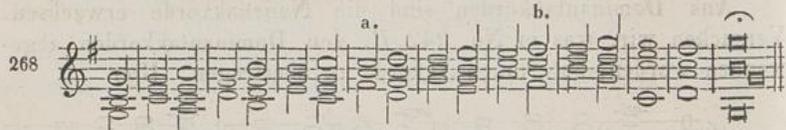


aus einer Folge grosser Nonen-Akkorde der Septimengang b, — aus einer Folge kleiner der Septimengang c, aus der Folge umgewandelten Nonenakkorde aus No. 264 diese Folge von Septimenakkorden,

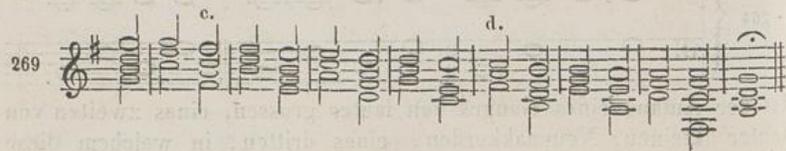


die uns jedoch, wie wir sehn, keine neuen Akkorde bringt *)

*) Hier endlich finden wir auch Gelegenheit, einen Nachtrag zu den S. 117 gefundenen Gängen zu bringen. Dort, namentlich in No. 132, legten wir den Schritt in die Oberdominante zum Grunde; jetzt nehmen wir als Motiv den Schritt in die Unterdominante. Hier —



und rückwärts hier —



Hier erscheint es wirklich einmal angemessen, einen Augenblick zu weilen und uns durch einen

Rückblick

festzustellen, ehe wir in Forschung und Uebung weiter schreiten.

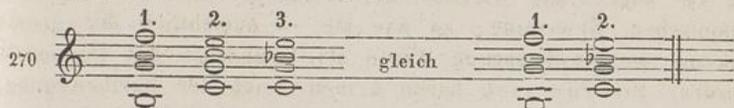
Die entlegensten Bildungen waren jene neuen Septimenakkorde, und (wenn man sie verwenden will) die in No. 264 angedeuteten neuen Nonenakkorde, die wir im Gang — oder als Motiv flüssigen Fort- und Ausgangs gefunden hatten und die nichts waren, als Umbildungen und Folge jenes Ganges von Dominantakkorden, der wieder

aus einem einzigen Motiv,

aus der Verbindung zweier Dominantakkorde, — eigentlich aus der Uebergehung eines einzigen

Tons

hervorgegangen ist, indem wir statt



setzten. Erwägen wir nun, dass nebst dem verminderten Dreiklang in zweierlei Ableitung zwei Nonenakkorde mit fünf Septimenakkorden in der That

einem einzigen Gesetze

folgen, das im Dominantakkorde gegeben, in der zweiten harmonischen Masse aber und der zweiten Stellung der sieben Tonstufen (S. 87) schon im Voraus angedeutet war: so wird die tiefe innere Einheit offenbar, welche die ganze Tonentfaltung zusammenhält.

Endlich sehn wir in dieser reichen Entwicklung von Modulationen, Harmoniegängen und neuen Akkorden, die alle aus dem Dominantakkord — und mit ihm aus der zweiten harmonischen Masse und der zweiten Gestalt der Tonleiter hervorgegangen sind, im vollsten Maasse die Berechtigung, jenen Akkord als

Ursprung der harmonischen Bewegung

zu bezeichnen. Er gehört gänzlich dem Prinzip der Bewegung.

haben wir das Motiv gerade durch ausgeführt. Ist es aber auch statthaft, bei a, b, c und d von dem Gesetz des Dominant-Akkordes und verminderten Dreiklangs abzuweichen, die Auflösung dieses *fs - a - c* in *g - h - d* zu unterlassen, die Septime *c* hinauf nach *d*, die Terz zu verdoppeln und bald eine Quarte hinauf, bald eine Terz hinunter zu führen? —

Auch diese Abweichungen werden gleich denen in No. 242, B und ähnlichen schon besprochenen durch die Folgerichtigkeit und den dadurch gefesteten Einerschritt des ganzen Ganges gedeckt und gerechtfertigt, bei a und b kommt sogar der rechte Auflösungsakkord — our später und in andrer Lage — bald nach; dass dies auch bei c und d der Fall ist, werden wir weiterhin erfahren.

Zunächst strebt er in die Tonika und zieht die Nonen, sowie die abgeleiteten Akkorde mit sich; dann führt er und sein Gang als bewegende Kraft der Modulation aus einer Tonart in die andre; endlich, wenn er der Tonika und der in ihr gebotenen Lösung seines Verlangens entsagt, wird seine Bewegung anhalt- und schrankenlos; dann findet keiner der aus ihm hervortretenden Gänge in sich selber irgend Befriedigung und Stillstand, jeder treibt unaufhaltsam durch alle Stufen der Tonleiter, bis man unbefriedigt, willkürlich abbricht oder sich irgendwo in eine tonische Harmonie hineinrettet.

Eben so gerechtfertigt ist ihm gegenüber die Bezeichnung der tonischen Dreiklänge als

Sitze der Ruhe;

denn sie sind Ziel, wirkliche Befriedigung und Endschaft aller harmonischen Bewegung, so wie sie — namentlich der grosse Dreiklang — ihr Ursprung waren als Grundlage des Dominantakkordes. Sie für sich haben keinen Trieb der Fortbewegung, jeder steht für sich allein, ohne das Bedürfniss, sich in einen andern Akkord zu bewegen. Daher bringen sie auch, nachdem aus ihnen der Dominantakkord hervorgetreten ist, keine neuen Akkorde und keine nothwendig zusammenhängenden Harmoniegänge hervor; ihre fließende Verbindung, die Folge von Sextakkorden, hängt nur melodisch durch gleiche Richtung der Stimmen, harmonisch aber gar nicht zusammen. Nun erst begreifen wir den Namen

Dominante

vollständig. Dominante heisst der Ton; — denn

er beherrscht und lenkt

alle Tonverbindung und Tonbewegung; er ist der Angel, um den sich die beiden ersten Harmonien, um den sich alle Tonbewegungen und alle Modulationen drehn³⁰⁾.

B. Verwendung der neuen Mittel bei Harmonisirungen.

Dass die neuen Motive, dass die Folgerichtigkeit der neuen Gangbildungen bei der Harmonisirung ebensowohl, wie die frühern Anwendung finden, — und wie im Allgemeinen dabei zu verfahren, bedarf nach allem bisherigen keiner weiten Erörterung. Nur das Material ist bereichert, die Grundsätze sind dieselben.

Bei den letzten Uebungen musste jeder fremde und konnte jeder

30) Sechszwanzigste Aufgabe: Uebung in den neuentdeckten Gängen mit Ausscheidung alles Ueberladenen oder sonst Missfälligen. Es soll der Schüler nicht alles Mögliche, sondern nur das ihm Zusagende sich aneignen und sein eignes Empfinden zu selbständigem Urtheil erziehen.

einheimische Ton als Bestandtheil eines Dominantakkordes angesehen, jede Modulation konnte nicht anders als mittels dieses Akkordes bewirkt werden. Jetzt kann jeder Ton möglicherweise mit jedem Dreiklang, Septimen- oder Nonenakkorde harmonisirt werden, dessen Grundton, Terz, Quinte, Septime oder None er ist*), — und für die Modulation können neben dem Dominantakkord' alle andern Mittel benutzt werden.

Hätten wir z. B. früher folgende Melodie

271

bearbeiten wollen, so mussten wir bei *es*, *des* — kurz bei allen fremden Tönen moduliren, konnten aber nirgends andre Mittel, als Dominantakkorde verwenden und würden wahrscheinlich so —

272

u. s. w.

gesetzt haben. Jetzt könnte der Fremdtone *es* Terz eines Molldreiklangs sein, dem wieder *g-h-d* folgte, — so dass wir uns in *Cmoll* glauben müssten. Oder wir könnten aus dem ersten *g-h-d-f* ein *g-h-d-f* ... und! ... *as* machen, könnten so —

273

oder, noch folgefester an den vierten und fünften Akkord anschliessend, so —

274

oder

*) Hierzu der Anhang I.

und noch auf mancherlei Weisen vorwärts gehn, die Jeder selbst versuchen mag. Bis man unmittelbar alle möglichen Wendungen beherrscht, frage man sich überall:

- 1) welchem Akkord' ein Ton angehören kann?
- 2) was für weitere Harmonien aus dem genannten Akkorde abgeleitet werden können,
- 3) welche von ihnen allen möglicherweise in den Gang des Satzes passen — und welche schicklicher Weise (ohne allzufremd aufzutreten oder im Zusammenhange mit der übrigen Modulation allzugrosse Unstetigkeit in die Harmonie zu bringen) angedeutet werden dürfen.

So konnte im obigen Beispiele der vierte Melodieton *f* als Grundton zu *f-a-c* oder *f-as-c*

gehören; aus *f-a-c* konnte möglicherweise *f-a-c-es* werden, dies war aber wegen des nächsten Melodietons (*e*) nicht anwendbar. Es konnte ferner der Ton *f*

Terz in *d - f - a*
oder *des - f - as*,

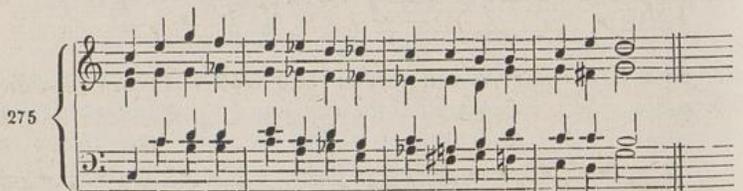
Quinte in *h - d - f*
oder *b - d - f*
oder *b - des - f*

sein; wir hielten es — da wir in *Cdur* sind — als Quinte in *h - d - f*

oder Septime in *g - h - d - f*

fest und konnten aus diesem Akkorde *g-h-d-f-as* und hieraus wieder *h-d-f-as* bilden,

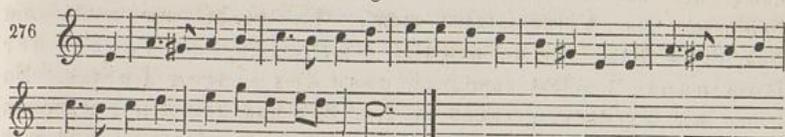
Gelegentlich mag man sich fragen, ob die wiederholte Quintenfolge (kleine und grosse Quinte) einer Verbesserung bedarf? ob man nicht lieber, oder auch so —



setzen könne, ungeachtet der Terzenverdopplung? Auch der querständige Schritt im dritten Takte fodert Ueberlegung; er scheint durch folgerichtige Stimmführung bedingt und gerechtfertigt.

Die letzte Bemerkung gilt der Benutzung des Dominantdreiklangs zur Modulation; warum sollte man ihn, und nicht lieber den be-

stimmtern Dominantakkord und die aus ihm erwachsenen Harmonien anwenden? — Der Komponist kann in seiner Stimmung, in der Idee seines Werks Gründe dafür finden; uns auf unserm jetzigen Standpunkte können nur allgemeine Gründe bewegen. Ein solcher kann, — wie diese Melodie zeigt —



in der Melodie liegen. Die vorstehende, die offenbar in *Amoll* steht aber in *Cdur* schliesst (man muss sie für den ersten Theil eines Liedsatzes halten) kann sich im fünften Takte mit *g-h-d-f* nach *Cdur* wenden; man kann aber auch durch die Stimmung bewogen werden, den Uebergang erst in den folgenden Takt zu setzen. Dann würde der Dominantakkord unter dem nach *e* schreitenden *d* Verdopplung der Terz zur Folge haben und der einfache Dreiklang *g-h-d* vorzuziehen sein³¹⁾.

Sechster Abschnitt.

Modulatorische Konstruktion.

Die letzte und wichtigste Anwendung der Modulation in andre Tonarten besteht in der Begründung festerer und weiterer Tonstücke, als innerhalb einer einzigen Tonart ausführbar sind. Obgleich wir für das Erste noch nicht an grössere Kompositionen, die weiter Modulation bedürfen, gehen — noch nicht weit über die Gränze der schon früher geübten Grundlagen für Liedsätze hinausschreiten können: so wollen wir die Grundsätze für modulatorische Konstruktion schon hier, wo sie leicht zu fassen sind, aufstellen. Die Einsicht in sie wird jedenfalls bei der kunstmässigen Begleitung gegebner Melodien, an die wir ehestens kommen, zur Förderung gereichen.

Mit den Harmonien einer einzigen Tonart konnten wir im Grunde nur eine Periode, mit Vorder- und Nachsatz und Anhängen, bilden. Im zweistimmigen Satz erhoben wir zwar (S. 65) Vorder- und Nachsatz zu einem ersten und zweiten Theil. Aber im Grunde war dies doch nur Erweiterung des Umfangs. Der erste

31) Siebenundzwanzigste Aufgabe: Ausarbeitung einiger Melodien aus der vorigen Beilage, auch der aus No. 271, — die noch einmal unter Weglassung aller chromatischen Zeichen also (*e, e, d, d h, h, a, a*) gebraucht werden kann.

Theil konnte rhythmisch, nicht aber tonisch ganz befriedigend abgerundet werden; wir hatten zu seinem Abschlusse nur den Halbschluss des Vordersatzes auf der zweiten Masse.

Aus dieser ist nun längst der Dreiklang der Dominante geworden, der an die Tonart der Dominante erinnert, und zum Schlusse des Vordersatzes dient. Es bleibt nur noch ein Schritt zu thun: wir nehmen statt des Dreiklangs die Tonart der Dominante*) selbst zum Schlusse des ersten Theils. So haben wir bereits vorgreifend in No. 274 und 275 den Vordersatz mit einer Ausweichung in die Dominante geschlossen; nur war der Schluss in rhythmischer Beziehung ein unvollkommener. Dies ist die

A. erste zweitheilige Konstruktion.

Der erste Theil schliesst als Ganzes für sich befriedigend ab, durch einen vollkommenen Ganzschluss. Aber er macht diesen

*) Aber warum geht die Modulation des ersten Theils in die Oberdominante, z. B. von Cdur nach Gdur? warum nicht nach der Unterdominante Fdur, oder in einen andern Ton, z. B. die Parallele Amoll?

Der nächste Antrieb zur Modulation ist vor Allem das Bedürfniss der Bewegung, der Ortsveränderung; würde im Hauptton geschlossen, so wäre der Satz mit voller Befriedigung zu Ende gebracht und kein Bedürfniss einer Fortsetzung, eines zweiten Theils, vorhanden. Soll aber überhaupt modulirt werden, so haben im Allgemeinen die nächstgelegenen, das heisst nächstverwandten Tonarten den Vorzug, — also beide Dominanten und die Parallele.

Nun aber bedarf der erste Theil, eben so wie (S. 29) der Vordersatz, der Erhebung oder Steigerung; nur diese machen einen Fortgang (einen zweiten Theil) nothwendig und begreiflich, die Herabstimmung oder Beruhigung würde nicht Weiterstreben, sondern Abschluss, das Ende, bedingen. Diese Erhebung aber giebt die Dominante. Denn sie ist der höhere Ton zur Tonika, da sie nach der bekannten Tonentwicklung

$$1 : 2 : 3 \dots\dots\dots$$

$$C \quad c \quad g$$

aus ihr und über ihr hervortritt; so ist — wie auch das Gefühl uns schon sagt — der Dominant-Akkord der gespanntere Akkord, der sich herabsenkt in die Ruhe der tonischen Harmonie, und so ist also auch die Tonart der Dominante die höhere zur Tonika.

Die Unterdominante ist von alle dem das Gegentheil. So gewiss G Dominante von C, g-h-d-f nach C führend, Gdur höher als Cdur: so gewiss ist C wieder Dominante von F, c-e-g (und b) nach F führend und folglich F tiefer als C.

Die Parallele kann schon als trüberer und schwächerer Mollton nicht Erhebung gewähren.

Ausnahmsweise kann aus besondern Gründen in entlegnere Tonarten modulirt werden; soll das nach Moll geschehn, so wird man lieber die Parallele der (höher liegenden) Dominante wählen, als die Hauptparallele. Nicht einen einzigen Fall wüssten wir aber, dass der erste Theil in der Unterdominante geschlossen worden wäre. Dies erscheint im Widerspruche mit dem Sinn eines ersten Theils.

nicht im Hauptton, sondern in einer andern Tonart, lässt also bei aller Befriedigung des Schlusses noch höhere Befriedigung, die Rückkehr des Haupttons, erwarten.

So tritt denn der zweite Theil als ein Erwartetes, zum ersten Gehöriges auf und führt in den Hauptton zurück, um da sich selbst und das Ganze vollkommen abzuschliessen.

Der erste Theil ist Fortschreitung, Steigerung bis zum Aufschwung in eine höhere Tonart; der zweite Theil beruhigende Rückkehr in den Hauptton. Es ist also wieder die alte S. 29 aufgewiesne Grundform, nur in höherer, reicherer Erfüllung.

Dies ist die Regel für Dursätze. Der erste Theil eines Tonstücks in Cdur wird also in der Regel nach Gdur übergehn und daselbst schliessen. Dies ist das Nächstliegende und genügend, bis später grössere und freiere Bildungen mit vollem Grund uns weiter führen. Eine ausnahmsweise und an sich selber schwächere*) Gestaltung ist die, den ersten Theil mit vollkommenem Ganzschluss im Hauptton zu schliessen und dafür dem Vordersatz einen ebenfalls vollkommenen Ganzschluss in der Dominante zu geben. Ist der Komponist auf diesen geführt worden, dann muss er sich wohl — er müsste denn den ersten Theil in der Parallele der Dominante oder noch fremder enden — zu jenem entschliessen, um nicht zweimal auf demselben Punkt und in derselben Weise zu schliessen.

In Mollsätzen würde der Gang in die Molltonart der Dominante Moll auf Moll, Trübes auf Trübes häufen**). Denn der Molldreiklang ist, wie wir schon S. 96 erwogen haben, nicht hell und sicher, wie der in den einfachsten Naturverhältnissen des Tonwesens gegründete Durdreiklang, sondern aus diesem durch Verkleinerung der Terz herausgebildet, gleichsam ein getrübler Durakkord. Dieses sein Wesen geht auch auf die Mollgattung über,

*) Schwächer ist diese Konstruktion im Allgemeinen desswegen, weil sie (man sehe die Anmerkung S. 214) den ersten Theil so befriedigend abschliesst, dass kein Verlangen nach Weitrem entsteht, mithin der zweite Theil mit dem Gefühl, als sei er unnöthig und überflüssig, entgegen genommen wird. In einzelnen Fällen — namentlich bei übermässigem Vordringen des Vordersatzes — kann jedoch diese Form nothwendig, in andern Fällen, wo sie nicht innerlich nothwendig ist, kann sie durch einen vorzüglich anziehenden Inhalt gewissermaassen vergütet werden. Zu beiden haben namentlich Beethoven und Mozart unwiderstehliche Beweise geben.

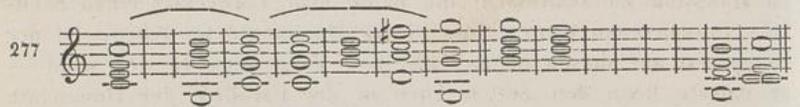
***) Auch das kommt in Betracht, dass die Molltonart mit ihrem Paralleldurtone mehr gemeinsame Töne und in sofern näheres Verhältniss hat, als mit der Molltonart ihrer Dominante, wie dieser Vergleich

	c	d	e	f	g	a	h	c	
a	h	c	d	e	f	gis	a	h	c
			e	fis	g	a	h	c	dis

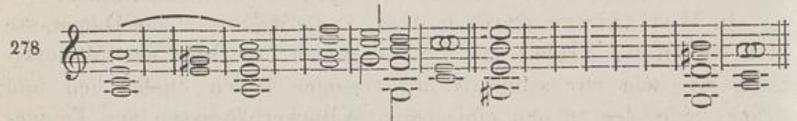
erweist.

die auf Molldreiklängen beruht und sich (wie wir gesehn haben) lange nicht so frei und ebenmässig bildet, als die Durgattung. Auch ist die Molltonart in der That mit ihrer Dominante nicht so eng verbunden, wie die Durtonart. Denn in Dur ist der Dominantdreiklang sogleich der tonische Dreiklang der Durtonart auf der Dominante; z. B. in *Cdur* deutet der Dominantdreiklang *g, h, d* gleich auf *Gdur*. In Moll aber findet sich bekanntlich auf der Dominante ein grosser Dreiklang (z. B. in *Amoll e-gis-h*), der also nicht auf die Molltonart der Dominante hinweist.

Daher wendet sich in Moll die Modulation in der Regel nicht in die Molltonart der Dominante, sondern dafür in die nächstverwandte Durtonart, also in den Parallelton, von *Amoll* z. B. nach *Cdur*. Dies ist ihr regelmässiger Gang, dem wir folgen, bis bestimmte Gründe und freiere Ausbildung auch hier zu Abweichungen berechtigen. Unsere erste zweitheilige Konstruktion stellt sich demnach in folgenden Grundrissen dar: für Dur,



und für Moll



Wir sehen hier die zwei Theile in dem ursprünglichen Maasse von je acht Takten; den ersten im Vorder- und Nachsatz getheilt, bei dem zweiten noch unentschieden, ob auch in ihm eine solche Abtheilung statthaben soll. Den Anfang des ersten Theils macht die tonische Harmonie; dass auch mit andern angefangen, ja sogar der Anfang in einer fremden Tonart gemacht werden kann, darf nur als Ausnahme gelten. Der Vordersatz des ersten Theils steht und schliesst nach der Regel (S. 65) im Haupttone. Dann erhebt sich der Dursatz schon im nächsten, der Mollsatz erst im vorletzten Takt in den Ton, in welchem der erste Theil schliessen soll; der Ort des Uebergangs ist freier Wahl überlassen und bestimmt sich nach dem besondern Sinne jedes Tonstücks. Im zweiten Theile wird entweder gleich wieder im Hauptton (No. 278) oder im zuletzt dagewesenen (No. 277) oder in irgend einem nahegelegnen begonnen und in den letztern Fällen früher oder später in den Hauptton zurückgelenkt.

Dies ist der modulatorische Grundriss. Im Uebrigen treten die bekannten Gesetze ein.

B. Zweite zweitheilige Konstruktion.

Unser erster Theil ist nun zu einem durch vollen Schluss abgerundeten Ganzen geworden. Aber dieses Ganze ist seiner Natur nach ein einseitiges; eine fortgehende Erhebung, — man könnte sagen: ein Anlauf bis an den Schlusspunkt. Allerdings bringt dann der zweite Theil die andre Seite der Tonbewegung, die Zurückführung in die Ruhe des ersten Anfangs; aber er ist ja gewissermaassen vom ersten Theile getrennt. So widerspricht aber der Charakter des ersten Theils dem Sinn jedes Schlusses, welcher ein beruhigender, befriedigender sein soll. —

Wie ist nun Beides zu vereinen: eine Steigerung des ersten Theils, und ein zur Ruhe führender Schluss? — Nach dem Grundcharakter aller Tonbewegung muss der Schluss in einen tiefern Ton fallen, als in den die Bewegung geführt hat. Nun können wir aber den Schluss selbst nicht ändern, er würde ja sonst auf den Hauptton zurückfallen. Folglich muss die Aenderung in der Bewegung des ersten Theils geschehen.

Wir führen die Bewegung
über ihr nächstes Ziel hinaus,
von *Cdur* z. B. nach *Ddur**); — und nun können wir von da zur Ruhe zurücktreten in die eigentlich erzielte Tonart der Dominante, haben also Steigerung (und zwar eine stärkere) und beruhigend hinabführenden Schluss vereinigt.

Soll dasselbe Verfahren in Moll angewendet werden, so wird, das versteht sich von selbst, die Modulation erst in die Dominante der Paralleltonart und dann in diese geführt; in *Amoll* z. B. erst nach *Gdur*, dann nach *Cdur*. Doch scheint hier der Antrieb geringer; denn der Aufschwung in Moll beruht weniger auf der Erhebung in einen höhern Ton, als auf dem Uebertritt in das hellere kräftigere *Dur*.

*) Dies ist das nächste und darum am häufigsten zur Anwendung kommende Mittel. Bisweilen kann die blossе Ausbreitung und Verstärkung der Modulation in die Dominante genügen, bisweilen lässt man diese sogar ohne eigentlichen Uebergang (also mittels eines Modulationssprungs, wovon der folgende Abschnitt handelt) nach einem blossen Halbschluss im Hauptton folgen, bisweilen endlich schiebt man andre Tonarten dazwischen. Für die ersten Fälle giebt die Sonatienform (Thl. III. 2. Ausgabe, S. 202) Beispiele, für den letzten unter andern Beethoven's Sonate in *Fdur* (Op. 10) im ersten Satze. Hier geht Beethoven, um seinen zweiten Hauptgedanken in *Cdur* aufzustellen, nicht über *G*, sondern über *E* nach *C*. Beiläufig bemerken wir, dass er den Uebergang nach *E* durch einen Misch-Akkord (m. s. die neunte Abtheilung, den dritten Abschnitt) *f-a-c-dis* bewirkt, so dass diese fernliegende Tonart minder fest eingeführt wird, als durch einen entschieden ihr angehörenden Akkord (*fs-a-c* oder *h-dis*) der Fall sein würde.

Auch im zweiten Theile zeigt sich jetzt ein unbefriedigender Moment, und zwar ebenfalls im Schlusse. Der zweite Theil folgt nämlich allerdings seiner ursprünglichen Bestimmung: zur Ruhe — und darum an irgend einem Punkte zum Hauptton zurückzuführen, in dem dann auch geschlossen wird; dieser Schluss, herabsinkend aus der höhern Dominanten- oder Paralleltonart des ersten Theilschlusses, entspricht seiner Bestimmung, zu beruhigen. Aber er müsste zugleich eine gewisse Kraft und Bestimmtheit haben, denn er vollendet ein grösseres Ganze, ein aus zwei Ganzen bestehendes, schon einen vollen Abschluss in sich enthaltendes Tongebilde. Er müsste mit Erhebung verbunden sein — und doch auf den Hauptton fallen.

Dies in ähnlicher Weise, wie unsre Absicht bei dem ersten Theile, zu erreichen, führen wir auch die Modulation des zweiten Theils über ihr eigentliches Ziel hinaus. Wir gehen zur Tonart der Unterdominante, also zu tief, und können uns nun wieder zur Kräftigung des Endes erheben in den Hauptton. Hier ist der modulatorische Grundriss zu Konstruktionen in Dur —

279

2
4 6 b7 6 #
4 7 6 7

und in Moll —

280

6 6 7 2/4 6 6 6 #
 4 4 4 4 4 7

In dem Beispiel für Dur geht die Modulation in ruhigster Weise über die Dominante (*Gdur*) nach dem zu hohen Tone (*Ddur*), um sich nun erst in der Dominante niederzulassen. Am Ende des zweiten Theiles ist nach der Tonart der Unterdominante nochmals an die Oberdominante erinnert, und so der Hauptton zuletzt noch mit seinen nächsten Verwandten umgeben worden.

Im Mollbeispiele schliesst der Vordersatz nicht, wie bisher, auf der Tonika, sondern mit einem Halbschluss auf der Dominante, wie ehemals unser erster Theil. Warum durften wir uns dies erlauben? Es sagt dem auf Erhebung gerichteten Sinne des ganzen Theils zu und entzieht uns kein später nothwendiges Mittel, da wir den ersten Theil ohnehin nicht auf der Dominante, sondern in der Paralleltonart schliessen. — Nur Eins folgt aus diesem abweichenden Schritte des Vordersatzes: wir dürfen ihn nicht im zweiten Theile wiederholen; er würde sonst abgenutzt und unwirksam erscheinen. Allein wir haben gar nicht nöthig, den zweiten Theil

bestimmt in Vorder- und Nachsatz zu zerfallen, oder, wenn dies geschehn soll, den Vordersatz schon in den Hauptton zu führen*).

C. Dreitheilige Konstruktion.

Bis jetzt haben wir mit dem Haupttone die Dominant- oder Paralleltonart verbunden, also die nächstliegenden Schritte als die angemessensten und nöthigsten, wie immer. Hiernach griffen wir zur Dominanttonart der Dominante oder Parallele, als nächstem Beistande jener Nebentonalen, und zur Tonart der Unterdominante, als nächstem Beistande der Haupttonart.

Wollen wir noch weiter gehn, so werden wir wiederum vor andern an die nächstverwandten Tonarten gewiesen; dies sind die Paralleltöne des Haupttons und beider Dominanten. Hieran erst würden sich im Vorbeigehn fernere Modulationen schliessen; dass wir aber aus besondern Gründen auch von diesem Weg abgehn und fernere Tonarten statt der nähern wählen können, ist dem freisinnigen und erfahrenen Beobachter nun schon klar.

Unsre bisherige Errungenschaft ist nicht so reich und nach allen Seiten hin behandelbar, als dass wir von der Entfaltung der Modulation für jetzt einen andern praktischen Gebrauch machen könnten, als den:

Liedesgrundlagen

zu entwerfen, wie wir schon früher für satz- und periodenförmige Liedsätze gethan.

*) Die oben gezeigten Modulationen sind keineswegs die einzig zulässigen, sondern nur die nächsten und darum am häufigsten zur Anwendung kommenden.

Nächst ihnen eröffnet sich eine zweite Reihe von Modulationen, die man unter dem Namen Modulation der Medianten zusammenfassen kann; Mediante, Ober- und Untermediante ist bekanntlich (allgem. Musikl. S. 68) Name der Ober- und Unterterz der Tonika. Der tonische Dreiklang hängt mit den Dreiklängen der Medianten, wie man hier sieht, mit

	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>h</i>		<i>es</i>	<i>g</i>	<i>b</i>
<i>C</i>	<i>E</i>	<i>G</i>		<i>C</i>	<i>Es</i>	<i>G</i>	
<i>a</i>	<i>c</i>	<i>e</i>		<i>as</i>	<i>c</i>	<i>es</i>	

so nahe zusammen, dass nichts leichter geschieht, als von einem dieser Akkorde auf den andern zu rücken. Eben so geht nun auch die Modulation. Aber sie mischt sogar die für das Moll- und Durgeschlecht abgesonderten Wege. *C*dur modulirt also: statt nach *G*dur nach *E*moll (ein besonders den neuern Italienern beliebter Schluss) und — *A*sdur (so geht *Beethoven* im grossen *B*dur Trio von *B* nach *G*dur); *C*moll geht nach *A*sdur und (wie *Beethoven* in der Sonate pathétique) nach *E*moll, statt nach *E*sdur. Ja, diese entleguern, aber durch die gemeinsamen Töne der tonischen Akkorde vermittelten Modulationen geschehn oft ohne eigentlichen Uebergangs-Akkord, also in sofern sprungweis.

Sollen diese Grundlagen sich — namentlich modulatorisch — erweitern, so erscheint jene aus der Naturharmonie (S. 69) schon bekannte

dreitheilige Form,

als die günstigere. In dieser ist der dritte Theil wesentlich nichts als Wiederholung des ersten, und gehört, wie dieser, dem Hauptton an, während der zwischen ihnen stehende zweite Theil die Bewegung vom Hauptton weg oder das Entferntsein von ihm und die Rückkehr zu ihm zum Inhalte hat. Hier bieten sich zunächst folgende Konstruktionen.

1.

Der erste Theil steht und schliesst im Haupttone; der dritte wiederholt ihn. Der zweite Theil kann möglicherweise wieder im Haupttone beginnen, würde aber damit die Grundschwäche in der Konstruktion des ersten Theils (S. 215) nur noch vermehren. Vielmehr wird man die Feststellung des Haupttons im ersten Theile benutzen, um den zweiten Theil sogleich in einer neuen Tonart einzuführen. Ist von dem Ganzschluss in dieser Tonart unmittelbare Wiederkehr des ersten Theils im Haupttone statthaft; so kann der zweite Theil in seiner Tonart schliessen und der dritte (Wiederholung des ersten) unmittelbar folgen. Leicht würde dies, wenn z. B. der erste Theil in *Cdur* und der zweite in *Fmoll*, — oder der erste in *Amoll* und der zweite in *Cdur* ständ.

Offenbar ist diese Konstruktion die lockerste von allen möglichen. Der erste Theil schliesst, ohne Bedürfniss und Erwartung eines zweiten zu hinterlassen, der zweite schliesst wieder unbekümmert für sich ab.

2.

Der erste Theil steht und schliesst im Hauptton, — es sei *C*. Der zweite Theil tritt in einer neuen, vielleicht entlegnern Tonart (es böten sich die Harmonien *e-gis-h*, *h-dis-fis*, *as-c-es*, *f-as-c* und andre dar) auf oder wendet sich in sie, oder durchwandert mehr als eine Tonart und — schliesst nicht bestimmt für sich sondern wendet sich auf einen Modulationspunkt, von dem aus der Wieder-Eintritt des ersten Theils im Haupttone gut erfolgen kann.

Welcher Punkt ist das? Es ist vor allen andern die Dominante des Haupttons, — entweder gleich der Dominantakkord, oder erst die Tonart der Dominante und dann jener Akkord, als erstes und günstigstes Zeichen seiner Tonart. Bisweilen wird man in Dursätzen eine Wendung auf den Durakkord der Obermediante (in *Cdur* also auf *e-gis-h*) oder andre Wendungen unterscheiden können, wenn damit Anschluss und Ausprägung des Haupttons eben so sicher erlangt werden.

3.

Der erste Theil schliesst — wie S. 215 und 219 gezeigt worden — in einer andern Tonart; der zweite beginnt in dieser oder mit einer neuen und wendet sich, wie unter 2 gezeigt worden, nach dem Hauptton zurück. Der dritte Theil wiederholt den ersten, jedoch mit einem Schluss im Haupttone. Die Rückwendung kann nach S. 218 durch Vorausschickung der Unterdominante verstärkt werden³²⁾.

D. Konstruktion für grössere Kompositionen.

Neue Wichtigkeit erhält die Verknüpfung verschiedener Tonarten in Einer Komposition, wenn sie (oder einige derselben) als Gebiete für verschiedene Gedanken benutzt werden. Die Grundsätze hängen mit dem Vorausgegangnen so nahe zusammen, dass sie hier Erwähnung fodern, wenn auch der praktische Gebrauch uns noch fern liegt.

Zuerst erscheint auch in grössern Kompositionen in der Regel der Hauptton und fodert Raum, den ersten Satz zu entwickeln und einzuprägen. Wollte man ihm schon hier eine andre Tonart beigesellen, so könnte es zunächst nur die der Unterdominante sein, — denn die der Oberdominante wird alsbald Sitz eines neuen Satzes werden. Der Schritt in die Unterdominante wirkt zwar zunächst als Herabsinken (S. 214), kann aber eben desshalb der Wiederkehr des Haupttons neuen Aufschwung geben, gleichsam als Anlauf zu ihm erscheinen.

Nun wird in einem Dursatze die Tonart der Oberdominante Sitz der Modulation, nachdem ihre Dominantentonart (S. 217) vorangegangen ist. Ihre Unterdominante ist der Hauptton selber, der eben da gewesen und zuletzt wiederkehren muss, hier also in der Regel unnöthig, wo nicht ermattend eintreten würde. Soll daher die Modulation hier weiter ausgedehnt werden, so bietet sich zunächst die Parallele der Oberdominante als deren nunmehr nächster Verwandter dar.

32) Achtundzwanzigste Aufgabe: Durcharbeitung von Liedesgrundlagen in Cdur und Amoll und zwar

- 1) von zweitheiligen, deren erster Theil im Haupttone
- 2) von zweitheiligen, deren erster Theil nicht im Haupttone schliesst
- 3) von dreitheiligen nach allen oben angegebenen Konstruktionen.

Dass dabei, wie früher, Gangmotive benutzt, dass die in Cdur oder Amoll niedergeschriebnen Grundlagen am Instrument in andre Tonarten übertragen und zuletzt aus dem Stegreife gebildet werden, versteht sich von selbst.

Der dritte Sitz gebührt der Tonart der Unterdominante, die (S. 218) den Schluss vorbereitet. Ihr würde sich zunächst die Tonart ihrer Parallele anschliessen; denn ihre Oberdominante ist der gleich folgende und das Ganze schliessende Hauptton, ihre Unterdominante dagegen würde nur noch eine Quinte weiter vom Hauptton abführen, ohne Neues zu bringen. Soll nun diese Parallele vor oder nach der Unterdominante auftreten?

Das Letztere würde als folgerichtiger den Vorzug haben, denn die Parallele hat nur durch die Unterdominante Zutritt, ist nur als deren Angehöriges, als Folge derselben begreiflich. Aber diese folgerichtigste Stellung würde die neue Tonart da einschleichen, wo der Aufschwung von der Unterdominante in den Hauptton (S. 218) von Wichtigkeit ist. Wir ziehen daher im Allgemeinen vor, die Parallele der Unterdominante voranzuschicken.

Den Schluss macht natürlich der Hauptton.

Nur eine nahverwandte Tonart ist noch unbesetzt: die Parallele des Haupttons. Folgerecht wär' es, sie zu dem Hauptton zu stellen, also entweder in den Anfang, oder an den Schluss zwischen Unterdominante und Hauptton; aber an beiden Orten würde sie den Aufschwung hemmen. Ihre bessere Stelle ist also da, wo alle Paralleltöne zusammenkommen, hier bildet sich dann eine grosse Masse von Moll-Modulation, die durch den Zwischentritt jener Hauptparallele erst quintenmässig organisirt wird.

So ergibt sich nun folgender Grundriss einer Modulationsordnung für Dur.

Dur.	Moll.	Dur.
Cdur, Ddur, Gdur,	Emoll, Amoll, Dmoll,	Fdur, Gdur, Cdur.

Ueberall zeigt sich folgerichtiger und zweckmässiger Gang, zureichender Zusammenhang und — in der Zusammenstellung von Dur und Moll einfache und darum bestimmt und kräftig wirkende Massenvertheilung. Wollten wir die Dur- und Mollmassen zersplittern und durcheinanderwerfen, so würde keine der Tongattungen zu voller Wirkung kommen und die Modulation schon dadurch unsicher und unstät werden.

Die Modulationsordnung für Moll widerstrebt von Haus' aus einer so sichern und einfachen Zusammenordnung; dies ist auch dem trüben, unsichern Charakter der Molltonarten (S. 215) durchaus angemessen. Der Grund liegt darin, dass gleich der nächste Hauptpunkt nach dem Anfang einem andern Tongeschlechte zugehört, dem Paralleltone des Haupttons. Diesem Paralleltone könnte sich zunächst seine Dominante (oder vielmehr der Paralleltone von der Dominante des Haupttons), dann die Dominante des Haupttons selbst anschliessen. Nun käme die Tonart der Unter-

dominante in Gesellschaft ihrer Parallele; so ergäbe sich folgender Grundriss, —

Amoll, Cdur, Gdur, Emoll, Fdur, Dmoll, Amoll.

in welchem besonders die Parallele der Unterdominante sich nicht wohl anschliesst; — man könnte zwischen sie und die vorhergehende Dominantentonart den Hauptton selber eintreten lassen, oder die widerstrebende Tonart ganz übergehn, oder manchen andern Ausweg finden.

Beide Modulationsordnungen haben noch eine Eigenschaft, welche ihnen Frische und Entschiedenheit ertheilt: jede Tonart, ausser dem anfangenden und schliessenden Hauptton, erscheint nur einmal. Dann wirke sie, was sie kann und soll, erschöpfe ihre Mittel, wie es dem Sinne des Kunstwerks zusagt, und weiche, wenn man an ihr gesättigt ist, einer andern. Es leuchtet ein, dass dies bestimmtere und grossartigere Wirkung thun muss, als verliesse man eine Tonart voreilig und käme dann wieder auf sie zurück. Ein solches Hin und Her verwirrt und schwächt unfehlbar; die schon einmal dagewesene Tonart erfüllt bei unzeitiger Wiederkehr, wenn man auch etwas ganz Neues in ihr sagen wollte, unfehlbar mit einem gewissen Gefühl des Ueberdrusses, — es fehlt der lebendige, rüstig weitertreibende Fortgang; selbst das Neue, das in der verbrauchten Tonart geboten wird, erscheint alt.

Es folgt aus der ganzen Tendenz unsrer Kompositionslehre, dass auch diese Modulationsordnungen nicht Schranke und Fessel, nicht unabänderliche Vorschrift sein sollen, sondern dass von ihnen aus gar mannigfache abweichende Bahnen versucht werden müssen. Aber die Grundsätze werden sich überall bewähren. Namentlich wird der letzte Grundsatz, keine Tonart, ausser dem Hauptton, mehrmals zu einem Modulationssitze zu machen, selten ungestraft verletzt werden. Gehn wir also von obigen Ordnungen ab, geben einer Tonart einen andern Sitz: so muss dieselbe Tonart auf ihrem bisherigen Platze verschwinden und alle übrigen sich hiernach einrichten. Beschlossen wir z. B., einen Dursatz nicht zuerst in die Dominante, sondern in seine Parallele zu führen; so dürfte diese Parallele nicht nochmals in der Mitte auftreten, wohl aber würde die Dominanten-Tonart ihr Recht da verlangen; es würde vielleicht diese Ordnung —

Cdur, Amoll, Dmoll, Gdur, Emoll, Fdur, Cdur

entstehn, in der die Parallele des Haupttons in die der Unterdominante (in ihre eigne Unterdominante) führt und die Dominante des Haupttons mit ihrer Parallele nachfolgt.

Nicht gebunden an diese Modulationsordnung sind Gänge, die

durch Harmonien verschiedner Tonarten führen; denn in ihnen ist gar nicht die Absicht, eine Tonart festzuhalten, sondern eben, durch alle durchzugehn. Tonarten, die nur im Vorbeigehn berührt, durchgangen worden sind, können auch unbedenklich noch anderwärts, vor oder nachher Sitze der Modulation werden.

Betrachten wir aber noch aus einem andern Gesichtspunkte, was wir durch die Modulationsordnungen erlangt haben. — Nicht bloß die Gänge führen uns durch verschiedene Tonarten, auch die Sitze der Modulation sind verschiedene Tonarten, und jeder enthält irgend einen wichtigen Theil des Tonstücks; den Vordersatz des ersten — den Nachsatz des ersten oder des zweiten Theils und so fort. Das ganze Tonstück ist gewissermaassen ein grösserer Gang, nur zu bestimmten Zielpunkten, — Schlüssen gelenkt, und eingerichtet.

Dies führt uns zu einer neuen Bewegungsform, zu

Gängen aus Sätzen, — Satzketten.

Im Grunde sind schon No. 239 und 240 solche Gänge; sie bestehen nicht, wie andre (z. B. No. 243), aus einer verbundnen Reihe einzelner Akkorde, sondern aus je zwei zusammengehörigen Harmonien: dem Dominant-Akkord und dem darauf folgenden Dreiklang. In gleicher Weise kann jeder Satz durch Wiederholung auf andern Stufen zu einem Gange, zu einer Satzketten werden, und zwar in mannigfaltiger Weise. Hier sehen wir, bei A und B

281

The image shows two musical examples, A and B, on a grand staff. Example A consists of four measures of music, each containing a pair of chords: a dominant triad (G-B-D) and a minor triad (F#-A-C). The chords are G major, F# minor, E major, and D major. Example B also consists of four measures, each with a pair of chords. The chords are G major, F# minor, E major, and D major, but the rhythmic and harmonic structure is more complex, involving more notes and different voicings.

zwei Beispiele solcher Satzketten vor uns, jede aus einer Verbindung von vier Akkorden bestehend. Der bei A zu Grunde liegende Satz ist eigentlich in diesen vier Harmonien nicht vollständig enthalten, sondern findet seinen Abschluss erst im fünften Akkorde, der aber zugleich der Anfang der Wiederholung des Satzes ist; die Wiederholung erfolgt regelmässig eine Terz tiefer. Der Satz von B ist fester in sich abgeschlossen, aber die Wiederholung unregelmässiger, — sie ist freier; zuerst wird der Satz im Grunde nur in einer höhern Lage wiederholt, dabei muss aber von selbst aus dem Septimen - ein Nonen - Akkord werden; die folgende

Wiederholung ist genauer und ebenfalls eine Terz höher, die letzten folgen abwärts in verschiedner Weise.

Dass auch grössere Sätze solchen Gängen zum Motiv dienen können, versteht sich von selbst. So sehen wir hier — aus dem Motiv No. 281 A hervorgegangen —



einen reicher und weiter ausgebildeten Satz zu einer Kette benutzt, die regelmässig eine Terz hinabsteigt; nur ist zum dritten Male statt der tiefern die höhere Oktave gewählt. Allein wir sehen auch schon an diesem Beispiele, dass festere, in sich selbst befriedigendere Sätze nicht das Bedürfniss haben, oft wiederholt zu werden. Die obigen Sätze (No. 281, A und B) waren an sich wenig bedeutend, und wurden erst durch die Wiederholungen zu einem bedeutsamern Ganzen. Der Satz in No. 282 dagegen spricht schon für sich allein etwas ganz Abgeschlossnes und Befriedigendes aus; die erste Wiederholung bekräftigt ihn, zeigt ihn beiläufig in Moll; die zweite Wiederholung kann schon als überflüssig und darum ermüdend angesehen werden und man hat sie, um frischer zu wirken, der höhern Oktave zuschieben müssen. Auch ist es augenfällig, dass Gänge, von grössern Sätzen gebildet, leicht eine zu weite Ausdehnung erhalten³³).

Siebenter Abschnitt.

Die Modulation unter dem Einflusse des Melodieprinzipes.

Fassen wir mit einem schnellen Rückblick alles zusammen, was bis hierher unsre Harmonik und Modulationskunst ergeben: so finden wir, dass ein einziges Prinzip in Beiden gewaltet hat. Alle Harmonien hatten entweder das Bedürfniss, sich in bestimmte andre aufzulösen, — so der Dominantakkord und sein

33) Neunundzwanzigste Aufgabe: Umbildung von Harmoniegängen in Satzketten, indem das Harmoniemotiv unmittelbar oder erweitert zu satzartigem Abschluss erhoben wird.

Anhang, — oder sie schlossen sich am liebsten denjenigen Harmonien an, die ihnen durch Hindeutung auf verwandte Tonarten oder gemeinsame Töne am nächsten zugehörig waren. Ueberall galt mithin

der harmonische oder harmonisch-modulatorische Zusammenhang

als Bestimmungsgrund für Wahl und Führung der Harmonien. Dies war das waltende Prinzip der Harmonik.

Daneben hat sich längst ein zweites gemeldet, das man als Melodieprinzip bezeichnen darf. Die Melodie ist ihrem Grundwesen nach Tonfolge, Tonbewegung, strebt also

nach Bewegsamkeit, Flüssigkeit und Stetigkeit; die letztere haben wir schon früh (S. 35) als Gesetz der Melodie kennen gelernt.

Beide Prinzipie müssen nebeneinander walten, sobald man Harmonie anwendet, da diese ja aus dem gleichzeitigen Zusammentreffen von Stimmen, — Tonfolgen oder Melodien, — besteht. Auch haben wir längst (S. 137) auf melodische Stimmführung Bedacht genommen. Nur musste dabei das Harmonieprinzip in der Regel als vorherrschendes festgehalten werden.

Indess auch das Gegentheil, Vorwalten des melodischen Prinzips ist möglich, — wofern nur das andre nicht allzufühlbar verletzt wird. Wir haben bereits einen entschiedenen Fall dieser Art in den Gängen von Sext-Akkorden (No. 173 u. f.) gehabt, in denen der harmonische Zusammenhang aufgegeben war und der Mangel durch die Flüssigkeit der Stimmen verdeckt und vergütet ward. In den Gängen von Dominantakkorden wurde sogar die Terz im Widerspruch mit dem Harmonieprinzip abwärts geführt und von dem flüssigen Stimmgang Begütigung erwartet.

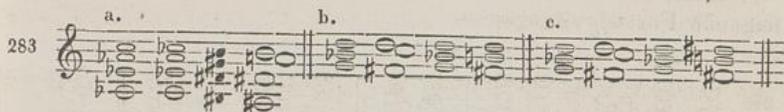
Jetzt wollen wir dem Melodieprinzip freieren Einfluss gewähren. Da jedoch Harmoniebau und Harmonieprinzip ebenfalls ihr volles Recht haben, so darf jenes Gewährenlassen nicht so weit gehn, dass es den Akkordbau verdränge, oder Harmoniegesetze schroff verletze; es muss Ausgleichung beider Prinzipie erstrebt, das Harmonieprinzip darf nur soweit zurückgestellt werden, dass der Gewinn für die allerdings empfindbare Abweichung volle Genugthuung giebt.

Wir gehn hierzu unsre Harmonien der Reihe nach durch und werden neben Bekanntem mancherlei Neues finden.

1. Dur- und Moll-Dreiklänge.

Grosse und kleine Dreiklänge suchen bekanntlich die nächstverwandten Dreiklänge zur Verbindung auf, können sich aber auch (S. 116) fremdern anschliessen. Dies hat früher, im

Bezirk einer Tonart, nur sehr spärlich stattgefunden. Sobald wir in andre Tonarten moduliren, ergeben sich Beziehungen unter fremden Akkorden und Tonarten, die blos auf flüssig-melodischer Stimmführung beruhen. So gehen wir hier bei a



von *Asdur* (über *Asmoll*, — das auch wegbleiben könnte) auf *Edur*. Es geschieht (wie die Modulation No. 222) unter enharmonischer Umnennung der Töne; aber das eigentlich Verschmelzende liegt in der Stimmführung*). Weiter greifen die unter b und c stehenden Fälle; von *Gmoll* wird nach *Hmoll* oder *Hdur* geschritten, im letzten Fall ohne gemeinschaftlichen Ton.

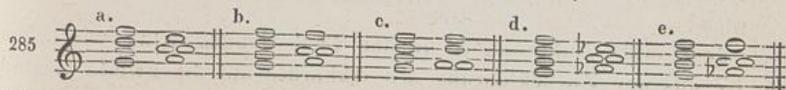
Bei den Dreiklängen wollen wir der Sextengänge gedenken. Wie sie früher innerhalb einer Tonart gemacht wurden, so können sie jetzt in mannigfacher Weise, z. B. ganz chromatisch, wie bei a, —



oder in einer Stimme chromatisch, aus kleinen und grossen Dreiklängen (b) — oder in zwei Stimmen chromatisch, aus kleinen, grossen und verminderten Dreiklängen gemischt (c) gebildet werden.

2. Der Dominantakkord.

Der Dominantakkord ist die erste Harmonie, der wir das Bedürfniss einer bestimmten Auflösung — und zwar in den tonischen Dreiklang oder den aus diesem erwachsenden reinen Dominant- oder umgebildeten Septimen- (No. 243) oder Nonenakkord (No. 265) beigemessen haben. Dies vermöge des Harmonie-Prinzipes. Jetzt führen wir denselben innerhalb seiner Tonart so,



wie hier unter a bis c für *Dur*, unter d und e für *Moll* gezeigt ist. Das Harmonieprinzip ist in a, b, d von den drei Oberstimmen, in e von den Mittelstimmen befolgt, der grundsätzlich zu erwartende Akkord ist nirgends erschienen, aber die fließende Bewegung

*) Die Entfernung der Tonarten ist nur scheinbar gross, wenn man aus *Asdur* *Asmoll* macht; *Asmoll*, enharmonisch mit *Gsmoll* gleichstehend, ist durch diese Verwandlung nur zwei Schritt weit von *Edur*.

der Stimmen führt gelinde zu den untergeschobnen Akkorden, die vom Gesetz abweichenden Stimmen gehen gelind — oder bleiben (die Septime in *b* und *e*, Septime und Quinte in *c*) ganz stehn.

Brechen wir den Kreis der Tonart, so finden sich zunächst folgende Fortschreitungen —

und lassen sich noch mehr anschliessen. Auch hier zeigt sich das Harmoniegesetz in einzelnen Stimmen festgehalten; die Abweichung von demselben überall durch linde Führung aller Stimmen vergütet.

Dass die in No. 286 bei *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h* und *l* auf den Dominantakkord folgenden Akkorde neue Tonarten feststellen, versteht sich. Allein auch bei den mit *i* und *k* bezeichneten Wendungen fühlt man sich in die Tonart des fremden Dreiklangs (*H*moll, *H*dur) versetzt, der so überraschend (gegen den Naturzug des Dominantakkordes) eintritt, dass er gleich einem frischen Anfang seine Tonart bezeichnet. Von den Wendungen in No. 285 kann nicht dasselbe gelten; gleichwohl dienen sie oft als Vorbereitung zum wirklichen Eintritt der Tonarten, auf die ihre Dreiklänge hindeuten.

Ehe wir zu weitem Bildungen schreiten, müssen wir auf eine hier nahe liegende Frage Rede stehn.

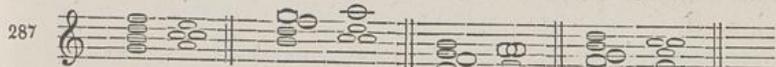
Wenn also — kann man fragen — diese Fortschreitungen des Dominantakkordes möglich sind: mit welchem Recht ist seine Auflösung in die Tonika als Grundgesetz aufgestellt, so lange als alleinzulässig festgehalten, warum sind nicht wenigstens neben demselben die Auflösungen von No. 285 gleichzeitig gegeben worden?

Jene erste Auflösung ist in der That Grundgesetz, wie schon S. 87 aus der Zurückführung des Akkordes auf die zweite Gestalt der Tonleiter

<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>
<i>g</i>		<i>h</i>		<i>d</i>		<i>f</i>

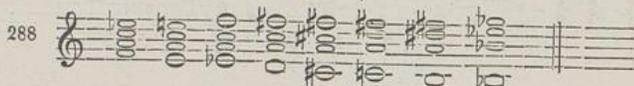
erwiesen worden. Auch stimmen Gebrauch und Erfahrung entschieden dafür; tausendfach wird man die natürliche Auflösung gegen einzelne Fälle jener Abweichungen finden; niemals — und dies ist der sprechendere Beweis — wird man an entscheidender Stelle, nämlich am Schlusse, den Domi-

nantakkord von seinem Naturgesetz abweichen, etwa den Schluss in *C*dur oder *A*moll so machen sehn, wie in No. 285, a. Da bewährt sich die unverleugbar innige Verbindung und Beziehung von Dominantakkord und tonischem Dreiklang. Endlich zeigt sich hier wie schon sonst (S. 196) der Unterschied: dass das Natürliche — jener Grundbezug der Dominante auf die Tonika — in allen Lagen gut und bequem, das von ihm Abweichende bald in dieser bald in jener misslieblich ist. Man sehe No. 285, a,



mit seinen Umkehrungen und vergleiche damit die der ursprünglichen Auflösung.

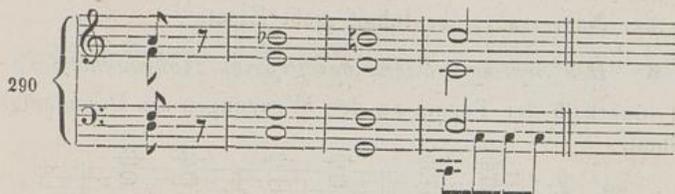
Wie in No. 242 A die Naturfortschreitung einen Gang unter *B* ergab, so lassen sich auch aus den neuen Auflösungen Gänge bilden. Einen solchen sehen wir hier,



der weiterer Fortführung fähig wär', übrigens kein harmonisches Motiv verfolgt, sondern blos in der Führung des Basses folgerecht ist, — theilweis auch in Diskant und Alt. Bedenklicher möchte man diesen Gang



finden, der jeden Dominantakkord in den der Oberdominante wendet. Er ist das gerade Gegentheil von jenem der Natur selbst entnommen in No. 242, B. So sinnvoll sein Motiv in einzelner Anwendung erscheinen kann, z. B. bei Beethoven



im grossen *C*dur-Quartett: so geschraubt wird seine Verfolgung.

Zum Schlusse muss noch einer besondern Verwendung der abweichenden Akkordschritte in No. 285 und 286 gedacht werden, zu deren Erläuterung wir auf die Konstruktionsgesetze (S. 214) zurückkommen. Bisweilen — besonders bei gewichtvollen Sätzen oder reich ausgeführten Tonstücken — macht sich im Schliessen selber noch das Bedürfniss fühlbar, den letzten Satz oder Satztheil zu wiederholen oder sonst noch einen

Anhang

nachzubringen. Sollte dies nach Herstellung des vollkommenen Ganzschlusses geschehn, so würde Gefühl und Erwartung des Hörers beeinträchtigt; man hätte das Ende empfunden, erkannt — und nun sollte es wieder nicht zu Ende sein. Hier bedient man sich jener abweichenden Wendungen. Man führt auf den Schluss zu, stellt den Dominantakkord in Bereitschaft auf, führt ihn aber dann ab vom tonischen Akkorde mit einer der oben gezeigten Wendungen, — z. B.



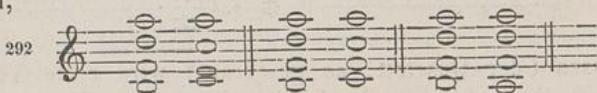
um ihn sogleich oder später zurück- und in den wirklichen Schluss zu führen. Der vorstehende Satz stellt den Schluss eines grössern Tonstücks vor; der zweite Takt bereitet den Schlussakkord vor, — statt dessen tritt die Wendung nach *Amoll* (bei a) ein; die Einleitung des Schlusses wiederholt sich, führt aber wieder auf einen Abweg (b) vom Schlussakkorde, nach *Gmoll* — aus dem *Gdur* wird — über *Amoll* nach *Cdur* (c) und nun erst erfolgt mit Nachdruck der wirkliche Schluss. Eine solche Abweichung nennt man

Trugschluss

und bedient sich seiner, um bedeutendere Sätze mit mehr Nachdruck und Fülle zu Ende zu führen. Auch sie täuschen die Erwartung (daher der Name) aber ihr Inhalt giebt Ersatz³⁴).

3. Der Septimenakkord des grossen Nonenakkordes

nimmt innerhalb der Tonart an den Wendungen des Dominantakkordes Theil,

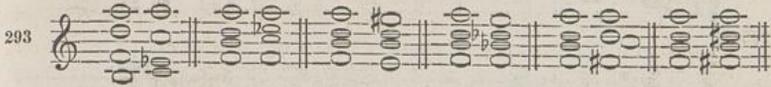


und deutet, wie jener, auf die Tonart der Dreiklänge, die ihm folgen, obwohl der eigentliche Uebergang erst noch erwartet werden

*) Man erinnere sich, dass alle Beispiele sich voller und besser darstellen lassen.

34) Dreissigste Aufgabe: der Schüler möge ein Paar Liedesgrundlagen durch Anhänge mittels Trugschlüsse verlängern.

muss. Auch bietet er mancherlei unmittelbare Ausweichungen dar, von denen wir hier



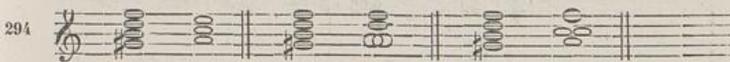
einige als Beispiel geben.

Reichhaltiger als alle bisherigen Akkorde zeigt sich

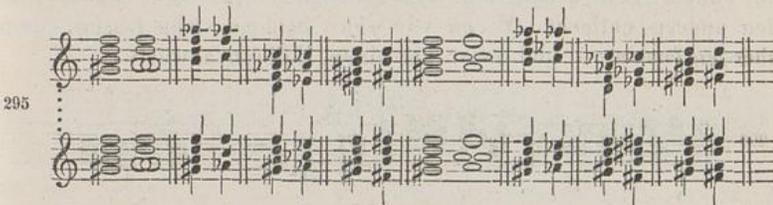
4. *Der verminderte Septimen-Akkord,*

weil er sich durch Enharmonik in drei andre verminderte Septimenakkorde (S. 205) umwandeln lässt, folglich jede seiner Wendungen vierfach gilt, z. B. der Akkord *gis-h-d-f* durch blosse Umnennung dieses oder jenes Intervalls in vier verschiedene Tonarten weiset.

Zunächst nun nimmt der verminderte Septimen-Akkord an den Wendungen des Dominantakkordes innerhalb der Tonart Theil,



wobei die erste Wendung als die ihm ursprüngliche nicht weiter mitzählt. So gut aber diese durch enharmonische Umnennung in No. 263 vierfache Anwendung erhalten, so gebührt dasselbe auch den neuen Wendungen in No. 294. Wir führen denselben Akkord — nur umgenannt (oder, wenn man sich schärfer ausdrücken will, vier nur dem Namen nach verschiedene, der Tonung nach einheitliche Akkorde) wie hier —



nach je vier Akkorden, die ebensoviel Tonarten (*D-F-As-Hmoll*, dann *F, As, Ces* oder *H, Ddur*) andeuten, wenn auch nicht absolut feststellen. — Die ersten vier Modulationen konnten auch nach den Durtonarten auf *D, F, As, H*, geführt werden.

Für die nachfolgenden Schritte möge man sich erinnern, dass der verminderte Septimenakkord nichts ist, als ein kleiner Nonenakkord mit weggelassnem Grundton. Führt man seine Septime (die ursprüngliche None) einen Halbton abwärts, so fällt sie in die Oktave des Grundtons und verwandelt den verminderten Septimen-Akkord in einen Dominantakkord,

296

was übrigens keine neue Modulation, höchstens eine Annäherung an Dur ergibt*).

Was ist hier geschehn? Wir haben jedesmal eine Stimme hinabgeführt und drei stehen lassen, — folglich einen Ton den andern näher gebracht. Dasselbe äusserliche Resultat erhalten wir, wenn wir drei Stimmen hinaufführen und eine stehn lassen; dies ergibt aber

298

vier neue Modulationen nach *B*, *Des*, *E* und *G*dur.

In No. 296 haben wir die Septime um einen Halbton erniedrigt. Wenn wir sie eben soviel hinaufführen, so erscheint der Septimenakkord des grossen Nonenakkordes, ohne neue Tonarten zu öffnen. Nur haben wir damit die eine schreitende Stimme von den andern entfernt. Wenn wir eine Stimme stehn lassen, drei aber entfernen — und zwar um einen Halbton abwärts :

299

*) Wir wissen bereits, dass es dieser Annäherung nicht bedarf, sondern der verminderte Septimenakkord unmittelbar nach dem tröstlichen Dur geführt werden kann statt in das trübe Moll. Nirgends ist diese Wendung tiefer empfunden worden, als von Mozart in dem Rezitativ der Donna Anna:

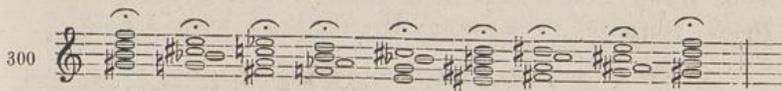
297

Quel sangue! Quella piaga

das süsseste reinste Herz in Pein und Angst zusammengepresst!

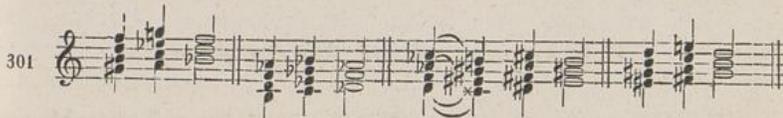
so erhalten wir hinsichts der Entfernung der Stimmen von einander dasselbe Resultat; aber wir erlangen damit vier neue Tonarten, *As, H, D* und *Fdur**).

Wir haben nun jede Stimme eine halbe Stufe hinab oder hinauf geführt; folglich ist das allen Stimmen geschehn, nur abwechselnd einer oder dreien. Hier



sind gleichzeitig alle Stimmen abwärts und aufwärts geführt. Ob Beides nacheinander geschehn? — ob nur Eines so weit oder noch weiter verfolgt werden soll? — das kommt hier nicht zur Untersuchung; genug, wir haben erkannt, was geschehn kann, wissen auch das hier und anderwärts Aufgewiesne durch Umkehrungen, andre Akkordlagen, weite Harmoniestellung u. s. w. manigfaltiger und bisweilen anmuthiger zu machen.

In No. 300 kommt keine Stimme den andern näher; jede (z. B. die erste) tritt ebensoviel ab- oder aufwärts, als die andern. Sollte eine näher kommen, während die andern sich entfernen, so müsste sie doppelt schreiten, — einen Ganzton weit. Dies führt hier,



wenn man sich die Querstände gefallen lassen will, zu vier Modulationen nach *B, Des, E* und *G*, die sich den Schritten in No. 298 anschliessen, und hier



zu vier andern, die sich an No. 299 anschliessen, nach *As, H, D* und *Fdur*.

Wir brechen ab, ohne die sich ergebenden Möglichkeiten erschöpft zu haben. Nicht dies ist Aufgabe der Lehre, sondern das, die Bahnen zu erschliessen und zu erhellen, die zum Vollbesitz künstlerischen Vermögens führen. Daher bedarf zuletzt

5. der verminderte Dreiklang

nur flüchtiger Erwähnung. Als Theil des Dominant- oder verminderten Septimenakkordes nimmt er an ihren Wendungen trotz sei-

* Es sind dieselben Tonarten, die sich in No. 295 ergeben haben, aber sie sind auf anderm Wege erlangt.

nem beschränktern Vermögen Theil; wir führen beispielsweise folgende Modulationen³⁵⁾



(keineswegs alle) und zum Schlusse der ganzen Erörterung aus Seb. Bach's wohltemperirtem Klavier (Th. II, Präludium aus Dmoll) einen aus verminderten Dreiklängen gebildeten Gang



auf, der sich nur darin von unsern Harmoniegängen unterscheidet, dass er die Akkorde in melodischer Form, einen Ton nach dem andern, oder nach dem Kunstnamen

in harmonischer Figuration

(später wird von ihr die Rede sein) darstellt*).

Achter Abschnitt.

Die sprungweise Modulation.

Zu den mit unsern jetzigen Mitteln ausführbaren Konstruktionen reichen zwar die bisher mitgetheilten Modulationsweisen vollkommen hin. Da wir aber schon im sechsten Abschnitte begonnen haben, für künftige grössere Gebilde feste Grundlagen vorzubereiten: so gehn wir noch einmal über die Gränzen des zunächst Anwendbaren hinaus, um eine neue, aus dem Bisherigen leicht hervorgehende Gestaltenreihe darzustellen.

Wir haben bis jetzt unsre Ausweichungen durch Akkorde bewirkt, die mehr oder weniger deutlich aussprachen, dass wir nicht mehr in der bisherigen Tonart modulirten, sondern in einer andern fest bestimmten oder zu vermuthenden. Durch den Uebergangs-Akkord widerriefen wir gleichsam die Tonart, die wir bisher als Sitz der Modulation inne gehabt; hätten wir das erste Tonstück, statt in einen andern Ton überzugehen, ganz geschlossen, so hätten wir ein zweites Tonstück natürlich in jedem andern Ton anfangen können, ohne dass es eines Uebergangs bedurft hätte.

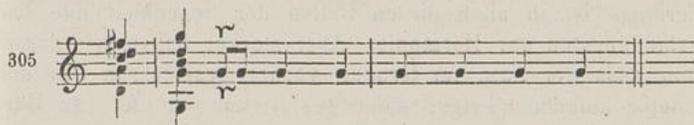
35) Einunddreissigste Aufgabe: Aufsuchung und Versuch in Akkordführungen unter Einfluss des Melodieprinzips; — nicht Auswendiglernen.

*) Hierzu der Anhang **III**.

Diesem, sich eigentlich von selbst verstehenden Satze fügen wir noch die Erinnerung bei, dass unser ausweichender Akkord bisher stets fester oder lockrer, wenigstens durch einen gemeinschaftlichen Ton, mit der vorhergehenden Melodie zusammenhing.

Nun folgern wir: wenn ein Tonsatz gleichsam schliesst, kann ein folgender Tonsatz, gleichsam als wäre er ein neuer, auch ohne Uebergang in einem neuen Tone anheben.

Nehmen wir an, es hätte in einer grössern Komposition ein grösserer, in sich befriedigender Satz so, wie hier —



in Gdur, vollkommen geschlossen. Nur eine Stimme hält einen Ton in irgend einer rhythmischen Gestaltung fest; wir haben also nach dem Schlusse noch eine Fortsetzung, einen neuen Satz, vielleicht auch nur eine Wiederholung des ersten eben geschlossnen Satzes zu erwarten, und der festgehaltne Ton ist die Verbindung beider Sätze. Dieser kann nun ohne weitere Rücksicht auf die vorhergehende Harmonie und Tonart Grundton, Terz, Quinte, Septime, grosse oder kleine None eines dazu passenden Akkordes werden und somit folgende Harmonien

- | | |
|------------------------|---|
| 1. als Grundton, | <i>g - b - d,</i>
<i>g - h - d,</i>
<i>g - h - d - f,</i> |
| 2. als Terz, | <i>e - g - h,</i>
<i>es - g - b,</i>
<i>es - g - b - des,</i> |
| 3. als Quinte, | <i>c - es - g,</i>
<i>c - e - g,</i>
<i>c - e - g - b,</i> |
| 4. als Septime, | <i>a - cis - e - g,</i> |
| 5. als None, | <i>fis - ais - cis - e - g,</i>
<i>f - a - c - es - g,</i> |

ergeben. Von diesen würde zuvörderst der zweite Akkord (*g-h-d*) nicht in Betracht kommen, weil es derselbe ist, von dem wir ausgegangen; dagegen würden die Dominant-Akkorde *g-h-d-f*, *es-g-b-des*, *c-e-g-b*, *a-cis-e-g* nach *C*, *As*, *F* und *Ddur* oder Moll, die Nonen-Akkorde nach *Hmoll* (oder *Dur*) und *Bdur* führen, die Dreiklänge aber würden als Bezeichnung der Tonarten *Gmoll*, *Emoll*, *Esdur*, *Cdur* dienen und hiermit in diese Tonarten einführen. Denn wir nahmen unsre Komposition bei No. 305 gleichsam für geschlossen und so bezeichnet die neue Harmonie ohne

Oder wir führen einen solchen Gang abwärts und fassen seinen letzten Ton als das hinabsteigende Intervall eines Dominant- oder Nonenakkordes, —

308

mithin als Quinte, Septime oder None, die uns in den folgenden Melodieton und die eine Terz tiefer liegende Tonart führt.

Es ist aber auch gar nicht nöthig, den letzten Gangton als Intervall eines Modulations-Akkordes aufzufassen. Hier —

309

führen wir den ersten Gang aus No. 306 mit seinem letzten Ton nach *D*. Wie es scheint, wird *G*dur oder *G*moll folgen (weil wir vorher *c* und *b* gehört, das nicht an *D*dur erinnert) und der Akkord sich in *d-fis-a-c* verwandeln; es kann aber auch *D*dur werden.

In all' diesen Fällen hat der Gang die Harmonie gänzlich abgebrochen und dadurch natürlich auch den harmonischen Zusammenhang aufgehoben. Nun bilden wir statt der einstimmigen harmonische Gänge, —

310

und gehen an einem beliebigen Punkte mit ihnen in eine beliebige Tonart. Hier ist nicht die Harmonie, wohl aber ihr Zusammenhang aufgegeben, denn der Gang bildet keine harmonisch, nur eine melodisch zusammenhängende Akkordfolge (S. 226) zwischen dem vorangehenden Schluss und der neuen Tonart*).

*) Hierzu der Anhang **N**.

Endlich: wir haben in all' diesen Fällen in einen Dreiklang eingeführt; eben so wohl konnten wir einen Septimen- oder Nonen-Akkord setzen.

Hiermit sind wir schon dahin gelangt, den harmonischen Zusammenhang aufzugeben, können uns endlich auch dieser letzten Verknüpfung begeben, und ohne alle Vermittlung in irgend eine fremde Tonart treten. Hier

311

a. b.

u. s. w.

sehen wir zwei solche Fälle. Bei a wird im zweiten Takte in *C* abgeschlossen. Der Schluss ist ein ganzer und vollkommener; nur die minder ruhige Rhythmisirung des Schlussakkordes lässt einen Fortgang oder ein beruhigenderes Ende erwarten, — oder doch vermuthen, wiewohl bei einem erregtern Tonstücke auch bewegtere Weise des Schlusses sinngemäss und genugthuend sein kann. Nun aber, nachdem gleichsam geendet ist, geht das Tonstück weiter, und zwar ohne Vorbereitung gleich in einer fremden Tonart. Mit welchem Rechte? — Weil dieser Fortgang gleichsam ein Satz für sich, ein neues Tonstück ist, das den Faden, der im ersten angesponnen war, an einem andern Orte, vielleicht auch in anderm Sinne wieder aufnimmt. Und eben, weil die Fortsetzung im dritten Takte als neuer Satz, gleichsam als zweiter Anfang auftritt, nehmen wir den neuen Akkord *H-dis-fis* sogleich als tonischen, als Eintritt der Tonart *Hdur*, obgleich dieselbe ohne Dominant-Akkord erscheint. Ja, wenn der weitere Fortgang unsrer Voraussetzung nicht entspräche, wenn der Einsatz sich z. B. so

312

fortsetzte, also nach *Edur* wendete, würde unser Gefühl doch den ersten Akkord als Eintritt von *Hdur*, und den zweiten als eine zweite Ausweichung nach *Edur* auffassen.

In No. 311, b tritt ein zweiter Fall gleicher Art auf, indem der fremde Akkord nicht einmal durch Pausen vom Vorhergehenden

getrennt ist; die fremden Harmonien rücken ohne alle Scheidewand an einander.

In No. 311, a und 312 haben wir den entschiedensten Fall vor Augen, nämlich den unvorbereiteten Eintritt der tonischen Harmonie einer fremden Tonart. Dass ebensowohl jede andre Harmonie, z. B. der Dominant-Akkord einer fremden Tonart auftreten könnte, versteht sich von selbst und zeigt No. 311, b.

Alle diese — besonders die von No. 306 an aufgewiesenen Uebergangsarten fassen wir unter dem Namen der sprungweisen Modulation zusammen. Wir bedürfen ihrer, wie gesagt, jetzt nicht, und noch weniger kann es einer Uebung für sie bedürfen, da sie ganz in der freien individuellen Bestimmung des Tonsetzers liegen. Wohl aber sind sie uns schon hier, ehe wir sie in unsern Kompositionen gebrauchen, wichtig, um unser System wieder nach einer Seite hin abzuschliessen.

Die Natur selbst (Anm. S. 193) hat uns darauf hingewiesen, von einer Tonart zur andern, wie auch (S. 57) von einer Harmonie zur andern in stetiger Verbindung fortzugehen, und diese Verbindung, dieser Zusammenhang des Zusammengehörigen, erscheint auch als nächste vernünftige Forderung unsers Geistes, wär' ihm selbst jener Naturzusammenhang unbewusst. Aber unser Geist kann sich auch von dem Naturbände loslösen, die nächsten, ja zuletzt alle Mittelglieder des Zusammenhangs verschweigen und verhüllen, und in grossartigem oder heftigem Fortschritte das Ferne und Entlegenste erreichen. Dem entsprechen dann die unzusammenhängenden Modulationen.

Neunter Abschnitt.

Der Orgelpunkt.

Wir haben nunmehr eine Masse von Harmonien entwickelt und die Möglichkeit erkannt, alle beliebigen Tonarten mit ihrer gesammten Modulation zu einem einzigen einheitvollen Satze zu verbinden. Machen wir von dieser Kraft nur einigermassen ausgedehnten Gebrauch, so entsteht ein Uebergewicht der Bewegungsmasse gegen die beruhigende Masse des Haupttons, das noch weit stärker ist, als das der ausgearbeiteten Tonleiter (S. 51) gegen die Tonika. Damals fanden wir in der ersten harmonischen Masse eine Verstärkung der Tonika. Jetzt möchten wir eine ähnliche Verstärkung für den Hauptton finden.

Welcher ist denn eigentlich der Anfang und Ursprung aller Bewegung? — Der Dominant-Akkord; wir haben dies im

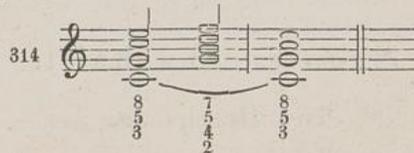
ganzen Entwicklungsgange gefunden, und S. 209 ausdrücklich anerkannt.

Die Dominante aber trägt nicht bloß den Dominant-Akkord, die Nonen- und abgeleiteten Septimen-Akkorde; sie ist auch Grundton des Dreiklangs, den wir bald als eine Harmonie der Haupttonart, bald (S. 85) als tonischen Akkord der Dominantentonart angesehen haben; endlich kann die Dominante auch Quinte im tonischen Dreiklang des Haupttons, also Grundlage eines Quartsext-Akkordes sein. Wenigstens könnte sie also folgende Akkorde tragen,

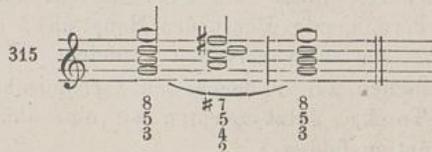


als Halteton (S. 73) von grösserer Wichtigkeit. — Schon eine solche Ansammlung von Harmonien würde ungleich gewichtigere Rückkehr in den Hauptton ergeben, diesen, als Schluss des Ganzen, nach einer reichen Modulation in fremden Tönen, ungleich wirksamer und entscheidender einführen, als ein blosser Dominant-Akkord, würde derselbe auch noch so lange gehalten. — Wir müssen aber weiter.

Der Dominant-Akkord selbst ist ja (S. 54) nichts als ein Ausfluss der Tonika, ruhend auf einem Ton ihrer Harmonie. Wir haben schon S. 75 gelernt, diesen Ursprung in Tönen auszusprechen und den Dominant-Akkord (damals war es bloß die zweite harmonische Masse — der noch nicht vollständig erkannte Dominantakkord) zu der fort klingenden Tonika



einzuführen. Da nun jeder Ton eine neue Tonika sein kann, so dürfen wir auch unsre bisherige Dominante als neue Tonika betrachten und mit ihrem Dominant-Akkorde krönen; also zu *g* den Akkord *d-fis-a-c* (wie oben zu *c* den Akkord *g-h-d-f*) nehmen.



Nun erst ist diese Dominante wirklich als Tonika eingesetzt, und wir verwenden sie in dieser und ihrer ursprünglichen Eigen-

schaft (also einmal *G* als Tonika von *G*dur, dann *G* als Dominante in *C*dur) zu folgender Harmoniegestaltung.

316

8 5 3 | #7 5 4 2 | 3 | 9 | 6 4 | b6 7 | #6 4 | 7 | 6 4 | 7

oder auch in gedrängerter Form mittels der bekannten Septimen- und Nonenfolgen —

317

8 5 3 | #7 5 4 2 | #7 5 3 | 6 4 | b7 6 4 2 | #7 9 7 5 3 | #6 4 | b7 6 4 2 | #7 5 3 | 6 4 | 7

zu einem noch reichern Inbegriffe von Harmonien, in dem das Wesentliche aller Modulation —

- der tonische Dreiklang als Quartsext-Akkord,
- der Dominant-Akkord des Haupttons, — der beiläufig zum grossen und kleinen Nonen-Akkord wird, —
- der Dominantdreiklang als Harmonie der Haupttonart,
- derselbe als tonischer Akkord der nächst verwandten Tonart, als erstes und wichtigstes Ziel der Ausweichung und dazu mit dem erforderlichen Dominantakkord — und sogar einem daraus entstandnen Nonen-Akkord — ausgerüstet,

zusammengefasst ist.

Nun lockt aber, wie wir schon in den Konstruktionsordnungen gesehen haben, die Dominante, wenn sie zu einer Tonart und zu einem Modulationssitze (S. 214) wird, wieder ihre Dominanten-Tonart herbei; und wir haben eben die Dominante, *G*, als neue Tonart betrachtet. Folglich bietet sich uns Aussicht auf deren Dominante dar.

318

Und so werden allmählig immer mehr Akkorde in den Wirbel des Dominant-Akkordes, wie Fluten in eine unersättliche Charybdis, eingeschlürft; z. B.

319

und ähnliche hinab- oder hinaufgehende Gänge, in denen gleichsam der ganze Inhalt der Modulation noch einmal in Einer Hand zusammengefasst und in die tonische Harmonie des Haupttons mächtig hineingeführt wird*).

Solche Verkettung der Harmonien heisst

O r g e l p u n k t

und ist das letzte und stärkste Mittel, einen modulationsreichen Satz entscheidend, gewaltig, mit voller Sättigung in den Hauptton zurück- und zum Schlusse hinzuführen^{h)}).

Während im Orgelpunkte die Kette der Akkorde (in den Hauptton zurückzieht, dient der ausharrende Bass als festes und durch die Dauer immer tiefer einwirkendes Bindemittel für die von ihm getragenen Akkorde. So zeigt sich der Orgelpunkt in zweifacher Hinsicht als eine der energischsten Tongestaltungen: durch die festgeschlossene auf ein bestimmtes Ziel hinarbeitende Akkordreihe und durch den Alles zusammenhaltenden und tragenden Bass.

Eben desshalb ist er nur da am rechten Orte, wo weitgeführte, reiche Modulation ihn als Gegengewicht herbeiführt; nur da wirkt auch der festgehaltne Bass bekräftigend, zur Sammlung des Gemüthes, wie der Töne.

So gut nun jede Dominante für die Tonart ihres Grundtons Tonika werden kann, eben so kann jede Tonika Dominante werden; ja, wir wissen (Anm. S. 193), dass die erste harmonische oder tonische Masse schon hindeutet auf den in ihr liegenden Dominant-Akkord. Folglich kann die ganze Orgelpunkt-Entwicklung auch auf der Tonika statt finden. — Vereinigt man zuletzt die Orgelpunkte auf Dominante und Tonika:

*) Wie ist in No. 319 der Akkord *a-cis-e-g* zu erklären? Für sich allein passt er sicher zu dem Halteton *g*, der in ihm enthalten ist; es kann also nur von seiner Stelle in der obigen Modulation die Rede sein.

Wir haben den ersten Akkord nicht als Dreiklang der Dominante in *Cdur*, sondern als tonischen Dreiklang von *Gdur* aufgefasst. Nun lag die Modulation in die Dominante von *Gdur* (nach *D*) nahe, und dazu wurde *a-cis-e-g* eingeführt. Dies musste sich nach *d-fis-a* oder *d-f-a* auflösen; es geschieht letzteres, aber über dem liegenbleibenden *g*. Folglich — tritt uns statt des Dreiklangs *d-f-a* der Nonenakkord von *Cdur*, *g-d-f-a* oder *g-h-d-f-a*, entgegen. Es ist im Wesentlichen die in No. 286, a gezeigte Modulation, nur dass wir statt des dortigen verminderten Dreiklangs den Nonen-Akkord erfassen.

h) Gen. B.

13) Die Bezifferung des Orgelpunkts kann nicht anders geschehn, als durch Anzeichnung aller Intervalle; die über dem Bass erscheinen, — oder wenigstens so vieler, dass der Akkord über dem aushaltenden Basse hinlänglich bezeichnet ist. No. 314 bis 319 findet man Beispiele solcher Bezifferung.

320

so kann dies den vollsten und majestätischsten Schluss bilden; im vorstehenden Beispiel ist, nach so reicher Anwendung der Oberdominante, zuletzt noch die Unterdominantenharmonie zu Hülfe gerufen worden.

Diesem Sinn entsprechend kann nun der Orgelpunkt mehr oder weniger ausführlich auch zu Anfang eines Tonstücks Anwendung finden, dem reiche Modulation zugebracht ist; in höchster Erhabenheit ist so der Anfang der Matthäischen Passion von Seb. Bach auf einen Orgelpunkt gebaut. — In einer andern Bedeutung, mit dem Drang leidenschaftlichen, schmerzlichen Festhaltens, setzt das Allegro von Beethoven's Sonate pathétique und von Mozart's Don Juan-Ouvertüre in orgelpunktähnlicher Weise ein. Auch das Allegro von Beethoven's Ouvertüre zu Leonore beginnt mit einem 32 Takte langen Orgelpunkt, über dem sich die erhabne Melodie gehalten und kühn aufschwingt.

Je reicher und mächtiger aber diese Gestaltung ist, desto trübseliger nimmt sie sich aus, wenn sie ohne würdigen Anlass, oder als stehende Manier, oder in sich selbst ärmlich entfaltet, erscheint. Dann ist sie, im besten Fall, unnützer Schwulst von Tönen; dann auch wirkt der ohne tiefem Grund liegen bleibende Bass träge und faul. In dieser Weise hören wir ihn besonders in französischen Opernouvertüren und ähnlichen Erzeugnissen viele Takte durchsummen, oder in rhythmischen Schlägen sich unserm widerwilligen Ohr einbläuen, ohne dass die lange und dünne Vorbereitung irgend eine Folge hätte, die der Mühe lohnte; es ist vielmehr stumpfes, bewusstloses Fortbrüten, als lebendig quellende Tonentfaltung zu nennen*).

*) Die alten Tanzweisen unter dem Namen Musette (Seb. Bach hat ein Paar liebliche geschrieben) eine Erinnerung an die Weise des Dudelsacks,

Setzen wir nun Zweck und Ursprung des Orgelpunkts bei Seite und halten uns bloß an seinen Inhalt; so erscheint dieser als zwiefacher; auf der einen Seite ist es die Reihe der sich aus- und nacheinander entwickelnden Akkorde; auf der andern der für sich bestehende Halteton, der bald Bestandtheil der Akkorde ist, bald nicht. Da er für sich allein eine besondere eintönige Stimme abgibt, so können wir ihn auch beliebig durch Oktaven verdoppeln, ohne Rücksicht auf das Gewebe der andern Stimmen.

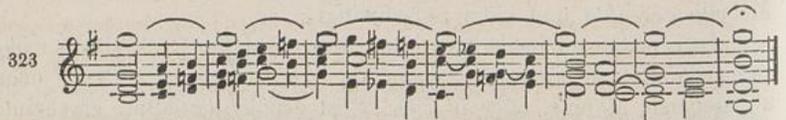


Alle diese Oktaven gehören nicht zur Harmonie der Akkorde, sondern sind bloß Verdopplung des Urgrundtons, und erheben dessen Macht gegen den andringenden Harmoniestrom nur noch gewaltiger: Die Tonika herrscht ruhig über die ganze Erregung.

Und so rechtfertigt sich auch die Umkehrung des Orgelpunktes, wenn nämlich der Urgrundton im Bass aufgegeben und in eine Mittelstimme,



oder in die Oberstimme



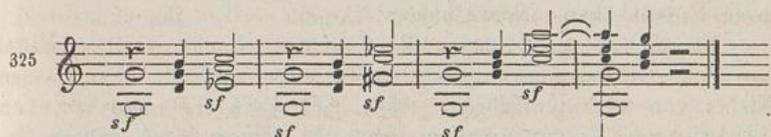
gesetzt wird.

In allen Formen, obwohl nicht leicht in so reicher Ausdehnung, wie in den letztern Beispielen, kann der Orgelpunkt auch im Laufe der Komposition vielfache Anwendung finden, und dann kann jeder andre Ton an der Stelle der Tonika oder Dominante, oder vielmehr als eine solche, Halteton des Orgelpunkts werden. Dergleichen Anwendungen finden sich häufig, wo eine Stimme gleichsam sinnig weilen soll, während die andern dahin wallen, —

beruhn ebenfalls auf der Form des Orgelpunkts. Sie sprechen darin ihren lässlichen, phlegmatisch-träumerischen Sinn aus.



oder wo eine Stimme gegen das Andringen der andern ankämpft,



und in viel ähnlichen Fällen. — Beiläufig sehen wir hier, im zweiten und dritten Takte, den nach *fis-a-c-es* zu erwartenden Akkord *g-h-d* nicht sogleich, sondern erst nach einer Pause eintreten. Wir können in diesen Pausen nichts sehn, als stumme Verlängerung des vorigen Akkordes; — oder sie könnten uns auch, da wir schon den Grundton des folgenden Akkordes vernehmen, ein noch leerer für denselben bestimmter Raum sein. In beiden Deutungen beeinträchtigen sie, wie wir sehn, den ordnungsmässigen Fortschritt des ersten Akkordes nicht; sie entziehen, verbergen ihn uns einen Augenblick, und schärfen dadurch das Verlangen, oder den Drang des Akkordes nach Lösung und Frieden. *)

Zehnter Abschnitt.

Schlussbetrachtungen.

Die Entfaltung der Harmonie.

Wir stehen jetzt wieder an einer wichtigen Scheide; ein wichtiger und überaus reicher Theil der Tonentwicklung liegt vor uns zu klarer Ueberschauung und sicherer Handhabung.

Die beiden Tongeschlechter und ihre Tonleitern sind melodisch und harmonisch festgestellt.

Die Melodie ist auf diatonischer und harmonischer Grundlage mit Hilfe des Rhythmus und der ersten Grundsätze musikalischer Konstruktion zur Entfaltung gekommen.

Die Grundformen musikalischer Konstruktion und einige weitere Folgerungen sind aufgewiesen.

Bei Weitem das Reichste und Wichtigste aber ist die Entfaltung der Akkorde, so weit sie auf harmonischem Wege, durch den Terzenbau selbst entstehen, oder durch Abänderung der dadurch gefundenen Stufen, die wiederum in der Modulation ihren

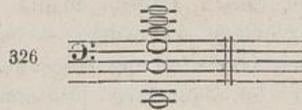
*) Hierzu der Aphan̄g ①.

Grund haben. — Diese Entfaltung der Harmonie zog die Modulation in fremde Tonarten nach sich. Beide zusammen beschäftigten uns so ganz, dass das melodische Element, die Stimmführung, sich ihnen unterordnen und die weitere Entfaltung der Rhythmik und Konstruktion zurückgesetzt werden musste.

Erwägen wir nun, was wir in dieser rastlosen und gränzenlosen Entwicklung erlangt haben.

Mit dem anschwellenden Reichthum sind uns zahllose Mittel und Wege zu den mannigfachsten Zwecken eröffnet. Wir können Nichts von allem entbehren. Aber die Urkraft der ersten Bildungen, — der besondre Sinn und Werth jedes frühern Gebildes besteht fort.

Keine aller spätern Harmonien reicht in Klarheit, Würde, eingeborner milder Kraft an den Urakkord, an jene erste Harmonie,



Schwankender und in sich unsicherer erscheinen die abgeleiteten Akkorde, die nun schon des eigentlichen Grundtons entbehren; um so sprechender tritt aber auch in ihnen der Ausdruck der Nonen und der Septime hervor. Von hier ab in die umgebildeten Septimen- und Nonen-Akkorde entfernen wir uns immer weiter von der Klarheit und Sicherheit der ersten Naturbildungen. Die umgebildeten Akkorde sind zum Theil so fremdartig, dass man sie nur im Zusammenhang der Gänge, wo sie entstanden, klar zu fassen und einzuführen sich getraut.

Wenden wir unsre Betrachtung auf die Modulation in fremde Tonarten, so ist gewiss, dass durch dieselbe unsre Bewegungsmittel unermesslich vermehrt und gesteigert, nur dadurch lichte, klar gesonderte Räume für grössere Konstruktionen gewonnen sind. Aber damit sind wir herausgetreten aus dem sicher und festgeschlossenen Kreise der einen Tonart und je mehr wir uns von ihm entfernen, desto weiter gehen wir von der Einheit und Ruhe der einheimischen, in einer einzigen Tonart weilenden Modulation hinweg.

Immer wird in dieser einheimischen Modulation die sicherste, ruhigste Haltung, in den nächsten Ausweichungen (Dominante, Unterdominante, Parallele) der einfachste, klarste, verbundenste Fortschritt, in entferntern Modulationen ein des sichern Zusammenhangs kühn sich entschlagender Schwung oder Sprung, in gehäuften Modulationen Beweglichkeit und rastloser Trieb, in ungeordnet hin und her führenden Unstättigkeit bis zur Unordnung und Verwirrung, in wohl geordneten bestimmter Einerschritt, feste Entwicklung ausgesprochen sein. Ja, wir werden geheimere Beziehungen auf entlegnere Tonarten gewahren, die uns in gewissen Fällen eher auf diese, als auf die nächstliegenden führen, die aber nicht hier, sondern anderswo zur Sprache kommen. Jetzt ist unsre Aufgabe: uns all' dieser Bewegungen zu bemeistern, um sie da, wo es künftig recht erscheinen wird, anzuwenden.

Merkswerth ist, dass wir bei dem Eintritt in die Harmonik durch die Masse des Neuen und die Arbeit an ihrer Bewältigung von der Melodik eine Zeit lang ganz abgezogen wurden, allmählig aber (besonders seit der fünften Abtheilung) wieder nach ihr hinüberblicken mussten und kürzlich (im siebenten und achten Abschnitte) das Melodieprinzip eingreifen sahn in die Harmonik. Dies deutet auf innigere Verschmelzung beider Prinzipie hin, die wir in den folgenden Abtheilungen zu gewärtigen haben*)

*) Hierzu der Anhang **FP**.

Achte Abtheilung.

Akkordverschränkung.

Erster Abschnitt.

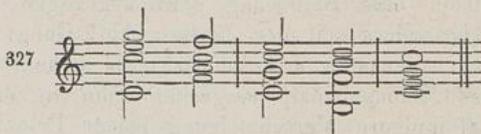
Die Vorhalte von oben.

So reich sich auch in Hinsicht auf Harmonie unsere Sätze ausgebildet haben, so waltet in ihnen doch innere Einförmigkeit, insofern wir gar nicht aus den Akkorden herauskommen, und im Grund ein Akkord wie der andre, terzenweis, gestaltet ist. Jeder Ton der Melodie gehört zu einem solchen Akkorde, jeder Akkord steht wie eine Säule für sich abgerundet und abgeschlossen da. Eine Folge davon ist (S. 113), dass wir jede freiere und lebhaftere Rhythmisirung eingebüsst haben, die unsre ersten Kompositionen (die ein- und zweistimmigen) beseelte. Eine Stimme ist an die andere gefesselt; wenn die eine in einen neuen Akkord schreitet, müssen alle andern mitgehn.

Es ist klar, dass wir aus diesem Missstand, aus dieser Verfangenheit in dem Akkordwesen nicht durch Erfindung neuer Akkorde befreit werden, die ja wieder terzenweise gebaut sein würden. Wir müssen vielmehr das Harmoniewesen von seiner andern Seite ansehen: als Verbindung mehrerer gleichzeitiger Stimmen. Von diesem Gesichtspunkt aus finden wir also den gerügten Uebelstand darin:

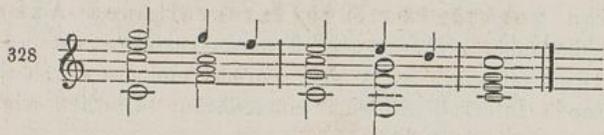
dass alle Stimmen stets von einem Akkorde zum andern gleichzeitig mit einander fortgehn.

In diesem Satze z. B.



schreiten, sobald das erste *g* der Oberstimme nach *f* geht, alle übrigen Töne des ersten Akkordes ebenfalls in die Töne des folgenden Akkordes, und so bis zum Schlusse fort, so dass wir eben deshalb eine abgeschlossene Terzensäule hinter der andern, einen Akkord nach dem andern vor uns haben.

Jetzt soll das Entgegengesetzte geschehn; die verschiedenen Stimmen sollen nicht gleichzeitig mit einander fortgehn; irgend eine Stimme — z. B. die Oberstimme — soll nicht mit den andern Stimmen fortschreiten. Hier —



ist die Akkordfolge im Wesentlichen dieselbe geblieben; der erste, dritte und fünfte Akkord sind ganz unverändert, die drei Unterstimmen sind es ebenfalls. Während aber diese drei Stimmen vom ersten Akkorde zum zweiten fortschreiten, verweilt die Oberstimme noch auf dem Tone des ersten Akkordes, auf *g*. Dieses *g* ist nicht zum zweiten Akkorde gehörig, es ist gegen ihn in Widerspruch, muss daher auch endlich vor ihm zurückweichen und dem rechten Akkordtone, *f*, Platz machen; dadurch ist der Widerspruch beseitigt, — oder, nach der Kunstsprache, aufgelöst. Ja, wir würden gar nicht auf den widersprechenden Ton gekommen sein, wir hätten ihn nicht einführen dürfen, wär' er uns nicht als Ueberbleibsel aus dem ersten Akkord erklärlich und darum in seinem Widerstreit gegen den andern Akkord erträglich. Sein Vorhandensein im ersten Akkorde hat ihn uns bekannt gemacht und uns dadurch vorbereitet, ihn im andern noch zu finden. — Dasselbe gilt von *e* im vierten Akkorde *g-h-f* oder *g-h-d-f*.

Ein solcher Ton, der aus dem einen Akkord in den andern, zu dem er nicht gehört, hinübrängt, heisst

Vorhalt*),

denn er muss (nach der gemeinen Sprachweise) länger vorhalten, als sein Akkord von Haus' aus mit sich bringt.

Hiermit sind alle Verhältnisse klar, unter denen ein Vorhalt, der Natur der Sache nach, statthaft ist.

Erstens muss er vorbereitet sein; das heisst: der zum Vorhalt bestimmte Ton muss schon im vorhergehenden Akkord, und zwar in der nämlichen Stimme, vorhanden gewesen sein; denn er ist eben ein länger festgehaltener Ton.

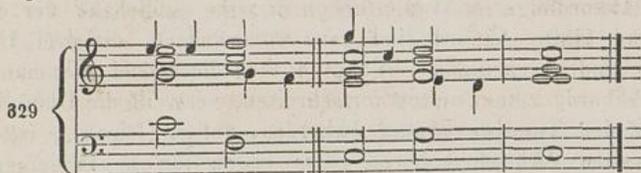
Zweitens muss er aufgelöst werden; das heisst: der Widerspruch zwischen ihm und dem Akkorde muss sich lösen, die vorhaltende Stimme muss endlich noch in den eigentlich ihr zukommenden Akkordton eingehn.

Gleichwohl wird noch immer ein Widerspruch zwischen Vor-

*) Vielleicht verdiente der süddeutsche Name „Aufhalt“ vor dem üblicher gewordenen obigen den Vorzug.

halt und Akkord fortbestehn; trotz Vorbereitung und Auflösung werden wir statt des Akkordtons einen fremden, z. B. statt *f* und *d* im obigen Falle, *g* und *e* vernehmen. Der Widerspruch findet also, genauer angesehen, zwischen dem Vorhalton und dem durch ihn zurückgehaltenen Intervall des Akkordes statt. Um ihn daher nicht zu schroff herauszustellen, ist

drittens rathsam, nicht den Vorhalt und das durch ihn zurückzuhaltende Intervall zugleich einzuführen. Wollten wir z. B. den obigen Satz so darstellen:



so würde im zweiten Akkord in der vierten Stimme die Oktave des Grundtons vorgehalten (durch einen Vorhalt zurückgehalten), während dasselbe Intervall zugleich mit dem Vorhalt in der Oberstimme aufträte; so nähme ferner im vierten Akkorde die Oberstimme die Quinte des Grundtons (*d*), während die vierte Stimme dazu den Vorhalt *e* vernehmen liesse. Noch greller würde der Widerspruch der nicht zusammengehörigen Töne, wenn man sie neben einander



legte. — Man bemerke, dass hier Grundton und Oktave des Akkordes unterschieden werden; die Oktave kann, wie No. 328 zeigt, vorgehalten werden, unbeschadet des gleichzeitigen Eintrittes des Grundtons.

Wo können nun Vorhalte angewendet werden? — Ueberall, wo die obigen Bedingungen erfüllbar sind; unter Beobachtung dieser Bedingungen:

1. in jeder Stimme,
2. zu jedem Akkorde,
3. für jeden Ton eines Akkordes.

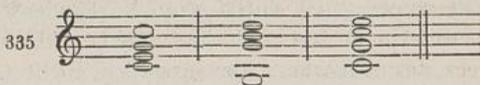
Unser obiger Versuch (No. 328) leitet auf eine Art von Vorhalten, die wir

Vorhalte von oben

nennen; der Vorhalton ist ein solcher, welcher eine Stufe hinabsteigen muss zur Auflösung in den Akkordton. Folglich kann jeder Akkordton, der eine Stufe hinabsteigt, zu einem solchen Vorhalte benutzt werden.

dann müsste sie nach *f-a-c* schreiten, statt dass sie sich hier über liegenbleibendem Bass in *c-e-g* auflöst. — Auch hier kann die zwifache Auslegung nicht irre macnen, sie ist vielmehr günstig; denn es hängt nun von uns ab, eine solche mehrdeutige Gestalt auch mehrseitig zu behandeln, z. B. das obige *c-e-g-d* entweder in *c-e-g-c* aufzulösen, oder nach *f-a-c* zu führenⁱ⁾.

Die Einführung der Vorhalte hatte bisher keine Schwierigkeit; denn alle Stimmen gehn abwärts, eignen sich also vielfältig zur Vorbereitung und Auflösung der Vorhalte. Wie aber ist es bei aufsteigenden Tonfolgen? — Hier z. B.



scheint kein Vorhalt von oben möglich, da die Stimmen nicht von oben kommen. —

Betrachten wir, ohne den Stimmgang zu beachten, den Inhalt der Akkorde, so wären Vorhalte wohl möglich. Im zweiten Akkorde liegt im Alte *h*, das durch *c* vorgehalten werden könnte; dieses *c* findet sich auch im vorhergehenden ersten Akkorde, — nur nicht im Alte, sondern in einer andern Stimme, im Diskant, und der Diskant geht nach *d*, nicht nach *h*. Ebenso könnte das *c* des Alts im dritten Akkorde durch *d* vorgehalten werden, und *d* findet sich allerdings im vorhergehenden zweiten Akkorde.

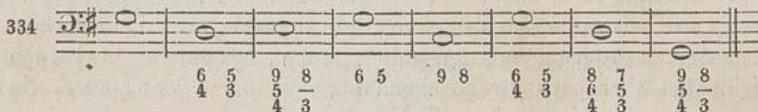
- i) Gen. B. Was die Bezifferung von Vorhalten betrifft, so ist es Regel:
- 14) alle Vorhalte, die die Gestalt von Akkorden annehmen, so zu beziffern, wie die Akkorde selbst, die sie bilden,
 - 15) alle andern durch Angabe des Vorhalt-Tones vom reinen Akkorde zu unterscheiden.

Der Satz No. 331 müsste also so —



beziffert werden. Die 4 Takt 2 und 6 deutet keinen reinen Akkord an; durch die folgende 3 wird vollends klar, dass jene Ziffer nur auf einen Vorhalt hinweisen kann; die Takt 2 zugefügte Bezeichnung „5 —“ ist also überflüssig.

Die 8 hinter 9, die 5 hinter 6 zeigen, dass None und Sexte nur Vorhalte der Oktave und Quinte sind. No. 332 würde demnach so



zu beziffern sein. Auch hier könnte Takt 3 und 8 die Bezeichnung „5 —“ erspart werden.

Aber es gehört daselbst nicht dem Alt, sondern wieder dem Diskant an, und diese Stimme geht wieder nicht von *d* nach *c*, sondern von *d* nach *e*.

Hier helfen wir uns, wie schon sonst (No. 96), wenn eine Stimme einen andern Ton haben sollte, als den ihr zuerst zugefallenen: wir theilen ihr beide Töne nach einander zu, geben daher der zweiten Stimme erst ihr *g* und führen sie dann hinauf in den schon von der ersten Stimme besetzten Ton *c*. Nun haben zwei Stimmen *c*; die eine geht mit ihrem *c* nach *d*, die andre macht mit ihrem *c* einen Vorhalt, der sich nach *h* auflöst. Führen wir nun abermals dieses *h* nach *d* hinauf (beide Noten werden also Viertel, weil das erste *c* schon eine Halbe war), so haben wieder zwei Stimmen *d*, deren eine damit nach *e* geht, während die andre *d* als Vorhalt festhält und dann nach *c* auflöst. Hier —

sehn wir bei a beides ausgeführt. Im zweiten Takte nimmt der Vorhalt *c* aus dem ersten Akkorde die Hälfte des Taktes für sich, und lässt dem Akkordton *h* die andre Hälfte; diese muss nochmals getheilt werden, um dem zur Vorbereitung des andern Vorhaltes nöthigen *d* Raum zu lassen. Dass auch jede andre Rhythmisirung der Vorhaltstimme, z. B. die bei b, statthaft ist, versteht sich von selbst. Uebrigens haben wir oben der ersten Stimme nur desswegen eine besondere Zeile gegeben, um ihren Gang und den der zweiten Stimme deutlich vor Augen zu stellen.

In dieser Weise folgt nun hier die aufsteigende Tonleiter, nach erster Weise harmonisirt mit ihren Vorhalten.

Nur der Alt, wie wir sehen, war geeignet, in dieser Akkordfolge Vorhalte zu bilden. Hätten wir uns im dritten Takt erlauben wollen, den Dreiklang in einen Dominant-Akkord zu verwandeln, so würde der Tenor Gelegenheit zu einem Vorhalte gehabt haben, —



und dann wäre der Gang der Vorhalte nicht im folgenden Takt in Stocken gerathen. In den drei letzten Takten giebt der Tenor ebenfalls Anlass zu Vorhalten, vor der Terz *h* und der Oktave *c* nämlich; allein beide Intervalle sind schon in der Oberstimme enthalten, können also (S. 250) nicht zugleich vorgehalten werden.

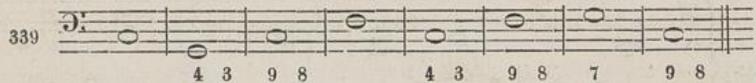
Was haben wir nun in den Vorhalten gewonnen? — Vor Allem mancherlei harmonische Gestaltungen, die wir bis jetzt noch nicht besessen^{k)}. —

Wichtiger ist die jetzt wenigstens begonnene Befreiung von dem unablässigen Terzenbau der Akkorde und von der Nothwendigkeit, jeden Ton der Melodie als Theil eines solchen Terzenbaues zu behandeln, wodurch wir so lange (S. 248) von jeder freieren Rhythmisirung zurückgehalten wurden. Wir haben jetzt, obwohl noch ziemlich gezwungen, die Möglichkeit erlangt, einen Ton der Melodie einigermaassen unabhängig von dem ihn begleitenden Akkorde zu erhalten.

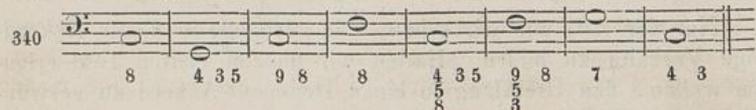
Hiermit ist auch sogleich eine Beweglichkeit in die Vorhaltstimme gekommen, die uns lange nicht mehr zu Gebote stand; man vergleiche darüber nur den Alt des vorigen Beispiels mit frühern Stimmgebilden. Und diese Beweglichkeit ist eine weit gehaltreichere, als das blosse Herumfahren der harmonischen Figurirung (S. 57) in den Akkordtönen.

Zugleich sehen wir mittels der Vorhalte unsre Stimmen eigenthümlicher und unterscheidbarer ausgebildet; nicht blos durch fließendern diatonischen Gang und eigenthümliche Bewegung,

k) Gen. B. Die Bezifferung von No. 337 würde nach der Anmerkung *i* (S. 252) so



zu setzen sein, oder — noch deutlicher — indem man auch die Vorbereitungsintervalle bezeichnete, —



oder gar, wie hier im fünften und sechsten Takte, den Gang jeder Stimme in Ziffern andeutete.

sondern auch durch den Widerspruch der Vorhalttöne gegen die Akkordtöne der übrigen Stimmen, wodurch sich eine Stimme von der andern entschieden lossagt. Hiermit ist die Lösung gegeben, uns von dem todten Akkordwesen zurück zu dem lebendigen Stimmwesen zu wenden. Denn das Leben des Tonreichs ist seiner Natur nach melodisch, Tonfolge; selbst die Urharmonie der mitklingenden Töne erscheint in melodischer Form: erst der Urton, — dann — mitklingend, aber später erst vernehmbar — die Oktave, später die Quinte, und so fort. Harmonie aber und Akkord sind nur Begriffe — Inbegriffe von Tönen aus verschiedenen Stimmen, die zusammen passen, mit einander verträglich sind, entweder vermöge ihrer natürlichen Verhältnisse zu einander, oder weil wir sie in künstlerischem Walten zu einander in Verhältniss gebracht haben. Das Leben irgend eines harmonischen Satzes, z. B. dieses,



liegt also nicht in seinen Akkorden, sondern in seinen Stimmen; die Fortschreitungen

c - d - e,
g - h - c,
e - g - c,

sind lebendig, sind lebendige Stimmen, — gleichviel ob jede von einem lebenden Wesen gesungen, oder von einem besondern Instrument angegeben, oder ob alle zusammen auf einem einzigen Instrumente, das fähig ist, verschiedene Stimmen gleichzeitig zu intoniren, vorgetragen werden. Die Akkorde aber, — das sind nur

die Räume,

in denen die Stimmen verträglich zusammentreffen. Und hierin begreifen wir erst vollkommen, dass in Tonstücken mit ausweichender Modulation jede Tonart, die wir bis jetzt einen Sitz der Modulation genannt, nichts anders ist, als der grössere Raum,

das Gebiet

für irgend einen Theil unsers Satzes.

Es ist nun vor Allem nothwendig, die Vorhalte, wie wir sie bis jetzt kennen, bis zur grössten Geläufigkeit gestalten zu lernen. Jede Harmoniefolge, die wir gehabt, oder noch bilden können, ist gelegner Stoff zu dieser Uebung, obwohl natürlich eine mehr Gelegenheit zu Vorhalten giebt als die andre. Wir wollen bei diesen Uebungen jeden Anlass zu Vorhalten in allen Stimmen

benutzen. Es wird rathsam sein, erst eine Stimme nach der andern einzeln, dann alle insgesamt mit Vorhalten durchzuarbeiten. Hier stehe als Beispiel No. 171. B mit allen Vorhalten in allen Stimmen zugleich, die ohne Veränderung der Harmonie möglich sind.

342

Im vierten Takt hätte noch der Diskant einen Vorhalt machen können, aber dann wäre nichts, als Wiederholung des Quartsext-Akkordes die Folge gewesen. Beiläufig sehen wir hier von der andern Seite eine der S. 251 erwähnten zweideutigen Gestalten. Der Quartsext-Akkord sieht auch in der frühern Bearbeitung (No. 171, B) ganz einem Vorhalte des folgenden Dreiklangs gleich; man sollte ihn im Grunde dafür halten, denn streng genommen müsste der Vordersatz mit seinem Dominant-Dreiklang auf dem Hauptschlage des Takts enden. Gleichwohl wussten wir damals nichts von Vorhalten und hatten uns die Freiheit genommen, einen wirklichen Quartsext-Akkord einzuführen; man sieht: wir haben eine genauere und ängstliche Erörterung über solche Zweideutigkeit nicht nöthig. — Die weitere Untersuchung überlassen wir dem Fleiss eines Jeden³⁶⁾.

36) Zweiunddreissigste Aufgabe: der Schüler hat ein Paar Melodien zu bearbeiten,

- 1) in einfachem Harmoniesatze, gleichviel, ob mit oder ohne Ausweichungen; sodann, unter Beibehaltung der erwählten Harmonie,
- 2) Alt, Tenor und Bass abzuschreiben und im Diskant alle statthaftern Vorhalte einzuführen,
- 3) Diskant, Tenor und Bass aus No. 1, abzuschreiben und dem Alt, — dann
- 4) Diskant, Alt und Bass aus No. 1 abzuschreiben und dem Tenor, — dann
- 5) Diskant, Alt und Tenor aus No. 1 abzuschreiben und dem Bass alle Vorhalte zu geben, endlich

Betrachten wir unsern neuen Satz im Ganzen, so finden wir einen Tonreichtum und eine Beweglichkeit in allen Stimmen, deren wir bisher nicht mächtig waren. Allerdings ist die neue Bewegungsweise keineswegs frei; noch wird sie uns durch eine enge Regel und den Vorsatz, alle Vorhalte einzuführen, aufgezwungen. Eben deshalb haben wir sie auch nicht in unsrer Gewalt; eine Stelle, z. B. den ersten Takt, überströmt sie, eine andre, z. B. den zweiten und fünften Takt, berührt sie kaum; dort ist sie in zwei, drei Stimmen, anderswo, z. B. im sechsten Takte, nur in einer möglich. Auch kann es nicht fehlen, dass hier und da ein Vorhalt, so regelrecht er auch eingeführt sei, zu herb oder sonst unpassend erscheine. Bisweilen werden wir schon durch Bindungen, z. B. — im dritten Takte des obigen Satzes

343

(die Vorhalttöne sind hier in den Punkten enthalten, also mit den Vorbereitungstönen Eins) die Herbigkeit mildern.

Vorhalt vor Grundtönen.

Namentlich ist den Vorhalten vor dem Grundton der Akkorde im Basse solche Herbigkeit eigen, dass man schon öfter auf die Frage gerathen ist, ob sie überhaupt statthaft, — das heisst mit einer künstlerisch vernünftigen Tonentfaltung vereinbar seien. Denn der Vorhalt des Grundtons im Bass erschüttert gleichsam den ganzen darauf gebauten Akkord, stellt ihn in seinen Grundfesten wankend dar, wie wir schon am vorletzten Beispiel (No. 342) in den dritten Vierteln des ersten und dritten Taktes wahrnehmen können, wo übrigens der Vorhalt durch die darüber liegende Oktave noch schroffer wird. Auch hat der Bass am wenigsten das Bedürfniss, sich zu feinerer Melodik auszubilden; er liebt von Haus' aus entscheidende Schritte, zumal wenn er in Grundtönen geht.

Allein im Bedenken liegt auch schon die Beantwortung. Wenn es nämlich gilt, schwer und tief Bewegtes, Herbelastendes auszusprechen, dann wird der herbe Vorhalt der

6) in allen Stimmen alle statthaften Vorhalte einzuführen.

Jede der früher mitgetheilten Melodien ist dazu anwendbar, auch Mollmelodien; nur möge man erwägen, dass die siebente Stufe als Vorhalt bis jetzt nicht anders aufgelöst werden kann, als durch den herben Schritt der übermässigen Sekunde abwärts.

Grundtöne im Basse wohlgerathen sein; z. B. wenn der vorherige Fall in dieser Umgestaltung in einem schwer-ernsten Largo erschiene;



oder wenn bei gleicher, oder bei heftig, schmerzlich bewegter Stimmung, z. B. im Finale von Beethoven's *Cismoll-Sonate* (*quasi una fantasia*) der Bass den Gesang übernimmt, —



und gar die Konsequenz der Melodie auf den herben Vorhalt un-aufhaltsam binführt; dann wär' es unmännlich vor der augenblicklichen härtern Berührung zurückzuschrecken. — Ein ähnlicher Fall begegnet uns in Händels kolossalem „Israel in Aegypten.“ In dem Chor der ersten Plage erzählt Händel in alttestamentarischer Grossheit und einfältiger Kraft die Qual und Angst des verschmachtenden Volks. Da —



schleppt sich auch die Stimme der reifen Männer gelähmt und säumig aus einem in den andern Grundton. — Zuletzt soll noch Beethoven aus seiner Symphonie mit Chören zeigen, wie im Weihemoment der höchsten Feier, —

Andante maestoso.



li - o - nen!
li - o - nen!

wie Ihm verliehen war in der ausgebreiteten Macht aller Stimmen zu begehnen, — wie da Grundfeste an Grundfeste sich weilend zurückhaltend lehnt.

Doch wir müssen uns von dem staunenvollen Weilen zurückwenden und unsrer nächsten Aufgabe beugen. Man muss sich von unten auf vollenden, um dem Dienste des Höchsten gewürdigt und befähigt zu nahn.

Zweiter Abschnitt.

Vorhalte von unten.

Nur willkürlich handelten wir, da wir im Obigen die Vorhalte an Töne knüpften, die hinabgingen. Nicht hierin liegt das Wesen des Vorhalts, sondern darin, dass ein Ton aus dem einen Akkord in den andern Akkord, in welchem er nicht einheimisch ist, hinüberlangt.

Dies kann aber auch der Fall sein, wenn der vorbereitende und Vorhaltton tiefer liegt, und sich in die nächst höhere Stufe auflöst, z. B. hier,

348

wo *h* aus dem ersten und dritten Akkorde Vorhalt im folgenden wird und sich nach *c* auflöst, dann im letzten Akkord *h* und *d* als Vorhalte erscheinen und sich nach *c* und *e* auflösen. Diese sind es, die wir zum Unterschied von den frühern Vorhalte von unten nennen, die aber, wie man sieht, keine neue Regel erfordern. Mit ihnen würde also die aufsteigende, wie oben harmonisirte Tonleiter folgendes Ansehn gewinnen;

349

4 5 9 10 7 8 2 3 4 5 9 10 4 3 7 8

wobei wir uns einstweilen manchen herbem Zusammenklang der Stimmen (a, b, auch wohl c ist dahin gehörig) gefallen lassen, da wir ihn ja später, wenn er stört, vermeiden können¹⁾.

Auch bei der den Vorhalten von unten der Richtung nach widerstrebenden herabgehenden Tonleiter sind durch eine Vorbereitung, wie die in No. 337 gezeigte, jene Vorhalte einzuführen.

350

Allein hier zeigt sich leicht — weil andre Vorhalte näher liegen — eine Gezwungenheit (z. B. im zweiten Takte), die nichts weniger als zusagend sein kann, da wir nach immer gewandterer und freierer Stimm- und Satzführung streben. Ueberhaupt ist nicht zu verkennen, dass die Vorhalte von unten ein weit herberes Wesen haben, als die von oben. Die Ursache mag wohl darin liegen, dass jeder Vorhalt nur durch die Auflösung begreiflich und erträglich wird, die Auflösung das Widersprechende des Vorhalts beseitigen, versöhnen, zu milderm Gefühl zurückführen soll. Dem ist nun bei den Vorhalten von oben das Hinabgehen der Auflösung ganz zusagend, da jedes Sinken der Tonfolge (S. 22) mildert, beruhigt. Bei den Vorhalten von unten geht dagegen die Auflösung aufwärts, und so kann die Tonfolge an sich nicht beschwichtigend, sondern nur aufregend wirken, gewissermaassen in Widerspruch mit dem Zweck der Auflösung.

Bei den Vorhalten von unten zeigen sich, wie bei denen von oben, Gestaltungen, die wirklich uns schon bekannten Akkorden, namentlich Septimen- und Nonen-Akkorden, vollkommen gleichen. Aber — sie unterscheiden sich in der Fortschreitung von ihnen. So sehen wir im vorstehenden Satze No. 349 Takt 3 ein *c-(e)g-h-d*, Takt 8 dasselbe, Takt 6 ein *f-(a)c-e-g*, die man für umgebildete Nonen-Akkorde halten könnte. Allein in diesem Fall müsste *c-e-g-h(b)-d* nach *f-a-c*, und *f-a-c-e(es)-g*

¹⁾ Gen. B. Die Ziffern 10, 11 u. s. w. statt 3, 4 u. s. w. werden nur, um den Stimmgang und die nöthigen Auflösungen zu bezeichnen, angewendet.

nach *b-d-f* fortschreiten, statt dass hier die Nonen sich über dem Akkord oder Grundton selbst, zu dem sie erscheinen, auflösen, und dadurch als blosse Vorhalte erweisen. Es ist der bei No. 332 besprochene Fall.

Wir haben nun die beiden Klassen der Vorhalte kennen gelernt; was sollte hindern, beiderlei Vorhalte gleichzeitig, also Vorhalte von oben und unten verbunden, anzuwenden, wie schon beiläufig in No. 349 T. 8? Hier —

351

The musical score for exercise 351 consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a series of chords, each with a sharp sign above it, indicating a leading tone. The lower staff (bass clef) contains a series of notes, some of which are beamed together, representing the bass line of the chords. The exercise is marked with a double bar line at the end.

sind an Septimen- und Nonen-Akkorden alle möglichen Vorhalte gehäuft; vermöge der Verdopplung der Intervalle werden gleichsam die ganzen Akkorde vorgehalten, und nur der Grundbass, die Tonreihe der Grundtöne, schreitet ungesäumt fort:

Septime und None werden Vorhalte von oben,
die Terz wird Vorhalt von unten,
die Quinte, vermöge ihrer Fähigkeit auf- und abwärts zu schreiten, wird verdoppelt und zugleich Vorhalt von oben und von unten,
die Oktave bleibt als künftige Quinte liegen.

Dass eine solche Ton- und Voralthäufung überladen und bei aller Regelrichtigkeit verwirrt erscheinen kann, ist gewiss; wir werden sie selten vollständig anwendbar finden, wohl aber theilweise, z. B. so:

352

The musical score for exercise 352 consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a series of chords, each with a sharp sign above it. The lower staff (bass clef) contains a series of notes, some of which are beamed together, representing the bass line of the chords. The exercise is marked with a double bar line at the end.

gut benutzen können.

Und hier kommen wir auf die Ueberschrift der ganzen Abtheilung,

Akkordverschränkung

zurück. — Wir haben zuvor (S. 248) die Vorhalte hauptsächlich aus dem melodischen Gesichtspunkte betrachtet, der uns wieder der wichtigste geworden ist; nebenbei sahen wir in ihnen einen Gewinn neuer harmonischer Gebilde. Nun wir sie aber vollständig

überschauen, ihre Wirkung auf Harmoniesätze beobachten, erkennen wir in ihnen

ein neues, und zwar das stärkste Mittel der Harmonieverbindung.

Nächst dem allgemeinsten Zusammenhang, den Akkorde deswegen untereinander haben, weil ihre Töne einer gemeinsamen Tonleiter (S. 81) angehörten, waren es zwei Beziehungen, durch welche sie in näheres harmonisches Verhältniss mit einander gerathen.

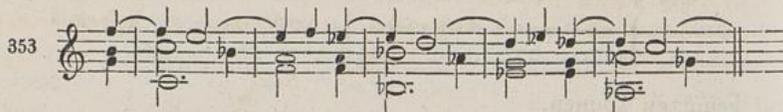
Erstens die gemeinschaftlichen Töne. Allein wie wir sie bis hierher kennen gelernt, sind sie bei dem Eintritte des neuen Akkordes gerade die unwirksamsten. Denn sie sind schon da, können also nicht auffallen, während die neu eintretenden Töne die Aufmerksamkeit auf sich lenken.

Zweitens die nothwendigen Fortschreitungen zu einem andern Akkorde, die dem Dominant-Akkord und seinem ganzen Anhang von Natur angewiesen sind, — wiewohl wir schon so manche Abweichung vom natürlichen Gange zugestehen mussten.

Beide Beziehungen treten vereint und verstärkt bei den Vorhalten ein. Der Vorhaltton ist ebenfalls aus dem vorangehenden Akkorde beibehalten; da er aber dem neuen Akkorde widerspricht, so reisst er die volle Aufmerksamkeit an sich. Auch ihm ist bestimmte Fortschreitung angewiesen; aber vermöge seines Widerspruchs gegen den ganzen neuen Akkord kann diese — wenigstens so viel wir bis jetzt aus dem ursprünglichen Wesen des Vorhalts einsehn — nicht verschoben werden, bis der ganze Akkord sich fortbewegt; die Auflösung muss noch während des Akkordes selbst erfolgen.

So bilden die Vorhalte Akkordverbindungen³⁷⁾, die auf das

37) Dreiunddreissigste Aufgabe: Einige der fliegendsten Harmoniegänge sind am Instrumente mit Vorhalten — in folgerechter Motivirung, wie sich stets versteht — durchzuführen, um auch diese Form zur Geläufigkeit zu bringen. So könnte der Gang No. 242, A in dieser Weise



mit Vorhalten von oben und unten in der Oberstimme, der Gang No. 242, B mit Vorhalten von oben in der Oberstimme



oder mit Vorhalt aus der jedesmaligen Septime, —

festeste, gleichsam untrennbar, zu Einer Masse verschlungen, — man möchte sagen: in einander geschmiedet sind und uns in dieser ihrer Weise besonders später (in den polyphonen Formen, von denen im zweiten Theile zu reden ist) die wichtigsten Dienste leisten werden*).

Dritter Abschnitt.

Vorgreifende Töne (Antizipation, antizipirte Töne).

Wodurch war uns der Vorhalt begreiflich und erträglich? Dadurch, dass wir ihn als Bestandtheil des vorangehenden Akkordes kennen. Er findet also seine Erklärung und Rechtfertigung in einem andern Akkorde.

Und zwar in einem schon dagewesenen.

Umgekehrt führen wir jetzt einen Ton in einen Akkord, zu dem er nicht gehört, dem er widerspricht. Er ist aber nicht aus dem vorangehenden Akkord nachgeblieben, sondern aus dem künftigen Akkorde vorausgenommen, antizipirt.



Wir sehen, dass hier *c* gegen den Akkord *g-h-d*, ferner *d* gegen den Akkord *a-c-e* im vollkommenen Widerspruch auftritt, ohne bei seinem Auftreten irgend eine Rechtfertigung zu finden; erst der nachfolgende Akkord *fis-a-c* und *gis-h-d* erklärt es uns. Dass ein solcher Widerspruch, der ohne Vorbereitung auftritt, viel herber, einschneidender wirken muss, als der vorbereitete und sogleich erklärbare Widerspruch der Vorhalte, ist klar; man hat also wohl zu erwägen, ob er auch dem Sinn des ganzen Satzes angemessen, ob Grund vorhanden ist zu einer so befremdlichen Einführung.



und auf noch vielerlei Weisen dargestellt werden, wozu es keiner besondern Anleitung bedarf.

*) Hierzu der Anhang ♯.

Bisweilen ist es nur ein leichter, oder folgerechter, gleichsam sich selbst überlassner Stimmgang, der uns zu vorgreifenden Tönen führt; so hier,

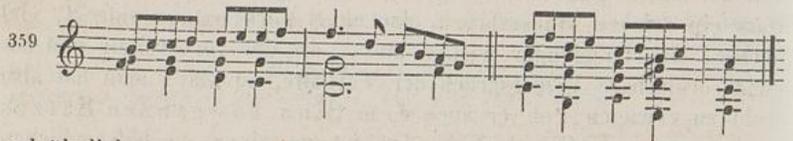


wo die Oberstimme gleichsam für sich hinschleudert und damit auf einen Ton, *e*, geräth, der nicht im Dominant-Akkorde, sondern erst im nachfolgenden Dreiklang einheimisch ist.

Bisweilen soll der vorweggenommene Ton nur eine rhythmische Schärfung des nachfolgenden sein, gleichsam gar nicht zum Akkorde, wo er eigentlich erscheint, gerechnet werden. So in der alten Schlussweise bei *a*, die wir oft bei Händel finden, wo der vorschlagende Melodieton *c* harmonisch nicht in Anschlag kommt, nur rhythmisch-melodisch wirken soll, — oder bei *b*,



in rezitativischen häufig vorkommenden Wendungen, wo die Singstimme dem nachfolgenden Akkorde vorgreift. — Oder es soll mit Hilfe vorausgenommener Töne die Melodie beweglicher figurirt werden, z. B. in diesen Sätzchen



und ähnlichen.

Dann wieder treten jene vorgreifenden Töne recht ihrem Charakter gemäss auf, wo eine Stimme scharf eintreten, sich leidenschaftlich vor der Zeit hervordrängen soll. So nimmt Spontini in der Ouvertüre zuu Vestalin, nachdem er in *F*dur geschlossen und nach *D*moll gegangen, einen Ton, *b*, zwei Akkorde hindurch voraus,



in den zweiten Takten der drei Beispiele sehn, auf diesem Wege neue Folgerichtigkeit gewonnen werden.

Von jetzt an wird sich daher bei jeder zu behandelnden Melodie fragen:

- 1) ob es möglich — und
- 2) ob es rathsam ist, diesen oder jenen Ton der Melodie als Vorhalt oder Voraussnahme zu behandeln.

Untersuchen wir in dieser Hinsicht folgende Melodie,

363 *Adagio.*

so zeigt sich sogleich, wie überladen und holperig der Satz werden würde, wenn wir jedem Ton einen besondern Akkord gäben, gleichviel welchen. Erwägen wir ferner, wie diese Melodie sich mit den bekannten Konstruktionsgesetzen vereinbaren liesse, so fällt auf,

- 1) dass der Schlussakkord nicht auf den Haupttheil des letzten Taktes zu fallen scheint,
- 2) dass schon Takt 8 der eigentliche Schluss — und das Folgende blosser Anhang zu sein scheint, dann aber wieder der Dominantakkord in Takt 7 nicht als letzte Harmonie — oder der Schlussakkord schon in diesem Takte zum letzten Sechszehntel eingeführt scheint;
- 3) dass Takt 4 ein Vordersatz beabsichtigt, wieder aber der Schlussakkord vom Haupttheil auf das zweite Viertel verdrängt scheint.

Alle diese Bedenken fallen, sobald wir Vorhalte und Voraussnahmen zu Hilfe rufen. Der Satz lässt sich dann so —

364 *Adagio.*

behandeln. Takt 1 und 2 sind die ersten Achtel jedes Viertels Vorhalte von oben, Takt 5 Vorhalte von unten; Takt 9 sind die zweiten Achtel jedes Viertels Vorausnahmen. Der hinderliche Ton (das Sechszehntel *c*) Takt 7 ist Vorausnahme und lässt den Schlussakkord (es ist aber ein Trugschluss auf *a-c-e* statt des erwarteten Schlusses auf *c-e-g* geworden) auf den Haupttheil fallen. Auch der endliche Schlussakkord (Takt 12) fällt, wie der Bass anzeigt, auf das erste Viertel, nur dass die drei Oberstimmen als Vorhalte aus dem Dominantakkorde liegen bleiben; — oder will man umgekehrt den Basston als Vorausnahme ansehen, so fällt wenigstens die Vorbedeutung des Schlussakkordes auf den rechten Takttheil. Takt 4 können *e-c* als Vorhalte zu *d-h* gefasst werden, oder mit dem Basse vereint als Quartsextakkord; im erstern Fall ist der Halbschluss auf die rechten Takttheile gekommen, nur ist er durch den Vorhalt verschleiert und allerdings minder bestimmt; im andern Falle würde dieselbe Wirkung an die bekannte, den Schluss vorbereitende Eigenschaft des Quartsextakkordes (S. 137) anknüpfen³⁸).

38) Vierunddreissigste Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage XVI mitgetheilten Melodien. Die Tempo- und Vortrags-Bezeichnungen sind als Winke für Charakter und Behandlung wohl zu erwägen.

Neunte Abtheilung.

Harmoniefreie Töne innerhalb harmonischen Satzes.

Vorhalte und vorgreifende Töne waren der erste Schritt zur Befreiung vom ewigen Terzenwesen unsrer Akkorde, und von der Abhängigkeit jedes Melodietons von der darunter befindlichen Harmonie. Im Grunde dauert freilich diese Abhängigkeit der Melodie von den Akkorden noch fort. Wenn unsre Melodie nicht zu dem darunterstehenden Akkorde gehören will, muss sie sich an den vorangehenden oder nachfolgenden Akkord halten. Gleichwohl haben wir doch eben diese Wahl erlangt, und zwar ist uns die neue Freiheit aus dem Akkordwesen selbst, — oder genauer zu reden —

aus der Verbindung der Akkorde

erwachsen.

Nun wissen wir aber, dass in dem einzelnen Akkorde selbst ein melodisches Element liegt, dass wir seine Töne nach einander, in melodischer Form, aufführen können. Dies ist die andre Seite der Harmoniegestaltungen; sie muss uns jetzt neue melodische Bahnen eröffnen. — Hier —



haben wir die Oberstimme durch alle Töne des Akkordes melodisch durchgeführt. Sie ist demnach in lauter Terzen einhergeschritten. —

Was ist aber die Terz anders, als die dritte Stufe — die wir für eine solche erkennen, weil wir wissen, weil wir uns vorstellen, dass zwischen Grundton und dritter Stufe noch eine Stufe mitten inne liegt, zwischen *c* und *e* das *d*? So hilft sich auch der angehende Sänger, wenn er *c-e* nicht treffen kann, dadurch, dass er das zwischenliegende *d* mitsummt.

Wie nahe liegt es also, diesen Zwischenton wirklich in der Melodie mit aufzunehmen!



Ein solcher Ton wird

Durchgang

genannt; wir gehen von *c* durch *d* hindurch nach *e*.

Hiermit haben wir das Wesen des Durchgangs erkannt. Der Durchgangton ist nicht zur Harmonie gehörig, weder zur gegenwärtigen, noch zu einer vorangegangenen oder nachfolgenden. Er ist nur melodisches Wesen, Ausführung oder Ausfüllung der Melodie, Vermittlung zwischen den beiden Melodietönen (*c* und *e*), welche in der Harmonie begründet sind. Verträglich aber mit der Harmonie erscheint er, weil die Stimme, die ihn bringt, von einem Harmonieton aus- und wieder zu einem Harmonieton hingeht.

Erster Abschnitt.

Der diatonische Durchgang.

Wir haben ihn oben kennen gelernt. — Von *e* (in No. 365) aus hätten wir einen zweiten Durchgang nach *g* anbringen können, nämlich *f*.



Statt der liegenbleibenden Akkordtöne könnten wir auch die einzelnen Takttheile mit Wiederholungen dieses Akkordes besetzen.



Man sieht, dass die Akkord-Einsätze hier jedesmal auf die harmonischen Töne der Melodie treffen, und gewiss vertragen sich diese mit den neuen Einsätzen des Akkordes am besten.

Hierdurch haben wir zu ein und demselben wiedergegebenen Akkorde den grössten Theil der Tonleiter stellen gelernt. Versuchen wir nun, die ganze Tonleiter über denselben Akkord zu stellen;



auch die Wiederholungen des Akkordes auf jedem Takttheile sind hier beibehalten.

Dies führt auf etwas Neues. Wir sehen, dass die letzte Wiederholung des Akkordes nicht mit einem harmonischen, sondern mit einem Durchgangton der Melodie, mit *h*, zusammentrifft. Gewiss ist dieses Zusammentreffen widerspruchsvoller, befremdender, als die früher getroffene Anordnung, obwohl der vierte Akkord am Ende nichts ist, als ein geschärfteres Fortgehn der bisher schon zu *d*, *f* und *a* verträglich gewesenen Harmonie. Noch auffallender würde daher dieselbe Form sein, wenn nicht Akkordwiederholung, sondern ein neuer Akkord, z. B.



mit dem harmoniefremden Ton zusammentreffe. Allein in beiden Fällen gleicht der nachfolgende Harmonieton (*c*) Alles aus.

Einen solchen, auf den eintretenden Akkord selbst treffenden Durchgangton pflegt man

Wechselton

zu nennen. In diesem Satze —



sind also die beiden *f*s Durchgangs-, die beiden *e* Wechsel-töne, — ein Unterschied übrigens, den wir als unwesentlich und überflüssig nicht weiter beachten.

Hätten wir uns des Wechseltons nicht bedienen wollen, so würden wir unser Ziel auch durch eine andre Rhythmisierung



erreicht haben, wenn wir die letzte Akkordwiederholung (a) oder den letzten Akkord (b) mit dem letzten Melodieton zusammengestellt und die vorangehenden Durchgangstöne dazu rhythmisch eingerichtet hätten.

Hier sind wir dahin gekommen, zwischen einem und dem andern harmonischen Tone der Oberstimme zwei Durchgangstöne nach einander anzuwenden. — Im Grunde war dies auch schon in No. 369 der Fall. Ziehen wir die Wiederholungen des einen Akkordes zusammen,



wie sie denn doch wesentlich nichts Verschiednes sagen: so sehen wir zu einem Akkorde die ganze Tonleiter, — zwischen den Harmonietönen *c, e, g, c* die Durchgangstöne *d, f, a, h* — eingeführt. Hier ist es zu dem tonischen Dreiklang geschehn; das nachfolgende Sätzchen



erinnert, dass es (wie sich von selbst versteht) zu jedem andern Akkorde geschehn kann, wofern wir nur von einem Harmonieton ausgehn und in einen Harmonieton wieder einlenken. Dies zeigt auch das folgende Sätzchen, —

375 m)

10	13	12	11	9	8	7	6	7	8
6	—————			6	—————				8
3	—————			3	—————				8

in welchem gar drei Durchgangstöne hinter einander (*fis, e, d*) erscheinen, zwei zu dem ersten Akkorde, der dritte als Wechselton zu dem zweiten.

Alle bisher aufgefundenen Durchgänge waren aus der Tonleiter der im Satze herrschenden Tonart genommen. Wir nennen sie

m) Gen. B. Zugleich haben wir an diesem Sätzchen eine Bezifferung versucht, die nicht blos die Harmonie, sondern auch die Durchgänge angäbe. Die Harmonie wäre mit 6 — für beide Akkorde hinreichend bezeichnet gewesen. Aber wie viel Umstände hat schon hier die Bezeichnung der Durchgänge gemacht! Jeder Durchgang, und um des Verständnisses willen jeder harmonische Beiton, musste seine Ziffer erhalten, alle Intervalle des Akkordes mussten angegeben und ihre Fortdauer durch horizontale Striche (——) oder durch einen einzigen Horizontalstrich (wie wir der Kürze wegen gethan) angezeigt werden! — Man erkennt hier eine vernünftige Gränze der Bezifferungskunst; sie sollte bei unsern Kompositionsentwürfen, bei fehlender Zeit oder beschränktem Raum als leichtere und engere Andeutung des harmonischen Inhalts behülflich sein, und nur hierzu ist sie von den guten ältern Komponisten gebraucht worden. Wo sie aber umständlicher und breiter ausfällt, als die Notenschrift selbst, da wär' ihr Gebrauch pedantisch. Wie viel Ziffern und Zeichen brauchte man gar zu No. 388 oder 389! und wie wollte man dabei die Noteneintheilung ausdrücken! Hier also scheiden wir von der Bezifferungskunst; sie kann uns nicht weiter begleiten.

diatonische Durchgänge

und wollen vor weiterer Entwicklung des Durchgangwesens einige Uebungen mit ihnen anstellen.

Vor allen Dingen ist zu bemerken, dass es nach der obigen Erklärung des Durchgangwesens nicht darauf ankommt, in welcher Stimme wir Durchgänge machen; sie können (wie Vorhalte) in jeder Stimme, folglich auch in mehreren Stimmen gleichzeitig eingeführt werden. Hiernach erkennen wir also, dass jede Terz in irgend einer Stimme mit einem Durchgangston ausgefüllt werden kann; ferner jede Quarte mit zwei Durchgangstönen, oder (genauer zu reden) einem Durchgangs- und einem Wechseltone.

Alles dies wollen wir vorerst, zur Uebung, möglichst reichlich anwenden. Wir legen hierzu die schon mehrmals behandelte Melodie No. 171 zum Grunde, harmonisiren sie unter A einfach, und führen dann unter B die nach Obigem sich darbietenden Durchgänge ein.

376 A.

B. a. b. c. d. e. f. g.

Vor Allem sehen wir bei *f* einen Durchgang, der dem Dreiklang im zweiten Achtel das Ansehn und Wesen eines Sekund-Akkordes ertheilt. Schon früher, bei den Vorhalten namentlich (S. 251), haben wir solche doppeldeutige Erscheinungen gesehen und nicht nöthig gefunden, uns darum weiter zu kümmern. Mögen wir das obige *f* im Basse Durchgangston oder Sekunde nennen; wenn wir es nur zu gebrauchen wissen.

Warum haben wir bei *a* nicht den Quartenschritt des Basses ausgefüllt? — Dadurch wär' eine eigne Art verschobner Oktaven (bei 1)

377

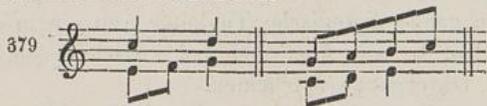
entstanden, noch ärger als die offenen Oktaven bei 2; denn es wären zugleich beide Aussenstimmen in Sekunden oder vielmehr Nonen einhergegangen, und das ohne alle harmonische Nothwendigkeit oder Veranlassung. Ein gleicher Fall wäre bei e zwischen Bass und Alt und anderswo eingetreten. Bei d haben wir eine Nonenfolge gesetzt. Bei dem stillen Wesen der übrigen Stimmen konnte der scharfe Wechselton im Bass unbedenklich statthaben, da der bei a gerügte Oktaven-Anklang hier nicht eintritt.

Warum haben wir bei b den Bass nicht ausgefüllt? Es wäre in der That nicht unzulässig gewesen;



allein die Septimenfolge zwischen Alt und Bass und die Häufung der Durchgänge in drei Stimmen hätte dem Satze leicht ein gezerrtes Wesen gegeben.

Warum haben wir bei c und g nicht den Alt ausgefüllt? — Wir hätten dadurch im erstern Falle zwischen Diskant und Alt, im letztern zwischen Alt und Tenor



Quinten hervorgerufen³⁹⁾.

Zweiter Abschnitt.

Chromatische Durchgänge- und Hülfsstöne.

A. Der chromatische Durchgang.

Was wir bis jetzt erfahren, setzt uns in den Stand, jede Terz und jedes grössere Intervall mit Durchgangstönen auszufüllen. Die Durchgangstöne zergliedern alle diese Schritte.

39) Fünfunddreissigste Aufgabe: Der Schüler hat ein Paar Melodien in derselben Weise, wie früher die Vorhalte

erst einfach,
dann mit Durchgängen im Diskant,
- - - - - Alt,
- - - - - Tenor,
- - - - - Basse,
zuletzt - - - in allen Stimmen,

soweit sie untereinander verträglich und dem Sinn oder Geschmacke des Arbeitenden (denn tiefere Beweggründe sind noch nicht vorhanden) zusagend sind, zu bearbeiten.

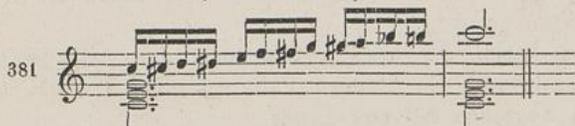
Zergliedern wir nun ein kleineres Intervall, die Sekunde. So gut wir zwischen *c* und *e* den Mittelton *d* ergriffen, eben so gut können wir zwischen *c* und *d* den Mittelton *cis* ergreifen, folglich zwischen *d* und *e* den Mittelton *dis*. —



Dies giebt Mancherlei zu betrachten,

Erstens sehen wir nun Durchgangstöne herbeigezogen, die gar nicht in die Tonart gehören. Man erinnert sich dabei an unsre frühesten melodischen Bildungen, No. 51 u. a.

Zweitens sehen wir bei *b* sogar in dem engen Raum einer Terz drei Durchgangstöne nach einander eingeführt, und gelangen dahin, durch Fortsetzung dieses Verfahrens die ganze chromatische Tonleiter,



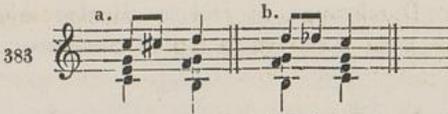
wie zuvor die ganze diatonische Tonleiter, zu einem einzigen Akkorde zu stellen, so dass über ihm und zwischen den harmonischen Tönen neun Durchgänge erscheinen.

Drittens aber sehen wir im Durchgange Stufen erhöht erscheinen, die im Akkord in ursprünglicher Gestalt auftraten, z. B. *cis* gegen *c*, *gis* gegen *g*. Wir errathen, dass auch erniedrigte Stufen gegen reine, und reine gegen erniedrigte oder erhöhte



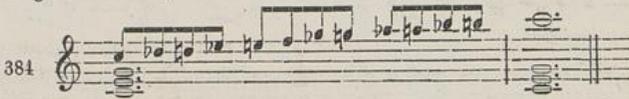
zu stehn kommen können. Diese Gestaltungen erinnern uns an die Lehre vom Querstande; man könnte einen Durchgang *cis*, der in einer Stimme gegen den Harmonieton *c* in einer andern — nicht etwa bald nachfolgend sondern gleichzeitig auftritt, querständig nennen. Allein es würde hier zutreffen, was für andre, aber verwandte Fälle der Anhang M nachweist. Ein solcher querständiger Durchgang kann nicht verletzen, weil er in vernunftgemässer Folge erscheint und gefasst wird; er kann kein Missverhältniss in der Harmonie bewirken, denn er ist nur Bestandtheil der Melodie und nur aus ihr zu erklären und zu rechtfertigen.

Hieraus ergibt sich auch die richtige Schreibart der Durchgangstöne. Ein Durchgang, z. B. *cis* bei *a*,



ist nichts, als Ueberleitung des einen Melodietons, *c*, in den andern, *d*; man könnte sagen: *c* dehne sich so weit aus, stimme sich so weit hinauf, bis es *d* erreiche. Wenn nun nach dieser Ansicht der Durchgangston nichts als Fortsetzung des vorherigen Harmonietons ist: so muss er auch nach demselben genannt werden; also *c* stimmt sich hinauf zu *cis*, um nach *d* zu führen. Umgekehrt stimmt sich oben bei *b* der Melodieton *d* zu *des* hinab, um nach *c* zu kommen.

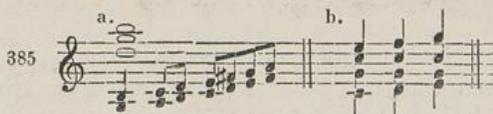
Hiernach ist oben grösstentheils verfahren. Warum ist aber in No. 381 statt *aïs* gegen die eben erwiesne Regel *b*, und in No. 382 statt *ges* im ersten Beispiele *fis*, und statt *es* und *des* im letzten *dis* und *cis* gesetzt worden? — Aus folgendem Grunde. Alle Regeln der Schreibart haben nur einen Zweck: das Niederschreibende so leicht und sicher wie möglich darstellen zu lassen; auch die obige Regel entspricht diesem Zweck, indem sie die Durchgänge nach ihrer Herkunft benennt und damit erklärt, zugleich aber eine Anzahl Wiederherstellungszeichen spart; die aufsteigende chromatische Tonleiter z. B. würde, mit Erniedrigungszeichen geschrieben,



nicht weniger als zehn Vorzeichnungen, dagegen mit lauter Erhöhungen (also streng nach der Regel) nur fünf, und in unsrer Weise (No. 381) nur sechs Vorzeichnungen erfordern. Nun würde uns aber die strenge Befolgung der Regel auf Töne führen, die der voraussetzlichen Tonart allzufremd, die allzuentlegnen Tonarten angehörig wären; es könnte befremden, zu *C*dur *aïs* oder *ges*, zu *A*dur *es* oder *des* erscheinen zu sehn, obwohl es der Sache nach — da die Durchgangstöne nicht zur Harmonie gehören — ganz unbedenklich wäre. Darum allein, um das Befremdliche zu mildern, nennt man die Töne nach näher liegenden Tonarten oder Harmonien. — Die Abwägung dieser Rücksicht gegen den Vortheil der streng regelmässigen Schreibart darf in den einzelnen Fällen dem Ermessen eines Jeden anheim gegeben werden.

Was wir nun bisher an der Oberstimme gezeigt haben, kann in jeder andern Stimme statt finden. Man wird nur, vorzüglich in Mittelstimmen, darauf zu sehn haben, ob auch für Durchgänge, besonders für mehrere auf einanderfolgende, innerhalb der Nebstimmen Raum ist.

Und da die Durchgänge in jeder Stimme möglich sind, so müssen sie auch gleichzeitig in zwei Stimmen



oder gar in drei und mehr Stimmen



anwendbar sein; nur freilich, je mehr Durchgangstöne gleichzeitig gegen die Akkordtöne geführt werden, desto mehr werden diese verdunkelt, desto grösser ist die Gefahr, mit den fremden Tönen Verwirrung anzurichten.

Noch einmal kehren wir auf den in No. 376 schon mit diatonischen Durchgängen versehenen Satz zurück, um nun auch die chromatischen Durchgänge in ihm einzuführen.



Um den Satz reicher auszuführen, haben wir den chromatischen und diatonischen Durchgängen einige Vorhalte untermischt, dabei aber keineswegs alle möglichen Durchgänge eintreten lassen. Denn dies würde nicht bloß in falsche Fortschreitungen der Stimmen verwickeln, sondern auch den Satz mit fremden Tönen überladen und die Stimmen verweichlichen, da sich die meisten ihrer Schritte in Halbtöne auflösten. Die Bearbeitung des Vordersatzes diene als Beispiel.

388

Man sieht, wie kleinlich besonders der Tenor im ersten Takte durch die peinliche Einzwängung der Halbtöne geworden ist.

Bei der Einführung der diatonischen Durchgänge liefen wir Gefahr, einen ursprünglich richtigen Satz durch Quintenfolgen und andre Missverhältnisse zu verderben. Bei den chromatischen Durchgängen gesellt sich noch eine neue Gefahr dazu, nämlich die Häufung fremder Töne und querständiger (oder doch scheinbar, gleichsam-querständiger) Stimmfortschritte. Diese Anhäufung kann bis zu musikalischem Unsinn gehn, z. B. in dieser Behandlung des obigen ersten Takts, — abgesehen von den Quinten und Oktaven, —

389

wenn nämlich unter der Masse durchhinlaufender fremder Töne die wesentlich harmonischen Töne verloren gehn und alles Ebenmaass und Verhältniss in der Stimmbewegung verschwindet. Wir sind also gewarnt, bei der Einführung der Durchgänge stets mit Vorsicht, mit Berücksichtigung der Nebenstimmen und mit Maass zu Werke zu gehen, damit nicht der ganze Satz überladen, oder einige Theile, oder die und jene Stimme in eine gegen andre unverhältnissmässige Bewegung versetzt werde. Schon die Arbeiten No. 376 und 387 sind von dem Vorwurf ungleicher Behandlung nicht frei zu sprechen; einzelne Stellen sind gegen andre zu reich ausgeführt. Hier ist es zur Uebung gesehn; sonst hätten wir entweder die reichern Stellen ermässigen, oder für die einfachern andre Mittel der Bereicherung suchen müssen.

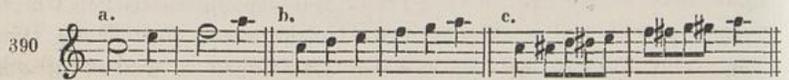
B. Der Hülfsston.

Durchgänge setzen, wo sie gebraucht werden sollen, jederzeit eine Tonlücke, einen solchen Schritt voraus, der noch die Einschlebung eines Tons zulässt. Zwischen *c* und *e* konnten wir *d*, zwischen *c* und *d* konnten wir *cis* einschleiben; zwischen *c* und *cis* finden wir keine Tonlücke auszufüllen, also auch nicht die Möglichkeit, einen Durchgang anzubringen.

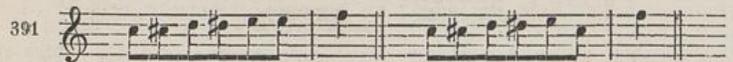
Gleichwohl kann selbst an solchen Stellen das Bedürfniss einer Ton-Einschiebung eintreten; dies erkennen wir, wenn wir erwägen, was eigentlich durch den Durchgang bewirkt wird.

Zunächst gewinnen wir durch ihn (wie im Vorbergehenden gezeigt ist) Ausfüllung grösserer Schritte durch zwischenliegende Töne. Wollen wir nicht unmittelbar von *c* nach *d*, — von *c* nach *e*, von *c* nach *g* schreiten, so füllen wir die Lücken mit den dazwischenliegenden Tönen *cis*, — *d*, — *cis*, *d*, *dis*, *e*, *f*, *fs*, — oder wie uns sonst gut scheint, aus.

Sodann aber dienen Durchgänge auch zur Erhöhung der rhythmischen Bewegung. Hier z. B.



werden die Halbnoten des ersten Sätzchens a mit Hülfe der Durchgänge bei b in Viertel, bei c in Achtel aufgelöst, die rhythmische Bewegung wird also erhöht oder lebhafter, beschleunigter. Dies können wir aber nicht mit Durchgängen erreichen bei dem Schritte von *e* nach *f*, weil zwischen diesen Tönen kein Durchgang möglich ist. Zwar könnten wir uns durch die Tonwiederholung oder durch einen harmonischen Nebenton



helfen; aber aus mancherlei Gründen kann uns Beides oft nicht zusetzen; die erstere Hülfe kann bisweilen ärmlich erscheinen, die andre z. B. dadurch unanwendbar werden, dass der Bass ebenfalls von *c* nach *f* gehen sollte.

Für diese Fälle bedarf es noch einer besondern Hülfe. Wir leiten sie so her. Zu dem Satz a



machen wir bei b Durchgänge. Der Durchgangston *d* führt bei b von *c* nach *e*, aber auch (von *e*) nach *c* zurück. Folglich — führen wir ihn bei *c* gleich wieder zurück; wir gingen hier von *c* aus, um über *d* nach *e* zu gelangen, besannen uns aber unterwegs anders und kehrten zurück nach *c*. Das Gleiche ist bei *d*, *e*, *f* geschehn; bei *e* und *f* haben wir Halbtöne zu Hülfe genommen.

Dergleichen Töne heissen

Hülfstöne;

wir sehen, dass es deren von der Grösse eines ganzen Tons (*c, d*) und eines halben (*e, f*) von oben kommende oder hinabführende (*c, e*) von unten kommende oder hinaufführende (*d, f*) giebt. Hinauf führen Halbtöne in der Regel geschmeidiger.

Später werden wir mehr Anlass zum Gebrauch der Hülfstöne haben. Für jetzt bedarf es nur einer Uebung für chromatische Durchgänge und gelegentlich anzubringende Hülfstöne⁴⁰).

Dritter Abschnitt.

Behandlung von Melodien, die Durchgänge und Hülfstöne enthalten.

Wenden wir nun noch einmal, wie S. 265 bei Gelegenheit der Vorausnahmen und Vorhalte, den Blick auf unsre frühern Melodien, so erkennen wir, wie weit mannigfaltiger und lebendiger sie sich hätten gestalten und behandeln lassen, wär' es uns damals möglich gewesen, neben den Akkordtönen auch harmoniefreie Töne zu verwenden. Eine Melodie, wie jene populär gewordne aus Weber's Freischützen,

Allegro.



würde, wollte man nach unsrer bisherigen Weise jedem Ton einen Akkord anhängen, lächerlich beladen einhergehn.

Von jetzt an haben wir bei jeder Melodie zu erwägen,

- 1) welche Töne besser harmoniefrei zu lassen,
- 2) welche besser — oder nothwendig als Bestandtheile der Harmonie zu behandeln sind.

Nothwendig müssen diejenigen Töne als Harmonietöne aufgefasst werden, deren wir bedürfen, um die für Konstruktion und Zusammenhang der Modulation nöthigen Harmonien einzuführen. Wieviel und welche Töne ausserdem als Bestandtheile der Harmonie oder als Durchgangs- und Hülfstöne gelten sollen, das hängt — bis sich tiefere Beweggründe geltend machen — vom Ermessen des Arbeitenden ab.

Nur das Eine sei als vorläufiger Wink gesagt:

40) Sechsenddreissigste Aufgabe: ein Paar Melodien sind mit Anwendung chromatischer Durchgangs- und Hülfstöne zu bearbeiten; Maass und Ort bleibt dem Ermessen des Arbeitenden überlassen.

je mehr Akkorde verwendet werden, desto beladner und schwerer wird der Satz, — je weniger, desto leichter und beweglicher.

Betrachten wir zu weiterer Verständigung diese Melodie, —

Allegro con brio.

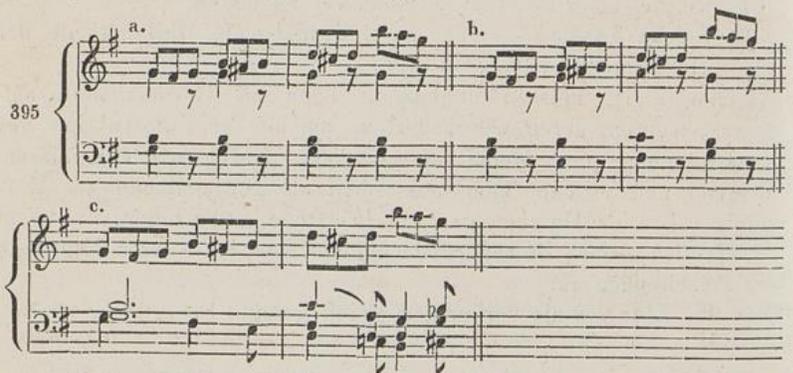


so macht schon die Ueberschrift darauf aufmerksam, dass der Satz leicht beweglich sein soll. Wie könnte das gelingen, wenn wir jedem der leichten Achtel einen Akkord aufbürdeten? Wir werden vielmehr

Takt	1	die	Töne	<i>fis</i>	und	<i>ais</i> ,
-	2	-	-	<i>cis</i>	-	<i>a</i>
-	3	-	-	<i>eis</i> ,	<i>e</i> ,	<i>dis</i> und wieder <i>e</i>
-	4	-	-	<i>h</i>	und	<i>gis</i>

als Hilfs- oder Durchgangstöne auffassen, — und so in den folgenden Takten. Nothwendig erscheinen hier, wo sich nicht einmal ein Vordersatz absondert, nur die Harmonien des Schlusses; der Schlussakkord füllt unzweideutig den letzten Takt, zum Dominantakkorde bietet der vorletzte Takt die Töne *fis - d - c* und nochmals *fis*; die beiden *e* mögen als Durchgang und Hülfsston gelten, — oder auch als None, wenn man den Nonen-Akkord nicht zu schwer und aufgeblasen für das leichte Sätzchen findet.

Soviel war sicher festzustellen, wenn man nicht den Charakter der Melodie ganz vernichten wollte. Im Uebrigen ist Mancherlei möglich. Am leichtesten (für ein *Presto* oder *Prestissimo* am günstigsten) würde die Behandlung bei a —



sein, in der zwei volle Takte zu einer Harmonie zusammengefasst sind; harmoniereicher sind die Behandlungen bei b und c, aber

auch lastender, am meisten die dritte. Weitere Auseinandersetzung und Anleitung scheint um so weniger nöthig, als wir von Melodien, die blos zur Uebung angefertigt sind, zu solchen übergehn, die dem Kunstleben selber angehören⁴¹⁾.

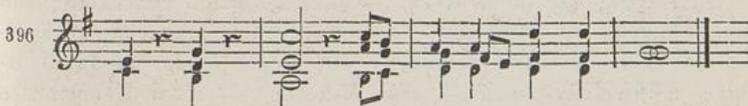
Vierter Abschnitt.

Weitere Wirksamkeit der Durchgänge.

Zunächst haben die Durchgänge und Hülfsstöne den Tonreichtum unsrer Sätze, dann den lindern und geschlossnern Gang unsrer Stimmen gesteigert, endlich — und das erschien als das Bedeutsamste — von der Ueberlast stets geschlossner Akkordreihen befreit. Allerdings können durch überhäufte Anwendung der Durchgänge Melodien, die Anfangs zu eckig waren, jetzt allzusehr abgeschliffen, es kann mancher Charakterzug — besonders des Basses, der gern markig, entschieden, in grössern Schritten einhergeht — verwischt werden. Vielleicht wäre das schon dem Satze No. 276 zum Vorwurfe zu machen, wiewohl man über den Grad weicherer oder schärferer Stimmführung gründlich nur aus dem Sinne jedes Tonstücks urtheilen kann und hierzu erst Aufgaben von bestimmtem Charakter erwartet werden müssen.

Der entscheidende Fortschritt bleibt aber allerdings der, dass wir nun nicht mehr genöthigt sind, jedem Melodieton einen Akkord aufzuladen, dass wir neben der Harmonie harmoniefreie Töne haben. Hiermit treten wir aus dem Joche der Akkordik frei heraus; unsre Harmonie löset sich auf in vier Stimmen, deren jede sich frei in melodischer Weise entfalten kann, gestützt auf Harmonie, nicht aber an sie gefesselt.

Dieses Stimmwesen kann sogar, am rechten Orte, vorherrschen vor dem Akkordwesen. So schreibt Mozart in der Zauberflöte Folgendes



in einem raschen leicht bewegten Satze. Man erkennt, dass die Achtel *g-h* Takt 2 eigentlich der Akkord *g-h-d* sind, der in den Oberstimmen aber durch zwei Vorhalte, *a* und *c*, aufgehalten

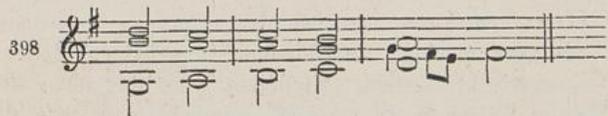
⁴¹⁾ Siebenunddreissigste Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage XVII gegebenen Melodien.

wird, während die Unterstimme den Akkordton *h* zu den Vorhalten, dann aber zu den Akkordtönen *g-h* den Durchgang *c* bringt, der fließend in den folgenden Akkord führt. Die Stelle heisst ursprünglich so, wie sie hier bei a, oder b —



gesetzt ist; bei c lösen sich Akkordton und Durchgang deutlicher von einander. Mozart aber brauchte schwunghaftere, glattere Stimmen, und warf mit sichrer Hand und klarem Sinne Vorhaltston und Akkordton, Akkordton und Durchgang übereinander; das Spiel der Stimmen trägt uns auf leichter Woge dahin, kein Mensch denkt an Akkorde.

Eben so verhält es sich mit dieser Stelle, —



wo durch gleiche Anwendung von Vorhalt und Durchgang gleichmässiger Gang aller Stimmen und ruhiger diatonischer Einerschritt des Basses erhalten worden ist.

Wenn nun die Durchgänge schon gewissermaassen eine Rolle in der Harmonie zu spielen anfangen, sich immer bedeutsamer in die Harmonie — zu der sie von Haus' aus gar nicht gehören — eindrängen: so darf es zuletzt kaum noch befremden, wenn sie sich auch

als gleichsam-harmonische Töne fühlbar machen und Anwendungen gleich wirklichen Harmonietönen sich zueignen. Dies geschieht in vierfacher Weise.

1. Durchgangs-Akkorde.

Da Durchgänge in mehrern, ja allen Stimmen gleichzeitig statt haben können, so lässt ihr Zusammentreffen bisweilen Akkordgestalten zum Vorschein kommen, die weder in der Modulations-Anlage nothwendig noch — als Akkorde — vom Komponisten selbst beabsichtigt waren. Hier



sehen wir eine Melodie, die zu ihrer nothwendigen harmonischen Begründung eigentlich nur der Dreiklänge auf *c*, *f*, *g*, *c* bedurft hätte; man kann noch die Dominantakkorde auf *c* und *g* und die Molldreiklänge auf *d* und *a* (diese alle für Takt 2 und 4) zufügen. Nun erscheinen aber, dem Notengehalt nach, noch die Akkorde

d - f - a - c
dis - fis - a - c
a - c g (fehlt *e*)
ais - cis g, (fehlt *e*)

die weder nothwendig für die Modulation, noch in ihrem eigentlichen Sitz einheimisch, noch nach ihrer eigentlichen Natur behandelt sind. Man muss daher annehmen, dass der Komponist gar nicht beabsichtigt hat, diese Akkorde zu setzen; er hat gegen die Oberstimme seine Unterstimmen in fließende Bewegung gesetzt, hat dies nur mit Hülfe von Durchgängen gekonnt — und so sind diese

Scheinakkorde

(das ist der andre Name für dergleichen Gestalten) zum Vorschein gekommen. Ein Gleiches zeigt sich im *Sanctus* der hohen Messe von Seb. Bach*) in unbestreitbarer Weise. Es beginnt (sechsstimmig, 2 Soprane, 2 Alte, Tenor, Bass,) so, —

400

und die Begleitung giebt vollkommen unzweideutig, auch nicht durch einen einzigen Durchgang verstellt, folgende Akkordfolge

401

*) Im Klavierauszuge vom Verf. bei Simrock in Bonn herausgegeben. Die Begleitung ist in No. 401 (Anfangs vereinfacht) aus dem Klavierauszug angeführt, gewiss aber mit der Partitur in allem Wesentlichen übereinstimmend.

als eigentlichen Harmoniegehalt. Alles Uebrige ist Durchgang, alle in den Oberstimmen auf die zweiten Achtel der Triolen fallenden Harmonien sind Durchgangs-, sind Scheinakkorde.

Statt vieler andern stellen wir hier —



noch zwei Durchgangsgestalten auf. Im ersten Satze liegt nur ein Akkord (*c-e-g*) vor, dem man durch einen zweiten (*f-a-c*) einen Gegensatz geben kann; *dis-fis-a-c* dagegen ist in der Modulation gar nicht motivirt, es giebt nur einen verwegnen Accent, einen Schlag gegen die Melodie — und ist nur ein Zusammenstoss von Durchgängen. Im zweiten Satz (aus dem Freischützen) hat R. M. Weber nur einen prallen, patzigen Accent für sein naseweis-drolliges Aennchen gebraucht und dazu Hilfstöne für alle vier Stimmen zusammengedrückt; dass diese den Schein des Akkordes *f-as-c-es* annehmen, ändert den Sinn nicht — und der Akkord in Wirklichkeit hat mit der Modulation Weber's nichts zu thun.

Es kann nicht unbemerkt bleiben, dass alle dergleichen Erscheinungen gleichwohl mehr als eine Deutung zulassen, dass man wenigstens in vielen Fällen (z. B. im ersten Satze von No. 402) berechtigt ist, ebensowohl wirkliche als Scheinakkorde anzunehmen, und zwar wirkliche, die unter dem Einflusse des Melodieprinzips (S. 226). auftreten. Auch bei den Vorhalten schliessen wir auf dergleichen mehrdeutige Erscheinungen; jetzt wie bei jenen soll uns der unfruchtbare Streit um die Deutung fern bleiben, wenn wir nur die Sache haben und beherrschen.

Thatsächlich wichtiger ist die Erscheinung der

2. Durchgänge als Vorhalte,

die sich zeigt, wenn blosse Durchgänge (wie hier —



bei a die Töne *fis* und *d-fis*) als Vorhalte festgehalten werden (wie bei b) als wenn sie zum vorigen Akkorde gehört hätten. Dies haben sie natürlich nicht, aber man hat sie zu demselben gehört — und darin liegt ihr Recht und ihre Vorbereitung. Der Satz c ist nur eine andre Schreibart von b. Man bemerkt übrigens, dass auch hier die Erklärung an den Begriff eines Durchgangakkordes anknüpfen, dass man vor dem Vorhalt einen Akkord (oder Scheinakkord) *g-h-d-fis* annehmen kann. Dieselbe Auslegung würde hier —

404

auf den Fall bei a passen, nicht aber auf den bei b. Im erstern kann man für die Erklärung des Vorhalts einen Durchgangsakkord *g-h-des-f* annehmen, dagegen ist ein Akkord *c-e-g-cis* undenkbar, da kein Terzenbau von *c* auf *cis* führt. Hier bei b ist also ganz unbestreitbar ein Durchgang als Vorhalt festgehalten worden, — und zwar ein gegen den Grundton querständig auftretender.

Dagegen knüpft sich an den Fall bei b eine neue Betrachtung. Die Durchgangsakkorde waren allesamt den uns schon bekannten Harmonien gleich; hier in dem aus einem Durchgang entstandnen *g-h-des-f* — sehen wir den ersten Fall, dass

3. neue Harmonien aus Durchgängen

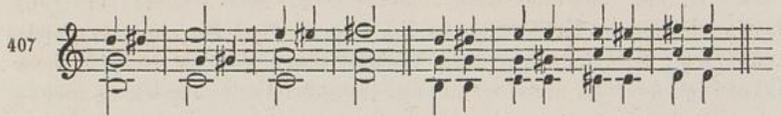
entspringen; denn einen Septimenakkord mit kleiner Quinte und kleiner Septime kennen wir noch nicht. Fügen wir einen zweiten Fall

405

zu. Bei a sehen wir *dis* als Durchgang von *d* zu *e*; bei b wird dieser Ton festgehalten und es erscheint eine Gestaltung *g-h-dis*, die sogar gleich nachher die Form eines Sextakkordes (*h-g-dis*) annimmt. Man kann dabei stehen bleiben, *dis* trotz seines langen Verweilens selbst unter Veränderung der Akkordform für einen blossen Durchgang zu erklären. Und wenn man dieselbe Gestalt so wie hier bei a —

406

im zweiten Takte freier, bei b und c in der Stellung eines Sextakkordes erblickt, so kann man *dis* beharrlich für einen blossen Hülfsston erklären; und wenn sich zuletzt aus diesem Wesen ein Gang gestaltet,



der in verschiedenen Lagen und Umkehrungen anwendbar ist: so kann man auch dies nur als strenge Durchführung eines melodischen Motivs ansehen, das sich an die jedesmalige Quinte knüpft. Indess man hat, wenigstens mit gleichem Rechte, fast einstimmig die No. 405 aufgewiesne Gestalt für einen Akkord erklärt und ihn, da er grösser ist als der grosse Dreiklang und sich von ihm durch die übermässige Quinte unterscheidet,

übermässigen Dreiklang

genannt. Er ist derselbe Akkord, der sich uns schon bei der Untersuchung der Mollharmonien in No. 194 gezeigt hatte, damals aber noch nicht erklärt und gebraucht werden konnte.

Auch die in No. 404, a aufgewiesnen und mehrere ähnliche Gestaltungen sind ziemlich allgemein als Akkorde anerkannt. Die meisten von ihnen haben das Eigne, dass sie — aus dem Zutritte harmonischer Durchgänge hervorgegangen — ihrem Tonbestand nach nicht einer einzigen Tonart angehören, sondern (man sehe einstweilen auf *g-h-des-f*) die Töne verschiedner Tonarten zusammenbringen. Wir dürfen sie daher

Mischakkorde

nennen, um damit auf ihren zwitterhaften Karakter hinzudeuten; ihnen allen besondre Namen geben, scheint unnöthige Beschwer. Uebrigens passt der Name Mischakkord auch auf diejenigen von ihnen, deren Töne sich wirklich in einer einzigen Tonart finden, z. B. auf *c-e-gis*, dessen Toninhalt sich in *A*moll findet; denn gerade in diesen Tonarten erscheinen sie seltner als in fremden.

Soviel davon hier; Näheres in den folgenden beiden Abschnitten. Endlich müssen wir noch

4. *Durchgänge als Modulationsmittel*

anerkennen, — wenigstens in gewissen Fällen als Einleitung, Vorzeichen von Uebergängen, — obgleich wir bei No. 216 eine ganze Reihe von Durchgängen ganz wirkungslos für Modulation befunden haben. Hier

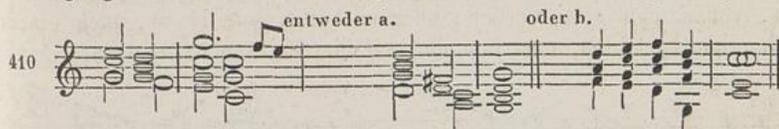


sehn wir einen Satz offenbar in *C*dur beginnen und mit dem vorletzten Akkord entschieden nach *G*dur übergehn. Allein schon im zweiten Takte regt der Durchgangton *fis* über dem Akkord *a-c-e* das Vorgefühl von *G*dur so lebhaft an, dass es kaum noch des spätern Dominant-Akkordes bedarf. Prägen wir vor dem Eintritte des Durchgangs *C*dur noch so stark ein, —



so würde der erste Eintritt des Durchgangs (Takt 6) das Gefühl von *G*dur erregen; nur die stete Rückkehr auf *e-e-g* nach dem Zeichen † und die starke Ausprägung dieses Akkordes würde wieder von *G*dur ablenken und den vorstehenden Schluss eher als Halbschluss in *C*dur charakterisiren.

Will man sich von entgegengesetzter Seite von der Kraft jenes Durchgangs in No. 408 überzeugen, so verwandle man *fis* in *f* —



und die Wendung nach *G*dur (bei *a*) wird unerwartet, die nach dem *C*dur-Schlusse (bei *b*) befriedigender erscheinen*).

Woher nun diese Modulationskraft im einen Fall und der gänzliche Mangel derselben in dem andern in No. 216 betrachteten? — In No. 216 tritt kein Durchgangston mit besonderm Nachdruck hervor; vielmehr nimmt einer dem andern die Bedeutung. In No. 408 dagegen ist *fis* der einzige Durchgang und muss in seinem Widerspruch gegen die Harmonie bemerkt werden. Daher muss er, der Fremdling in *C*dur, befremden, an Fremdes erinnern — und zwar an *G*dur als die nächste Tonart zu *C* und die erste, in der sich *fis* einheimisch findet.

*) Hierzu der Anhang **R.**

Fünfter Abschnitt.

Der übermässige Dreiklang.

Wir wenden uns nun zu dem ersten der Mischakkorde zurück, dem einzigen, der einen allgemein anerkannten Namen hat. Er ist uns schon als einer derjenigen bekannt, die in der That ihrem Tongehalt nach einer bestimmten Tonart angehören und die wir nur darum in die Reihe der Mischakkorde stellen, weil sie jener Tonart nicht wesentlich sind und in andern Tonarten häufiger gebraucht, da aber aus Durchgangstönen hervorgerufen werden. Hiermit ist auch der Weg, den die Erörterung nehmen wird, bezeichnet.

1. Der übermässige Dreiklang als Harmonie des Molltongeschlechts.

Der genannte Akkord ist einheimisch in derjenigen Molltonart, deren Tonika eine kleine Terz unter seinem Grundtone liegt*), z. B. *c-c-gis* in *Amoll*. Hier kann er im Gefolge des tonischen Dreiklangs, gleich einer blossen durch einen Hülftston veränderten Wiederholung erscheinen, wie bei a,

411

wiewohl dann in den meisten Fällen Dominant-Harmonien, wie bei b, vorzuziehn sein werden; oder er kann, wie bei c, nach einer Dominanharmonie, oder endlich, wie hier in einem Einleitungssatze,

Adagio.

412

selbständig, ohne Entwicklung aus einem vorhergehenden Akkord auftreten. Ist er einmal da, so kann seine Quinte gleich einem Vorhalt von oben oder Hülftston in die Tonika emporsteigen, wie hier bei a,

413

*) Man bezeichnet dies auch durch den Ausdruck: er hat seinen Sitz auf der dritten Stufe in Moll, — ein Ausdruck, der an sich unverwerflich ist, wofür man sich nicht durch ihn zu jener systemlosen Aufschichtungsweise älterer Harmoniker hinüberlocken lässt, auf die der Anhang I hindeutet.

oder sie kann, wie bei b, festgehalten werden, während die andern Intervalle fortschreiten, und mit diesen eine der Dominanharmonien*) bilden.

Reicher zeigt sich das Feld angebaut, wenn

2. *der übermässige Dreiklang als eigentlicher Mischakkord* in einer Tonart erscheint, der er nicht einmal seinem Tongehalt nach angehört. Auch hier kann er selbständig, ohne aus einem voranstehenden Dreiklang gebildet zu werden, auftreten, z. B.

414

Feroce.

oder — und dies scheint das Naturnähere zu sein — er kann als Entwicklung eines vorübergehenden Akkordes eintreten und dann zunächst den Trieb haben, seine Quinte nach der Sexte hinaufzuschicken, wie hier bei a, — wir nehmen als Tonart Cdur an, —

415

oder, wenn er (wie bei b) aus einem kleinen Dreiklange durch Abwärtsschreiten des Grundtons hervorgegangen ist, den neuen Grundton noch eine Halbstufe weiter abwärts zu senden. Beide Entstehungsweisen lassen sich in Einem Ausdrucke zusammenfassen: der übermässige Dreiklang in einer fremden Tonart geht aus der Verwandlung der kleinen Terz in einem grossen oder kleinen Dreiklang in eine grosse hervor.

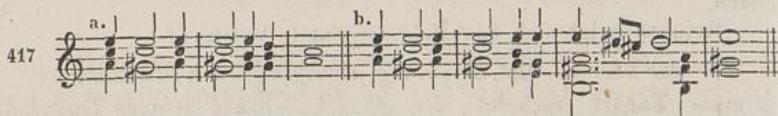
Die obigen Wendungen bedingen noch keinen Uebergang in eine andre Tonart; sie können aber — wo nicht Mittel, doch Vorzeichen einer Ausweichung sein. Hier bei a

416

bleiben wir in Cdur, bei b wird auf den Akkord e-g-h soviel Gewicht gelegt, dass er uns für die Tonart Emoll stimmt, ehe noch der Dominantakkord kommt. Dieselbe Zweiseitigkeit zeigt sich, wenn der übermässige Dreiklang innerhalb der Molltonart

*) Dieser jetzt öfter nöthige Gesamtname soll den Dominantdreiklang, Dominant- (Septimen-) Akkord und Nonenakkord bezeichnen.

erscheint, der seine Töne angehören. Nehmen wir *A*moll als festgestellte Tonart an, so bringt der Satz bei a

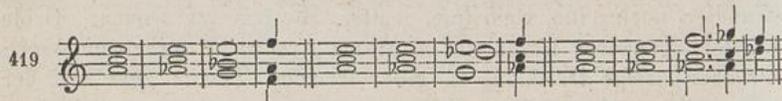


keinen modulatorischen Fortschritt, bei b dagegen stimmt uns das längere Weilen auf *e-gis-h* für *E*dur.

Weit zahlreicher sind die Wendungen, durch die der übermässige Dreiklang mit Nothwendigkeit in fremde Tonarten tritt. Nehmen wir wieder *C*dur als festgestellten Ausgangspunkt und bilden da den Dreiklang *g-h-d* zu einem übermässigen um, so können wir den letztern zu folgenden Modulationen benutzen,



denen leicht noch mehrere angeschlossen werden könnten. Lassen wir unsern Akkord in derselben Tonart (*C*dur) aus dem Hinunterschreiten des Grundtons eines kleinen Dreiklangs entstehen, so bieten sich wieder neue Modulationen, z. B.



dergleichen Jeder sich weiter aufsuchen möge. Es bedarf dazu keiner Anleitung, kaum der Uebung, sondern nur gelegentlich einiger Versuche.

Zuletzt aber müssen wir noch eine Eigenschaft unsers Akkordes in das Auge fassen, die seine Gewandtheit*) um so auffallender steigert, als man bei dem herben, schreierischen Wesen desselben ihn eher für spröde und ungefüge halten sollte; dies ist die

3. *Enharmonik des übermässigen Dreiklangs.*

Der Akkord hat nämlich mit dem verminderten Septimenakkorde das gemein, dass auch er aus gleichen Intervallen (zwei grossen Terzen) besteht und seine Umkehrungen durch enharmonische

*) Dass die Entstehung und Führung aller Mischakkorde dem kräftigen Eindringen des Melodieprinzips in die Harmonik beizumessen, ist wohl schon wahrgenommen worden.

Verwandlung zu neuen übermässigen Dreiklängen werden. Setzen wir seinen Grundton über die Quinte,

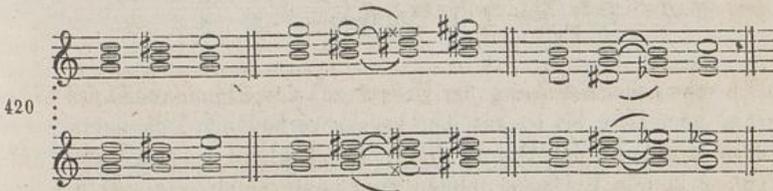
c - e - gis
e - gis - c

so tritt eine kleine Quarte, *gis-c*, hervor, die enharmonisch gleich ist der grossen Terz *gis-his*, folglich in dieselbe verwandelt werden kann. Dann aber wird aus dem Sextakkord *e-gis-c* ein neuer Grundakkord *gis-e-his*. Setzen wir die Verwandlung fort, so ergibt sich folgender Verein von übermässigen Dreiklängen:

c - e - gis davon
e - gis - c oder
e - gis - his davon
gis - his - e oder
gis - his - disis oder
as - c - e;

die letzte Umnennung ist blos Erleichterung für die Notirung. Soll einmal *c-e-gis* einem Satz in Cdur angehören, so rückt mit gleichem Rechte *e-gis-his* nach *E* und *as-c-e* nach *Asdur*.

Hieraus folgt: dass alle Schritte und Modulationen, die ein übermässiger Dreiklang darbietet, dreifach angewendet werden können, — auf ihn und seine enharmonischen Doppelgänger, — wie früher die Bewegungen des verminderten Septimen-Akkordes vierfache Geltung hatten*). Hier —



*) Es folgt ferner daraus, dass es nur vier übermässige Dreiklänge von verschiedener Tonung geben kann, da jeder zwei andre in sich schliesst und wir nur zwölf Töne (Halbtöne) in der Oktave haben.

Diese Eigenheit und die oben erwähnte Wechselgestaltigkeit ist nur den zwei Akkorden eigen, die mit gleichen Intervallen bei der ersten Umkehrung die Oktave ihres Grundtons erreichen. Die Gleichheit der Glieder (lauter kleine oder lauter grosse Terzen) in beiden Akkorden, — so ganz abweichend von dem in jedem Momente mannigfaltigen Naturbau des Urakkordes; zugleich die Charakterlosigkeit, die sich darin zu erkennen giebt, drei oder vier Tonarten gleich nahe zu stehn und keiner von ihnen entschieden anzugehören, — die Verkümmertheit und schmerzliche Gepresstheit des verminderten Septimenakkordes, die Ueberreiztheit und schmerzliche Aufgerissenheit des übermässigen Dreiklangs: das Alles sind bedeutungsvolle Züge im System der Akkordik, die in der Musikwissenschaft ihre Würdigung finden werden.

ist ein einziger — einer der einfachsten Fälle, aus No. 418 — mit seinen Umwandlungen. Die übrigen mag Jeder für sich finden.

Sechster Abschnitt.

Die übrigen Mischakkorde.

Bereits in No. 404, *a* sind wir einem der Mischakkorde begegnet, der aus dem Dominantakkorde hervortrat, wenn wir dessen Quinte durchgangartig hinabführten und im Durchgange festhielten. Jetzt wollen wir wenigstens einige Mischakkorde zu näherer Betrachtung ziehen; wir knüpfen bei der Entwicklung des übermäßigen Dreiklangs aus dem grossen an.

1. Mischakkorde aus dem grossen Dreiklange.

Der erste Mischakkord, der aus dem grossen Dreiklange her-
ausgebildet wurde, war der übermäßige Dreiklang.

Nun erwächst aber naturgemäss aus dem grossen Dreiklange der Dominantakkord auf demselben Grundtone; folglich kann (wie wir hier

421

bei *a* sehn) die Erhöhung der Quinte auf den Dominantakkord über-
gehen, oder (wie bei *b*) aus dem bereits vorhandnen Dominantakkorde
durch Erhöhung der Quinte dieser Mischakkord hervorgerufen wer-
den, dem alle Fortschreitungen zu Gebote stehn, die sich mit dem
Wesen des Dominantakkordes und der emporstrebenden Quinte ver-
einen lassen.

Nun haben wir aber ferner aus dem Dominantakkord einen
Septimenakkord mit grosser Septime (No. 243, *C*) gebildet. Hier-
auf gestützt bilden wir jetzt —

422

aus *c-e-gis* den Mischakkord *c-e-gis-h*, oder aus dem grossen
Septimen-Akkorde *c-e-g-h* einem andern, *c-e-gis-h*, den man den
übermäßigen nennen könnte, wenn es nöthig wäre, jede abge-
leitete Gestalt zu benennen.

Zuvor in No. 421, war der Dominant-Akkord durch Erhöhung der Quinte verwandelt; versuchen wir das Umgekehrte, die Quinte mittels Durchgangs zu erniedrigen.

423

Dies ist bei a geschehn, bei b haben wir den Durchgangston *des* gleich an die Stelle des eigentlichen Akkordtons gesetzt und einen neuen Akkord *g-h-des-f* gebildet, der sich vom Dominant-Akkorde durch die erniedrigte und nothwendig abwärts gehende Quinte (denn sie war ja ursprünglich ein Durchgang von *d* abwärts nach *c*) unterscheidet und den man hier mit allen seinen Umkehrungen sieht*). Uebrigens wird man leicht gewahr, dass diese und ähnliche Akkorde nicht in jeder Lage günstig erscheinen. Ungünstig sind alle Lagen, in denen der besonders auffallende Ton (*des*)

*) Auch dem bei *b* aufgewiesenen Akkorde hat man einen schönen Namen angehängt; man nannte ihn den Akkord der grossen oder besser der übermässigen Sexte, weil zufälligerweise die Sexte *des-h* zuerst die Aufmerksamkeit anzog; man übertrug sogar denselben Namen auf den No. 428 gezeigten Akkord, dessgleichen auf einen andern Durchgangsakkord *des-f-as-h* (der nach No. 429 aus *d-f-as-h* durch Erniedrigung des *d* gemacht wird) und warf so einen Sext-Akkord, einen Terzquart- und einen Quintsext-Akkord unter eine Rubrik. Aber dieser Name ist nicht bloß überflüssig, er ist auch unsystematisch, irreleitend und unzulänglich. Denn erstens wird mit dem Gattungsnamen Sext-Akkord stets die erste Umkehrung eines Dreiklangs, nicht eines Septimen-Akkordes bezeichnet. Zweitens ist es nicht die Sexte *des-h*, sondern bloß der Ton *des*, der fremd und darum Aufmerksamkeit erregend eintritt; — es könnte sogar in einem solchen Akkorde das *h* ganz fehlen, z. B.

424

Adagio.

ohne dass im Wesentlichen sich der Akkord änderte. Drittens passt der Name auf dieselben Akkorde nicht, wenn man *des* über *h* setzt (*h-f-des*, *g-h-f-des*, *h-f-g-des*, *h-f-as-des* u. s. w.), weil dann natürlich die Sexte *des-h* gar nicht vorhanden ist. Man hat also drei ganz verschiedenen Akkorde einen Namen gegeben, der auf zwei derselben gar nicht anwendbar und bei verschiedenen Lagen ein- und desselben Akkordes nicht einmal scheinbar veranlasst ist.

neben der Terz *h* steht, mit der er sich in ein und denselben Ton auflöset; er hat erst unsre Aufmerksamkeit gereizt, und nun täuscht er sie, indem er in einen Ton, der schon anderwärts herkommt, gleichsam hineinschwindet.

In No. 423 haben wir dem Akkorde die ursprüngliche Auflösung des Dominantakkordes gelassen; er kann aber auch, wie hier bei a und b —

425

sehn, jede andre (auch enharmonische, wie bei c) Fortschreitung ausführen, die sich unter dem Einflusse des Melodieprinzipes mit der Natur des Dominant-Akkordes und dem Hinabstreben der Quinte verträgt.

Sobald wir einmal den Akkord *g-h-des-f* gebildet haben, ist darin auch ein neuer Dreiklang enthalten, *g-h-des*^{*)} in dem die Quinte erniedrigt erscheint, wie im übermässigen Dreiklang erhöht. Hier —

426

sehen wir ihn angewendet, die letzten Male mit enharmonischer Umnennung.

Bei allen vorhergehenden Akkorden erscheint der grosse Dreiklang als erster Anknüpfungspunkt. Zwar konnten die gefundenen Septimenakkorde ebensowohl aus dem Dominantakkorde herausgebildet werden; aber das macht keinen Unterschied, da dieser selbst Erzeugniss des grossen Dreiklangs ist. Wenn wir jetzt als besondere Rubrik

*) Er hat den Namen des hartverminderten Dreiklangs erhalten. Wir sind um so mehr gegen alle diese Benennungen einflussloser Gestalten, da selbst die Anhänger derselben in Verlegenheit sind, überall Namen aufzutreiben. Den in No. 425 aufgewiesenen Akkord wissen sie schon nicht anders zu benennen, als: hartvermindertes Dreiklang mit zugefügter kleiner Septime.“ Wie breit! und wie unrichtig! — ein Dreiklang mit zugefügter Septime ist kein Dreiklang — und wie irreleitend, als wenn jener Septimenakkord zunächst oder allein aus dem Dreiklange von No. 426 und nicht vielmehr aus dem Dominantakkorde herkäme!

2. *Mischakkorde aus vermindertem Dreiklang und Septimenakkord*

aufstellen, so ist klar, dass wir sie blos der bequemern Uebersicht wegen absondern; sie könnten eben sowohl unter die vorige Rubrik treten, da vermindert Dreiklang und Septimenakkord wieder nur aus dem Dominantakkorde herrühren. Hier



sehen wir aus *dis-fis-a-c* durch Hinabführung der Quinte (der Septime in *h-dis-fis-a-c*) einen Mischakkord *dis-fis-as-c* mit ein Paar enharmonischen Wendungen.

Blicken wir auf No. 423 zurück, so findet sich da ein Mischakkord, der aus dem Dominantakkorde durch Erniedrigung der Quinte entstanden ist. Aus dem letztern geht aber auch der verminderte Dreiklang hervor; folglich kann auch in diesem die Terz — denn sie ist ja Quinte des Stammakkordes — erniedrigt werden. Hier — um einmal wieder an einen Meister zu erinnern —



zeigen wir diesen Akkord*) zuerst aus dem bekannten Terzett in Mozart's Don Juan und in noch ein Paar Anwendungen, andre der Forschung des Jüngers überlassend.

Wenn ferner bekanntlich aus dem Dominantakkord auch der verminderte Septimenakkord hervorgeht, so muss die in No. 423 gezeigte Erniedrigung der Quinte auch auf diesen übergehn, nur dass dieses Intervall auch hier zur Terz wird. Aus *g-h-d-f* ist *g-h-des-f* geworden, aus *h-d-f-as* bilden wir hier

*) Sie nennen ihn den doppeltverminderten Dreiklang.



einen neuen Mischakkord *h-des-f-as*, der bei a in den zuvor gezeigten Dreiklang zurückgenommen wird, bei b sich normal auflöst, bei c ebenfalls, — nur mit offenbaren Quinten in den Unterstimmen, — bei d eine von den mancherlei anwendbaren enharmonischen Wendungen nimmt.

Hier nun, (in No. 429, c) sind wir — übrigens auf klar übersichtlichem Wege von *d-fis-a-c* über *fis-a-c-es* mittels Durchgangs von a abwärts — zum Schluss auf Akkordfolgen geführt worden mit bewusst gesetzten Quinten, die wir Anfangs entschieden und sorgfältig haben vermeiden sollen. Fragt man zunächst unbefangen sein Gefühl, so wird man die Fortschreitung der Akkorde bei c nichts weniger als verletzend, man wird sie, besonders bei sanftem und weilendem Vortrage milder als die vollkommen normale Führung bei b und freier als den verkümmerten Rückschritt bei a empfinden. Mozart hat den sanft verschwebenden, verklärenden Klang dieser Quintenfolge tief empfunden, als er — damals selbst der zärtliche Bräutigam seiner Konstanze! — in Belmonte's Arie (in der Entführung) bei dem Liebesrufe „Konstanze!“ sie zum dem Gesange erweckte. Und wenn in der Vestalin Licinius, in Liebe und Verwegenheit erbebend, in der Mondnacht, im Tempel am Altare der strengen Göttin seine „Julia!“ ruft: so fand auch Spontini keinen andern Klang in seiner Brust, als jenen.

Warum aber sind wir jetzt berechtigt, solche Fortschreitungen zu unternehmen, die wir Anfangs uns versagt haben? Nicht blos, weil wir sie nun als wohlklingend und brauchbar befunden haben; — denn auf diese Entdeckung hätte uns schon längst, gleich Anfangs, der Zufall bringen können. Sondern: weil wir jetzt in voller Konsequenz darauf geführt worden sind, und weil uns nicht Unbehülflichkeit, sondern vielmehr gegründete Ueberlegung darauf führt, nachdem wir alle andern Wege zu demselben Ziel ebenfalls schon kennen.

Dies ist der Punkt, von dem aus bei lebhaftern, aber ununterrichteten Geistern der verderblichste Irrthum ausgeht; der verderblichste, denn er raubt leicht den Begabtern die ihnen von der Natur zugedachten Früchte. Die entlegnern und deshalb unregelmässignern Gestaltungen erscheinen ihnen als das Neuere und Reizendere, auch darum wohl als das Genialere. Aber dieses Neuere

und Fernerliegende hat nur Kraft, insofern es als äusserste Folge eines zusammenhängenden, organisch erwachsenen und gereiften Ganzen erscheint und sein Wesen ganz ausspricht. Ausser diesem Zusammenhang, an die Stelle früherer, dem Stamm näherer Bildungen geschoben, ist es ohne Kraft und Folge. —

Auf der andern Seite ist aber hier nochmals vor der falschen Regelmässigkeit, vor dem Gehorsam gegen den Buchstaben der Regel zu warnen, der nicht dazu kommen lässt, den Sinn und Grund, und damit auch die Gränzen der Regel zu fassen, — der vergessen lässt, dass derselbe Sinn und Geist, der die Regel aufgefunden, auch uns verlichen, auch in uns das Lebendige, Unentbehrliche ist, dass wir Regel und Kunst nur durch unsern eignen Geist und Sinn fassen, dass endlich doch nur unser Geist die letzte Entscheidung geben kann, so gewissenhaft er sich auch durch Erwägung der Regel, durch eignes Forschen und Sinnen vorbereitet haben muss. Jede künstlerische, jede freie Natur hat das Bedürfniss, zuletzt sich selbst frei zu bestimmen; frei von der Unbehülflichkeit und unzuverlässigen Willkühr der Unbildung, und frei von jedem Gesetz, das ihr nicht zu eigner, innrer Wahrheit geworden ist; — frei von unvollendeter Wildheit und unvermögender Knechtschaft. —

Zehnte Abtheilung.

Die Behandlung von mehr oder weniger als vier Stimmen.

Bis hierher haben wir uns auf den vierstimmigen Satz beschränkt, und nur ausnahmsweise Dies oder Jenes einmal mit weniger oder mehr Stimmen dargestellt. Es bedarf jetzt nur noch einer kurzen Betrachtung des minder- oder mehrstimmigen Satzes.

Erster Abschnitt.

Der drei-, zwei-, und einstimmige Satz.

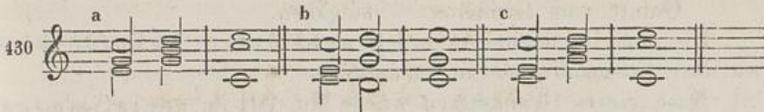
Wir haben erfahren, dass nicht einmal vier Stimmen genügen, überall vollständige Akkorde zu geben, wofern wir nicht zu harmonischen Beitönen unsre Zuflucht nahmen. Vollständige Nonen-Akkorde waren ohnedem, wie sich von selbst versteht, nicht möglich; Septimenfolgen (No. 242 u. a.) konnten in vollkommener Reinheit ebenfalls nur mit fünf Stimmen in vollständigen Akkorden ausgeführt, manche Fehler nur vermieden werden auf Kosten der Akkordvollständigkeit.

Natürlich muss Unvollständigkeit einzelner Akkorde bei weniger als vier Stimmen noch weit häufiger eintreten, — oder wir müssen noch häufiger unsre Zuflucht zu harmonischen Beitönen nehmen. Diese nöthigen aber, wenn die Stimmen nicht in ein aufgeblasnes leeres Wesen verfallen sollen, zu mancherlei Durchgängen, und nicht immer ist es wohlgethan, die Stimmen mit so viel (harmonischen und nicht harmonischen) Zusatztönen zu beladen. Wir müssen also, ehe wir zu dieser Aushilfe greifen, erst erwägen:

welche Harmonien am leichtesten ohne Unvollständigkeit zu erreichen sind.

Die Dreiklänge bedürfen nur dreier Stimmen, daher sie sich bisweilen, z. B. in Folgen von Sext- oder Quartsext-Akkorden, füglich drei- als vierstimmig behandeln lassen. Wir wissen aber schon, dass der Stimmgang oft hindert, diejenigen Töne, die wir haben möchten, unmittelbar zu erreichen. Daher werden wir uns, selbst bei Dreiklängen, manche Lage versagen, um möglichst vollständig zu bleiben. Wollten wir z. B. die ersten Töne der

Tonleiter mit Dreiklängen dreistimmig begleiten, so würden die Lagen a und b



vor c den Vorzug fließenderer Stimmführung haben, obwohl wir genöthigt waren, Sext-Akkorde zu nehmen.

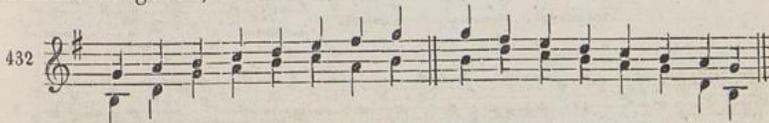
Auch diese Vorsicht genügt, wie wir eben sahn, nicht immer; wir müssen zu Gunsten des Stimmgangs dennoch einzelne Akkorde unvollständig lassen. Hier ist es nun nöthig, zu wissen, welche Akkordtöne am füglichsten wegbleiben können. Wir haben bereits S. 107, 129 und 159 das Nöthige darüber gesagt.

Der Dominant-Akkord kann schon ohne harmonische Beitöne nicht vollständig dargestellt werden; er giebt, wenn man sich derselben nicht bedienen will, von seinen Intervallen zuerst die Quinte auf, da Grundton, Terz und Septime wichtigere Beziehung auf die Tonika haben. Dass er auch den Grundton aufgeben kann, und dann zum verminderten Dreiklang wird, wissen wir; oft wird der Stimmgang auf diesen abgeleiteten Akkord statt des Grund-Akkordes hinweisen.

Versuchen wir hiernach gleich die Begleitung der Tonleiter nach Anleitung der ersten Harmonieweise, jedoch mit Benutzung der Umkehrungen, wo sie dem Stimmgang besser zusagen.



Wir sehen bei b, dass der Schlussakkord hier in Folge des Stimmgangs sogar Quinte und Terz eingebüsst hat, wofern wir nicht etwa vorzögen, mit einem Sext-Akkorde, zwar minder befriedigend, aber volltönder, zu schliessen, oder den Schluss, wie bei c, zu umschreiben. Noch dünner würde sich die zweistimmige Begleitung gestalten. Man könnte hier von der Naturharmonie ausgehen,



oder eine blosse Sextenfolge nehmen, oder andre Wege einschlagen. Doch wir setzen die Akkordbetrachtung fort.

Die Nonen-Akkorde müssten Terz und Quinte aufgeben, wofern man nicht vorzöge, sie mit

abgeleiteten Septimen-Akkorden zu vertauschen, die dann am liebsten ihre Terz — nämlich die eigentliche Quinte vom Grundton — aufgeben.

Die aus Dominant-Akkorden gebildeten Akkorde wären wie ihre Stammakkorde zu behandeln.

Nach diesen Grundsätzen würde No. 201 im dreistimmigen Satze etwa zu so harmonisiren sein.

433

Im zweistimmigen Satze würde man sich noch näher an das Vorbild der Naturharmonie und an Sexten- oder Terzenfolgen halten; z. B.

434

Beide Arbeiten — mit den Abänderungen, die sie zulassen — bedürfen keiner Erörterung.

Auch ist aus dem bisher Besprochenen ohne Weiteres klar, wie durch zugefügte harmonische Bei- und Durchgangstöne die Harmonie vervollständigt und die Stimmen in fließendere, oder lebhaftere Bewegung gebracht werden können. Statt aller Erläuterung stehe hier eine Ausführung des letzten zweistimmigen Satzes, —

435

den sich Jeder selbst zergliedern und deuten mag. — Dass dieser und jeder Satz, auch unter Grundlegung derselben Harmonie auf mehr als eine Weise ausgeführt werden kann, ist nach allem Vor-
ausgegangnen klar.

Zuletzt kommen wir nochmals (wär' es auch nur, um uns von der Vollständigkeit der Lehre thatsächlich zu überzeugen) auf den einstimmigen Satz zurück. Es war dies unsre erste Aufgabe; aber wir nehmen sie wieder auf, mit allen Kräften der vollständig entwickelten Harmonie und der sich an sie anschliessenden Tongestaltungen ausgerüstet⁴²⁾.

Jetzt dürfen wir uns gestehn, dass die blosse Tonleiter zwar die erste und nöthigste, aber demungeachtet eine dürftige Grundlage für Melodien ist. Unsre Sätze haben längst die Schranken einer einzelnen Tonleiter durchbrochen; der Vordersatz will nicht mehr auf der Tonika schliessen, sondern strebt nach der Dominante, — oder ist auch ein besondrer Theil geworden, und will in der Tonart der Dominante, in der Parallele u. s. w. schliessen; wir tragen überall das Bedürfniss nach Harmonie mit uns herum, und diese will sich wieder mit Vorhalten, Durchgängen u. s. w. aufschmücken.

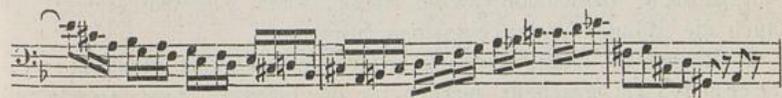
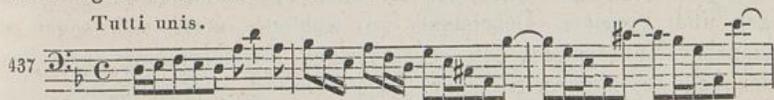
Kann das Alles von einer einzigen Stimme geleistet werden?
— Ohne Zweifel.

Zuvörderst wissen wir, dass die Akkorde sich sowohl theilweise (No. 96) als ganz (No. 61) von einer einzigen Stimme in melodischer Form darstellen lassen. Sodann sehen wir leicht, dass sich neben den regelmässigen Akkordtönen (unter sie gemischt) auch Durchgänge, Vorhalte u. s. w.



in derselben Stimme einschalten lassen. Wir haben also in der That Mittel für jede harmonische Gestalt, können mithin auch jede Wendung der Modulation bestimmt angeben. So wird man in diesem einstimmigen Ritornell eines Klavierkonzerts von Seb. Bach —

Tutti unis.



42) Achtunddreissigste Aufgabe: Bearbeitung von ein Paar Melodien drei- und zweistimmig, nach der Weise von No. 433, 434 und 435.

alle wesentlichen Punkte einer energischen Modulation: den tonischen Akkord zu Anfange, die Wendung auf die Oberdominante (Takt 2 bis 5), die Ausweichung in die Unterdominante (Takt 5 bis 6, in *a-c-es* und *fis* ausgesprochen) und in die Oberdominante (durch den vorletzten Ton *gis* angedeutet) finden.

Mehr aber, als die Möglichkeit und die Mittel nachzuweisen, kann hier nicht unser Zweck sein, da die Aufgabe selbst keine eigne Uebung erfordert, sondern sich dem in der Harmonie Gewandten von selbst erschliesst.

Zweiter Abschnitt.

Der mehr als vierstimmige Satz.

Bei dem mehr als vierstimmigen Satz ist zu unterscheiden, ob alle Stimmen einen einzigen Körper — einen Chor, oder zwei und mehr zwar verbundene, aber doch unter sich wieder gesonderte Chöre ausmachen sollen.

Erstere Schreibart nennen wir vorzugsweise den vielstimmigen Satz.

A. Der vielstimmige Satz.

Hier tritt seltner die Nothwendigkeit ein, Harmonien unvollständig zu lassen, statt ihrer aber häufig Anlass, Akkordtöne zu verdoppeln, daher auch oft die Verlegenheit, die Stimmen genugsam auseinander zu halten und dabei so zu führen, dass sie einander nicht verwirren. Daher kommt es vor Allem darauf an, bei jeder Harmoniefolge sämtliche Wege vor Augen zu haben, auf denen jede Stimme unbeschadet der andern fortgehn kann. Demungeachtet ist es nicht immer möglich, jede sauber und wohlgeführt durch das Gedränge zu leiten; man hat bisweilen nur zwischen einem geringen und grössern Uebelstand zu wählen, muss sich sogar zu mancher Verdopplung und regelwidrigen Fortschreitung entschliessen, die bei mindrer Stimmzahl weder nöthig noch zuträglich wäre; die grössere Stimmzahl zwingt dazu, aber zugleich verbirgt sie auch die Mängel in den einzelnen Stimmen.

Hiernächst muss, wie sich im Grunde von selbst versteht, weiterer Raum geschafft werden für die grössere Zahl der Mittelstimmen. Der Bass muss tiefer treten, sich mehr nach unten als nach oben bewegen, häufiger Grundtöne nehmen, um den zahl-

reichen Stimmen ehrenfeste, kräftige Grundlage zu bieten. Die Mittelstimmen dagegen müssen so lange wie möglich auf einer Stelle festgehalten und in kleinern Schritten geführt werden; denn wenn eine zahlreiche Stimmmasse erst in grössere Schritte oder weiter geführte Richtungen geräth, ist es schwer, sie zu beherrschen und ohne Verwicklung fortzuführen. Endlich muss man wohl bedacht sein, jeden Akkord am rechten Ort innerlich zu erweitern (den Dreiklang zum Septimen-, diesen zum Nonen-Akkord), um für die vielen Stimmen möglichst reichen Stoff zu gewinnen.

Alle diese Regeln liegen so klar in der Natur der Sache und sind schon so weit vorgeübt, dass es hier keiner ausgedehnten Uebung bedürfen kann, sondern nur einiger Versuche, um das bereits früher Gelernte auch unter schwierigeren Verhältnissen anzuwenden. Wir geben dazu nachfolgende Winke, warnen aber ausdrücklich vor zu weiter Ausdehnung dieser Versuche, da diese Schreibart nur in seltenen Fällen Werth hat, und — besonders den Anfänger — leicht zu Schwerfälligkeit und Künstelei verführt*).

Man beginne mit sehr einfachen Akkordfolgen, und prüfe, wie viel Stimmen sie zulassen. Hier —

438

The musical score is divided into four systems, labeled a, b, c, and d. Each system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. System a is in 4/4 time and shows a simple melody in the treble with a dense, seven-voiced accompaniment in the bass. System b is in 3/4 time, with a more complex, eight-voiced accompaniment. System c is in 6/8 time, and system d is in 4/4 time, both featuring seven-voiced accompaniments. The notation includes various chordal figures and melodic lines, demonstrating different ways to handle a large number of voices.

haben wir ein sehr einfaches Melodiesätzchen bei a mit den einfachsten Akkorden siebenstimmig begleitet, bei b um ein Weniges reicher und achtstimmig modulirt, bei c und d folgen noch ein Paar siebenstimmige Behandlungen. Es sind überall so viel Stimmen

*) Etwas ganz Andres und auf ganz andern Grundsätzen Beruhendes ist die Vielstimmigkeit im Orchester.

genommen worden, als sich eben zunächst und ohne zu grossen Zwang ergeben wollten. Unstreitig lassen sich noch mehr Stimmen über einander thürmen. So ist hier —

die erste Behandlung von No. 438 zu einer zehnstimmigen, — oder wenn man den Halteton mitrechnen will, zu einer elfstimmigen ausgedehnt worden. Aber, vieler Uebelstände im Einzelnen nicht zu erwähnen, ist nicht zu leugnen, dass die neuen Stimmen, besonders die neunte und zehnte, sich nur gezwungen durchhelfen, und nur hin- und hergehn zwischen den schon in andern Stimmen besser gegebenen Tönen. Jemehr Stimmen man erzwingen wollte, desto mehr würden alle diese Uebelstände*) wachsen, ohne dass etwas wesentlich Neues oder Besseres zu hoffen wäre. Ja, wenn man auch für obige oder andre Sätze manche bessere Wendung träfe, so würde doch das Gewirr so vieler Stimmen im Ganzen keine bessere Wirkung aufkommen lassen. Vorhalte und Durchgänge, die so hülfreich sind, den innern Zusammenhang einer Stimme zu befestigen und hervorzuheben, würden bei vielstimmigem Satze die Schwierigkeit und Verwirrung nur steigern.

Um nun, wenn einmal vielstimmig geschrieben werden soll, möglichste Klarheit und Leichtigkeit zu erlangen, thut man wohl, wo es nur immer angeht, zwei oder drei Stimmen mit einander gehn zu lassen in Terzen, Sexten u. s. w. und die so miteinander

*) Dass es schon in den vorstehenden Sätzchen nicht an dergleichen fehlt, mag der Sextseptimen-Akkord zu Anfang des zweiten Takts im zweiten Beispiel No. 438 lehren. Er ist regelmässig gebildet; doch wird die Umkehrung eines Nonen-Akkordes bei so viel Stimmen verwirrt klingen, oder wenigstens den Grundton ganz ersticken.

gehenden Stimmen wo möglich auch neben einander zu stellen, so dass sie für sich eine feste, unterscheidbar sich absondernde Masse, gleichsam einen besondern kleinen Stimmchor im allgemeinen grossen, bilden. Einen solchen Chor bilden in No. 438 in a, b und d (besonders deutlich im letztern) die Stimmen 1, 3, 4; in c die Stimmen 1, 6, 3,; ausserdem in a die Stimmen 5 und 6, und in b die Stimmen 8, 5, 6. Wo dergleichen verbundene Stimmen sich anbringen lassen, müssen sie zunächst nach der Ober- und Bassstimme gesetzt werden. So sind hier, wie die Ziffern andeuten, —

The image shows a musical score for three voices: Soprano (top staff), Alto (middle staff), and Bass (bottom staff). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The Soprano staff has a treble clef, the Alto staff has a C-clef, and the Bass staff has a bass clef. A large bracket on the left side of the staves is labeled with the number '440'. Above the Soprano staff, the numbers '1', '3', and '4' are written above the first three notes of the first measure. Above the Alto staff, the numbers '6', '3', and '5' are written above the first three notes of the first measure. Above the Bass staff, the numbers '7', '5', and '2' are written above the first three notes of the first measure. The score consists of several measures of music, with some notes beamed together and some rests.

nach dem Basse sogleich die Stimmen 3 und 4 gesetzt, die mit der Oberstimme Sextakkorde bilden und als geschlossene Masse klar hervortreten. Nun war eine zweite, entgegengesetzt gehende Masse wünschenswerth, die sich in den Stimmen 5, 6 und 7, aber freilich weit weniger geschlossen, bildete; die übrigen Stimmen wurden zugesetzt, so gut es gehn wollte. Bei diesem und den vorigen Sätzen deuten die vorgesetzten Ziffern an, in welcher Reihenfolge die Stimmen gefunden sind. Es versteht sich von selbst, dass man nicht immer, wie im letzten Beispiel bei den Stimmen 3 und 4, eine Stimme ganz zu Ende geführt und dann die andre begonnen hat. Dies geschieht nur, wo die Führung besonders günstig ist (wie im letzterwähnten Fall) oder wo eine Stimme sich besonders leicht durchsetzen lässt, wie z. B. die achte in No. 438. Anderswo ist es leichter oder gerathener, zwei Stimmen gleichzeitig durchzuführen. So wurde in No. 439 bei dem tiefen Herabsteigen der neunten Stimme im zweiten Takt eine Mittelstimme zwischen ihr und der Melodie rathsam. Man ging also auf den Anfang zurück, fügte die zehnte Stimme ein und führte diese mit der neunten durch den zweiten Takt zu Ende.

Hier folge noch eine sechsstimmige Behandlung des Satzes No. 433 mit wenigen Veränderungen der Oberstimme.

441

Man hat zwischen Ober- und Unterstimmen für die grössere Zahl der Mittelstimmen weitem Raum schaffen müssen; daher sind namentlich im fünften und sechsten Takt aus Septimen-Akkorden volle Nonen-Akkorde geworden. Auch in der Oberstimme ist Takt 2 und 9 durch eingeschobne Vorhalte Raum für die Töne der andern Stimmen geschafft worden. Aus demselben Grunde hat mancher Akkord Aenderung erfahren, die Häufung der Stimmen hat zu mancher Stimmwendung, zum Kreuzen der Stimmen (Takt 2 und 8) zu Vorhalten und Durchgängen Anlass gegeben.

Es ist nicht zu leugnen, dass das Ganze dadurch, und überhaupt durch die Stimmzahl an einer Ueberladung leidet, die zwar an einigen Orten grössere Tonfülle zu Wege gebracht, im Ganzen aber den Satz in Vergleich zu seiner frühern Behandlung (No. 201) keineswegs verbessert hat. Allein das liegt weniger an der Art

der Ausführung, als an der Erzwungenheit der Aufgabe. Hier war es um ein Beispiel für die Lehre zu thun; es sollte nicht ein Kunstwerk, sondern die Möglichkeit und Art aufgewiesen werden (und zwar an einem dazu wenig günstigen Satze), vielstimmig zu schreiben. Nähmen wir aber an, dass der Satz in künstlerischer Absicht bearbeitet wäre: so würde der Erfolg lehren, dass auch in der Stimmzahl das Einfache, das eben Zureichende zugleich das Beste, und jedes Uebermaass schadenbringend ist.

Nicht leicht wird ein Komponist, wo es ihm Ernst um die Sache ist, sich mit überflüssigen Stimmen beladen, vielstimmig schreiben ohne bestimmten, zureichenden Grund. Wo es aber mit Grund geschieht, da wird nicht Alles, nicht jeder Satz, es werden dann nur geeignete Sätze oder Theile von Sätzen, besonders von einfacher, langsam sich entfaltender Harmonie und ruhig gehaltner, nicht umherschweifender, die Nachbarstimmen drängender Melodie vielstimmig, das Uebrige wird aber viel- oder minderstimmig behandelt werden. In dieser Weise sind mehrere Chöre (besonders die kürzern) in Israel in Aegypten von Händel verfasst, in denen bald acht Stimmen verschieden geführt, bald zwei derselben, oder mehrere Stimmpaare vereint werden.

Eine Scheinvielstimmigkeit besteht darin, dass von den wirklich, real unterschiednen Stimmen (deshalb Realstimmen genannt) Ober- oder Unterstimme, oder auch mehrere, oder alle Stimmen verdoppelt werden. Diesen Fall haben wir schon bei dem zweimal zweistimmigen Satze (No. 84) betrachtet, und uns dahin entschieden, dass solche Verdopplungen nicht als besondere Stimmen zu achten seien. Dieser Satz —

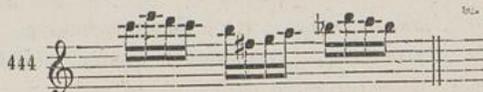
442

ist also nur fünfstimmig, obgleich er neun Tonreihen enthält; denn die drei obersten und die unterste Stimme sind blosse Verdopplungen. Auch dann noch würde der Satz nur für fünfstimmig gelten müssen, wenn die Verdopplungsstimmen bisweilen unter einander wechselten, z. B. die Oberstimmen vom dritten Takte ab so:



geführt werden, wo die erste Oberstimme erst die zweite, dann die dritte, — die zweite dafür die erste, — die dritte aber die vierte und zweite Realstimme verdoppelte.

Endlich würde auch durch Ausfüllung mit harmonischen Beitönen und Durchgängen eine Verdopplungsstimme nicht zu einer realen. Wollte man z. B. die oberste Stimme so ausbilden,



immer würde sie nur als Verdopplung gelten.

B. *Der Doppel- oder mehrhörige Satz.*

Er ist der üblichere, weil er brauchbarer und charaktervoller ist. Indem er die in ihm enthaltenen Stimmen in zwei oder mehrere Massen theilt, kann er

bald eine oder einige dieser Massen für sich allein,
bald alle vereint zu wahrer Vielstimmigkeit

verwenden. Besonders die erste Form, die nicht bloß satzweise, sondern im engsten Wechsel der Chöre anwendbar ist, giebt der ganzen Schreibart eine Beweglichkeit und Klarheit, deren der eigentlich vielstimmige Satz durchaus nicht fähig ist.

Es sind nun, wie man voraus sieht, mancherlei Anordnungen für diese Schreibart denkbar.

Es können zwei oder mehr Chöre von Stimmen gebildet werden.

Die Chöre können gleiche Stimmzahl und Lage haben, oder ungleiche. — Als kleinste Anlage der Zweichörigkeit mit gleicher Stimmzahl aber verschiedner Stimmlage kann unser zweimalzweistimmiger Satz (S. 72) dienen. In der Regel wird man jedoch nur drei- oder vierstimmige Chöre verbinden.

Endlich kann von den verschiednen verbundenen Chören mannigfaltiger Gebrauch gemacht, ein Chor kann einfacher, der andre figurirter geführt werden, und was dergleichen mehr.

Für Alles dies bedarf es keiner neuen Regel, sondern nur Einer Betrachtung, die sich dann auch auf den eigentlich vielstimmigen Satz überträgt.

Die verbundenen Chöre sollen nämlich nicht bloß allesammt, sie sollen auch jeder für sich als ein Ganzes erscheinen, und bei jeder Trennung der einzelnen Chöre wird das Gefühl, dass

jeder für sich ein Ganzes sei, so bestärkt, dass man auch bei dem Zusammenwirken angeregt ist, jeden Chor besonders zu vernehmen, so lange man ihn irgend von den andern unterscheiden kann. Dies ist auch der Tendenz der Kompositionsart ganz angemessen. Hieraus folgt denn, dass man jeden Chor auch als geschlossnes, in der Harmonie reines und vollständiges, besonders mit wohlgeführter Ober- und Bassstimme charakterisirtes Ganzes behandeln muss, während man sich zwischen Stimmen verschiedner Chöre die im vielstimmigen Satze nicht immer zu vermeidenden Freiheiten oder Regelwidrigkeiten eher gestatten darf. Sobald man aber jeden Chor als abgesondertes Ganze betrachtet, bieten sich die mannigfaltigsten Anwendungen von selbst dar. Während dem einen die Harmonie überlassen wird, kann der andre im Einklang oder Oktaven einhergehn, Haltetöne übernehmen u. s. w.

Alle diese Gestaltungen kommen in der Lehre vom Instrumental- und Vokalsatze zu reiferer Betrachtung und bedürfen für jetzt nicht einmal besonderer Uebung. Es genügt, im Voraus darauf hingewiesen zu haben.

