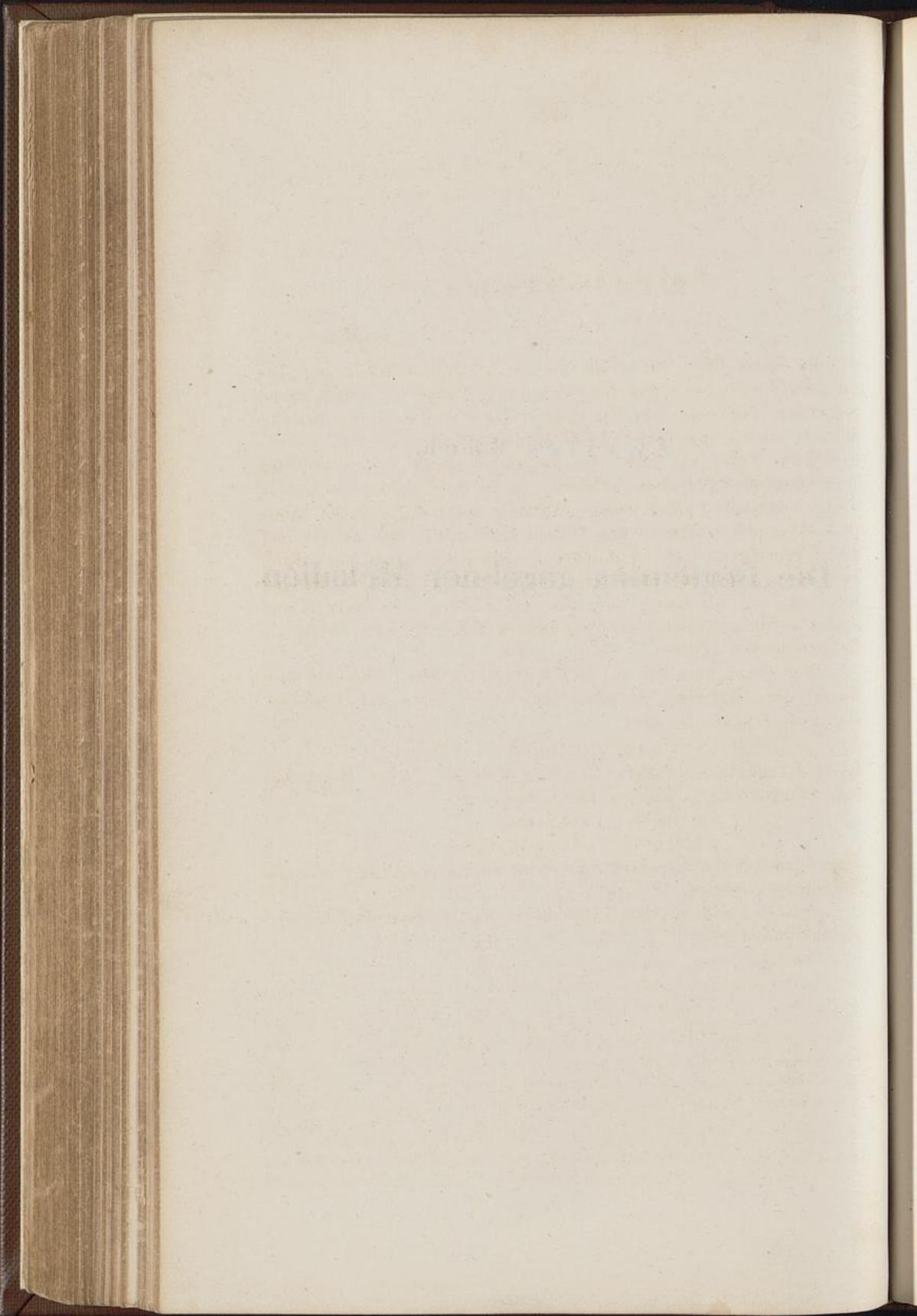


Zweites Buch.

---

Die Begleitung gegebner Melodien.

---



## Einleitung.

---

Im ersten Buche haben wir uns die wichtigsten Mittel angeeignet, die Tonwesen und Rhythmus darbieten für künstlerische Aufgaben. Nunmehr schreiten wir zu der Verwendung dieser Mittel auf künstlerische Zwecke fort.

Zwar haben wir auch schon im ersten Buche, schon mit der Naturharmonie Tonstücke gebildet, die in ihrer Sphäre möglicherweise befriedigen, künstlerische Wirkung und Geltung haben konnten. Aber wir waren in den Mitteln beschränkt, also unfrei, und diese Tonstücke (wie alle bisherigen Arbeiten) waren nur Mittel zur Uebung, nicht um ihrer selbst willen gebildet. Unsre künftigen Arbeiten sind allerdings ebenfalls zur Uebung und Entwicklung unsrer Kräfte bestimmt; aber sie können schon für sich selber als Kunstleistungen gelten.

Wir gehen von hier aus alle Aufgaben durch, die sich dem Komponisten darbieten; beginnen aber wieder mit dem Leichtesten. Die erste Aufgabe ist

### Begleitung gegebner Melodien.

Es sind zunächst zweierlei Arten von Melodien, deren Begleitung vom Komponisten gefodert werden kann:

Choralmelodien und  
weltliche Volksmelodien;

andere sind gewöhnlich schon von ihrem Erfinder mit der nöthigen Begleitung versehen.

Wir beginnen mit den Choralmelodien, als den einfachsten und zugleich wichtigsten.

---

## Erste Abtheilung.

### *Die Begleitung des Chorals.*

Die Chormelodien, wie sie jetzt dem christlichen Gottesdienst angeeignet sind, bieten sich wegen ihrer grossen Einfachheit als leichteste und nächste Aufgabe für Begleitung dar. Denn ihr Tonumfang ist meistens nicht ausgedehnt, ihre Melodieschritte sind meist ruhig, nicht zu weitgreifend und nicht zu unstät. Ihre taktische Einrichtung ist ungemein einfach; denn meist bewegt sich, einige Durchgangstöne ausgenommen, die Melodie in lauter Takttheilen, nur selten von einer längern Note unterbrochen. Die Eintheilung in kurze Strophen, deren jede für sich gleichsam als Ganzes abschliesst, erleichtert Uebersicht, Einrichtung und Behandlung\*).

Auch die Textunterlage (wenn man gelegentlich schon jetzt an den Gesangvortrag der Choräle denken will) ist höchst einfach; jede Sylbe hat in der Regel einen Ton, dem sich allenfalls ein Durchgangston anschliesst. So ist in jeder Beziehung der Choral eine der einfachsten Aufgaben für Begleitung.

In andrer Hinsicht kann er aber auch einer der reichsten genannt werden. Denn eben die hohe Einfachheit seiner Melodie macht ihn geeignet, die mannigfaltigsten Harmonisirungen und Begleitungen zuzulassen; ja, die meisten Choräle haben eine so allgemeine Bestimmung, dass sie unter verschiedenen Gesichtspunkten gar manche Art der Begleitung gestatten, deren jede für ihren Zweck, am rechten Ort, die beste, keine die allein und allgemein rechte zu nennen ist.

Hierzu kommt aber die religiöse und künstlerische Wichtigkeit

---

\*) Die Choralstrophen (also die grössere rhythmische Anordnung des Chorals) haben, wie der erste Blick in ein Choralbuch zeigt, bei Weitem nicht jene Ebenmässigkeit, nach welcher unsre neuere Rhythmik (vergl. die Lehre von der ein- und zweistimmigen Komposition) strebt. Die Zahl der Strophen ist bald gerade, bald ungerade, die Strophen unter einander haben verschiedene — und oft nicht einmal symmetrisch geordnete Länge, die Schlüsse fallen oft auf gewesne Haupttheile oder Nebentheile; und alles dies wird um so auffallender, da die Bewegung des Chorals in seinen einzelnen Schritten so höchst einfach, ja einförmig ist. Allein für die harmonische Behandlung, unsern dormaligen Zweck, ist diese Weise des Rhythmus nicht von Einfluss; wir bekümmern uns also nicht darum.

der Aufgabe. Der Choral ist von den frühesten Zeiten her wie jetzt ein wesentlicher Theil des christlichen, besonders des evangelischen Gottesdienstes gewesen, und muss es für alle Zeit bleiben. Viele dieser Melodien haben uns von Kindheit her, haben unsere Väter und Vorfahren seit Jahrhunderten erbaut, getröstet, gestärkt, — sind die Stimme des Volks gewesen, mit der es sich zum Evangelium bekannte und zur Heiligung erhob, sind ein starkes Rüstzeug der Kirche bei ihrer Reinigung und Erneuerung gewesen, — und werden mit all' diesen Erinnerungen, in all' dieser Macht auf die Nachkommen übergehn.

Noch heute treten sie würdig in unser Leben  
als Volksgesang, von der Orgel geleitet,  
als Orgelstück, von tiefer Bedeutsamkeit,  
als Chorgesang, in einfacher Kraft.

So sind alle Vorstellungen, die wir mit dem Choral verknüpfen, erhebend. Ueberdem (sehen wir auf die äussere Bedeutung der Aufgabe) ist die Behandlung des Chorals ein wichtiger Theil der Berufspflichten aller Kirchen-Musiker, ein wichtiger, höchst ergiebiger Stoff für Kirchenmusik, — oft auch für weltliche Musik eine höchst wichtige, glücklich zu benutzende Form.

#### *Gesichtspunkte für die Behandlung des Chorals.*

Es ist schon oben gesagt worden, dass ein und derselbe Choral gar mannigfache Behandlungen zulässt, deren jede, aus ihrem Gesichtspunkt angesehen, wohl zu billigen ist. Besonders aber sind es drei Gesichtspunkte, aus denen die Behandlung des Chorals zu bestimmen ist.

Erstens kann man blos den Zweck haben, die Choralmelodie, den Gemeinegesang in einfachster Weise zu begleiten. Hierzu würden diejenigen Harmonien zu wählen sein, welche sich am nächsten der Melodie anschliessen, sie am sichersten unterstützen; dies wird die Hauptrücksicht sein, und daneben wird man Bedacht nehmen müssen, in dem Gange der Harmonie das zu Dürftige oder zu Triviale, auch häufige Wiederholungen zu vermeiden, kurz, in keiner Hinsicht der Würde gottesdienstlichen Gesanges entgegen zu handeln. — Diese Behandlungsweise ist bisweilen die einzig zulässige, z. B. um den unsichern Gesang einer weniger gebildeten Gemeinde zu leiten.

Zweitens wird man bei tieferm Eindringen in das Choralwesen gewahr, dass von den bessern Choralmelodien jede einen mehr oder weniger bestimmten Charakter ausspricht, für irgend eine gottesdienstliche Gefühlsrichtung den Ausdruck giebt. Eine künstlerisch höhere Aufgabe ist es, die Herausstellung dieses Charakters

zum Ziel der harmonischen Behandlung zu machen. Dass mit diesem Charakter der allgemeine Sinn des Textes, zu dem der Choral erfunden worden, meist übereinstimmt, ist gewiss. Oft aber sind die ursprünglichen Texte beseitigt und neue an ihre Stelle getreten, die nicht immer dem Sinn des Chorals entsprechen; auch wird ein und dieselbe Melodie bekanntlich oft zu den verschiedensten Texten angewendet, und sogar ein und dasselbe Lied fasst bisweilen Verse vom verschiedensten Inhalt in sich. Nicht unbedingt werden wir also, wenn wir dem Charakter des Chorals nachgehn, zugleich den Text, oder gar die verschiednen Texte im Auge behalten können; wohl aber wird der passende, besonders der ursprüngliche Text uns sicherer zur Auffassung des Charakters, den der Choral hat, anleiten.

Drittens endlich kann man sich die Aufgabe stellen, nicht bloß dem allgemeinen Charakter des Chorals und des Liedes, sondern auch dem besondern Sinn der einzelnen Verse zu entsprechen. Dies wird aber mit der einfachen Weise, die jetzt unsre Aufgabe ist, nicht immer, — vielmehr oft nicht erreichbar sein, es wird dazu der Figurirungen und andrer später zu betrachtender Formen bedürfen. Wir werden also diese Behandlungsweise, allerdings die vollkommenste, hier noch nicht zu unserm Augenmerk machen können, sondern nur gelegentlich nach ihr hinblicken. Denn fern muss uns das stets vergebliche und unkünstlerische Streben bleiben,

mit Mitteln etwas erreichen zu wollen, das ausser dem Bereich dieser Mittel liegt.

Dieses Streben ist nicht bloß vergeblich, sondern auch verderblich; denn es verkehrt den Sinn dessen, was wir wirklich schon besitzen, und lässt uns zu spät und befangen zu dem, was wir eigentlich wollten, gelangen.

Wir kehren zu jener andern Behandlung zurück, in der nicht bloß die allgemeine Bedeutung des Choralwesens überhaupt, sondern der besondre Sinn und Charakter einer bestimmten Choralmelodie, wenn und soweit sich ein solcher zeigt, zur Aufgabe gesetzt wird. Eine solche Behandlung und Darstellung kann

eine typische

genannt werden; sie stellt den Choral so dar, wie er für sich, in seinem Wesen ist, frei von Rücksichten auf zufällige Hilfsbedürftigkeit der Ausführenden und auf zufällige Wendungen einzelner Textverse. Dies ist unsre Aufgabe.

Unter jedem Gesichtspunkte können wir nun, materiell genommen, die Arbeit mannigfach leisten:

1. mehr- oder minderstimmig; wir werden meist die Vierstimmigkeit vorziehen;

2. mehr oder minder harmonisch reich;
3. die Stimmen mehr oder minder melodisch ausgebildet.

Ueberall stellen wir uns endlich bald die Orgel, bald den Chorgesang vor, — so allgemein, wie der Charakter beider Jedem schon vorschwebt, ehe er sich von demselben gründlich und erschöpfend unterrichtet hat.

## Erster Abschnitt.

### Allgemeine Auffassung der Melodie.

#### A. Bestimmung der Tonart und Hauptmodulationspunkte.

Sobald wir eine Choralmelodie zur Behandlung erwählt haben, müssen wir vor allen Dingen

die Tonart derselben

bestimmen. Wir kennen Vorzeichnung und Schluss als die beiden ersten Zeichen der Tonart; auch ist uns bekannt, welches die nächsten Ausweichungen für jede Tonart sind. Diese Merkmale (deren Kenntniss schon aus der allg. Musiklehre vorausgesetzt sein muss) insgesamt werden uns bei den meisten Melodien sicher leiten. Allein eine besondere Schwierigkeit tritt in diesem Punkte bei den Chorälen entgegen. Viele derselben stammen nämlich aus frühern Jahrhunderten (oder sind in deren Weise erfunden) und gehören weder unsern Dur- noch unsern Molltonarten an, sondern ältern von unserm Dur und Moll verschiedenen Tonarten, die wir die Kirchentöne nennen.

Auf diese alten oder Kirchentöne sind unsre bisherigen Grundsätze keineswegs sofort anwendbar. Wir begegnen Chorälen, die ohne Vorzeichnung geschrieben sind; sie müssten daher, nach unserm Begriffe, aus *C*dur oder *A*moll gehen, und demgemäss schliessen. Allein sie schliessen auf *G*, fangen auch wohl mit *G* an; doch sind sie auch nicht *G*dur angehörig, es herrscht nicht *f*<sub>is</sub>, sondern *f* in ihnen vor, sie schliessen auch meistens nicht mittels des Dominant-Akkordes (*d-fis-a-c*), sondern mittels des Dreiklangs auf der Unterdominante. — Andre Choräle scheinen *D*moll zu sein, aber sie haben nicht die Vorzeichnung von *D*moll, auch ist ihnen nicht *b*, sondern *h*, also der grosse Dreiklang auf der Unterdominante eigen; — und was dergleichen Abweichungen mehr sind. Endlich stossen wir gar auf Choräle, die in Vorzeichnung und Schluss unsern Tonarten angehörig scheinen und

gleichwohl abweichende Behandlung fodern, wenn sie ihrem Charakter gemäss wirken sollen.

Es ist klar, dass unter solchen Umständen viele Choräle mit unsern bisherigen Kenntnissen nicht befriedigend gefasst werden können. Sie fodern noch einen Unterricht über das Wesen der alten Tonarten, in denen sie abgefasst sind; dieser Unterricht ist der Inhalt der zweiten Abtheilung dieses Buches.

Ist es aber ferner klar, dass wir, bevor wir uns über die Kirchentonarten verständigt haben, oft nicht im Stande sind, zu bestimmen, ob ein gegebener Choral einer unsrer Tonarten wirklich angehört, oder nur den Anschein davon hat, eigentlich aber in einem der Kirchentöne geschrieben ist. Daher erfolgen einstweilen, als Uebungstoff, in der Beilage XIX einige nach unsern Tonarten zu behandelnde Melodien.

Haben wir nun eine solche Aufgabe übernommen, und die Tonart des Ganzen, den Hauptton festgestellt, so ist zunächst die allgemeine Einrichtung der Modulation zu bedenken. Wir halten uns dabei zunächst an die rhythmische Abtheilung der Choräle.

Viele Choräle sind förmlich in zwei Theile getheilt; so z. B. in der Beilage No. XXI die ersten vier. Bei andern ist diese Eintheilung nicht ausdrücklich angezeigt, wir erkennen oder fühlen sie aber aus der Anordnung des Ganzen heraus. So bei dem dritten Choral der Beilage No. XXI, dessen zweite Hälfte die beiden ersten Strophen des Anfangs wiederholt, so dass schon dadurch ein nochmaliger Anfang, also Theilung des Chorals in zweimal drei Strophen bezeichnet wird.

Hat ein Choral die zweitheilige Form, so schliessen wir den ersten Theil, wenn es die Melodie zulässt (dies ist bei den in No. XIX gegebenen Chorälen 2, 6 und 10 nicht der Fall), in Durmelodien in der Dominante, in Mollmelodien in der Parallele.

Ferner bildet, wie schon gesagt, jede einzelne Strophe des Chorals einen Abschluss, der durch Pause oder Zwischenspiel, oder wenigstens durch längeres, willkürliches Anhalten von dem weitern Fortgange getrennt ist. Daher haben wir jede Strophe als besondern Theil des Ganzen zu behandeln und in der Regel mit einem Ganzschluss oder Halbschluss abzuschliessen; wir benutzen also jeden Strophenschluss als Ziel- und Ruhepunkt der Modulation, auf dem dieselbe regelmässig, mit mehr oder weniger Befriedigung abbricht\*).

\*) Nur ausnahmsweise kann der schliessende Akkord ein Sextakkord sein oder der Schluss sich in einen Trugschluss verwandeln, mithin sogar als letzten Akkord einen Septimenakkord oder eine Umkehrung desselben (s. das Beispiel von Seb. Bach im Anhang T. No. 1/480) haben. Dass diese Schlussweisen nur

Es ist daher für jeden Strophenschluss zu überlegen:  
 welcher Ausgang der Modulation dabei möglich,  
 welcher nach dem Gange des Ganzen der nächste und natürlichste,  
 welcher nach allgemeinen Grundsätzen oder dem Charakter des  
 Chorals, oder endlich nach dem besondern eben hier zu offen-  
 barenden Sinn der vorzüglichste ist.

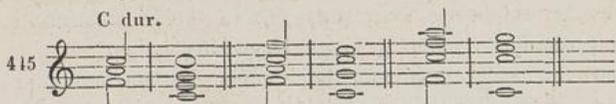
**B. Uebersicht aller Schlüsse.**

Bei der Wichtigkeit, die die Strophenschlüsse als Hauptmomente und Zielpunkte der Modulation haben, ist genaue Vorbereitung auf sie um so mehr nöthig, je zahlreichere Schlüsse in jedem Choral erfordert werden; die meisten Choräle bestehen aus vier, viele aus fünf und mehr Strophen.

Welche Schlussformen stehen uns nun zu Gebot? — Wir wiederholen um seiner Wichtigkeit willen das S. 60 Gesagte.

Erstens der Ganzschluss, der bekanntlich von dem Dominantakkord ausgeht auf den tonischen Dreiklang. Statt des Dominantakkordes können auch der grosse und kleine Nonenakkord und die von ihnen abgeleiteten Septimenakkorde (diese bilden jedoch nur unvollkommene Schlüsse) gesetzt werden; selbst der Dominant-Dreiklang ist zulässig, — ausser bei der letzten Strophe.

Zweitens ist bisweilen (nämlich bei solchen Chorälen, in denen wenigstens theilweise Anlehnung an das System der Kirchen-tonarten stattfindet) noch jene zweite Art des Ganzschlusses nöthig, der vom Dreiklang der Unterdominante auf den der Tonika geht —



und Kirchenschluss heisst<sup>\*)</sup>). Dass er nicht so befriedigend abschliesst, als der eigentliche Ganzschluss ist einleuchtend; die beiden Akkorde bezeichnen nicht einmal die Tonart mit Bestimmtheit (die Formeln in No. 445 könnten auch Halbchlüsse in Fdur sein) und der Dreiklang der Unterdominante erweckt nicht das Vorgefühl des Schlussakkordes und Schlusses, weil er nicht das Bedürfniss hat, sich in ihn aufzulösen, wie der Dominant-Akkord. Allein er ist,

unvollkommen oder gar nicht befriedigen können, ist einleuchtend; sie können nur in einem besondern Ausdrücke, der dem Komponisten (vielleicht auf Anlass des Textes) nothwendig ist, Anlass haben, auf den wir aber jetzt nicht eingehen.

<sup>\*)</sup> Dass er keineswegs der einzige Kirchenschluss oder dem System der alten Tonarten eigne Schluss ist, werden wir bei der Lehre von diesen erfahren.

wie gesagt, in der Choralbehandlung nicht wohl zu entbehren und es kommt daher auf das Maass von Befriedigung in ihm nichts weiter an\*).

Ohnehin können Ganzschluss und Kirchenschluss für einzelne Strophen unvollkommen gebraucht werden; nur das Ende des Ganzen und des ersten Theils (wenn ein solcher markirt ist) fodern wo möglich vollkommenen Ganzschluss.

Drittens der Halbschluss. Er bildet sich bekanntlich aus dem Fall des tonischen Dreiklangs in den Dreiklang der Oberdominante.

Allein nicht immer können wir ihn in den Chorälen so bilden, oder durch einen andern Schluss ersetzen. Die Nachwirkungen des Systems der Kirchentöne — oder eigne Bestimmung des Komponisten machen bisweilen jene zweite Art des Halbschlusses nothwendig, deren schon S. 121 gedacht ist, die sich aus dem Dreiklang der Unter- und Oberdominante

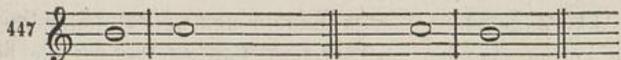


bildet, — mithin aus zwei Akkorden, die nicht einmal harmonischen Zusammenhang mit einander haben. So unvollkommen dieser Schluss auch sei, so nothwendig ist er doch an einzelnen Stellen; wir haben ihn schon in No. 129 angewendet, wo der periodische Bau ohnehin von untergeordneter Bedeutung war. — Merken wir uns, dass der letzte Akkord der Halbschlüsse in Dur und Moll ein grosser Dreiklang sein muss, weil beide Tongeschlechter auf der Oberdominante einen grossen Dreiklang haben.

Hiernach fragt sich nun bei jedem zu bearbeitenden Choral: welche der hier aufgewiesenen Schlüsse sind möglicherweise in demselben anwendbar?

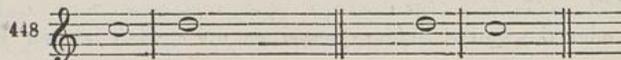
Die allermeisten Choralstrophen gehn mit einem stufenweisen, einen Ganz- oder Halbton grossen Schritt auf- oder abwärts, in Cdur z. B. von *c* nach *d* oder *d* nach *c*, von *h* nach *c* oder *c* nach *h*. Der letzte Ton nun muss für alle Schlüsse Bestandtheil eines grossen oder kleinen Dreiklangs werden, weil alle auf einen solchen fallen; für die Halbschlüsse muss der Dreiklang ein grosser sein, weil der Dominantdreiklang in Dur und Moll ein grosser ist. Gehen wir nun hiernach alle möglichen Fälle durch; wir setzen dazu den letzten Ton als Grundton, kleine und grosse Terz (bei den Halbschlüssen nur als letztere) und Quinte.

\*) Er ist übrigens schon S. 121 erwähnt.



	Dur. Moll.		Dur. Moll.
GS. *)	$c = 1 = g$	$c = C$	$C$
	$k3 = e$	$a = A$	
	$g3$		$d g = G$
	$5$		$h e = E$
KS.	$c = 1 =$		$h = 1 =$
	$k3$		$k3$
	$g3$		$g3 = c g = G$
	$5$		$5 = a e = E$
HS.	$c = 1$		$h = 1 = a h = E$
	$g3$		$g3 = c g = C.C$
	$5$		$5 = a e = A$

In gleicher Weise ergeben sich die mit  $c-d$  und  $d-c$  möglichen Schlüsse hier.



	Dur. Moll.		Dur. Moll.
GS.	$d = 1$	$c = 1 = g$	$c = C$
	$k3$	$e a = A$	$C$
	$g3 = f$		$f = F$
	$5$		$5 = c f = F$
KS.	$d = 1 =$	$c = 1 =$	
	$k3$	$k3 = d a = A$	
	$g3$		$g3 = b f = F$
	$5$		$5 = b f = F$
HS.**)	$d = 1 = c d = G G$	$c = 1 = b c = F$	
	$g3 = as b = Es$	$g3 = f$	$f = B$
	$5 = c g = C C$	$5 = b f = B$	
	$f g = C C$		

Andre Strophenschlüsse zeigen Wiederholung des letzten Tons oder Terzenfall; dann hängt es vom Bearbeiter und der Beurtheilung des besondern Falles ab, die beiden letzten Töne als dem

\*) GS. bedeutet hier Ganzschluss, KS. Kirchenschluss, HS. Halbschluss, k3 kleine, g3 grosse Terz. Die Formel heisst so: Wenn  $c$  als Grundton genommen wird, so ist ein Ganzschluss möglich mit  $g-h-d-f$  nach  $c$  in  $C$ dur oder  $C$ moll. Statt der angedeuteten Nonen-Akkorde können auch die abgeleiteten Septimen-, statt der Grund-Akkorde auch Umkehrungen genommen werden.

\*\*\*) Es versteht sich, dass man nicht blos mit dem Dreiklang  $c-e-g$  oder  $c-es-g$  nach dem Dreiklang auf  $d$  gehen, sondern dafür auch dem Sext-Akkord  $e-g-c$  oder  $es-g-c$  setzen kann. Ob übrigens jeder hier als möglich aufgeführte Schluss auch ein zusagender ist (z. B. der Halbschluss in  $Es$ , der entweder im ersten Akkord zur Verdopplung der Terz, oder zum Fortschreiten der Aussenstimmen in grossen Terzen (Anhang P, No. 23/26) oder zum Eintritt mit einem Quartsext-Akkord führt) ist eine später eintretende Frage.

Schlussakkord angehörig zu behandeln und den einleitenden Akkord auf den vorhergehenden (drittletzten) Ton zu legen, wie hier —

bei a, oder die ganze Schlussformel an die beiden letzten Töne zu knüpfen, wie bei b.

Nun erst fragen wir, welcher von allen möglichen Schlüssen in jedem besondern Falle vorzuziehen ist.

Betrachten wir nach dieser Anleitung vorläufig einige Choräle, zuerst den: Ich singe dir mit Herz und Mund.

Vorzeichnung und Schlussston zeigen die Tonart *Bdur*; der Schluss kann vollkommen regelmässig mittels des Dominant-Akkordes geschehn. Allerdings wär' es auch möglich in *Gmoll* zu schliessen und die Vorzeichnung würde bekanntlich auch dieser Tonart entsprechen. Aber der Schluss würde ein unvollkommner sein; und überdem sehn wir allenthalben *f* in der Melodie, während *Gmoll* nicht *f* sondern *fis* hat.

Der Choral enthält vier Strophen, deren zwei und zwei sich schon durch die Länge, dann aber auch durch die letzte Tonfolge (Strophe 2 und 4) gleichen. Da nun auch die zweite Strophe einen Schluss in der Dominante zulässt, so dürfen wir die zwei ersten Strophen als ersten Theil des Chorals auffassen\*).

Die erste Strophe bietet denselben Schluss dar, im Haupttone. Sie könnte auch in der Parallele (*Gmoll*) schliessen, und es würde dabei nichts thun, dass der Schluss ein unvollkommner wäre, mit der Terz in der Oberstimme des letzten Akkordes. Nach den Mo-

\*) In diesem Fall hat die Abgränzung eines ersten Theils keinen weitem Vortheil für die Behandlung, als dass sie sogleich die Modulation bestimmt. In umfassendern und verwickelteren Fällen ist der Vortheil entschiedner.

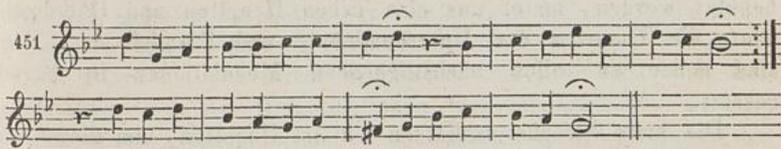
dulationsgrundsätzen kann uns aber eine so frühzeitige Ausweichung in die Parallele nicht willkommen sein.

Die zweite Strophe schliesst als erster Theil in der Dominante. Sie könnte, mittels des Nonen-Akkordes (*f-a-c-es-g*) ebenfalls im Haupttone schliessen. Allein auch abgesehen von der Gelegenheit, hier einen ersten Theil frisch und befriedigend abzugränzen, würde Wiederholung des Schlusses im Haupttone lahm gewesen sein, hätte übrigens auch die Harmonie verwickelt, die sich *F*dur zuneigt.

Wollten wir nun auch die dritte Strophe mit einem Ganz-Schluss enden, so könnte dies in *F* geschehen, nämlich mittels des Nonen-Akkordes, oder *e-g-b-d*; allein auch hier würden wir einen Schlussfall unmittelbar wiederholen, und nichts wirkt so eintönig, als Wiederholung in den hauptsächlichsten und fühlbarsten Punkten. Wir könnten auch in *C*moll oder gar *As*dur schliessen; aber das Alles liegt in einem so kleinen, einfachen Satze viel zu fern.

Allein — haben wir nicht schon die ersten Strophen als ein Ganzes, als einen ersten Theil angesehen, der auf der Dominante schliesst? Folglich können wir die beiden letzten Strophen als zweiten Theil fassen, der von der Dominantentonart wieder in den Hauptton zurückkehrt. Dem entspricht auch gleich der Anfang der dritten Strophe, wie die Einrichtung des Textverses. Wir sehen also, dass die dritte Strophe, als Vordersatz in der Periode des zweiten Theils, ganz regelmässig einen Halb-Schluss macht, von der Tonika auf die Dominante; nachher wird der Ganz-Schluss um so befriedigender eintreten.

Ein zweites Beispiel sei der Choral: Ich will dich lieben, meine Stärke.

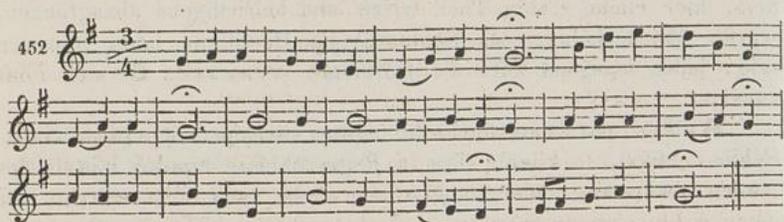


Dieser Choral ist, wie man sieht, förmlich in zwei Theilen abgefasst. Die Tonart des Ganzen ist unverkennbar *G*moll; die nächste Ausweichung würde daher in die Parallele, nach *B*dur, gehn, und dem entspricht der Schluss des ersten Theiles. Hiermit haben wir die beiden wichtigsten Zielpunkte der Modulation festgestellt, denen sich alles Uebrige fügen muss.

Die erste Strophe könnte nun ebenfalls nach *B*dur geleitet werden, wenn dies nicht dem bereits festgesetzten Theilschlusse vorgeifen und Eintrag thun würde; wir ziehen daher den Halbschluss von der Unterdominante auf die Oberdominante vor.

Die dritte Strophe kann mit einer förmlichen Ausweichung einen Ganz-Schluss in *Ddur*, oder nur einen Halbschluss auf dem Dreiklang der Dominante machen.

Als drittes und letztes Beispiel folge hier der Choral: Ach mein Herr Jesu, dein Nahesein.



Diese Melodie bietet der Behandlung desswegen eine kleine Schwierigkeit, weil fünf ihrer Strophen sich nach einem Schluss in der Tonika zu drängen scheinen, und zwar stets in gleicher Weise, durch *a-g*. Man müsste daher, sollte das Einfachste festgehalten werden, fortwährend in *Gdur* bleiben; — auch die vorletzte Zeile ist geeignet, einen Halbschluss in *G* zu machen, obwohl geneigter, nach *Ddur* förmlich auszuweichen.

Allein es ist klar, dass diese einfachste Behandlung hier zu unleidlicher Eintönigkeit führen würde. Nehmen wir nun voraus an, dass die vorletzte Strophe nach *Ddur* modulirt, so fragt sich, was die übrigen fünf Schlussfälle werden sollen? — Das *a-g* kann zum Schlusse

- in *Gdur*, durch den Dominant-Akkord *d-fis-a-c*,
- in *Cdur*, durch den Nonen-Akkord *g-h-d-f-a*,
- in *Emoll*, durch den Dominant-Akkord *h-dis-fis-a*

benutzt werden, bietet uns also neben Hauptton und Oberdominante die Tonarten der Unterdominante und Parallele dar. Wir sind daher zu allen nächstliegenden Modulationen in Stand gesetzt.

Die erste Strophe schliessen wir im Hauptton, um diesen zu befestigen, die letzte muss ohnehin ihm angehören.

Den Schluss in der Unterdominante stellen wir, seinem Charakter gemäss, so nahe wie möglich an das Ende, also in die vierte Strophe; dadurch wird die Modulation der folgenden Zeile um so mehr gehoben, deren Melodie ohnehin hinabführt und eines erfrischenden Mittels bedarf, um nicht zu ermatten.

Die zweite und dritte Strophe gehören folglich dem Paralleltone an. —

Man sieht leicht, dass mehr als eine abweichende Anordnung hätte getroffen werden können; man hätte z. B. die zweite Strophe

in *Emoll*, die dritte in *Cdur*, die vierte wieder in *Emoll*, oder die dritte in *Gdur* schliessen können. Allein wo wäre die ruhige Masse von *E* geblieben, die wir oben aus zwei Strophen bildeten? Und wo der entschiedne Gegensatz von Unter- und Oberdominante? Dafür wären wir auf schon dagewesene Tonarten zurückgekommen, —

*Emoll, Cdur, Emoll,*  
*Gdur, Emoll, Gdur, —*

hätten also zerstreut modulirt und schon dagewesene Töne durch stumpfes Zurückkommen auf sie abgenutzt.

Wir hätten auch statt *Emoll* die Tonart der Unterdominante, *Cdur*, in zwei Strophen anwenden können. Allein dann würde der herabziehende Charakter der Modulation in die Unterdominante zu dauernd hervorgetreten sein, und wir hätten gegen fünf Durstrophen eine einzige Mollstrophe gehabt, während im obigen Entwurf ein besseres Ebenmaass herrscht, nämlich zwei Mollstrophen gegen vier Durstrophen, oder,

zwei Strophen für den Hauptton,  
zwei für die Dur- und  
zwei für die Moll-Ausweichungen.

Eine so in grössern Massen zusammengehaltne, nicht hin- und her-, sondern bestimmt fortschreitende Modulation ist nicht nur die einfachere, sondern auch (vergl. S. 223) die grossartigere und würdigere, deshalb aber der Würde kirchlichen Gesangs im Allgemeinen entsprechender.

Soviel über die Anlage der Choralarbeit. Betrachten wir die Grundsätze, die uns dabei geleitet haben, so sehn wir, dass unser eigentliches Ziel nur die allgemeine Zweckmässigkeit, — eine natürliche, frisch (aber nicht unruhig) und folgerecht sich entfaltende Modulation — gewesen ist, ohne weitere Rücksicht auf einzelne Momente der Melodie, auf Inhalt des Textes und den besondern Sinn, in dem wir diese oder jene Stelle aussprechen möchten.

Wir müssen uns daher erinnern, dass jene Modulationsentwürfe, die wir aus dem bisherigen Gesichtspunkte zweckmässig nennen durften, aus allen den oben angedeuteten Rücksichten mancherlei Aenderungen erleiden können. Solche Aenderungen werden wir uns auch dann unbedenklich erlauben, ja als Nothwendigkeit anerkennen, wenn der melodische Inhalt einer Strophe in der für sie vorausbestimmten Tonart keine natürliche und zweckmässige Harmonie zuliesse.

## Zweiter Abschnitt.

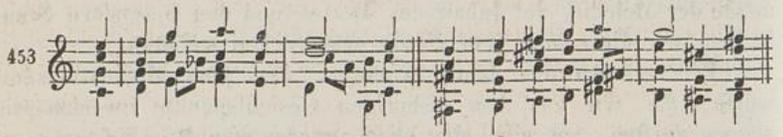
### Anlage der Harmonie.

Sobald die Strophenschlüsse festgesetzt sind, ist der Harmonie jeder Strophe ihr Ziel angewiesen. Auf dieses Ziel ist sie nun bestimmt und sicher und damit würdig loszuführen, nach den über Akkordfolge schon mitgetheilten Grundsätzen. Wiederum fragen wir also zuerst nach den nächstliegenden und gehörigsten Akkorden, sehen sodann

auf Folge und Zusammenhang und gehn dabei entschieden auf unser jedesmaliges Ziel los, ohne unnöthige Wiederholung oder Hin- und Herschwanken. Wir nehmen dabei auf Mannigfaltigkeit Bedacht, besonders wo die Melodie zu Monotonie verleiten könnte, und ziehen im Allgemeinen kräftige und würdige Wendungen, entsprechend der kirchlichen Würde und Erhebung, den weichen oder gar weichlichen oder auch trivialen vor.

Daher vermeiden wir im Allgemeinen zu häufige Umkehrungen, besonders Quartsext-Akkorde; letztere besonders, die uns früher so geeignet zur Einleitung des Schlusses erschienen, würden hier die Harmonie einförmig und schwächlich machen, da wir der Schlüsse so viele, und nach so kurzen Zeilen, haben.

Aus gleichem Grunde sind in der Regel auch solche Akkordfolgen zu vermeiden, in denen Bass und Diskant mehrere Akkorde hindurch in Sexten oder Terzen mit einander gehen, z. B.



denn bei dem Uebergewicht der äussern Stimmen verbreiten solche Folgen leicht Eintönigkeit und Weichlichkeit über die Harmonie, wenn diese auch an und für sich selbst wohl und kräftig organisirt ist. Dass am rechten Ort übrigens diese und jede allgemeine Regel zurücktreten darf und muss hinter die Tendenz der besondern Aufgabe, ist uns längst bekannt.

Aus der ganzen Anlage der Chormelodie folgt schon, dass in der Regel jeder Ton der Melodie seinen besondern Akkord erhält, also ein Akkordton ist. Hierbei müssen wir jedoch Einiges vorausbemerken.

Erstens ist es zwar das Einfachste, dass jedem Melodieton ein eigner Akkord zuertheilt wird. Aber es kann, wie wir einstweilen schon an No. 455 sehen, ein Akkord auch für mehrere Melodietöne beibehalten werden; es kann

Zweitens ein Melodieton als Vorhalt betrachtet und gebraucht werden, mithin als Bestandtheil des vorigen Akkordes; so könnte man z. B. die letzte Strophe des Chorals „Nun danket alle Gott“ (Beilage XIX No. 3) in dieser Weise behandeln.

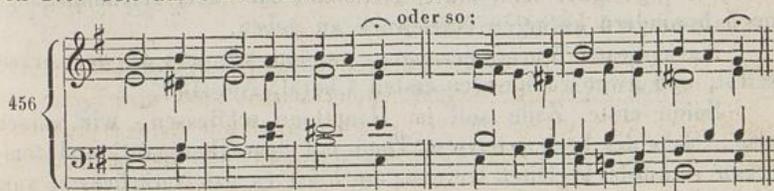


Drittens kann ein Melodieton als blosser Durchgang aufgefasst, z. B. der Schluss der dritten Strophe von No. 452 so behandelt werden.



Beide Weisen, besonders die in No. 455 gezeigte, sind freilich nicht so kraftvoll als die Setzung eines besondern Akkordes auf jeden Melodieton.

Viertens treffen wir in unsern Melodien, z. B. in der dritten und fünften Strophe von No. 452, hin und wieder statt der Takttheile grössere Noten für eine Sylbe. Dann hängt es von uns ab, denselben einen einzigen, oder jedem darin enthaltenen Takttheil einen besondern Akkord zu geben, z. B. die dritte Strophe von No. 452 auf eine von diesen Weisen —



zu behandeln. Im letztern Falle wird die Harmonie rüstiger und gleichmässiger einerschreiten; im erstern kann das Verweilen aller Stimmen sanften Nachdruck bewirken.

Auch da, wo einer Sylbe zwei Takttheile, aber verschiedene zusammengebundene Noten (z. B. im vorletzten Takt der ersten

und zweiten Strophe von No. 452) zufallen, kann für beide Töne Ein Akkord angewendet werden. Doch ist hier das Gebräuchlichere und Kräftigere, jedem Ton einen besondern Akkord zu geben und so den rüstigen Einerschritt des Ganzen zu unterhalten.

Endlich fünftens finden wir (z. B. im vorletzten Takte desselben Chorals) bisweilen eine Takttheilnote in zwei Taktglieder zerfällt, statt eines Viertels zwei Achtel. Hier hängt es von uns ab, den einen oder den andern Ton als Durchgang zu betrachten, oder jedem seine besondere Harmonie zuzuertheilen; jene Choralstelle könnte daher so:

behandelt werden. Jede dieser Auffassungen kann an ihrem Orte wohl angewendet sein, gewöhnlicher aber ist die Behandlung eines der Töne als Durchgang, wie bei a und b; nur fragt sich, welcher von beiden Durchgang und welcher Akkordton sein soll? — Wo nicht der Melodiegang selbst den einen Ton als harmonieeigen, als wesentlich, den andern als zugesetzt bezeichnet, folgen wir dem Gang unsrer Harmonie und nehmen denjenigen als Akkordton, der sich nach dem Zusammenhange der ganzen Modulation am besten dazu eignet.

Ungewöhnlicher ist die Besetzung jedes Taktglieds mit besondern Akkorden, da dies den ruhigen und würdigen Gang der Harmonie leicht stört und die Modulation überladet; daher gewinnt, wenn einmal zwei Akkorde angewendet werden sollen, die engste Akkordverbindung, z. B. bei c, in der Regel den entschiedensten Vorzug. Doch kann diese sowohl, als eine fremdere, z. B. bei d, sehr wohl geeignet sein, einer Textstelle oder dem Harmoniegeange noch besondern körnigen Nachdruck zu geben.

Nach diesen Vorerinnerungen wenden wir uns zu der Arbeit selbst, und zwar zu unserm ersten Choral, No. 450.

Seine erste Zeile soll im Haupttone schliessen, wir wissen also, dass die beiden letzten Töne mit dem Dominant- und tonischen Akkorde begleitet werden; auch ist es das Natürlichste, vom tonischen Akkorde zu beginnen, also dem ersten *f* der Melodie den Dreiklang *b-d-f* zuzuertheilen. Zwischen diesen feststehenden Punkten ist nun die weitere Harmonie zu finden.

Noch dreimal erscheint nach dem Anfange jenes *f* in der Melodie, und wir werden sowohl die nackte Wiederholung des ersten

Dreiklangs zu monoton, als den Durchgang durch seine Umkehrungen

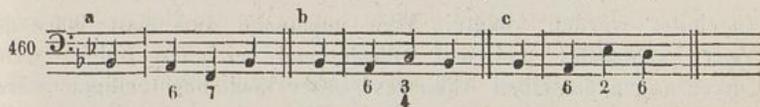


für die Würde des Chorals zu trivial finden. Es müssen also neue Akkorde eingeführt werden.

Der nächste, und darum schon beste, ist der Dreiklang auf der Dominante. Von hier wieder ist der nächste Fortschritt, näher selbst, als der Rücktritt in den eben verlassenen Akkord der Tonika, die Verwandlung des Dominant-Dreiklangs in den Dominant-Akkord selbst, der dann wieder in den tonischen Dreiklang führt. Sonach würde dieser Grundbass

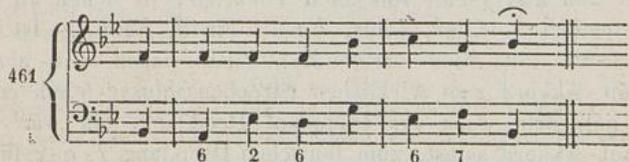


gefunden sein; wir ziehen eine geschmeidigere Umkehrung —



vor, und zwar die bei c als die förderndste, da die bei a und b mit demselben Basse schliessen, mit dem sie begonnen.

Nun bleiben noch die Töne *b* und *c* zu harmonisiren; der erstere könnte mit dem tonischen Dreiklange begleitet werden, wenn dieser nicht schon dagewesen wäre, — oder mit der Unterdominante (*es-g-b*), wenn diese zu Anfang wohl angewendet wäre. Wir ziehn also den Dreiklang auf *g*, Erinnerung an die Paralleltonart, vor. Und eben, weil dieser Akkord, obgleich wir nicht wirklich ausgewichen sind, uns doch an die Paralleltonart erinnert, bauen wir darauf weiter, und nehmen zu dem folgenden Melodieton den Dreiklang auf *c*, die Unterdominante von *g*. So würde also die Harmonie der ersten Choralstrophe diese Gestalt



haben. Wir sehen hier, ausser allem bisher Bemerkten, den Bass in bestimmter Richtung sich erheben und zum Schlusse wieder senken; die Erhebung geschieht in zwei Quartenschritten, also einheitsvoll, — und dies ist ein neuer Grund, zu dem Melodieton *b* keinen andern Akkord zu wählen. Der folgende Sext-Akkord

leitet das Herabschreiten des Basses mild ein, während der Dreiklang uns zu einem steifen Gang in den letzten vier Basstönen bringen würde.

Dass wir bei der harmonischen Anlage zunächst den Bass berücksichtigen, ihm vorzugsweis entschiedene, bedeutende Fortschreitung geben, ist in der Wichtigkeit dieser Stimme, als einer äussern und darum bemerkbarern und wirksamern, wohl begründet. Denken wir vollends dabei an das Orgelspiel, wo der Bass in der Regel von einem selbständigen und kräftig ansprechenden Pedal ausgeführt wird, so muss diese Stimme an Bedeutung noch gewinnen.

Nun erst sehen wir auch vollkommen ein, warum der Anfang nicht mit einem Quartsext- oder Terzquart-Akkord auf dem zweiten Melodieton



eingeleitet werden konnte. Wie unpassend und matt wäre der erstere gewesen! und wie unbedeutend bei b die Folge zweier Umkehrungen desselben Akkordes! Aber noch nachtheiliger würde die Aufopferung jenes folgerechten Einhergangs des Basses, den wir oben erlangt, gewesen sein.

Die folgende Strophe soll nach *F*dur gehn; es ist daher natürlich, dass sie sich sobald als möglich dahin wende, um die neue Tonart mit Entschiedenheit und Fülle hinzustellen. Ohnehin giebt es für ihren ersten Ton *c* keine nähere Harmonie, als den Dreiklang der Dominante, den wir übrigens als Sext-Akkord anwenden, weil wir den Bass nicht wieder mit dem eben dagewesenen *f* beginnen lassen mögen. Diesen Dominant-Dreiklang sehen wir aber so an, als wär' er ein tonischer und lassen ihm zum wirklichen Uebergang den Dominant-Dreiklang der neuen Tonart, *c-e-g*, folgen. Dass der Dreiklang hier als Uebergangsmittel genügt, ist nach S. 204 klar (denn von allen Tonarten, in denen dieser Akkord befindlich — *C*dur, *G*dur, *E*moll, *F*moll, *F*dur, — ist letztere am nächsten mit *B*dur verwandt); damit haben wir aber den Dominant-Akkord zum wirklichen Strophenschlusse frisch erhalten. Es ist natürlich, dass der Dominant-Dreiklang, als wär' er der Dominant-Akkord selbst, zum tonischen Dreiklang *f-a-c* führt.

Nun fodert noch ein Ton, *g*, seine Harmonie, denn das andre *g* gehört dem Dominant-Akkord an. Was könnte *g* in einem Akkord sein? —

Zunächst läg' uns wieder der Dreiklang auf der neuen Dominante, wenn derselbe nicht eben dagewesen wäre und der folgende

Dominant-Akkord nach ihm matt, fast als blosse Wiederholung erscheinen würde. — Der Dreiklang auf *es*, den wir wählen könnten, liegt ja noch hinter *Bdur*, und wir gehen vorwärts nach *f*. Hiernach böte sich uns der kleine Dreiklang auf *g* dar, oder — um den Uebergang nach *f* recht zu bestärken — der grosse Dreiklang oder Septimen-Akkord auf *g*.

Allein, ist die kleine Zeile, welche in *Fdur* stehen soll, einen so verstärkten Uebergang werth? — Wenn wir nicht besondere Gründe dafür haben, werden wir den Uebergang nach *C* vermeiden; dann aber ist das Nächste, den Uebergangs-Akkord *g-h-d-f* in einen einheimischen Akkord *g-b-d-f* zu verwandeln, wie wir schon S. 192 gelernt\*). Nun also heisst die zweite Strophe unsers Chorals so.

463

6 4 5/6 4/7

Hier folgen die letzten Zeilen mit drei Bässen,

A.

B.

C.

\*) Hier noch eine andre Weise, auf jenen Akkord zu kommen.

Das letzte *g* muss nach unsrer obigen Annahme den Dominant-Akkord auf *c*, also *c-e-g* und *b* erhalten. Dieser Akkord enthält den Dreiklang *c-e-g* und die Septime, ja, er ist erst Dreiklang gewesen (S. 86), ehe er Septimen-Akkord wurde. Sein Dreiklang aber, *c-e-g* erinnert (S. 82) an *Cdur*. — Wie also, wenn wir in diese Tonart gehen wollten? Dann brauchten wir *g-h-d-f* oder *h-d-f-g*. Wir wollen es (in Gedanken) setzen. Aber — wir mögen ja nicht nach *Cdur* ausweichen, sondern wollen in *Fdur* bleiben. Also müssen wir *g-h-d-f* meiden, — oder vielmehr nur das *h* darin, das in *Fdur* nicht vorhanden ist. Wir verwandeln also *h* in *b*, oder *h-d-f-g* in *b-d-f-g*, wie wir S. 192 gelernt haben.

Diese Induktion oder Hinführung auf den nöthigen Akkord findet oft ihre Anwendung in den Chorälen.

zu denen es nur einiger Bemerkungen bedürfen wird; dass übrigens noch gar manche Harmonisirung möglich ist, wird Jeder, der uns bisher gefolgt ist, ermessen.

Bei A tritt der Sekund-Akkord *es-f-a-c* aus dem vorangehenden Schluss-Akkord *f-a-c* unmittelbar hervor und giebt, nach der Natur der Umkehrungs-Akkorde, dem Harmoniegang so gleich höhere Beweglichkeit. Zugleich sind wir durch ihn auf das Schnellste und Entschiedenste in den Hauptton zurückgekehrt, der unser nunmehriger Zielpunkt ist. Die folgenden waldhornmässigen Harmonien könnten bei häufigerer oder unzeitiger Anwendung leicht gegen die kirchliche Würde verstossen; man muss dabei erwägen, ob die sonstige Behandlung des Chorals diese Würde genugsam aufrecht hält, und wie weit der Text eine leichtere Auffassung rechtfertigt.

Bei B ist die Rückkehr in den Hauptton in der ersten Hälfte der Strophe unentschieden geblieben, gegen die oben (S. 326) aufgestellte allgemeine Regel. Um so stärker erfolgt sie aber dann, da man in die Unterdominante, *Esdur*, förmlich übergeht, und dann erst sich in den Hauptton erhebt. Entschieden wird dieser erst im vorletzten Takte.

Bei C wollte der Bass den Rückschritt auf seinen ersten Ton (*f, g, f*) vermeiden; daher der Sext-Akkord. Das Nächste wäre gewesen, nun den Dreiklang auf *B* folgen zu lassen; dann wäre aber der Bass mit der Oberstimme drei- oder viermal in Terzen fortgeschritten. Man wandte sich daher in förmlicher Ausweichung nach der Parallele des Haupttons.

Hierdurch ist ein Querstand\*) in die Harmonie gekommen, den man jedoch mittels eines Durchganges

leicht mildern könnte. Dass er durch Aenderung des Basses (statt *a fis, f fis* oder *a d* u. s. w.) zu vermeiden, ist ebenfalls bald zu sehen; nur wäre damit der ebenmässige Gang des Basses eingebüsst. Man könnte daher jenes querständige *fis* in *f*, also den grossen Sext-Akkord in einen kleinen verwandeln; dadurch würde die Strophe eine ernstere Wendung bekommen (die Folge zweier

\*) Man vergleiche hierbei den Anhang H. zur siebenten Abtheilung, über Querstände.

trüber Dreiklänge und besonders der fremdere Eintritt des kleinen Dreiklangs bewirkte es) und besser in der bei A gezeigten Weise, also wie bei C, zu Ende geführt. Denn bei A vollführt die Strophe ihren Halbschluss auf die würdigste Weise, mit den Dreiklängen der Unterdominante, Tonika und Oberdominante; bei C dagegen muss der abgeleitete Akkord *e-g-b-d* noch einen Uebergang nach der Dominanten-Tonart machen, und der Bass schleicht in halben Tönen zum Schlusse. — Man könnte, von dem fremden Dreiklang angeregt, auch eine Wendung nach *Cmoll* nehmen und den Choral so

466

zu Ende führen, wenn dieser fremdere ernstere Ausgang irgend einmal dem Sinn eines untergelegten Verses, oder einer irgend wodurch angeregten Intention entspräche. In diesem Fall hätte man also einen Uebergang in die Parallele der Unterdominante gemacht, und zwar kurz vor dem Ende, wo fremdere Ausweichungen in der Regel (S. 229) nicht an ihrer Stelle sind; dadurch würde denn im vorletzten Takte nochmalige Berührung der Oberdominanten-Tonart rathsam, um von ihr aus beruhigender in den Hauptton zurückzukehren und befriedigend zu schliessen.

Wir sehen wohl, dass bei diesen Arbeiten, wenn sie gründlich unternommen werden, alle Grundsätze und Formen der Harmonie in Anwendung kommen. Dies aber ist eben der nächste Gewinn, den wir aus der Choralbehandlung für unsre Bildung ziehen, dass wir unsre harmonische Einsicht befestigen und immer gewandter und umsichtiger in Thätigkeit setzen. Es ist also dringend nothwendig, dass der Jünger sich vielfältig an Harmonie-Entwürfen für Choräle übe<sup>43)</sup>. Anfangs wird er wohl thun, bei jedem Choral auf die im allgemeinen zweckmässigste Behandlung, wie sie oben gezeigt ist, loszugehen, und nur die zunächst sich darbietenden abweichenden Wendungen nachdrücklich zu versuchen, überall sich aber bestimmte Rechenschaft von den Gründen seines Verfahrens zu geben. Erst später mag er zu ein und demselben Choral nicht bloß die nächsten, sondern auch entferntere Harmonisirungen, und immer zahlreichere, versuchen; würde diese abschweifendere Ue-

43) Zu dieser neununddreissigsten Aufgabe findet sich in der Beilage XIX der nöthige Lehrstoff.

bung eher unternommen, als bis die harmonischen Grundsätze sich auch praktisch vollkommen befestigt haben, so könnte sie vom Einfachern, Natürlichen und Treffenden in Gesuchtheit, Gezwungenheit und Unnatur führen. — Wir werden im letzten Abschnitt auf diese Uebung näher eingehn.

### Dritter Abschnitt.

#### Einfache Choralbearbeitung.

Im vorigen Abschnitte haben uns nur vorbereitende Betrachtungen beschäftigt. Jetzt wollen wir ein Paar Choräle ausarbeiten, und dabei die Methode der Arbeit bezeichnen, die sich uns nach vielfältiger Erfahrung an Schülern der verschiedensten Anlage und Vorbildung als sicherste und förderndste bewährt hat.

Wir wählen dazu zuerst den Choral: „Ach alles was Himmel und Erde umschliesset.“ Es ist eine der unbedeutendsten und unkirchlichsten Melodien; allein hierauf kann uns nichts ankommen, da sie besonders lehrreich sein wird. Die Melodie —

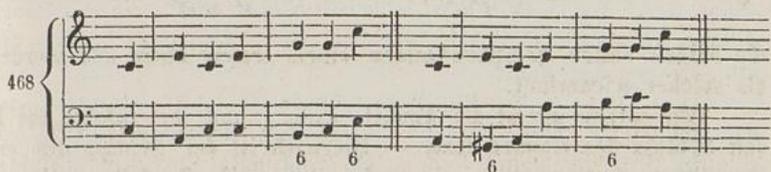
467

zeigt nach Vorzeichnung und Schlusson die Tonart Cdur an, wir setzen also vor Allem den hiernach feststehenden Schluss des Ganzen bei I. fest. Die erste Strophe (die gleichsam als erster Theil wiederholt wird) verlangt ebenfalls den Schluss im Hauptton, da man nicht mit der ersten Strophe sogleich in das trübe Moll fallen wird; wir setzen diesen Schluss als zweiten feststehenden Punkt bei II. Endlich setzen wir als dritten Punkt bei III. den Schluss der zweiten Strophe in Gdur (dem nächsten Modulationspunkte) fest. Hiermit haben wir für die Modulation drei Zielpunkte und unsre Aufgabe in drei kleinere aufgelöst. Wir haben bei diesem Verfahren zuerst das Nöthigste und Sicherste festgesetzt, dann das Nächstwichtigste, dann das Weitere.

Nun kommt es auf die Ausführung der Harmonie an. — Hier zeigt sich nun die Schwäche der Melodie; der Anfang der ersten und dritten Strophe treibt posthornartig im tonischen Dreiklang umher, gewiss nicht jener innerlichen Kraft und Würde theilhaftig,

die dem kirchlichen Gesang aus reicherer Harmonieentfaltung erwächst.

Die Melodie haben wir nicht zu verantworten, sie ist einmal Kirchenmelodie. Aber sollen wir ihr nicht zu Hülfe kommen? — So weit die Melodie zulässt, gewiss; allein stets wird sich zeigen, dass man gegen den bestimmt ausgesprochenen Charakter derselben nicht ohne grössern Nachtheil ankämpft. Wollten wir z. B. bei der vorstehenden Melodie dem zu Anfang so stark ausgeprägten C-Dreiklang durch fremde Akkorde,



ausweichen, so würde dadurch schon zu Anfang die Tonart entstellt und der weitere Harmoniegang würde, weil er das Nächstliegende nach dem Entfernen und darum Auffallendern brächte, in Schatten gestellt. Es scheint daher folgende Behandlung



vorzuziehen. Hier haben wir uns vier Schritte weit in den von der Melodie vorgezeichneten Akkord ergeben und die Tonart in der ersten Strophe entschieden ausgeprägt, — mit den nächsten Harmonien, aber nicht geringer, als die Melodie an die Hand gab. Auch die zweite Strophe hält noch am Hauptton, erinnert aber in den Moll-Dreiklängen an zwei Parallelen und stellt dann die Dominante fest. Die dritte Strophe wendet sich wieder zur Tonika des Haupttons, gewährt aber freiern Spielraum. — Die Ausführung der Harmonie ist möglichst einfach gehalten; nur gegen das Ende werden die Stimmen bewegter. Die Einförmigkeit der Schlüsse

konnte nur einigermaassen durch die Vorhalte gemildert werden; selbst der Quartsext-Akkord war in diesem Zusammenhange nicht füglich zu umgehen.

Der zweite Choral sei der: Wir glauben all' an einen Gott;

470

die beiden ersten Strophen bilden einen ersten Theil und werden als solcher wiederholt.

Wir setzen zuerst die Tonart, *Esdur*, und ihr zufolge bei I. den Schluss des Ganzen fest. — Hiernach ist der Schluss des ersten Theiles festzustellen; wir machen ihn bei II. ebenfalls im Hauptton. Denn in der Dominante ist er nicht möglich, die Unterdominante würde (S. 222) nicht an ihrer Stelle, die Parallele fremd und trüb erscheinen. — Allein nun zeigt sich derselbe Schluss auch für die erste Strophe nothwendig; wir werden uns daher doch für die zweite, für die Parallele, entscheiden müssen. — Die dritte Strophe bestimmen wir zuletzt; sie würde am füglichsten zur Dominante gelenkt, wenn nicht die Parallele des Haupttons, sondern dieser selber vorausging. Der ganze Choral liesse sich so darstellen.

471

Zunächst haben wir uns hier von der engen Harmonielage mehr als in der vorigen Arbeit frei gemacht; die Akkorde treten weiter und klarer, die Stimmen freier und darum schon beweglicher auf.

Nicht ohne Einfluss ist die vorausgeschickte Betrachtung über

die Einförmigkeit der Strophenschlüsse geblieben; sie hat uns bewogen, die Modulation innerlich zu bereichern, gleich Anfangs die Unterdominante, in der zweiten Strophe die Parallele derselben zu berühren u. s. w. Sehr nahe hätte es gelegen, den Anfang durch Berührung der Oberdominante, — der fünfte Akkord könnte *a-c-es-g* heissen, — zu bereichern.

In gleichem Sinn ist der Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Beilage XX.) aus dem Tod Jesu von Graun und der folgende: „Was mein Gott will“ von Fasch gearbeitet. Graun wiederholt die ersten beiden Strophen, die einen ersten Theil bilden, mit neuer Behandlung; auch der Text der letzten Strophe wird in einem Anhang wiederholt, in beiden Wiederholungen schliesst sich der Komponist dem Harmoniesystem der Kirchentöne an, denen sein Choral eigentlich zugehört und das uns jetzt noch nichts angeht. Im Uebrigen (das hier allein in Betracht kommt) bestätigt seine musterhafte Arbeit die oben ausgesprochenen Grundsätze. Keineswegs ist dies von dem Faschischen Choral zu sagen. Gleich die erste Strophe, die (nach unserm Tonsystem zu reden, — das alte der Kirchentönen würde hier keinen wesentlichen Unterschied machen) die Tonart *Cdur* anzeigt und wirklich in derselben schliesst, beginnt mit dem *Amoll*-Dreiklang, geht nach *Fdur*, nach *Cmoll* und bleibt da bis auf den letzten Akkord. Um so geradsinniger gehen die folgenden zwei Strophen \*) auf ihr Ziel los, was dann von den beiden nächsten wieder weniger zu sagen ist. — Diese Bemerkungen hat der Schüler zur Befestigung seiner eignen Ansichts- und Handlungsweise zu erwägen. Nicht aber sollen und können sie ohne Weiteres als Tadel Fasch's (bekanntlich eines der geschicktesten Tonsetzers) gelten. Einestheils würde es sich zuvor fragen, ob nicht ein besonderer Sinn in Fasch's Aufgabe ihm den abweichenden Gang vorgezeichnet hat. Andern Theils ist bekannt, dass er manchen seiner Sätze in ganz spezieller Rücksicht auf die Uebung seiner Singakademie behandelt hat, — ohne ihn als eigentliches freies Kunstwerk anzusehn und für die Oeffentlichkeit zu bestimmen. Für die Uebung im Richtig- und Rein-Singen

\*) Wie kommt Fasch im sechsten Takt auf den Akkord *dis-fis-a-c*, der ihn nach *E* bringt, da er doch nach *A* will? — Er hätte allerdings *a-c-e* setzen können; allein das war zu Anfang dagewesen, kehrt am Ende der Strophe wieder und hätte sich nach *d-f-a* gar trüb gemacht. Dagegen war ihm aber, um in *A* zu schliessen, — *e-gis-h-d* — also zuerst *e-gis-h* nöthig; dies erinnert (Anm. S. 331) an *Edur*, konnte also wohl zu einer Ausweichung dahin locken. Gleichwohl liegt diese zu fern, um ernstlich gewollt zu werden: folglich wurde sie zweideutig oder minder entschieden gemacht, — *dis-fis-a-c* ist streng genommen (S. 202) nicht *Edur*. Nun hat auch der Bass einen bessern Gang, als das eckige *d, a, e, a* erhalten.

kann aber allerdings eine fremdere, gesuchte Modulation an einer Stelle zweckmässig sein<sup>44</sup>).

## Vierter Abschnitt.

### Höhere Choralbehandlung.

Im vorigen Abschnitt ist unsre Aufgabe in der einfachsten Weise gelöst worden; die Stimmen wurden fast nur zur Darstellung der Harmonie, selten zu Vorhalten und Durchgängen gebraucht; die Harmonien selbst schlossen sich dem Erfodern der Melodie so nahe an, als geschehen konnte, ohne in Dürftigkeit und Schwäche zu verfallen. Die Behandlung entspricht im Ganzen der Aufgabe, die ein Organist bei der Leitung des Gesanges in einer nicht ungesicherten und ungebildeten Gemeinde zu lösen hat.

Die Modulationsgrundsätze werden allerdings dieselben bleiben müssen, wenn wir auch zu höherer Auffassung fortschreiten, denn sie beruhen auf dem Wesen der harmonischen Kunst selber. Dagegen sind wir bereits früher (S. 255) dahin gelangt, als das Lebendige in der Harmonie die Stimmen anzusehn, die durch ihr Zusammentreten die Harmonie bilden. Auch sind wir durch Vorhalte, Durchgänge, Hülfsöne neben den Akkordtönen im Besitz genügender Mittel, um unsern Stimmen melodischen Zusammenhang, Fluss und Schwung zu ertheilen.

Hieran fehlt es den im vorigen Abschnitt ausgearbeiteten Chorälen allerdings. Vergleichen wir den letzten derselben (No. 471) mit seiner hier

472

44) Vierzigste Aufgabe: Ausarbeitung von Chorälen (aus Beilage XIX) nach der obigen Anleitung.



stehenden Umarbeitung, so sehen wir bei fast wörtlicher Beibehaltung der Harmonie die Stimmen — und durch sie den Choral höher belebt, — gleichviel, ob jede Einzelheit eben dieser Arbeit (ob z. B. der Gang des Basses im dritten Takte) einem Jedem zusagt oder nicht.

Dies ist der höhere Sinn, dem wir jetzt bei der Choralbehandlung zustreben. Wir sehen jetzt von der Bestimmung des Chorals für Gemeinegesang ab und fassen ihn als einen von vier Stimmen — von vier lebendigen, das heisst zu melodischem Ausdruck erhobnen Stimmen — auszuführenden Kunstgesang auf. Wenn es auch nicht möglich sein wird, mit unsern jetzigen Mitteln ohne Verdunkelung der Choralmelodie die Stimmen durchweg zu lebendiger Melodik zu erheben, so soll doch keine gänzlich, und keine mehr als um des Ganzen willen nöthig ist, zurückgesetzt werden\*).

Zu diesem Zwecke müssen wir vorerst das Stimmwesen genauer in das Auge fassen.

#### A. *Karakter der Stimmen.*

Bei der Charakterisirung der Stimmen geht man mit Recht von dem vierstimmigen Satz aus, als demjenigen, welcher die Mitte hält zwischen zu viel und zu wenig, welcher hinreichende Mittel für die allermeisten und wichtigsten Harmonien hat, ohne ihre Behandlung durch Ueberlast zu erschweren, — welcher eben desswegen der Normalsatz genannt werden darf.

Die vier Stimmen nun werden nicht blos benannt, sondern auch charakterisirt nach den vier Hauptstimmen des Gesangchors. Uebersteigt man die Vierzahl der Stimmen, so wird eine oder mehrere der Hauptstimmen zwei-, drei-, mehrfach genommen.

Dies vorausgesetzt unterscheiden wir nun in jedem mehr als zweistimmigen Satze vor Allem (S. 81)

##### Aussenstimmen und Mittelstimmen.

Diskant und Bass sind Aussen-, Alt und Tenor sind Mittelstimmen; hat man mehrere Diskante und Bässe angewendet,

\*) Hierzu der Anhang S.

so sind natürlich nur der höchste Diskant und der tiefste Bass Aussenstimmen.

Die Aussenstimmen haben erstens den freiesten Raum für ihren Gang; die Oberstimme nach der Höhe, der Bass nach der Tiefe zu. Sie sind daher der reichsten Entfaltung, weiter Gänge und Sprünge am fähigsten.

Im Choral, wie wir ihn jetzt behandeln, ist der Oberstimme die Choralmelodie selbst zuertheilt. Diese ist Eigenthum der Kirche, des gottesdienstlichen Gemeinesangs; sie darf also nicht geändert werden, und heisst deshalb

cantus firmus.

Nach ihr ist daher offenbar der Bass die mittelreichste und wirksamste Stimme.

Beide äussere Stimmen sind aber zweitens nach ihrem Inhalt und nach ihrer Stellung die hervortretendsten. Ihrer Führung muss daher vorzüglich Sorgfalt gewidmet werden; wenn irgend eine Stimme das Opfer einer unbedeutenden oder sonst unerwünschten Fortschreitung übernehmen muss, so darf es wenigstens keine der Aussenstimmen sein, man müsste denn ganz besondere Zwecke damit erreichen wollen. — Für jetzt können wir diese Lehre nur auf den Bass anwenden.

Die Mittelstimmen sind von beiden Seiten gehemmt, der Alt durch Sopran und Tenor, der Tenor durch Alt und Bass. Ihr Wesen ist daher weniger frei, ihre Bewegung muss gehaltener, weniger weit gehend, eher in kleinen, als grossen Schritten sein, und in dieser Weise werden sie das beruhigende und bindende Mittel in der Harmonie. Liegenbleibende Töne und Vorhalte sind im Choral vorzüglich ihr Eigenthum; sollen sie zu grossen Schritten und Richtungen verwendet werden, so darf es noch weniger als bei den Aussenstimmen ohne zulänglichen Grund, ohne erheblichen Zweck geschehen.

Treten wir nun dem besondern Charakter jeder einzelnen Stimme näher, und halten dabei die Vorstellung der vier Hauptgesangstimmen fest, so bemerken wir, dass die vier Stimmen eigentlich zwei besondere Paare bilden:

Diskant und Alt — die weiblichen (oder Knaben-) Stimmen,  
Tenor und Bass — das männliche Stimmpaar.

In jenem Paar ist der Diskant, in diesem der Tenor Oberstimme. Diese Betrachtung lässt uns in das eigentliche Wesen der Mittelstimmen einen tiefern Blick thun.

Der Tenor nämlich, als ursprüngliche Oberstimme im männlichen Stimmpaar, hat die der Oberstimme gebührende freie Bewegung nach oben durch den Zutritt des höhern Stimmpaares einge-

büsst; dadurch ist er eben zur gebundenen Mittelstimme geworden. Gern aber nimmt er, wenn auch nur in einzelnen Sätzen, besonders bei Schlüssen, die freiere Bewegung einer Oberstimme an, und weicht zu solchem Zweck unbedenklich von dem Nächstliegenden ab, entfernt sich auch für einen Moment weiter von den höhern Stimmen, als sonst angemessen wäre, oder steigt, um einen charakteristischen Gang zu vollenden, über die Altstimme hinaus.

Im obern Stimmpaar ist der Alt Unterstimme, aber es fehlt ihm die männliche Kraft des Basses und zugleich dessen freier Spielraum; so ist er ganz Mittelstimme, verhält sich gegen die Ein- und Uebergriffe des Tenors leidend, bindet sich mehr an die Oberstimme und bewegt sich mässiger, zurückhaltender als alle.

Der Bass dagegen ist die freie und dabei die männlich kräftige Unterstimme, und liebt würdigen, auch kühnen Einerschritt. So haben wir ihn schon in der ersten Harmonieweise kennen gelernt und so überall wieder herzustellen getrachtet. Auch er, in seinem freien Wesen, dringt (wie wir in No. 472 gesehn haben) in die andern Stimmen ein, dies aber, seinem Charakter gemäss, gern in kühnen, weiten, entscheidenden Schritten, er ganz allein den Gegensatz gegen alle übrigen Stimmen übernehmend.

Soviel für diesmal über den Charakter der Stimmen. Am treffendsten spricht er uns aus den Singstimmen an; denken wir an das Saitenquartett, so würde die Tenorpartie der Bratsche zufallen, die sich ebenfalls auszeichnender und körniger vernehmen lässt, als die zweite Violine, der die Altpartie zu übertragen wäre und die sich eng der ersten Violine anschliesst; denken wir an ein Blasquartett, z. B. Klarinetten und Fagotte, so würde das hochliegende erste Fagott die Tenorpartie übernehmen, und vermöge der hohen Lage auch den Tenorkarakter. Auch die übrigen Instrumente entsprächen, so gut es ihnen möglich ist, dem Grundkarakter der ihnen zufallenden Stimmen.

Mit dem Klavier verhält es sich nicht so; denn hier hat jede Stimmlage — abgesehen von dem allgemeinen Sinn höherer oder tieferer Töne — gleichen, oder vielmehr gar keinen bestimmten Charakter. Dafür gewährt es aber unsrer ergänzenden Phantasie freiern Spielraum; wenn der Komponist seine Stimmen charakteristisch geführt hat, wird der Hörer das, was nur in der Stimmführung lag, unabsichtlich auf die ertönenden Stimmen des Instruments übertragen; auch wird ein guter — das heisst empfindungsvoll auffassender Spieler Mittel und Wege finden, den charakteristischen Ausdruck, dessen das Instrument eigentlich entbehrt, hervorzuzaubern.

Die Orgel endlich hat in der Regel im Pedal das Mittel, wenigstens den Bass eigenthümlich und kräftig hervortreten zu lassen.

B. *Anwendung auf den Choral.*

Bei unsern fernern Choralbehandlungen wollen wir zunächst danach trachten, den Stimmen höhere melodische Belebung zu geben. Dass die Kraft oder der Werth einer Melodie nicht von der Menge ihrer Noten abhängt, wissen wir; vielmehr würde die rhythmische Kraft eben so gewiss verlieren, wenn wir möglichst viel Achtel einführt, als sie gering war in No. 469, wo wir fast in lauter Vierteln gingen. Es ist vielmehr die Mischung und der Gegensatz von langsamern und schnellern Schritten und deren motivgemässe Verwendung, die dem Rhythmus Mannigfaltigkeit, Lebendigkeit und Bedeutung giebt.

Sodann wollen wir trachten, jede der uns überlassenen drei Stimmen charaktergetreu zu führen. Hier kommt nicht blos der Rhythmus, sondern auch der Tongehalt — soweit er nicht bereits durch Modulation und Stimmlage bestimmt wird — in besondern Betracht; die kräftigern und ruhigern Momente gehören im Allgemeinen dem Bass; dem Tenor werden wir gern die leidenschaftlichen zuertheilen, den Alt gern anschmiegend führen.

Selbst den Umfang der Singstimmen (S. 339) wollen wir nicht unbeachtet lassen, da seine Berücksichtigung die Charakteristik derselben verstärkt. Wir wollen

den Diskant	nicht tiefer als eingestrichen	<i>c</i>	und höher als	<i>a</i>
den Alt	- - -	klein	<i>g</i>	- - - <i>e</i>
den Tenor	- - -	-	<i>c</i>	- - - <i>a</i>
den Bass	- - -	gross	<i>F</i>	- - - <i>e</i>

führen. Nur wenn der Bass in Oktaven auf- oder abwärts schlägt, oder überhaupt die höhere Oktave unbedenklich für die tiefere genommen werden kann, wollen wir uns erlauben, tiefere Töne zu setzen. — Die hier empfohlne Beschränkung wird auch den Vortheil haben, uns vor zu weiter Zerstreung der Stimmen zu bewahren.

Da die höhere Bewegung der Stimmen zur Steigerung des Chorals im Ganzen gereicht, so wollen wir Anfangs unsre Stimmen ruhiger führen, überhaupt uns im Gebrauch der Nebentöne mässigen, damit wir im Stande seien, die Bewegung gleichmässig zu unterhalten und eher zu steigern, als nachzulassen.

Aus demselben Grund — und um Ueberladung oder Verdunkelung der Harmonie zu vermeiden, wollen wir nur selten zwei und noch seltner drei Stimmen gleichzeitig reicher ausführen.

Bei dem ersten nach diesen Grundsätzen bearbeiteten Choral, „Ihr Seelen, sinkt“ —

473

fällt uns zuerst bei der zweiten Strophe, die als dritte wiederholt wird, der drei Schläge lange Schlussston auf. Ein einziger Akkord, wenn auch durch Vorhalte (wie in No. 469) oder andre Mittel bereichert, konnte hier nicht genügen; wir mussten mehrere Akkorde und zu den letzten Schlägen die Schlussharmonien anwenden.

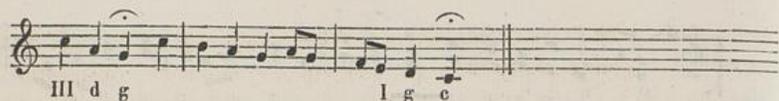
Die Modulation der ersten beiden Strophen ist die nächstliegende. In der dritten (der Wiederholung der zweiten) ist an die Tonart der Dominante von *D*, gedacht worden, um der Einförmigkeit eines Stillstands und einer blossen Wiederholung zu entgehen. Allein diese Tonart, *A*dur, liegt ausser dem Kreise der nächstverwandten; folglich wurde *A*moll (die Parallele der Unterdominante des Haupttons) vorgezogen und auch dies gleich mit dem nächsten Akkorde (*e-g-h*) aufgegeben. In der letzten Strophe ist die Unterdominante berührt.

Die Untersuchung der Stimmen bleibe dem Schüler überlassen; der Tenor ist in den Mittelstrophen am wenigsten begünstigt.

Der zweite Choral sei der luthersche: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her\*.“ Die Modulationspunkte sind in der Melodie —

474

\*) Es ist eigentlich ein den alten Kirchentönen angehöriger Choral; aber einer von den auch ohne Kenntniss des alten Systems behandelbaren.



überall sicher bezeichnet, — nur die zweite Strophe erregt Zweifel. Sollen wir, noch ehe wir in die Dominante gegangen, nach *Amoll* moduliren? — in einem hellen Weihnachtliede das trübe *a-c-e* zum Schluss nehmen, während kurz vorher der Ton *g* dieser Tonart widersprochen hat? — Wir ergreifen diese Behandlung.

Hinsichts der Modulation ist es zunächst die zweite Strophe, die unsre Prüfung fodert. — Sollte sie in *Cdur* bleiben, wie die erste? das wäre zu eintönig und arm. — Es musste also an *Amoll* gedacht werden, und daher erinnert gleich der zweite Akkord an diese Tonart. Aber übergehen in sie konnten wir erst nach dem letzten *g*, mit *gis-h-d-f* nach *a-c-e*. — Allein dieser Schluss ist schon oben als zu trüb für den Charakter des Lieds bezeichnet worden; müssen wir auch nach *Moll*, so möchten wir doch nicht mit einem *Molldreiklang* schliessen. Wir ziehen also vor, einen *Halbschluss* mit *d-f-a* nach *e-gis-h* zu machen. — Nun fehlt noch die drittletzte Harmonie. Die vorletzte heisst *d-f-a*; sie soll die *Unterdominante* von *Amoll* besetzen, erinnert aber an *Dmoll*, während wir noch gar nicht in *Amoll* sind. Folglich — gehen wir, wie oben gesehn, nach *Dmoll* und wenden da die gefälligere Form des *Halbschlusses* an.

Hier haben wir nun Gelegenheit, einen oft und in mancherlei Gestalt bei der Komposition sich geltend machenden Zug zu beobachten. Er mag in einzelnen Fällen, kann auch bei dem obigen verkannt oder bezweifelt werden, ist aber gleichwohl zu tief in der Natur begründet, um nicht endlich in das Bewusstsein zu treten und dann doppelt kräftig zu wirken. Oft nämlich kann das, was der Komponist irgendwo gewollt, nicht gleich zur Ausführung kom-

men; dann bleibt der Trieb dazu in der Seele und mahnt, bis ihm wo möglich genug geschehen.

So hier. Der zweiten Strophe hatten wir *Amoll* zgedacht, aber nachher eine andre Wendung vorgezogen. Nun will die zurückgesetzte Tonart ihr Recht haben. Der Eintritt der folgenden Strophe erinnert an sie, und da sie durch den Melodieton *g* abermals zurückgewiesen wird, so läuft wenigstens der Dominantakkord von *c* wieder auf *a-c-e* aus und nochmals beginnt auch die vierte Strophe mit demselben Akkorde; statt jenes Dominantakkordes hätte auch *gis-h-d-f* gesetzt werden können, wenn *Amoll* für den Gang des Ganzen wirklich so bedeutend gewesen wäre. Andre Einsätze der dritten Strophe hätten irgend eine Unzweckmässigkeit nach sich gezogen, z. B. *a-cis-e* und *g* hätte das ganz entfernte *Dmoll* ungehörlich festgehalten.

Wir kommen nun zu den Stimmen. Zu Anfang gehen Tenor und Bass mit einander im Einklang, — weil die Mittelstimmen sonst hinaufgedrückt worden wären. Erst mit dem Durchgang im Bass der ersten Strophe beginnt eine lebhaftere Bewegung, erst in der dritten Strophe wird sie ausgedehnt und fliessend. Das Nähere prüfe Jeder selbst.

Zur Dritt betrachten wir den ersten Theil des Chorals: „Wunderbarer König.“

Der feierlichen Stimmung des Textes\*) gemäss bewegt sich die Harmonie höchst einfach erst von der Tonika in die Dominante (vom Grundton aus hat der Bass auf dem zweiten Viertel einen Durchgang zu dem fortdauernden tonischen Dreiklang und führt dann den Sext-Akkord desselben herbei), von der sie sich dann weiter bewegt von der Tonika der Parallele in deren Dominante. Die Wendung der ersten Strophe ist durch einen wirklichen Uebergang in die Dominante (und zwar mittels des hochüber schwebenden Akkordes *dis-fis-a-cis*, der None ohne Grundton) erhoben; in der zweiten Strophe tritt ernster, und dabei dem Hauptton verwandter, die Dominante des Paralleltones in Moll statt in Dur auf. Es

\*) „Wunderbarer König — Herrscher von uns allen — lass dir unser Lob gefallen.“ Die Melodie ist in der Beilage XIX. vollständig gegeben.

ist wahr, wir haben gar keine eigentliche Ausweichung in denselben vor uns; aber er wird durch den Strophen-Einsatz bestimmt genug angedeutet.

Dem ruhig einhergehenden Basse steht der bewegtere Tenor als belebteste Stimme in den ersten Strophen gegenüber, zum Schlusse des Theils tritt der Bass nach seiner Weise (S. 341) schwunghafter hervor; der Alt, seinem Charakter gemäss, weicht dem Tenor und tritt gegen die Oberstimme mit schärfenden Vorhalten auf. — Es liegt übrigens am Tage, wie und wie leicht die Mittelstimmen hätten einfacher geführt werden können, wenn man nicht der charakteristischen, sondern nächstliegenden Stimmführung hätte nachgehen wollen.

Zuletzt der Choral: Ermuntre dich, mein schwacher Geist.

477

Im vorigen Beispiel lag fast Alles in der einfachen Führung der Stimmen; nur im Basse brachte der stufenweise Gang ein Paar Durchgänge, gleichsam zufällig, mit sich. Hier bildet sich von Durchgangs- und harmonischen Beitönen ein reicheres Spiel.

Der erste Durchgang stellt sich ein, um den diatonischen Anfang des Basses vollführen zu helfen; eben so schienen die harmonischen Beitöne in derselben Stimme in der zweiten Strophe rathsam, damit nicht zwei Takte lang der Bass in lauter Quartan und Quinten steif einhergehe. Nun aber ist die erhöhte Bewegung angeregt; daher ergreift jetzt der Bass, um nicht zum fünften Mal einen Terzenschritt zu machen (erst *b-d*, *d-f*, *f-a*, *a-c*, dann

noch *c-a*), einen Durchgang, dem sich der Alt mit einem Vorhalt anschliesst; auch der Tenor geht zuletzt aus der Oktave des Dominant-Akkordes durch die Septime. So ist der erste Theil in gesteigerter Bewegung zu Ende geführt. Wir müssen erwarten, dass im zweiten Theile die Bewegung sich noch erhöhen werde.

Allerdings hebt auch dessen erste Strophe in derselben Weise an, wie die des ersten Theils. Es stellt sich mithin ein besondres rhythmisch-melodisches Motiv heraus, von zwei Achteln und einem Viertel, das sogleich in der folgenden und dritten Strophe vom Tenor (das erstmal in verkehrter Richtung), im vorletzten Takt aber von Tenor und Bass benutzt wird. — Der weitere Inhalt bedarf keiner Bemerkung.

Der Wichtigkeit wegen, die der Choral als Bildungsstoff für jeden Musiker, und als Kirchenlied für den Gottesdienst und die seinen musikalischen Theil Verwaltenden hat, verweilen wir noch länger bei ihm und lenken die Aufmerksamkeit nochmals auf zweierlei.

Erstens auf besondere technische Schwierigkeiten.

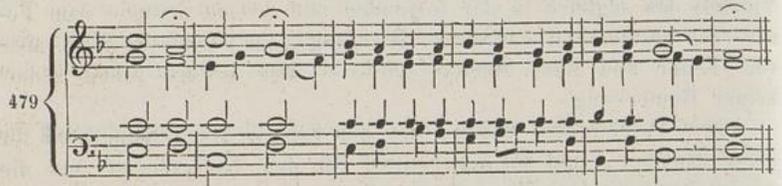
Sie können nur in der Melodie liegen, wenn diese entweder besondere Verstärkung oder Ausführung von der Harmonie erwartet, oder der Stimmführung hinderlich wird. Jenes ist der Fall, wenn ein Ton oder ein Satz mehrmals nach einander gebraucht, oder sonst eine Wendung genommen wird, die reicherer oder würdigerer Entfaltung der Harmonie widerstrebt. Das Andre ist der Fall besonders bei unruhig, in weiten Schritten hin- und hergehender Melodie, bei der es leicht geschieht, dass auch die übrigen Stimmen in unruhige Bewegung, oder in Kollision mit der Melodie gerathen, oder sich zu weit von dieser entfernen müssen. Dies Alles haben wir an einzelnen Fällen zu betrachten.

Die Tonwiederholung haben wir schon in No. 461 und 469 zu behandeln gehabt. Auch der Choral „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ (Beilage XXII, dem System der Kirchentöne angehörig) fängt mit einem fünfmaligen *g* an. Wer nun weiss, wie vielfache Harmonien einem Ton untergelegt werden können, der wird durch solche Wiederholung nicht in Verlegenheit gesetzt; er wird Harmonien genug finden und nur für ihre schickliche Anordnung zu sorgen haben. Der letztgenannte Choral z. B. könnte (um nur noch ein harmonisches Beispiel aus vielen möglichen Behandlungen herauszuheben) so gesetzt werden.

478

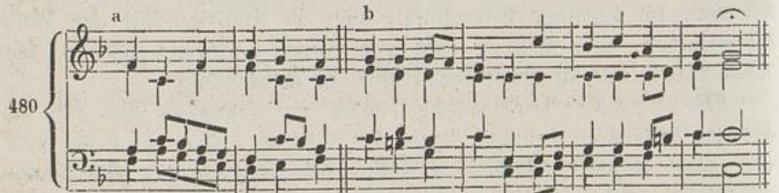
The image shows a musical score for a choral setting, labeled '478'. It consists of two staves: a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in a style that suggests a choral setting, with various rhythmic values and accidentals. The notation includes many beamed notes and rests, indicating a complex harmonic and rhythmic structure. The piece appears to be a setting of the Ten Commandments, as mentioned in the text above.

Satzwiederholungen, deren sich in mehrern Chorälen finden, sind schon einer aufmerksamern Ueberlegung werth. Bisweilen liegt es im Sinn des Chorals, die Modulation bei dergleichen Wiederholungen gar nicht oder nur gelinde zu verändern. Bisweilen kann eine geschickte Anordnung weniger nahe liegender Harmonien mehr thun, als Herumwühlen in den mannigfachsten und fernsten, unerwartetsten Akkorden. Ein Beispiel giebt der zweite Theil des Chorals: Wie schön leucht' uns der Morgenstern\*).



Es ist leicht zu sehen, auf wie vielfache Weise diese Stelle anders und reicher hätte behandelt werden können; aber schwerlich würde eine solche Behandlung dem Sinn dieses Chorals besser zugesagt haben. Daher sind auch im dritten und vierten Takte die Mittelstimmen mehr zurückgehalten als entfaltet worden.

Ungünstig einer würdigern, kirchenmässigen Harmonie haben wir schon bei No. 469 solche Melodiesätze gefunden, die sich zu fest an einen einzigen Akkord binden und damit auch die Modulation an ihn zu fesseln drohen. Dieser Fall zeigt sich auch in dem Choral: Einer ist König, Immanuel sieget (Beilage No. XIX.)



Hier hat man den Anfang (a) dreistimmig gesetzt, um im Verein von Diskant und Alt ihn zu verstärken; nun tritt die vierstimmige Harmonie um so klarer hervor. Bei b ist der Oktavensprung in der Melodie durch Ruhe in der Harmonie ausgeglichen und durch den Oktavenschritt des Basses vorbereitet.

Zweitens lenken wir die Aufmerksamkeit auf das künstlerische Ziel der Choralbehandlung. Denn endlich sind Harmonien und Melodien nur die Mittel, um auszusprechen, was unsre Seele bewegt, was der Choral im Herzen der Singenden und Hörenden erwecken soll.

\*) Die Melodie in der Beilage XIX.

In Werken der freien Kunst ist es Sache des schaffenden Künstlers, seiner innern Erweckung und seiner tiefern Erkenntniß: das Rechte zu ergreifen. Für Ersteres kann die Lehre nicht unmittelbar wirken, jene tiefere Erkenntniß aber ist nicht Gegenstand der Kompositionslehre, sondern wird anderwärts zu erstreben sein; das Leben in der Kunst und ihren Werken und die Wissenschaft der Musik sind ihre Quellen.

Allein die Behandlung eines Chorals ist kein Werk der freien Kunst, denn sie geht nicht aus dem freien Geiste des Künstlers hervor. Die Hauptsache, die Melodie, ist gegeben — und bedingt alles Uebrige, die Theile des Ganzen, Rhythmus und Harmonie, mehr oder weniger. Man kann also in solcher Aufgabe nur aussprechen, wozu der Cantus firmus Gelegenheit und Anlass bietet: nicht den vollen Sinn des Liedes, sondern den Sinn, wie und wie weit der Cantus firmus ihn gefasst hat und zu enthüllen gestattet.

So macht sich nun für alle Choräle, als kirchliche Gemeinelieder, ein allgemeiner Charakter kirchlicher Erbauung, einfacher christlich gefasster Frömmigkeit kennlich, eine einfache, stetige aber innerlich kraftvolle Harmonie, eine geradsinnige Stimmführung, eine von Trägheit und Ueberreizung gleich weit entfernte Rhythmisirung, eine würdige und fromme Erhabenheit geltend. Hiernächst aber muss unser Trachten sein, in jedem einzelnen Choral den innern Sinn zu fühlen, den Zug zu fassen, der aus der Melodie heraus die Modulation und zuletzt jede einzelne Stimme lenkt. Dieser Zug wird nicht durch Umhergreifen in allen möglichen Harmonien erhascht, sondern auf dem Wege stetiger Harmonieentfaltung erkannt und ergriffen. Man frage nur fleissig die Melodie, was ihr zunächst Noth thut, welche Harmonie sie zunächst verlangt; und von dem zunächst Ergriffenen bewege man sich stetig aber rastlos weiter, nie ohne Grund verweilend oder auf Dagewesenes zurückkehrend, aber auch nie das Nähere ohne Grund übergehend, etwa um Fremdes oder Neues, vermeintlich Originelles zu bringen. Das Fremde, Unerwartete aufzugreifen, ist schwach, Sache des Dilettanten; das wahrhaft Eigenthümliche ist, was der Sache, dem Zweck ganz eigen angehört. Auf diesem Wege wird dann auch aus Melodie und Modulation sich der rechte Zug der Stimmen ergeben.

Nur so weit zu gehen, nur dem allgemeinen Charakter jedes Chorals nachzutrachten rathen wir dem Schüler, bis er vollere Herrschaft und tieferes Bewusstsein über seine Kunst erworben hat und mit sicherm Erfolge streben mag, auch dem besondern Sinn dieser oder jener Textstelle, oder zuletzt dem ganzen Text in allen Momenten zu genügen, soweit es Form und Mittel des Chorals

und der gegebne Cantus firmus gestatten\*). Wir bezeichnen ihm diese Aufgabe als eine der wichtigsten, zu der er auch in spätern Stadien seiner Bildungszeit stets mit erneutem Eifer zurückkehren möge<sup>45)</sup>.

## Fünfter Abschnitt.

### Der Cantus firmus in andern Stimmen.

Bisher haben wir stets die Oberstimme als Sitz der Hauptmelodie benutzt; und das mit Recht, da sie als äussere Stimme freier wie Mittelstimmen, und vermöge ihrer hohen Tonlage die vernehmbarste und wirksamste unter allen Stimmen ist.

Gleichwohl ist es auch möglich, eine der drei andern Stimmen zum Sitz der Hauptmelodie zu erheben. Dann aber ist zweierlei zu bedenken.

Erstens wird der Cantus firmus nicht so klar hervortreten, als in der Oberstimme, und wir werden das Stimmgewebe darauf einrichten müssen, dass derselbe sich möglichst klar aus ihm heraushebe, von ihm unterscheide.

Zweitens wird die Oberstimme zwar der Hauptmelodie beraubt sein, aber dennoch nach ihrem Charakter nicht aufhören, vorzügliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Wir müssen daher ihre Melodie mit besondrer Sorgfalt ausbilden, damit sie, ein so bemerkbarer Bestandtheil des Ganzen, stets genüge. Im Bass und noch mehr in Mittelstimmen kann manche den Ansprüchen an Melodie nicht ganz genügende Wendung durchschlüpfen; in der Oberstimme würde sie sich zu nachtheilig fühlbar machen.

Erwägen wir nun die S. 342 vorherbestimmten Mittel für die Bildung einer vollkommenen Oberstimme, so finden wir, dass dieselben nicht wohl genügen. Unsr Begleitungsstimmen setzen der Hauptmelodie Achtel und Viertel entgegen, während diese sich in denselben Notengattungen bewegt; diese Aehnlichkeit und die Weise unsers jetzigen Verfahrens, stets alle Stimmen gleichzeitig eintreten zu lassen und fortzuführen, geben wenig Hoffnung, dass der Cantus firmus überall aus den umgebenden Stimmen eigenthümlich

\*) Hierzu der Anhang **T**.

45) Von hier an treten die Aufgaben so bestimmt hervor, dass es ihrer ausdrücklichen Bezeichnung nicht mehr bedarf. Das fleissige Durchspielen und Durchdenken der in No. 469, 471, 472, 473, 475, 477, 488, sowie in den Beilagen XX und XXVII mitgetheilten Choräle wird als nächste Stimmung und Vorbereitung empfohlen.

und herrschend sich hervorhebe, wenn wir ihn aus der Oberstimme entfernen. Erst bei reichern Mitteln, in einer spätern Form, wird eine solche Arbeit vollkommen gelingen.

Aber zu dieser spätern Form bedarf es einfacherer Vorübungen und diese sind hier, bei der Lehre von der Behandlung des Cantus firmus in der Oberstimme, am besten anzuknüpfen. Es ist dazu nur eine kurze Anleitung nöthig.

Hängt es von unsrer Wahl ab, in welche der drei untern Stimmen der Cantus firmus treten soll, so kommt vor Allem die Tonlage in Betracht. Liegt eine Melodie höher, so wird sie besser für den Tenor, als für Alt und Bass geeignet sein, — wir müssten denn den Choral in einen andern Ton versetzen.

Sodann kommt der Charakter der Melodie in Erwägung. Eine ruhig fortgehende Melodie wird sich eher für den Alt, eine bewegtere, sich nach der Höhe schwingende, eher für den Tenor, eine weitschreitende, mehr nach der Tiefe hinabgehende sich eher für den Bass eignen. Im Allgemeinen übrigens wird der Tenor, als andre Oberstimme, am geeignetsten sein, an der Stelle des Diskants den Cantus firmus zu übernehmen.

Haben wir nun unsre Wahl getroffen, oder ist uns die melodieführende Stimme voraus bestimmt worden: so setzen wir, wie immer, den Modulationsplan fest, entwerfen die Harmonie, und versuchen nun vor Allem, die neue Oberstimme so zusammenhängend, folgerecht und gehaltvoll wie möglich, jedenfalls aber makellos, auszuführen. Wo dies nach dem Harmonieentwurfe nicht angeht, wählen wir andre, günstigere Akkordlagen. Dann erst, wenn die Oberstimme gelungen dasteht, vollenden wir den Satz durch die Ausführung der andern Stimmen. — Einige Uebung wird uns übrigens bald zu der Fertigkeit bringen, alle Stimmen gleichzeitig zu überschauen und zu führen.

### A. Der Cantus firmus im Alte.

Wir wählen dazu die andre Melodie des Chorals: Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir; — die bedeutendste Melodie desselben Chorals werden wir an einem andern Orte kennen lernen.

481

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves. The upper staff is for the voice, written in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a melodic phrase marked with a fermata and the letter 'a'. The lower staff is for the basso continuo, showing the harmonic accompaniment with chords and a moving bass line. The score is numbered '481' on the left side.

Zuvörderst erscheint der Cantus firmus im Alte nach seiner Tonlage und mässigen, auf wenig Töne und kleine Schritte beschränkten Bewegung für diese Stimme im Allgemeinen wohl geeignet; nur der siebente und achte Takt geht über den Altkarakter hinaus. — Betrachten wir dann vor aller nähern Erörterung das Ganze, so bestätigt sich, was vorhergesagt worden: die Unzulänglichkeit unsrer dermaligen Mittel, den Cantus firmus in einer Unterstimme neben oder vor den andern Stimmen geltend zu machen. Hier ist offenbar jede Stimme, namentlich der Diskant, reicher ausgeführt, als der Cantus firmus; wollte man sich dies aber nicht erlauben, z. B. so —

anfangen: so würden alle Stimmen zu einer gleichgültigen, unterschiedlosen Tonmasse gerinnen, man möchte nun die obigen, oder erlesenere Harmoniefolgen wählen. — Nur eine besonders hervorstechende Besetzung könnte unsern Cantus firmus herausheben; in dem, es ist uns ja für jetzt nur um Vorübungen zu künftigen genügenden Kunstformen zu thun. — Gehen wir jetzt zur Arbeit selbst über.

Der nächste Schluss für die erste Zeile wäre in Gdur; allein diesen müssen wir für den folgenden Theilschluss aufsparen. Wir sind also auf die Paralleltonart und zwar auf den Halbschluss in derselben, nämlich auf der Dominante angewiesen. Die übrigen

Harmonien folgen dann nach bekannten Grundsätzen von selbst. Wir müssen nun die Oberstimme bedenken.

Die obigen Proben (No. 482) zeigen, in welchen Schlendrian dieselbe verfällt, wenn man sie zu eng an den Cantus firmus kettet; wir beginnen also auf der Terz und mit einem hinaufführenden Motiv (a), das sich sogleich in b wiederholt, nach einer Abbeugung den höchsten Melodieton trifft, und dann den Grundsätzen der Melodie gemäss hinabführt zum Schlusse. Allein erst die folgende Strophe bringt den Theilschluss; obnehin verlangt der Schluss *dis* nach *e* hinaufzusteigen. Die Melodie erhebt sich also nochmals auf den Gipfel und steigt dann in entschiedner Weise, übrigens dem Motiv getreu, zum Schlusse hinab.

Im zweiten Theil erhebt sich die Oberstimme nochmals, und zwar im vorletzten Takt, auf ihren Gipfel, um dann sanfter und bewegter, aber ebenfalls entschieden sich zu Ende zu senken. Bis dahin aber, und besonders zu Anfang, ist sie minder lebhaft entfaltet, minder schwunghaft; eine Folge der lebhaften Bewegung des ersten Theils, die als Gegensatz Ruhe foderte, und nicht ohne Einförmigkeit hätte fortgesetzt werden können.

Dafür treten nun Tenor und Bass bewegter hervor, beide jedoch, als Begleitungsstimmen, mehr in fließenden Achtelreihen, als in dem schlagenden Rhythmus der Oberstimme im ersten Theile. Der Tenor übernimmt nun auch an jener schwierigern Stelle die Vermittlung zwischen dem konsequent hinabschreitenden Bass und dem plötzlich hinaufgeworfenen Cantus firmus. Es ist nicht zu leugnen, dass damit seine Bewegung, besonders im achten Takte eine Gespanntheit annimmt, die nur in gewissen Stimmungen zulässig, sonst aber leicht überspannt zu nennen wäre; allein dem ganzen Gange des Tenors, besonders in der letzten Hälfte, möchte eben jene gespannte Weise, am rechten Ort, entsprechen. Wie sie zu vermeiden gewesen wäre, bleibe der Betrachtung des Jüngers anheimgestellt.

### B. Der Cantus firmus in Tenor.

Dass der Charakter der Tenorstimme, als der obern im männlichen Stimmpaare, geeigneter ist, den Cantus firmus aufzunehmen, haben wir schon oben erkannt. Erwägen wir nun die Verhältnisse, welche durch die Stellung des Cantus firmus in den Tenor in den andern Stimmen hervorgerufen werden: so fällt in die Augen, dass der Bass durch die Zwischenstellung desselben von den übrigen Stimmen getrennt wird, das höhere Stimmpaar aber, Diskant und Alt, engverbunden bleibt. Was folgt daraus? Der Bass wird für sich allein zu sorgen haben, wird in seiner abgesonderten Stel-

lung deutlicher vernommen, wird folglich mit besonderer Sorgfalt geführt werden müssen, die beiden höhern Stimmen werden aber mehr an einander schliessen, in Vorhalten, in Terz- und Sextengängen oder wenigstens durch engere Lage sich gegenseitig unterstützen. Es versteht sich von selbst, dass diese Betrachtung, so wohl begründet sie erscheint, nicht als ein starres, allgemeines Gesetz uns binden und hemmen, sondern vielmehr unsre Erfindung nur leiten und erleichtern soll.

Eine ähnliche Betrachtung hätte sich bei dem Cantus firmus im Alt anknüpfen lassen; da ist nämlich die Oberstimme getrennt und das untere Stimmpaar verbunden. Allein dort wäre die Bemerkung überflüssig, denn die Oberstimme nimmt ohnehin unsre vorzugsweise Berücksichtigung und Sorgfalt in Anspruch.

Für den Tenor eignen sich so ziemlich alle Melodien, vorzugsweise aber die hochliegenden und mehr nach der Höhe sich bewegenden; die tiefern Rücksichten auf den Charakter des Tenors und der tenorisirenden Instrumentalstimmen können erst später in Betracht kommen. Hier folgt nun eine Behandlung von No. 451, mit dem Cantus firmus im Tenor.

483

Ausführlicher Erläuterung bedarf die Arbeit nicht. Der Schüler muss sich selbst fragen, aus welchen Gründen und Quellen Modulation und Oberstimme hervorgegangen, und wiefern den Regeln

gemäss verfahren, oder auch, warum und mit welchem Rechte von ihnen abgegangen ist. Die beiden ersten Akkorde und die beiden ersten Töne der Oberstimme lagen am nächsten. Mit letztern war auch die Richtung der Oberstimme nach oben gegeben. Sollte diese Stimme nun mit dem dritten Ton des Cantus firmus nach *c* gehen? das hätte in einen Fehler, oder zu früh nach *Bdur* geführt. Man ging also durch *c* nach *d*, und nahm nun einen Aufschwung, um die Melodie zu beleben und sie dem Cantus firmus besser entgegen zu setzen. So das Uebrige.

### C. Der Cantus firmus im Basse.

Die Versetzung des Cantus firmus in den Bass bringt in den meisten Fällen eine Unannehmlichkeit mit sich, die nur versteckt, nicht vermieden werden kann. Da nämlich die Choralmelodien ursprünglich als Ober- oder Tenorstimmen erfunden sind, so schliessen sie fast durchgängig mit einem Sekundenschritte, — z. B. obige Melodie mit *c-d*, *c-b*, *a-g*, — und nur selten mit einem Quarten- oder Quintenschritte. Daher ist es, wenn der Cantus firmus Bass wird, meistens unmöglich, einen vollkommenen Schluss zu bilden, zu dem (nach unsern bisherigen Begriffen) der Bass von der Dominante auf die Tonika schreiten müsste. Am misslichsten ist dies, wenn der unvollständige Schluss das Ende eines Theils, oder gar des Ganzen trifft, und auch das wird meistens der Fall sein.

Wie können wir nun unsre geschwächten Schlüsse befestigen? — Zunächst durch Verlängerung; dann durch die Figur des Orgelpunktes. Natürlich werden wir aber von beiden Mitteln nur eingeschränkten Gebrauch machen dürfen, wenn nicht durch sie das Ganze gedehnt und überladen werden soll. Vorzüglich zu Ende werden wir einen kurzen Orgelpunkt anwendbar finden, und auch da, nach dem Sinne der Komposition, nicht immer.

Als Beispiel solcher Behandlung diene unsre erste Choralmelodie, No. 450. Sie ist eigentlich wegen ihrer hohen Tonlage weniger dazu geeignet; es kommt also darauf an, wie wir uns über diesen Missstand hinweghelfen können?

484

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system features a cantus firmus in the bass staff, which is a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The treble staff contains accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the piece, with the cantus firmus in the bass staff and accompaniment in the treble staff. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Zuvörderst haben wir hier den Cantus firmus mit tiefem Oktaven verstärkt, ein Zusatz, der im Wesentlichen keine Aenderung hervorbringt. —

Der Modulationsplan ist der frühere von S. 322; nur die dritte Strophe hat eine Abänderung erleiden müssen. Nach bekannten Grundsätzen hätte diese Strophe auf *f*, nämlich entweder mit einem Halbschluss in *Bdur*, oder mit einer Ausweichung nach *Fdur* schliessen sollen. Allein wie wäre dies hier ausführbar gewesen? Der Schlussston des Cantus firmus im Basse (*c* nämlich) hätte uns ja genöthigt, mit einem Quartsext-Akkorde zu enden! — Wir mussten ihn vielmehr als Grundton behandeln, folglich in der Parallele der Unterdominante schliessen.

Hier sind wir nun auf dem Punkte, von dem aus das ganze Verfahren anschaulich wird. Es ist klar, dass uns durch den in den Bass gelegten Cantus firmus nichts gegeben wird, als eine melodisch geordnete Reihe von Tönen, auf denen wir Akkorde errichten, über denen wir drei verschiedene Stimmen möglichst melodisch führen sollen. Wo also nehmen wir vor Allem die Akkorde her! —

Jeder Basston kann Grundton eines Dreiklangs, Septimen- oder Nonen-Akkordes, — er kann irgend ein andres Intervall in einem umgekehrten Akkorde, er kann einer der akkordfremden Töne sein — Vorhalt, Durchgang, Vorausnahme. Was wählen wir aus alle dem? Zuerst wiederum das, was nach dem Modulationsplane das Nothwendige, dann, was das Nächstliegende, oder was das Zweckmässigste für den besondern Fall ist. So schliesst z. B. unsre erste Strophe mit dem Dominant-Akkord (in der Umkehrung) und Dreiklang; sie beginnt mit dem Dreiklang der Dominante (anscheinend in *Fdur*), lässt unter liegenbleibendem Bass den Dominant-Akkord dieser Tonart folgen, und geht

nun mit Dominant-Akkord und Dreiklang in den Hauptton, nach Bdur. Das Weitere erklärt sich von selbst; in dem Orgelpunkt-ähnlichen Anfang ist das Ende vorbedeutet. Wir wenden uns zur Betrachtung des Stimmwesens.

Die hohe, und noch höher dringende Lage des Cantus firmus drückt die übrigen Stimmen hinauf, und beschränkt sie auf einen kleinern Raum. Daher haben sie sich alle, besonders die Oberstimme, melodisch einfacher gestaltet, und dies sagt auch dem ernsten Charakter des Basses, der Hauptstimme geworden ist, zu; wir würden sagen: auch dem Wesen des Chorals ist die einfachere Behandlung zusagender, wenn wir uns nicht bereits darüber verständigt hätten, dass unsre jetzigen Arbeiten nicht eine vollendete Kunstform, sondern nur Vorübungen zu einer solchen bezwecken.

## Sechster Abschnitt.

### Minder- und mehrstimmige Behandlung der Choräle.

Es bleibt noch Einiges zu bemerken über die Behandlung des Chorals mit weniger, oder mit mehr als vier Stimmen, wiewohl das Nöthigste schon in der zehnten Abtheilung des ersten Buches gesagt worden ist.

#### A. *Der Choral mit weniger als vier Stimmen.*

Der Choral, wie wir ihn jetzt besitzen, hat um so mehr das Bedürfniss, mit voller Harmonie — also wenigstens vierstimmig — behandelt zu werden, da ihm an melodischer Fülle und rhythmischem Reichthum in Vergleich zu andern Tonstücken so viel abgeht. Die einfachen, meist im gleichen Maass und in kurzen Strophen einander folgenden Töne seiner Melodie würden ohne Harmoniefülle einen zu dünnen Faden abgeben. Daher können nur besondere Gründe eine drei- oder gar zweistimmige Behandlung rechtfertigen, und es wird bei mancher Choralmelodie geradezu unmöglich sein, sie zweistimmig genügend und sinngemäss zu behandeln.

Die Gründe aber, zur drei- oder zweistimmigen Behandlung zu greifen, sind entweder äussere: wenn man nicht mehr Stimmen hat; oder innere: wenn man in der Minderstimmigkeit einen besondern Sinn findet, z. B. das Ganze zarter, weniger massenhaft, die Stimmen freier und durchschaulicher darstellen will, oder einer besondern Stimmverbindung, z. B. von zwei weiblichen Stimmen und

einem Bass, zwei männlichen und einem Diskant u. s. w., nachgeht, die man der Idee eines Tonstücks zusagender finden könnte.

In allen diesen Fällen wird man zunächst solche Wege der Harmonie einschlagen, für welche die zwei oder drei Stimmen noch am besten genügen können. Manche sonst statthafte und sinngemäße Wendung wird geopfert, manche ergriffen werden müssen, die sonst nicht die vorzüglichere gewesen wäre. Jedenfalls wird man aber verdoppelte Achtsamkeit auf die Stimmführung wenden müssen; denn je weniger Stimmen, desto deutlicher wird jede mit ihren etwaigen Fehlern und Vorzügen vernommen.

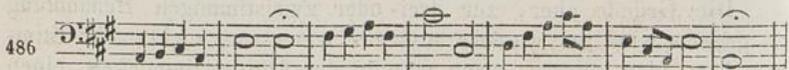
### 1. Der zweistimmige Satz.

Im zweistimmigen Satze muss die eine der Chormelodie zutretende Stimme sehr einfach geführt werden, wenn sie nicht in zu starkem Gegensatz gegen sie treten soll. Am besten beschränkt man sich auf die nächstnöthigen Intervalle und hält die Stimmen möglichst zusammen. So könnte der Chorsatz No. 476 zweistimmig in dieser Weise —



behandelt werden. Dass die zweite und dritte Strophe mit einem Vorhalt anheben, geschieht in der Voraussetzung, dass bei den Strophenschlüssen gar kein oder nur ein geringer Absatz gemacht wird.

Hat man besondere Gründe, zwei von einander entfernte Stimmen zu nehmen, die doch nicht innig mit einander verschmelzen, so scheint es besser, der zuzusetzenden Stimme einen eigenthümlichen Gang zu geben. Der obige Satz würde für Diskant und Alt, oder Tenor und Bass geeigneter sein, als etwa für Diskant und Bass, — den letztern eine Oktave tiefer gesetzt. Für diesen wäre folgender Gang —



oder ein ähnlicher seinen eignen Weg gehender im Allgemeinen vorzuziehen, obgleich durch ihn die beiden ersten Strophen mit Dreiklängen ohne Terz schlössen.

2. Der dreistimmige Satz.

Dieser ist, wie sich von selbst versteht, nicht nur an sich ton- und harmoniereicher, sondern erlaubt auch reichere und freiere Ausführung der Stimmen. Denn die zwei bei ihm zu Gebote stehenden Stimmen sind schon mächtig genug, dem Ganzen bestimmten Charakter zu ertheilen, wenn wir uns etwa veranlasst sehen, in ihrer Führung über das Nothdürftige hinaus zu gehen. Und da uns reichere Ausbildung der Stimmen gestattet ist, so haben wir auch in ihr ein wichtiges Mittel, durch Fülle in den einzelnen Stimmen zu ersetzen, was uns an Vollzähligkeit der Akkordtöne etwa abgehen möchte. Harmonische Beitöne, Vorhalte und Durchgänge werden unsern Harmonien genuehthun und zugleich die Stimmen melodisch vervollkommen.

Hierbei darf aber die Rücksicht auf den Charakter des Chorals eben so wenig aus den Augen gelassen werden. Eine dreistimmige Behandlung des vorstehenden Choraltheiles erinnere uns vorläufig, dass oft die grösste Einfachheit auch bei drei Stimmen herstellbar und genügend sein kann;

487 Diskant.  
Alt.  
Tenor.

von dem in No. 476 Gegebenen ist wenig verloren gegangen.

Reicher und beweglicher haben sich die Stimmen in der folgenden Behandlung des in No. 489 bearbeiteten Chorals ausgebildet.

488

Der Schluss der dritten Strophe in *C*moll ist etwas entlegen, aber der nähere Dominantenschluss eben zuvor gebraucht; — vergl. S. 356. Uebrigens schliesst diese Strophe mit der Oktave *c-c* in Diskant und Tenor, und die folgende fängt in denselben Stimmen mit der Oktave *b-b* an. Ist das erlaubt? Wir sollten meinen; weil durch den Strophenschluss der Zusammenhang unterbrochen ist, die letzte Strophe gleichsam als neuer Satz erscheint.

Der dreistimmige Satz (weniger der zweistimmige) ist auch gar wohl geeignet, den Cantus firmus in der Unter- oder Mittelstimme zu haben. Es bedarf hierzu keiner Anweisung, als der früher gegebenen, und nur als Beispiel stehe hier der obige Choral mit dem Cantus firmus im Tenor.

489

Wir haben dazu die vorige Arbeit brauchen können, indem die Tenorstimme dem Diskant, und der Cantus firmus dem Tenor übertragen wurde. Nur der dritte Takt wurde geändert, um eine durch den Durchgangston veranlasste Quintenfolge zu beseitigen. Auch der vorletzte Takt ist geändert worden, um einen vollen Schluss zu gewähren.

### B. Die mehr als vierstimmige Behandlung.

Wir haben uns schon überzeugt, dass der vierstimmige Satz gar wohl auch für Harmoniefülle genüge. Daher wird man ohne besondere Gründe selten oder nie den Choral mit mehr als vier Stimmen setzen; wohl aber nimmt man bisweilen zur letzten Strophe oder zu den letzten Akkorden, um einen noch vollern Schluss zu erhalten, eine fünfte Stimme zu Hülfe. Im einen oder andern Falle genügt indess die S. 302 u. f. ertheilte Anweisung,

#### E r i n n e r u n g.

Schliesslich sei nochmals in Bezug auf S. 338 erinnert, dass bei dem Gottesdienste das Bedürfniss, den Gemeinegesang zu leiten,

sehr oft auf reichere Stimmführung Verzicht zu leisten nöthigt, und dass in den meisten Fällen die drei- oder zweistimmige Behandlung, oder gar die Verlegung des Cantus firmus in andre Stimmen mit jenem Zwecke nicht verträglich erscheint. Hierüber muss sich denn der künftige Organist da Rath's erholen\*), wo er überhaupt die Bildung für sein besondres Amt zu suchen hat. Wir haben es an dieser Stelle nur mit der freien Kunst, die sich selbst genügen, nicht fremden Zwecken dienen will, zu thun. Es liegt uns also nichts daran, ob die vorstehenden Choräle ganz oder gar nicht zum Gebrauch beim Gottesdienst eingerichtet sind; dazu findet man in zahlreichen für den gemeinen Gebrauch bestimmten Choralbüchern genugsame Vorarbeit.

## Siebenter Abschnitt.

### Prüfung harmonischer Fertigkeit am Choral.

Wir haben überall darauf hingewiesen, dass jeder Choral (wie überhaupt jede Melodie) auf gar mannigfache Weise behandelt werden kann, und dass es nicht eine absolut beste Behandlung (oder wohl gar eine einzig richtige) giebt, sondern dass für den einen Zweck unter diesen Umständen die eine, für einen andern Zweck unter andern Umständen eine andre Behandlung den Vorzug verdienen kann. Wir bedürfen also der Fähigkeit und Fertigkeit, eine gegebne Melodie in verschiedner Weise zu behandeln.

Der Stoff dazu ist in der ganzen bisherigen Lehre gegeben; wir haben nichts Neues darüber mitzutheilen. Allein wir machen, wie schon früher geschehn, darauf aufmerksam, dass es eine fruchtbare — alles Erlernte wiederholende und zusammenfassende Uebung, und insofern eine aufklärende Prüfung unsrer Kraft ist: an bestimmten Melodien zu versuchen, wie vielfache Behandlungen uns wohl gelingen mögen. Und hierbei wird vielleicht eine kurze Anleitung, wie man möglichst reiche Behandlungen auffinde und durchführe, Manchem wünschenswerth, Andern anreizend zu eignen weitem Versuchen sein.

Es versteht sich von selbst, dass jede Behandlung den von uns schon erkannten Gesetzen gemäss sein muss. Das Widrige, Schwächliche, widernatürlich Erzwungene, kurz alles Miss-

\*) Empfohlen seien ihm dazu Türk's und Becker's Anleitungen.

zubilligende soll uns fern bleiben. Allein die Erfahrung lehrt, dass der Eifer, mehr und mehr Behandlungen herauszuholen, unvermerkt an die Gränze des Unlößlichen, und über sie hinausführt. Wir rathen also alles Ernstes:

die in diesem Abschnitt vorgezeichnete Uebung nicht eher vorzunehmen, als bis in vielen vorausgeschickten einzelnen Choralbehandlungen schon Kraft und Einsicht gewachsen und bewährt sind.

Dann erst, — und lieber zu spät als zu früh, — mag jeder sich an sein harmonisches Probestück machen. Und auch dann mag nicht in der Anzahl, sondern im Werthe der Behandlungen der Nutzen und die Ehre der Arbeit gesucht werden.

Worin können nun Choralbehandlungen mannigfaltig sein? Wir unterscheiden hier äussere und innere Mannigfaltigkeit.

Die äussere Mannigfaltigkeit besteht darin, dass ein Choral zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig behandelt, dass der Cantus firmus bald in die Oberstimme, bald in die Unter- oder in eine Mittelstimme gelegt wird. Dies sind die äussern Formen der Choralbehandlung, welche wir bis jetzt kennen. Jede von ihnen kann natürlich auf die mannigfachste Weise ausgeführt werden; man kann sich verschiedner Harmonie und Stimmführung überall bedienen, kann ebensowohl im drei- als vierstimmigen Satz den Cantus firmus in die Mittel- oder Unterstimme legen, und was dergleichen mehr. Alle diese Formen geben Anlass zu nützlichen Uebungen und müssen fleissig benutzt werden. Doch setzen wir sie hier alle bei Seite, um nicht zu weitläufig zu werden, und beschränken uns auf die vierstimmige Behandlung und die Stellung des Cantus firmus in die Oberstimme.

Die innere Mannigfaltigkeit, mit der wir es also allein hier zu thun haben wollen, beruht auf der verschiedenen Modulation, Harmonie, Stimmführung, die wir einer Chormelodie ertheilen können. Das Leichtere und desswegen für unsern Lehr- und Uebungszweck Unwichtigere ist hier die Stimmführung; denn die Stimmen werden wenigstens im Wesentlichen durch die Wahl der Harmonien bedingt. Wir wollen also bei dem Gesetz stehen bleiben, die Stimmen überall melodisch und sonst zweckmässig zu führen, und werden nur gelegentlich darüber noch einen Wink zu geben haben.

So ist also das Wichtigste für unsre Betrachtung die modulatorische und harmonische Anlage. Wo finden wir immer neue Wege der Modulation und Harmonie? wie können wir ihnen methodisch, mit der Hoffnung reichen Erfolgs nachstreben, ohne es auf ungefähre Einfälle, auf ungeordnetes Umherschauen und Tappen ankommen zu lassen? — In der Beantwortung dieser

Fragen und der dabei nöthigen Anleitung besteht die Aufgabe dieses Abschnitts.

Im Allgemeinen ist nur das Bekannte zu wiederholen.

Wir fragen zuerst nach der Tonart und bestimmen nach ihr die Hauptmomente, die Schluss- und Wendepunkte für die Modulation. — Allein, wenn die eigentliche Tonart und die von ihr geforderte Modulation auch das Nächste ist, so wäre es doch bisweilen möglich, einen Choral in einer andern als seiner eigenthümlichen Tonart zu setzen, oder wenigstens mehr auf eine andre, als auf diese, zu beziehen. So ist hier —

490

der Choral „Ach Gott und Herr,“ dessen Tonart unzweideutig *Cdur* ist, nach *Amoll* hingezogen\*). Es wird mit *Amoll* (wenigstens dem auf *Amoll* hindeutenden Dreiklang) begonnen, die zweite Zeile mit einem scharf bezeichnenden Schritte des Basses

\*) Dieses Beispiel ist aus dem evangel. Choral- und Orgelbuche entnommen; die Behandlung entsprang aus dem Gefühl, dass der Choral mit seinem heitern *Cdur*, wie er in unsern Kirchen üblich geworden ist, für seinen Text (Ach Gott und Herr, wie gross und schwer sind mein' begangne Sünden! Da ist niemand, der helfen kann, in dieser Welt zu finden) durchaus unangemessen, ja widersinnig erscheint. Dass eine solche Behandlung (wie Vieles in jenem Werke) sich nicht für den alltäglichen Gebrauch beim Gottesdienste eignet, sondern eine besondere Stimmung voraussetzt (S. 316), ist leicht zu erkennen; es liesse sich dasselbe von vielen Sätzen jenes Werks sagen, das in einer andern Idee, als zu dem Zwecke fortwährenden und allgemeinen Gebrauchs verfasst ist, für welchen höchst wichtigen und würdigen Zweck genug treffliche Werke existiren. Auf der andern Seite würde man den Verf. arg verkennen, wollte man annehmen, er stelle eigene Arbeiten (zumal aus einem Werke, das er keineswegs noch jetzt in allen Theilen vertreten möchte) als Muster auf, da er sie vielmehr anspruchslos als ihm nahe liegende Beispiele, als Stoff zur Ueberlegung und Prüfung der Regel hingiebt. Der Muster bedarf es hier noch nicht. Später werden sie bezeichnet werden.

nach *Amoll* gewendet, die dritte (und mit ihr der erste Theil des Chorals) in *Emoll* geschlossen, das unter diesen Umständen\*) gleichsam als Dominante des Haupttons, *Amoll*, erscheint, so wie darnach — dies einmal vorausgesetzt, — das folgende *Cdur* der nächsten zwei Strophen sich eher als Parallelton darstellt, und erst in der letzten Strophe entschieden als Hauptton wirkt. Wiefern das Einzelne der Harmonie und Stimmführung, namentlich die Vorhalte unter den Schlussakkorden, der vorausgesetzten Stimmung entsprechen oder nicht, kommt hier nicht weiter zur Untersuchung.

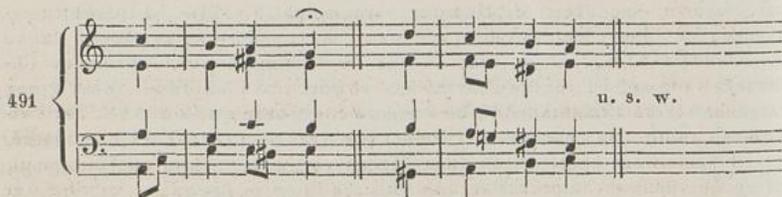
Eine solche, den Standpunkt des Ganzen verrückende Behandlung wollen wir uns erst zuletzt gestatten, wenn alles Näherliegende erschöpft ist; und darum soll auch hier nicht weiter darauf eingegangen werden.

Die Haupttonart also vorausgesetzt, fragen wir, welche Modulationen der Schluss jeder Strophe zulässt; von diesen nehmen wir die näher liegenden voraus und gehen von ihnen auf die fernern über.

Nach diesen Zielpunkten hin suchen wir zuerst die nächsten, dann die zweckmässigsten, dann die überhaupt brauchbaren Harmoniewege auf, und benutzen jede irgend erhebliche Aenderung, die sich möglich zeigt, zu einem neuen Ausweg. Hierbei werden sich auch Motive und Richtungen des Basses ergeben, bei denen wir zu überlegen haben, in wiefern sie anders, oder auch in entgegengesetzter Weise gebraucht werden könnten.

Doch wir wenden uns gleich zu lebendiger That. Wir wählen den Choral: „Nun ruhen alle Wälder“ (Beilage XXI.), und zwar bloß darum, weil er im kleinsten Raume die meisten Wiederholungen enthält; denn seine vierte und fünfte Strophe wiederholt buchstäblich die erste und zweite, seine sechste die ersten vier Töne der dritten. Hiervon abgesehn, ist manche Choralmelodie dergleichen Arbeiten günstiger, nämlich geeigneter zu mannigfachen Harmonien. — Uebrigens geben wir nur Anfänge und Andeutungen; die Fortführung mag der Jünger selber versuchen.

\*) Noch enger hätte die erste und dritte Strophe sich in dieser Weise



dem untergeschobnen *Amoll* geeignet.

Die erste Strophe steht am natürlichsten im Haupttone.

492

Wir haben den tonischen Akkord zu den beiden ersten Melodietönen gesetzt, den Bass dazu in die höhere Oktave geführt, und dann in sehr einfacher Weise hinunter gehen lassen; er bildet so auch der Richtung nach den Gegensatz zur Oberstimme.

Versuchen wir nun, ihn in umgekehrter Richtung zu führen.

493

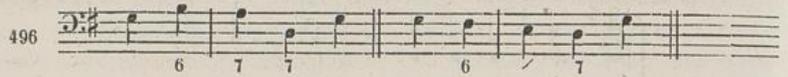
Der Bass geht abentheuerlich weit hinauf und zwingt auch die Mittelstimmen zu heftigerm Hinaufdringen. Wollten wir so beginnen, so müsste die folgende Strophe sich zwar solchen Uebermaasses enthalten, dafür aber irgend eine andre Kräftigung zeigen. Sie könnte etwa so heissen.

494

Doch wir kehren zu No. 493 zurück. Die Uebertreibung des Basses liegt besonders in seinem letzten Hinaufschritt; die Mittelstimmen müssen desswegen so hoch steigen, weil sie, dem hinaufdringenden Bass gegenüber, zu tiefliegend begonnen haben. Diese Erkenntniss giebt uns eine neue Behandlung.

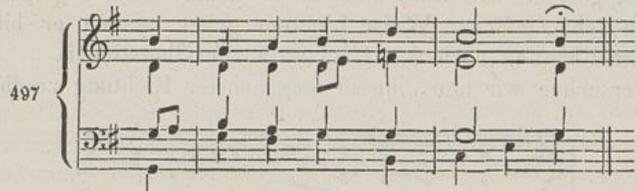
495

Der Bass hätte auch von seinem vierten Ton ab so

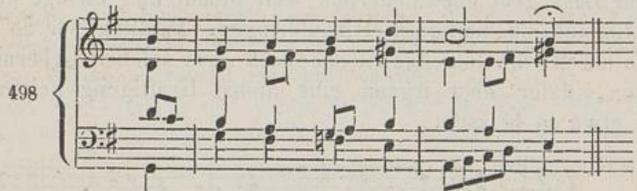


und auf ähnliche Weise weiter gehen können. In all' diesen Fällen würden für die zweite Strophe (wie zuvor in No. 494) weniger gestreckte Stimmgänge rathsam sein.

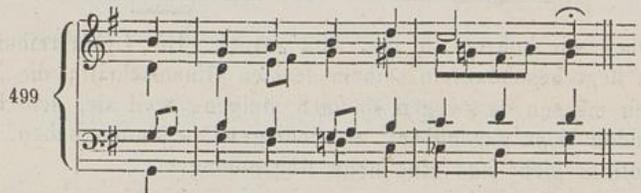
Beide Grundformen zeigten einen in weiten Schritten gehenden Bass. Versuchen wir nun eine ruhigere Führung dieser Stimme.



Der Bass schreitet wie in No. 492 in die höhere Oktave, von da aber nicht wieder in den Grundton des folgenden Akkords, sondern stufenweis in dessen Terz. Wollen wir seine stufenweise Bewegung fortsetzen? — es könnte so —



geschehen. Der Bass geht chromatisch hinab und im Gegensatz dazu diatonisch wieder hinauf. Warum haben wir den chromatischen Gang aufgegeben? Noch ein Schritt weiter —



hätte uns erlaubt, im Haupttone zu schliessen, statt schon jetzt nach der Parallele auszuweichen. — Wollten wir einen von beiden Fällen weiter behandeln, so würden wir weder in chromatischen, und durch die Enge ihrer Schritte peinlich werdenden, noch in harmonischen zu unähnlichen Schritten, sondern lieber diatonisch fortgehen, z. B. in dieser Weise —

500

oder, wenn No. 499 fortgesetzt werden sollte, könnte man die letzte Achtelreihe

501

als Motiv für den Bass benutzen.

Doch wir brechen hier ab, um nicht allzuweit für blosse Anleitung vorzuschreiten. Alle diese Gebilde beruhen auf der Bestimmung, dass die beiden ersten Akkorde der Dreiklang von *G*, oder allenfalls eine Umkehrung desselben sein sollen. Jetzt wollen wir uns allmählig von dieser ersten Harmonielage entfernen.

Im ersten Akkorde halten wir noch die Tonika fest, aber der zweite Ton soll neu harmonisirt werden. Was kann nun *g* sein? Erstens der Grundton eines Akkordes; so haben wir es bis jetzt gefasst. Dann die Terz, oder Quinte; letzteres führt uns zur Unterdominante des Haupttons, ist also das Nähere. Hier haben wir diese Lösung, von Seb. Bach, in vier verschiedenen Weisen vor uns\*);

502

zum fünften Mal hat er denselben Choral (in einem andern Ton-

\*) Die Behandlung, aus der a genommen ist, steht eigentlich in *B*dur, die von b in *A*sdur, die von c in *B*dur, die von d in *A*dur; wir haben sie alle transponirt, blos um die Vergleichung zu erleichtern.

stücke) mit der Modulation bei *b*, aber abweichender Stimmführung begonnen; wir setzen noch eine Behandlung desselben Anfangs zu,

503

die sich in der Stimmführung auch einfacher hätte gestalten lassen. In den Bach'schen Sätzen ist *a* die einfachste Lösung; *c* hat mit *b* gleiche Modulation, aber entschiednere Stimmführung, bei *d* wird der Bassgang verfolgt und führt auf einen *Emoll* angehörigen Sext-Akkord. Die Folge davon, wenn konsequent geschrieben werden sollte, war, dass Bach wieder in *E* einsetzen musste.

504

Allein das zweimalige *d* in der Melodie hindert ihn, *Emoll* wirklich festzuhalten, beschränkt ihn auf den blossen *Emoll*-Akkord. Das hier zurückgewiesne Bedürfniss, dem Schluss der ersten Strophe nachzukommen, ruft daher den noch fremdern Schluss der zweiten, in *Hdur*, hervor.

Wir sehen uns in jenem ersten Strophenschluss (No. 502, *d*) auf die Möglichkeit hingewiesen, eine Strophe auch unbefriedigend zu enden, — natürlich, wenn es der Sinn des Textes oder der musikalischen Behandlung mit sich bringt; ja in solchem Falle würden wir unbedenklich mit einem Septimen-Akkord oder seinen Umkehrungen u. s. w. schliessen; z. B. nach No. 497

505

einen, so scharf beunruhigende Wendungen hervorrufenden Sinn vorausgesetzt. Mit welchem Rechte? — Weil wir zwar in der Regel jede Strophe als einen rhythmischen Abschnitt des ganzen Chorals ansehen müssen (S. 314), demungeachtet aber alle zusammen

ein grösseres Ganze ausmachen, und schon dem Texte nach die verschiedenen Strophen engen Zusammenhang haben. —

In No. 497 wurde schon die Unterdominante eigensinniger festgehalten; hier

506

haben wir uns ernstlich nach ihrer Tonart gewendet (es könnte der Anfang der dritten Strophe zu No. 497 sein) und *c* noch einen Schritt weiter als Vorhalt festgehalten; der ganze Satz ist freilich sehr fremd geworden, — vielleicht auch in mancher Hinsicht befremdend\*).

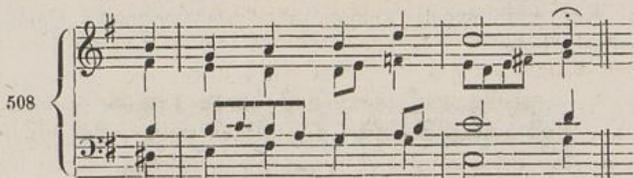
Doch wir wenden uns auch von dieser Richtung ab, ohne sie zu erschöpfen, und nehmen den zweiten Melodicton, *g*, als Terz. Wovon? von *e* oder *es*? Das Letztere würde uns nicht an *Esdur* erinnern (weil *h* vorangegangen ist, und bald wieder nachfolgt), sondern an *Cmoll*. Freilich liegt dieser Ton von unsrer Melodie gar sehr weit ab und möchte sich im Zusammenhange des Ganzen nur schwer rechtfertigen (festhalten aber gewiss nicht) lassen. Indess, möglich wäre eine solche Behandlung, —

507

und vielleicht einmal zur vierten Strophe brauchbar.

\*) Nach allen frühern Erörterungen können bedenkliche Fälle jetzt dem eignen Ermessen des Lernenden überlassen bleiben. Er mag sich überlegen, ob oben bei *a* die Auflösung eines doppelten Vorhalts über einem andern Akkorde, bei *b* die unterbleibende Auflösung des *h* (der ehemaligen Terz im Nonen-Akkorde) bei *c*, das Liegenbleiben desselben als Septime in *c-e-g* — und die Auflösung dieses Akkordes bei *c*, — ferner ob in No. 490 am Schluss der vorletzten Strophe das Hinaufschreiten der Septime in der Oberstimme und die Quintenfolge zwischen dieser und dem Alte zu dulden und zu rechtfertigen, ob sie wenigstens gewissen Stimmungen (z. B. der in No. 490 waltenden) angemessen sind, oder nicht. Wir haben schon oft ausgesprochen, dass in dergleichen Fällen mit allgemeinem Absprechen soviel wie nichts gelhan ist, dass es überall auf Zweck und Umstände ankommt, dass allerdings im Allgemeinen das je Einfachere, Klarere, Näherliegende den Vorzug haben mag, und dass der Kunstjünger sich nicht zu dem Entlegenern und Fremdern drängen, vielmehr erst alles

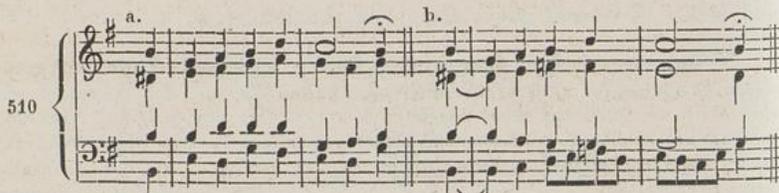
Näher liegt es nun allerdings, jenes *g* als Terz von *e* zu fassen. Dies führt uns auf die Paralleltonart des Haupttons. Hier



sehen wir sie berührt, aber alsbald wieder verlassen. Bach hat sie in fünf Bearbeitungen stets (zur vierten Strophe) weiter benutzt;



bald hat er sich wirklich nach *E* gewandt (bei a, d, e) und darin, aber mit hellem Durdreiklang, geschlossen; bald ist er von *Emoll* zu einem Schluss auf die Parallele der Unterdominante, nach *Amoll* gegangen. — Ueberall ist hier mit dem Sext-Akkorde begonnen, der in den (für den Anfang fremden) *E*-Dreiklang bequem und fließend hineinführt. Wollen wir in gewichtigerer Weise dahin gelangen, so nehmen wir statt des Sext-Akkordes den Grund-Akkord.



Hier haben wir es zweimal versucht. Bei a hat sich ein konsequenter Bassgang entwickelt. Bei b ist der Basston *h* eigensinnig stehn geblieben, die Mittelstimmen haben sich angeschlos-

Nähere sich ganz eigen machen soll, damit er nur mit voller Ueberzeugung und vollem Recht endlich sich auch das Fernste und Seltenste gewinnen und gestatten möge.

sen, und so ist man von *h-dis-fis* auf den übermässigen Dreiklang *g-h-dis*, oder vielmehr dessen Sext-Akkord gekommen. Da der Bass sich erst allem Fortschreiten widersetzt hat, so ist es konsequent, dass er auch ferner sich mässig bewegt; er hält an der diatonischen Folge, so gut es gehen will, fest.

Doch — genug und übergenug haben wir der stillen Melodie abgefragt, und genug Fremdes und Eigensinniges der mild-heitern aufgedrungen. Blicken wir zurück, so geschieht es vielleicht mit dem Gefühl des jungen Anatomen, der sein Messer in die reizvollsten Gebilde der Natur hat senken müssen. Er verfolgte die Spur der göttlichen Vernunft und suchte heilvolle Kenntniss. Möge auch der Jünger unsrer Kunst mit Liebe und Ehrfurcht den von Alter und Kirchlichkeit gehobnen Weisen nahn und stets eingedenk sein, dass sie ihm nur zur Uebung hingegeben sind, um ihn zu seinem hohen Berufe zu kräftigen. Denn zuletzt kann der feinste und behendeste Witz und Alles berechnende Kenntniss und Ueberlegung doch nicht das rechte Vollbringen uns gewähren. Das Höchste überall ist und giebt nur Liebe, die der Religion und Kunst gegenüber, — die überall nicht besteht ohne Ehrfurcht.

Die Lehre hat hier (im Grund' überall) nur andeuten können. Wer ihr bis zu diesem Abschnitte gefolgt ist, sieht, dass die Aufgabe, die wir uns in demselben setzten, keineswegs erschöpft ist; — mussten wir uns doch sogar versagen, jeden Anfang fortzuführen, um überall zu zeigen, wie ein jeder konsequent benutzt werden könne. Wenigstens hoffen wir, weit genug gegangen zu sein, um die Wege anzubahnen und zu zeigen, wie unermesslich reich und wichtig diese Uebung ist, die wir — obgleich noch andre folgen — als den Schlussstein für den ganzen praktischen Inhalt dieses ersten Theils und als Krone gelungenen Studiums für den Jünger ansehen.

Aber alle diese Kenntniss und Uebung wird sich erst dem recht lohnen und bewähren, der unsre Choräle mit Liebe und Andacht in sich aufgenommen, der recht innig gefühlt hat, wie trostreich und erquicklich dem Einzelnen, wie erhebend und heiligend sie der Gemeine sich stets erwiesen haben\*).

---

\*) Hierzu der Aohang U.

## Zweite Abtheilung.

### *Die Choräle in den Kirchentönen\*).*

Es ist schon S. 317 darauf aufmerksam gemacht worden, dass viele unsrer Choräle weder unsrer Dur- noch Mollgattung, sondern einem frühern System von Tonarten angehören, und sich nach unserm Modulationssystem entweder gar nicht, oder doch nicht auf die rechte, ihrem Sinn entsprechendste Weise behandeln lassen. Sie fodern andre Modulation und Harmonisirung, diejenige nämlich, welche ihnen nach jenem alten System gebührt. Selbst ihre Melodien entsprechen unsern Grundsätzen oft gar nicht, wenn man auch dabei von Harmonie absehen will.

Wollen wir dergleichen Choräle (und es sind unsre schönsten) zweckmässig behandeln, so müssen wir von den Tonarten Kenntniss nehmen, in denen sie geschrieben sind; wenigstens so weit, als zur Beurtheilung und Wahl der Harmonie erforderlich ist. Das Nähere gehört der Geschichte an\*\*); — doch können wir einen an sich zunächst geschichtlichen Gegenstand nicht klar auffassen, ohne seinen geschichtlichen Verlauf wenigstens in den flüchtigsten Andeutungen im Auge zu haben.

Noch einen wichtigen Vortheil verspricht uns die Betrachtung der alten Tonarten. Sie haben sich entfaltet und thätig bewiesen, bevor unser System der Tonarten und Modulation sich ausbildete, und haben endlich in dieses hineingeführt. Sie mussten in unser System hineinführen und sich in ihm verlieren oder aufgeben; denn eine höhere und allgemeinere Wahrheit lebt in unserm Tonartensystem; und nur in ihm, nicht in jenem, war ein weiterer Fortschritt der Tonkunst, bis zu einer gegen die frühern Jahrhunderte unermesslichen Höhe möglich. Von diesem Gesichtspunkt aus er-

\*) Nach vielfältiger Erfahrung hat der Verf. rathsam gefunden, das Studium der Kirchentönen nicht eher beginnen zu lassen, als bis der Schüler sich schon durch längeres Arbeiten in dem Harmoniesystem unsrer Periode ganz sicher festgesetzt, ganz darin eingelebt hat. Dann erweitert das Studium den Blick und macht frei den Sinn über unsre Zeit hinaus; früher kann es leicht zu Gesuchtheit und Manier oder Entlehnung fertiger Formeln an der Stelle des eignen Erfundnen verleiten.

\*\*\*) Vergl. darüber den Art. Kirchentöne und die übrigen damit zusammenhängenden Artikel des Verf. im Universal-Lexikon der Tonkunst.

scheint das ältere System der Tonarten nicht bloß abweichend, sondern als Vorarbeit, als Versuch zu dem jetzigen vollkommen. Man schlug damals andre Wege der Modulation ein; und indem wir uns Rechenschaft geben, zu welchen Zielpunkten diese Wege geführt haben, gewinnen wir eine neue Anschauung und Bestätigung für unser jetziges System. Dieses giebt uns für den jedesmaligen allgemeinen Zweck das nächste Mittel. Es sagt uns z. B., dass unser Ganzschluss in vollständiger Darstellung (so, dass die Tonika in Ober- und Unterstimme liegt, der Schlussakkord auf einen rhythmischen Haupttheil fällt) das befriedigendste Ende eines Tonsatzes ist. Wie nun, wenn wir ein Tonstück nicht mit dem Dominant-Akkord, oder nicht auf der tonischen Harmonie schließen wollten? Wie, wenn überhaupt die Tonika mit ihrer Harmonie einmal nicht als Fundament, als Anfang und Ende der ganzen Tonbewegung, behandelt würde? Was wäre die Folge? — Die alten Tonarten zeigen Versuche solcher Art.

Noch mehr. Diese Versuche sind Ergebnisse tiefsinniger Auffassung des Tonwesens, Geburten einer wahrhaft begeisterten, liedesgewaltigen Zeit, sie sind Anschauungen voller Wahrheit, — einer Wahrheit, die sich noch jetzt und für alle Zeiten bewähren muss, — obwohl sie sich noch nicht zu der Erkenntniss des allgemeinen Gesetzes erheben können. Nicht ausgeklügelte oder muthwillige Versuche Einzelner sind es; wie man etwa jetzt auch, in reiner Willkühr, einmal Abweichungen vom allgemeinen Gesetz hazardiren könnte; nein, sie sind Erfahrungen, die eine der merkwürdigsten und reichsten Perioden der Kunstgeschichte in ernstem und tiefsinnigem Wirken gesammelt und uns überliefert hat. Es ist also, wenn diese Anschauungen mit unsern Grundsätzen übereinstimmen, ein überaus mächtiger Erfahrungsbeweis für letztere gewonnen.

Worin wird aber diese Uebereinstimmung und Bestätigung sich aussprechen können? — Nicht bloß in dem, was die Alten nach unsrer Weise thaten, sondern auch — und am merkwürdigsten — in dem, womit sie von unsrer Weise abwichen. Sie weichen ab von unsrer Weise, z. B. von unsrer Schlussweise, wo sie sich einen andern Zweck vorgesetzt haben; und dann erreichen sie ihren Zweck ganz nach unsern, das heisst nach den später entdeckten allgemeinen Gesetzen.

In diesem Sinn können wir die alte Lehre als eine Vervollständigung der unsern ansehen. Wir sind nämlich in unsrer Ansichtsweise längst darüber hinaus, in einer kahlen und abstrakten Voreiligkeit über die Tongebilde so herzufallen, dass wir Eins für absolut richtig, die andern für absolut falsch ausgeben. Ein solches Verfahren muss sich jederzeit unhaltbar und unfrucht-

bar erweisen. Denn richtig ist nur (S. 15), was für seinen Zweck recht ist. Der Zwecke giebt es aber mehrere, ja unzählige. Wir können also von keiner Gestaltung des Tonreichs sagen, dass sie allgemein richtig oder unrichtig sei; sie ist nur für diesen Zweck die richtige oder rechte, und für einen andern Zweck nicht die richtige, — Nun hat unser System zunächst die allgemeinen Zwecke aller Tonkunst in das Auge fassen und zeigen müssen, wie sich die Tonsätze diesen Zwecken gemäss, also für diese Zwecke richtig, gestalten. Das System der alten Kirchentönen weist einige der wichtigsten abweichenden Gestaltungen auf, und zeigt die Zielpunkte, welche durch sie erreicht werden, und welche die Alten unter der Leitung dieses Systems mit Bewusstsein und Sicherheit erreicht haben.

Wir wollen also den alten Meistern in ihrem Ideengange nachfolgen, die lebendige Wahrheit aus demselben für uns gewinnen, die von ihnen überlieferten Melodien in ihrem Geiste, nach ihrem Ideengange harmonisiren. Das ist das Wesentliche des alten Systems für den Zweck der Kompositionslehre.

Ausser diesem Wesentlichen ist den alten Chorälen und der Zeit ihrer Entstehung noch Manches eigen, das für uns aufgehört hat, wesentlich zu sein, weil es seinen Grund nicht in dem Ideengange fand, der die Alten leitete und ihre Werke bedingte. Dahin gehört unter andern, dass ihr Tonsystem nicht alle Töne enthielt, die wir besitzen. Zu Anfang besass man nur die Tonreihen

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

und

*c, d, e, f, g, a, b, c,*

also nach unsrer Ansichtswise nur die Tonleiter von Cdur nebst *b*.

Viel später hatte man die Tonreihe

*cis es fis gis b*  
*c d e f g a h c.*

Allein die ganzen und halben Töne waren nicht von gleichem Verhältnisse, *cis*, *fis* und *gis* konnten nicht zugleich als *des*, *ges* und *as*, — *b* und *es* nicht als *aïs* und *dis* gebraucht werden; das erlaubte die damalige Stimmung der Orgeln, dieses für Kirchenmusik so wichtigen Instrumentes, nicht. Und wenn gleich, noch später, auf einigen Instrumenten doppelte Obertasten (eine für *es*, die andre für *dis* u. s. w.) eingeführt wurden, bis man zuletzt durch gleichschwebende Temperatur alle Tonverhältnisse ausglich: so hatten sich doch schon die Grundsätze des alten Tonsystems festgestellt, und blieben in Wirksamkeit, bis neben ihnen allgemach das neue, jetzige Tonsystem herrschend geworden war. — Bei uns werden diese äusserlichen Verhältnisse nur so weit Berück-

sichtigung verdienen, als sie zu wesentlichen Momenten im Ideen-  
gange der Alten geworden sind.

So ist ferner gewiss, dass die Alten sich nicht so vieler und  
mannigfaltig wechselnder Akkorde, Vorhalte, Durchgänge u. s. w.  
bedient, ihre Stimmen in der Regel nicht so vollkommen und reich  
ausgeführt haben, wie wir es vermögen und dürfen. Da wir aber  
sehn werden, dass nicht hierin das Wesen ihres Systems liegt,  
so darf uns ihr Verfahren in dieser Hinsicht auch nicht bindend  
sein; wir werden — unter der Leitung ihrer wesentlichen Gesetze  
— so ausgeführt schreiben, als unser Zweck erlaubt, oder mit  
sich bringt.

Dass wir auch ihren, oft höchst wirksam gebildeten Choral-  
rhythmus nicht beibehalten, sondern ihre Melodien nun so auf-  
nehmen, wie sie noch heut in unsern Kirchen gesungen werden, sei  
noch schliesslich erwähnt.

## Erster Abschnitt.

### Die Kirchentonarten im Allgemeinen.

Die Kirchentonarten können aus zwiefachem Gesichtspunkte  
betrachtet werden: aus dem blos melodischen, als blosse Ton-  
leitern, — und aus dem harmonischen, als Tonleitern, welche  
auch Grundlage von Harmonien (also wirkliche Tonarten in unserm  
Sinne) sein sollen.

#### A. Der melodische Gesichtspunkt.

Gemeinschaftlich allen Kirchentonarten ist die Reihenfolge der  
sieben Stufen. Die Alten versuchten, jede Stufe zur Tonika einer  
besondern Tonart zu machen, und darauf ohne Erhöhung oder Er-  
niedrigung eines Tons eine Tonleiter zu bauen. So erhielten sie  
denn die Tonleitern

- 1) *c - d - e - f - g - a - h - c,*
- 2) *d - e - f - g - a - h - c - d,*
- 3) *e - f - g - a - h - c - d - e,*
- 4) *f - g - a - h - c - d - e - f,*
- 5) *g - a - h - c - d - e - f - g,*
- 6) *a - h - c - d - e - f - g - a,*

als deren erste sie übrigens die von *D* (hier die zweite) annahmen.  
Eine siebente Tonreihe wäre die von *h* nach *h*, —

*h - c - d - e - f - g - a - h*

gewesen. Allein diese konnte aus harmonischen Gründen nicht zur Tonart werden, denn sie lässt ja nicht einmal einen tonischen Dreiklang zu; die Quinte der Tonika (von *h* das *f*) ist eine kleine. Und hätte man sie willkürlich erhöhen wollen, so wäre nicht etwas Neues, sondern dieselbe Tonreihe entstanden, die schon auf *e* vorhanden ist. Diese sechs Tonarten nun hiessen

- 1) die ionische, — auf *C*,
- 2) die dorische, — auf *D*,
- 3) die phrygische, — auf *E*,
- 4) die lydische, — auf *F*,
- 5) die mixolydische, — auf *G*,
- 6) die äolische, — auf *A*.

Wir werden übrigens später erfahren, dass und warum eine von ihnen, die lydische, niemals recht in Wirksamkeit gekommen, und eben desswegen wollen wir sie zuletzt, abgesehen zur Erwägung ziehen.

In melodischer Hinsicht nun erkannten die Alten mit tiefer Einsicht zweierlei Stellung für jede ihrer Tonarten. Entweder bewegte sich ihre Melodie durchaus, oder vorzugsweise, von Tonika zu Tonika, — also von dem Grunde der Tonart bis zu dessen Wiederkehr in der andern Oktave. Solche Melodien nannten sie authentische, ja, die ganze Tonleiter, wenn sie sich von Tonika zu Tonika bewegte, hiess so. Von dieser authentischen Melodieordnung erwarteten sie den Eindruck der Bestimmtheit, Festigkeit, klaren Freudigkeit; Lieder, wie „Ein' feste Burg,“ „Vom Himmel hoch, da komm' ich her,“ und andre, sind authentisch geschrieben.

Oder ihre Melodien bewegten sich um die Tonika herum, etwa von der Dominante zu deren Oktave. Solche Melodien nannten sie plagalische; die Tonleiter selbst, so dargestellt, hiess die plagalische. Von dieser melodischen Form erwarteten sie einen mildern, beweglichern, schwebenden, sanften Eindruck. Als Beispiel dienen unsre ersten zwei Choräle, so wie das Lied, „Nun ruhen alle Wälder.“ Will man sich das Wesentliche dieser beiden Formen sogleich vor Augen stellen: so blicke man auf die S. 24 und 25 gefundenen Urgestalten der Tonleiter:

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

$$g - a - h - c - d - e - f \dots \dots g,$$

zurück; ihren dort schon begriffnen Sinn finden wir hier durch die Anschauung und Erfahrung mehrerer Jahrhunderte bestätigt.

Nur diesen Gewinn: Bestärkung in unsrer Ansicht vom Sinne der ersten Grundmelodie, konnten wir hier suchen, da es nicht unsre Aufgabe ist, Melodien nach dem alten System zu erfinden,

sondern die vorhandnen zu behandeln. Allein stets wird Melodien, die sich auf die Tonika stützen, authentische Kraft, und Melodien, die sich mehr dominantisch, um die Tonika herum bewegen, plagalische Milde und Schmiegsamkeit eigen sein, — wofern nicht etwa ihr sonstiger Inhalt mit überwiegender Kraft einen andern Sinn ausspricht.

### B. Der harmonische Gesichtspunkt.

Nur diejenigen auf die sieben Tonstufen gegründeten Tonreihen konnten Tonarten werden, die einen tonischen Akkord, also einen grossen oder kleinen Dreiklang auf der Tonika, abzugeben im Stande waren. Die Tonreihe von *H* bietet keinen grossen oder kleinen, — sondern einen verminderten Dreiklang auf ihrer Tonika (*h-d-f*) dar; darum konnte sie, wie schon gesagt, nicht zur Tonika werden.

Von den übrigen sechs Tonreihen bieten drei auf ihrer Tonika grosse Dreiklänge, nämlich

- die ionische, *c - e - g*,
- die lydische, *f - a - c*,
- die mixolydische, *g - h - d*.

Sie sind daher unserm Dur zu vergleichen. Die andern drei Tonreihen haben kleine Dreiklänge auf der Tonika, nämlich

- die dorische, *d - f - a*,
- die phrygische, *e - g - h*,
- die äolische, *a - c - e*,

und würden in sofern unserm Moll zu vergleichen sein.

Sehr leicht finden wir aber, dass nur eine einzige dieser sechs Tonreihen unsern Tonleitern von Dur und Moll wirklich gleich, nämlich die ionische. Die übrigen weichen schon melodisch von den unsern ab; die lydische z. B. hat statt der grossen Quarte die übermässige, *h*; die mixolydische statt der grossen Septime, *fis*, die kleine, *f*; und so alle übrigen. Natürlich muss diese Abweichung auch Abweichungen in der Harmonie nach sich ziehen.

Setzen wir nun die lydische Tonart einstweilen, wie oben beschlossen, bei Seite, und beginnenn die nähere Betrachtung der alten Tonarten, bei derjenigen, welche unserm Dur wirklich gleich, nämlich bei der ionischen: so finden wir auf deren Oberdominante die mixolydische Tonart, auf der Dominante der letztern die dorische, dann die äolische, dann die phrygische Tonart, stets auf der Dominante der vorhergehenden, gegründet.

So baut sich, wie in unserm Quintenzirkel, eine Progression von quintenweis aus einander stehenden Tonarten:

<i>C</i>	<i>G</i>	<i>D</i>	<i>A</i>	<i>E</i>
ionisch,	mixolydisch,	dorisch,	äolisch,	phrygisch,

die bei *E* phrygisch nothwendig schliessen muss, da die nächste Quinte, *H*, keine Tonart begründet. — Wollten wir übrigens die lydische Tonart schon jetzt mit ansehen, so würde auch sie in diese Reihe eintreten, eine Quinte vor *C* ionisch, auf dessen Unterdominante. Unter ihr fänden wir dann wieder jene Tonreihe von *H*, die nicht zur Tonart hat werden können.

Allein diese Progression der alten Tonarten zeigt einen gar wichtigen Unterschied von unserm Quintenzirkel. In letzterm schreiten wir von einer Tonart stets zu einer ganz gleichartig gebildeten, von *C*dur aus nach *G*, *D* — kurz nach allen Durtonarten, und sie haben alle gleichen Inhalt, dieselben Intervalle. Jene Progression führt uns aber stets zu einer ganz neuen Tonart.

Die ionische, ganz unserm Dur gleich, besitzt auf Ober- und Unterdominante grosse Dreiklänge und auf ersterer den Dominantakkord.

An sie schliesst sich die mixolydische Tonart. Ihre Tonika und Unterdominante haben einen grossen, ihre Oberdominante dagegen hat einen kleinen Dreiklang; folglich kann sie keinen Dominant-Akkord haben. Dagegen ist sie durch die kleine Septime ihrer Tonika fähig, auf dieser Tonika selbst einen Dominant-Akkord herzustellen, der aber natürlich nicht ihrer Tonika, sondern der von *C* zustrebt.

Die Oberdominante des Mixolydischen begründet die folgende Tonart, die dorische. Sie ist Moll, ihr tonischer und ihr Oberdominant-Dreiklang sind (wenigstens, so viel wir bis jetzt sehen können) kleine, der Dreiklang der Unterdominante dagegen ist ein grosser.

Auf ihrer Oberdominante erbaut sich die äolische Tonart, die auf beiden Dominanten und der Tonika kleine Dreiklänge hat.

Endlich folgt auf sie die phrygische Tonart. Diese hat von der äolischen zwei kleine Dreiklänge angenommen, für Unterdominante und Tonika. Ihre Oberdominante hat dagegen weder einen grossen noch kleinen Dreiklang; nach dieser Seite, wo sonst alle Bewegung hinstrebt, ist die phrygische Tonart gelähmt.

Wollen wir noch einen Blick auf die lydische Tonart werfen, so finden wir auf ihrer Tonika und Oberdominante grosse Dreiklänge, ihre Unterdominante hingegen keines grossen oder kleinen Dreiklangs fähig; nach dieser Seite ist die Tonart gelähmt.

### C. Die wesentlichen Töne jeder Tonart.

Nach dieser Uebersicht können wir uns nunmehr klar machen, welche Töne jeder der Kirchentonarten wesentlich sind. Wesentlich nennen wir diejenigen Töne, welche eine Tonart von der andern unterscheiden; es ist natürlich, dass wir die Unterschiede zuerst bei den ähnlichen Tonarten aufsuchen.

Welche Töne sind nun für das Mixolydische wesentlich und charakteristisch? — Erstens die Terz, denn sie stempelt die Tonart zu einem Durton; zweitens die kleine Septime, denn sie unterscheidet sie vom Ionischen.

Welches sind die charakteristischen Töne des Dorischen? — Erstens die Terz, welche die Tonart zu einem Mollton macht; zweitens die grosse Sexte; denn sie unterscheidet das Dorische vom nächstfolgenden Mollton, dem Aeolischen.

Im Aeolischen sind charakteristisch; erstens die Terz, als Kennzeichen der Mollgattung; zweitens die kleine Sexte zum Unterschied vom vorangehenden Mollton, dem dorischen.

Die nachfolgende phrygische Tonart hat, wie die äolische, kleine Terz und kleine Sexte. Erstere charakterisirt sie als Mollton; was aber unterscheidet sie vom Aeolischen und allen übrigen Tönen? Die kleine Sekunde; sie ist also der andre ihrer charakteristischen Töne.

Kehren wir zu der ersten Tonart, der ionischen, zurück, so sehen wir ihre Terz, das Zeichen von Dur, und ihre grosse Septime, die Unterscheidung vom Mixolydischen, als ihre charakteristischen Töne.

Für das Lydische endlich würden die Durterz, und — als Unterscheidung vom nächsten Durtone (dem ionischen) so wie von allen andern Tonarten — die übermässige Quarte charakteristisch sein.

### D. Die Zulässigkeit fremder Töne.

So weit folgt nun das alte System streng den ursprünglichen, S. 375 aufgezeichneten Tonleitern. Allein es gestattet auch den Gebrauch fremder Töne, namentlich des *fis*, *cis*, *gis*, *b*, und *es*; sobald nur nicht dadurch die wesentlichen Kennzeichen der Tonart vertilgt werden, eben wie auch wir uns beiläufig fremder Töne, z. B. im Durchgang oder in einzelnen keinen eigentlichen Uebergang bewirkenden Akkorden bedienen, ohne dabei die Tonart gleich zu verlassen, oder unkenntlich werden zu lassen. So konnte es den Alten kein Bedenken erregen, in der dorischen oder äolischen Tonart z. B. die grosse Septime (in jener *cis*, in dieser *gis*) anzuwenden; denn nicht die Septime, sondern Terz und Sexte sind die

charakteristischen Töne der beiden Tonarten. Mochten daher *c* und *g* auch die ursprünglichen und in der Melodie am häufigsten angewendeten Töne sein, so konnte man doch auch von *cis* und *gis* Gebrauch machen, z. B. um in beiden Tonarten mit dem Dominant-Dreiklang oder (mehr nach neuerer als älterer Weise) mit dem Dominant-Akkord einen ganzen Schluss einzuleiten. — Hätte man einen der wesentlichen Töne ändern wollen, so wäre sogleich eine andre Tonart entstanden: z. B. die grosse Terz hätte das Dorische zu einer dem Mixolydischen gleichen Tonleiter, —

$$\begin{array}{cccccccc} g & - & a & - & h & - & c & - & d & - & e & - & f & - & g \\ & & 1 & & 1 & & 1/2 & & 1 & & 1 & & 1/2 & & 1 \dots \text{Ton} \\ d & - & e & - & fis & - & g & - & a & - & h & - & c & - & d, \end{array}$$

die Aenderung der Sexte aber zu einer dem Aeolischen gleichen Tonleiter gemacht.

### E. *Versetzung und Vorzeichnung.*

Eine zweite Anwendung boten die fremden Halbtöne den Alten darin, dass es durch sie möglich wurde, jede Tonleiter auch auf andern Stufen, als den ursprünglichen, darzustellen. Dies geschah besonders auf der Unter- oder Oberdominante, oder auch eine und allenfalls zwei Stufen höher oder tiefer. Wie machte sich eine solche Versetzung? —

Man sieht, dass nach der obigen Darstellung keine der alten Tonarten eine Vorzeichnung braucht, denn die etwaigen fremden Töne erscheinen nur als zufällige. Nun durfte nur *h* in *b* verwandelt werden, so erschien jede Tonart eine Quinte tiefer; aus *C* ionisch war *F* ionisch (unserm *F*dur gleich) geworden, das Mixolydische erschien auf *C*, das Dorische auf *G*, — die Tonleitern hiessen:

$$\begin{array}{l} F - g, a, b, c, d, e, f, \\ C - d, e, f, g, a, b, c, \\ G - a, b, c, d, e, f, g, \end{array}$$

und so fort. Die durch Versetzung in die tiefere Quinte oder Unterdominante sich darbietenden Tonarten hiessen das Genus molle\*), wobei also nicht an unser Dur und Moll zu denken ist.

Eben so versetzt die Erhöhung des *f* in *fis* alle Tonarten in die höhere Quinte, man erhielt *G* ionisch, *D* mixolydisch, *A* dorisch —

$$\begin{array}{l} G - a, h, c, d, e, fis, g, \\ D - e, fis, g, a, h, c, d, \\ A - h, c, d, e, fis, g, a, \end{array}$$

\*) Im Gegensatze hiessen die S. 375 aufgezeigten Tonarten das Genus durum.

und so die folgenden. — Die durch Versetzung in die höhere Quinte oder Oberdominante sich darbietenden Tonarten wurden damit bezeichnet, dass man dem ursprünglichen Namen das Wort Hypo\*) vorsetzte. *G* ionisch, *D* mixolydisch u. s. w., hiessen also Hypo-ionisch, Hypo-mixolydisch u. s. w.

Hier verständigen wir uns nun sogleich über die von den unsrigen abweichenden Vorzeichnungen der alten Tonstücke. Wir kennen nur *C*dur und *A*moll als Tonarten ohne Vorzeichnung. Treffen wir auf Melodien, die ohne Vorzeichnung der Tonreihe *D*, oder *E*, oder *G* angehören, so müssen wir annehmen, dass sie in der alten dorischen, phrygischen, mixolydischen Tonart stehen. — Bei uns zeigt die Vorzeichnung eines *b* entweder *F*dur, oder *D*moll an; treffen wir auf Tonstücke, die, mit einem *b* vorgezeichnet, der Tonreihe *C*, oder *G*, oder *A* angehören, so müssen wir sie für *C* mixolydisch, *G* dorisch, *A* phrygisch ansehen. — Bei uns zeigt die Vorzeichnung eines Kreuzes (*fis*) entweder die Tonart *G*dur oder *E*moll an. Treffen wir eine Melodie, die mit einem Kreuze vorgezeichnet der Tonreihe *D*, oder *A*, oder *H* angehört, so müssen wir sie für *D* mixolydisch, für *A* dorisch, oder *H* phrygisch ansehen.

Hiermit haben wir das allgemeine Gesetz der alten Vorzeichnung bei versetzten Tonarten aufgewiesen; dass nicht alle Tonarten in die höhere oder tiefere Quinte versetzt zu werden pflegten, konnte uns dabei gleichgültig sein, da wir nur mit den Melodien, die wir finden, und wie wir sie finden, zu thun haben.

Hiernach aber kann man sich auch in die Vorzeichnung bei andern als quintenweisen Versetzungen finden. Wollte man z. B. die phrygische Tonart in der Tonreihe von *D*, oder *C* darstellen, so brauchte man, —

*e* - *f* - *g* - *a* - *h* - *c* - *d* - *e*  
*d* - *es* - *f* - *g* - *a* - *b* - *c* - *d*  
*c* - *des* - *es* - *f* - *g* - *as* - *b* - *c*,

\*) Hypo heisst im Griechischen unter, und es könnte im ersten Augenblick auffallen, dass die Tonart der Ober-Dominante als Unter-Tonart bezeichnet ist. Allein das griechische Tonsystem, dem die Benennungen der Kirchentöne entlehnt sind, konstruirte nach Quartan und nicht, wie wir, nach Quinten. Sein Quartenzirkel zeigt also die Tonarten in dieser Folge: *H*, *E*, *A*, *D*, *G*, *C*, *F* u. s. w. Was wir also die Ober-Dominante nennen, stand nach jenem Tonsystem unter der Tonika. Z. B. wir nennen *G* die Oberdominante von *C*, und kommen im Quintenzirkel zuerst von *C* nach *G*; die Griechen kamen im Quartenzirkel zuerst nach *G* und von da nach *C*, das Hypo stand also richtig darunter. — Dagegen standen die Tonarten, die oben als Genus molle (bei uns Unterdominante) aufgeführt sind, bei den Griechen über dem Haupttone, hiessen auch Hyper-Töne.

im ersten Falle zwei, im andern vier Erniedrigungen. Eine Melodie der Tonreihe *D* mit zwei Be'en vorgezeichnet, oder der Tonreihe *C* mit vier Be'en vorgezeichnet, ist also für eine versetzte phrygische zu achten. — Späterhin werden wir freilich noch erfahren müssen, dass selbst die richtige Beurtheilung der Vorzeichnung uns nicht aller Zweifel über die Tonart enthebt; wir können uns dann damit beruhigen, dass diese Unsicherheit nicht in uns, sondern in der Sache liegt, und dass die Alten selbst in zahlreichen Fällen ungewiss und uneinig waren, zu welcher Tonart diese oder jene Melodie zu zählen sei.

So sehen wir nun eine Reihe verschiedner Tonarten vor uns; jede derselben kann fremde Töne in ihren Melodien und Harmonien aufnehmen, jede kann auch mittels der fremden Töne in mehr als einer Tonreihe dargestellt werden. Wenn wir bisher auch nur die äusserlichen Abweichungen der verschiednen Tonarten angemerkt haben, so ist doch klar, dass dieselben ihnen auch einen verschiedenen Sinn und Charakter einprägen müssen, den wir später zu erfassen suchen werden.

#### F. *Ausweichung in andre Tonarten.*

Um das Bild des alten Tonartensystems zu vollenden, ist noch zuletzt zu erwähnen, dass es eben sowohl, wie unser System, das mächtige Mittel der Ausweichung aus einer Tonart in die andre, der Verknüpfung verschiedner Tonarten in Einem Tonstücke, besitzt. Es folgt auch dabei, eben wie das unsrige, dem verwandtschaftlichen Zuge, und weicht in der Regel zunächst in die nächstverwandten Töne aus. Allein die Natur der alten Tonarten bringt hier erhebliche Abweichungen von unserm System und eine nicht so ausgedehnte, aber charakteristisch-mannigfaltigere Modulation hervor.

Wir kennen im Ganzen zweierlei Wege der ausweichenden Modulation. Entweder gehen wir auf dem Wege des Quintenzirkels aus einem Durton in den andern, auf dem Wege der Paralleltöne aus einem Moll- in einen andern Durton und umgekehrt. Oder wir verwandeln auf derselben Tonika Dur in Moll und Moll in Dur.

Auch die Alten modulirten entweder auf dem Weg' ihrer Quintenfolge — und noch in andern Fortschreitungen; aber sie fanden dann stets verschiedne Tonarten. Oder sie bildeten durch Tonversetzung auf derselben Tonika eine andre Tonart, wichen also aus, ohne die Tonika zu verlassen; aber auch hier bot sich ihnen eine mannigfaltigere Wahl, als uns mit unserm Dur und Moll.

Auf der andern Seite brachte es wieder der bestimmtere, besondere Charakter ihrer Tonarten mit sich, dass sie sich gewisse Ausweichungen regelmässig versagten, während wir zwar zunächst die verwandtern Tonarten zu ergreifen pflegen, nicht aber gehindert sind, in jeden möglichen Ton auszuweichen. Im alten System entsprach, wie gesagt, der Modulationskreis bestimmter dem Charakter der Tonart; und damit ist schon klar, dass er ihn vollenden half, dass folglich der Modulationsplan eines Tonstücks auch zu den Kennzeichen der Tonart gehört. — Wir Neuern bedürfen eines solchen Kennzeichens nicht, da Vorzeichnung und Schlussfall unsre Tonarten ausser Zweifel setzen.

Soviel im Allgemeinen über die alten Tonarten; betrachten wir jetzt jede derselben für sich und erwägen ihre Behandlung. Bei dieser Behandlung werden wir das Wesentliche zunächst festhalten, also:

- vor Allem — die Melodie,
- dann — die Modulationsordnung,
- dann — das für die Tonart

Karakteristische der Harmonie. Ob wir darüber hinaus die Alten nachahmen wollen, z. B. einfachere Stimmen führen, uns gewisser Akkorde ganz oder öfter enthalten, die zwar uns geläufig und wichtig sind (z. B. der Dominant-Akkord), von den Alten aber weniger gebraucht wurden: das wird mit dem Gegenstand unsrer jetzigen Betrachtungen weniger zu thun haben, und mehr von unsrer Wahl, von unsrer Auffassung der jedesmaligen Aufgabe im Besondern abhängen. In den Beilagen XXI bis XXV. finden sich übrigens einige Melodien aus alten Tonarten zur vorläufigen Uebung; mehr enthält das evangel. Choral- und Orgelbuch\*), oder das aus demselben gezogene, leider nur nicht ganz korrekte Melodienbuch. Dasselbst sind unter andern: ionisch (authentisch) No. 59, 99, 100, 122, 184, 200, 203; hypoionisch (plagalisch) No. 27, 35, 73, 87, 161, 163, 175, 202; mixolydisch (plagalisch) No. 19, 52, 82, 128, 129, 206; dorisch (authentisch) No. 30, 37, 38, 39, 40, 57, 64, 150, 198, 225, 226; äolisch (plagalisch) No. 14, 26, 33, 102, 159, 164, 177, 199, 214, 221; phrygisch (authentisch) No. 28, 42, 43, 61, 91, 96, 151. Unentschiedner sind No. 4 und 32, entweder hypoäolisch (authentisch) oder dorisch; No. 119 wohl äolisch; No. 120 wohl dorisch im Genus molle und plagalisch; No. 7 und 97 wohl (fast ohne Zweifel) äolisch.

\*) Evangelisches Choral- und Orgelbuch (235 Choräle mit Vorspielen) von A. B. Marx. Berlin 1832 bei G. Reimer.

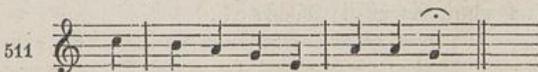
## Zweiter Abschnitt.

### Die ionische Tonart.

Wir haben schon erfahren, dass die ionische Tonart die einzige unter den Kirchentonarten ist, welche einer der unsrigen, nämlich unserm Dur, gleicht. Allein unsere sämtlichen Durtonarten sind von gleicher Konstruktion, wogegen die Alten in ihrem Mixolydisch und, wenn sie wollten, in ihrer lydischen Tonart noch zwei abweichend gebildete Durtöne besaßen. Dadurch wurde der Charakter einer jeden, und so auch der der ionischen Tonart, ein eigenthümlich ausgeprägter.

Dies zeigt sich vor Allem in der Modulation. Nach den Grundsätzen unsers Systems geht der Weg der Modulation in Dur regelmässig zuerst nach der Tonart der Dominante, z. B. von Cdur nach Gdur; dies ist die nächstliegende, — aber freilich eben deshalb auch die gewöhnlichste, am wenigsten erhebende Ausweichung. Allein eben darum war sie den Alten in ihren Kirchengesängen nicht beliebt; sie war ihnen nicht hochsinnig genug, nicht festlich und erhebend genug, ja, sie würde kaum für eine rechte Ausweichung gegolten haben. Denn was fand man auf der ionischen Dominante? entweder wieder eine ionische Tonreihe (hypoionisch) oder die mixolydische Tonart, die aus später zu erwähnenden Gründen ebenfalls nicht dem Zwecke, sich aus dem ionischen Hauptton zu erheben, genügte.

Daher finden wir die Dominanten-Modulation in den Chorälen aus der Blüthezeit des alten Systems entweder geflissentlich umgangen (z. B. in den Chorälen: Allein Gott in der Höh' sei Ehr', Herr Christ der ein'ge Gottessohn, Herr Gott dich loben alle wir), oder (wie in den Chorälen: Herzlich lieb hab' ich dich o Herr, Vom Himmel hoch, da komm' ich her, Nun bitten wir den heil'gen Geist, Nun lob' mein Seel' den Herrn, Schmücke dich o liebe Seele, O Herre Gott dein göttlich Wort, Wach' auf mein Herz und singe, und vielen andern) durch Schlussfälle im Hauptton, oder auf der Unterdominante, oder auf der Parallele der Unterdominante verspätet, wenn nicht geradezu in diese (in A äolisch) ausgewichen wird. So schliesst Seb. Bach\*) in drei verschiedenen Behandlungen des Chorals, Herzlich lieb hab' ich dich o Herr,



\*) J. Seb. Bach, 371 vierstimmige Choralgesänge, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Oder Partitur-Ausgabe von C. F. Becker.

die erste Strophe mit den Dreiklängen der Unterdominante und Tonika, also mit einer Art halben Schlusses, und die zweite gleichlautende Strophe auf der Parallele der Dominante; —



noch eigenthümlicher und überaus reizend finden wir dieselben beiden Strophen, mit der frühern Melodiewendung und Rhythmik von J. H. Schein\*).

513

behandelt, worauf denn überall der erste Theil im Haupttone geschlossen und nun erst, also in der siebenten Strophe (der erste Theil wird wiederholt) in die Dominante ausgewichen wird.

Ein noch reicheres Beispiel giebt der Choral, O Herre Gott, dein göttlich Wort, ab. Die beiden Strophen des ersten Theils, der wiederholt wird,

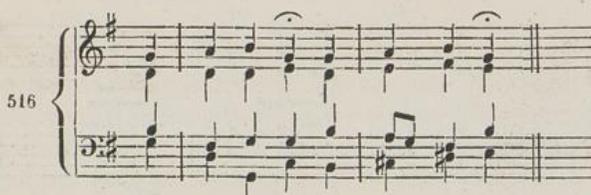
514

schliessen auf der Tonika, — man müsste denn für die erste Strophe den fremdern Schlussfall auf der Dominante des Aeolischen (*A*moll) vorziehn. Nach vier Schlüssen also auf der Tonika folgen zwei neue Strophen.

515

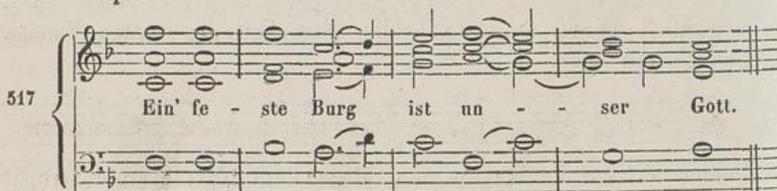
\*) J. H. Schein, Cantional- oder Gesangbuch augsburg'scher Confession; — auch im evangel. Choral- und Orgelbuch und in der Choralsammlung von Becker und Billroth aufgenommen.

Eine von ihnen kann in die Parallele gelenkt werden; und die andre? für sie giebt es keine passendere Wendung, als nach der Unterdominante. So schreibt Seb. Bach:



Nach viermaligem Verweilen im Haupttone senkt sich also die Modulation, um nun in einem stärkern Aufschwunge durch die Hauptparallele die Dominantentonart zu erreichen; denn diese tritt endlich in der folgenden (siebenten) Strophe ein.

Pedantisch wär' es übrigens, wenn man die Vermeidung des Dominantenschlusses erzwingen wollte; auch hier darf uns die Regel nicht zur Fessel werden, sie soll nur unsre Leiterin sein. Der erste Theil des luther'schen Chorals, Ein' feste Burg ist unsre Gott, zeigt uns gleich einen Ausnahmefall. Die erste Strophe kann ebensowohl im Haupttone, als in der Dominante schliessen, die zweite und mit ihr der erste Theil, schliessen füglichst im Haupttone. Hier steht uns nun die Wahl offen. Besorgen wir von dem viermaligen Schluss im Haupttone Einförmigkeit und Ermattung, so gehn wir unbedenklich in die Dominante. So hat Seb. Bach in drei Behandlungen dieses Chorals modulirt, und sogar ein Zeitgenosse und Freund Luther's, J. Walter\*), ist ihm darin vorangegangen. Gewiss müssen wir diese Dominantwendung der Behandlung des sonst verdienten Seth Calvisius\*\*) vorziehen, der dieselbe Strophe so



behandelt, also mit zwei Molldreiklängen schliesst. Die Autorität des alten Namens und das Fremdartige darf uns nicht blenden; weder am Schlusse, noch im dritten Takte sind die Molldreiklänge und der Mangel an Zusammenhang und Folge bei ihnen dem Sinn des Ganzen, oder der besondern Textstelle entsprechend. — Eine dritte Behandlungsweise wäre die nachstehende\*\*\*):

\*) J. Walter's Gesangbuch von 1551.

\*\*) Seth Calvisius, Kirchengesänge und geistliche Lieder. 1597.

\*\*\*)-Aus dem evangel. Choral- und Orgelbuche.

518

die uns wieder auf die erste Art zurückführt, den ersten Schlussfall aber durch die Unterdominante abweichend und würdiger einleitet; auch die Folge der Harmonien der Ober- und Unterdominante, unverbunden wie sie sind (und sogar mit hervorklingender Quinte zwischen Alt und Sopran), dürfte dem ganzen Sinn dieser Wendung wohl entsprechen.

Soviel über diesen Kirchenton, der sich freilich von unsrer Weise nicht weit entfernt. Sein eigentlicher Sitz war *C*. Hier stellten die Alten authentische Melodien auf, wenn sie heitern, freudigen, starkmuthigen Gesang anstimmen wollten, dazu wirkte denn der helle, klare Sinn der Tonreihe *Cdur*, das starke Festhalten der ersten Strophen an der Tonika und das Zurückstellen der nächsten Modulation hinter die fremder und feierlicher hineinklingende nach der Dominante von *A*.

Gern versetzten sie auch ihr Ionisch nach *F*, — in das Genus molle; was der weichern Tonreihe *Fdur* an Helligkeit im Vergleich zu *Cdur* abgeht, ersetzte die höhere, leidenschaftlichere Tonlage der Melodie, besonders, wenn der Tenor den Cantus firmus übernahm; und sie liebten es, eben dieser Stimme die Hauptmelodie (den Hauptinhalt, daher der Name Tenor) zuzuertheilen.

Wollten sie aber plagalische Melodien in der ionischen Tonart setzen, so würde die Tonreihe vom kleinen bis zum eingestrichenen *g* zu tief und von diesem bis zum zweigestrichenen *g* zu hoch für Gemeinegesang gewesen sein; und für Gemeinegesang waren natürlich ihre Chormelodien bestimmt. Hier nun versetzten sie die Tonart in die höhere Quinte (sie schrieben hypoionisch) und erhielten so die Tonreihe *g, a, h, c, d, e, fis, g*, in der die plagalischen Melodien, von Dominante zu Dominante gehend, die sehr bequeme Tonlage zwischen dem ein- und zweigestrichenen (für Männer kleinen und eingestrichenen) *d* fanden.

Hier trat nun der helle, feste Charakter des Ionischen durch die plagalische Melodieführung gemildert und gesänftigt auf, und dem entsprach auch der kindlich sanfte und heitere Sinn der Tonreihe unsers *Gdur* vollkommen. Authentisch setzten sie Texte, wie: Ein' feste Burg ist unser Gott, und: Vom Himmel hoch, da

komm' ich her. Plagalisch wurden Lieder, wie: Nun ruben alle Wälder, und: O Lamm Gottes unschuldig, gesetzt.

Andre Versetzungen des Ionischen, z. B. nach *D*, sind weniger bemerkenswerth.

### Dritter Abschnitt.

#### Die mixolydische Tonart.

Wir wissen von ihr, dass sie ein Durton mit kleiner Septime und desswegen mit einem kleinen Dreiklang auf ihrer Oberdominante ist. Daher entgeht ihr die Möglichkeit eines nach unsern Grundsätzen vollkommenen Schlusses mittels des grossen Dreiklangs oder Septimen-Akkordes auf der Dominante, denn es fehlt das dazu nöthige *fis*; *f* ist ein ihr wesentlicher Ton.

Es bleibt also keine nähere Schlussart übrig, als anstatt der Oberdominante die Unterdominante mit dem Schlussakkorde zu verbinden, ein Schluss, den wir gelegentlich statt eines Halbschlusses gebraucht haben, der auch im gemeinen Sprachgebrauche Kirchenschluss genannt wird wegen seiner Abstammung aus den Kirchentönen, — obwohl wir bald sehen werden, dass es noch andre Kirchenschlüsse giebt, und jener mixolydische Schluss keineswegs jeder der Kirchentonarten eigen sein kann.

Diese Art des Schlusses weist uns den Charakter der mixolydischen Tonart und ihren wesentlichen Unterschied von der ionischen nach. Die ionische Tonart hat, wie die unsrigen insgesamt, einen vollkommenen Schluss in dem Schritte von der Dominante, als dem Sitz der Bewegung, in die Tonika, als den Sitz der Ruhe und Befriedigung. Wir haben uns schon überzeugt, dass ein solcher Schluss, und nur er, dem Ende eines Tonsatzes die grösste Bestimmtheit und Befriedigung giebt. Daher haben wir denselben mit Recht als regelmässigen Schluss für jedes Tonstück in jeder unsrer Tonarten angesehen; denn in der Regel verlangt jedes Tonstück, wie jedes Kunstwerk überhaupt, bestimmte Abgränzung, ein festes unzweideutiges Ende. Dem Charakter des Ionischen durfte dieser Schluss daher nicht fehlen.

Allein es ist auch das Entgegengesetzte gar wohl denkbar, und für manche Stimmung, für den Sinn manches Tonsatzes, wie andrer Kunstwerke, das allein Bezeichnende und Rechte. Nicht immer schliesst sich unsre Empfindung, unser Denken und Schauen befriedigend in sich ab, es geht auch wohl in ein Verlangen nach

Weiterm, Höherm aus; dann wäre der bestimmte sichere Abschluss widersinnig. Für solche Stimmungen hatten die Alten ihre mixolydische Tonart.

Sie hat keinen vollkommenen Abschluss in sich selber. Ihr Schluss geht von der Unterdominante aus, ist also Erhebung und nicht Senkung zu befriedigender Ruhe. Diese Unterdominante ist die Tonika des festen Ionischen; und auf der mixolydischen Tonika selbst erbaut sich ein Dominant-Akkord, der uns nach einer andern Tonart, eben nach dem Ionischen, hinweist. So dürfen wir das Mixolydische eine nicht selbständig gewordene Tonart nennen; sie ist dem Ursprung nach ionisch. Das Ionische hat sich erheben wollen, es möchte entschweben, sich verklären, und sieht darum die Dominante als seinen tonischen Sitz an; aber Begründung findet sich nur in der ursprünglichen ionischen Tonika und ihrer Harmonie.

Es ist, wie wir sehen, im Mixolydischen eine Verwechslung der beiden Pole, der Tonika und Dominante, in der Modulation selbst vorgegangen, ähnlich der in den plagalischen Tonreihen rücksichtlich der Melodie. Die plagalischen Melodien hatten beweglichern, schwebendern, darum auch weichern und sanftern Charakter; aber durch die zutretende Harmonie wurden sie im Haupttone festgehalten und entbehrten weder des vollkommenen Ganzschlusses, noch irgend eines wesentlichen Moments der Modulation. Ungleich entschiedner und ausdrückvoller spricht derselbe Sinn aus den mixolydischen Tonsätzen, in denen die ganze Modulation sich ihm zu eigen gegeben hat.

Wenn nun die mixolydische Tonart zwar eine für sich bestehende, aber von dem Stammtone, dem Ionischen, stets abhängige und geleitete ist: so begreift sich auch ihre vorzugsweise Neigung, in das Ionische auszuweichen, und zwar oft schon in der ersten Strophe, z. B. in den Chorälen: Gelobet seist du, Jesu Christ, — Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist, und vielen andern; eine Wendung, die bekanntlich unsern Grundsätzen keineswegs entspricht. Wir haben in der Regel zuvörderst die Absicht, uns fest auf der Tonika zu begründen, und wenn wir uns später erheben wollen, so treten wir (in *Dur*) in die Oberdominante; die Alten aber hatten in ihrem Mixolydischen nicht feste Begründung, sondern eben Aufschwung, Entschweben über den festen Grund zu offenbaren, und das geschah am entschiedensten durch den Anfang in der Unterdominante. — Noch häufiger ist der Fall ionischer Ausweichungen im weitern Verlauf mixolydischer Gesänge.

Aus gleichem Grunde nimmt nun auch das Mixolydische an den Versetzungen des Ionischen Theil. *G* mixolydisch geht (da es ursprünglich *C* ionisch war) wie *C* ionisch selbst in das *F* ionisch;

eine Modulation, die unserm Gdur fern liegen würde. Es stellt aber diese seine nächstverwandte Tonart auch auf seiner eignen Tonika dar, oder (was dasselbe ist) geht in das Hypoionische, in die Tonreihe *g, a, h, c, d, e, fis, g* über.

Hier sehen wir nun, dass der Ton *fis* den mixolydischen Gesängen nicht gänzlich versagt ist, dass er ihnen aber nur mittels einer Ausweichung zukommt. Daher ist es ihnen um so wünschenswerther, das charakteristische *f* so bald wie möglich recht bezeichnend einzuführen, und man würde gegen den Sinn der Tonart verstossen, wenn man z. B. im Anfange des Chorals: Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist —

519

den zweiten Akkord mit *fis* bilden, oder auch nur das charakteristische *f* umgehen, oder weniger stark ausdrücken wollte (wie bei b und c), als oben (bei a) durch die Unterdominante des ionischen Stammtons geschehn ist.

Es tritt sogar der Fall ein, dass ein durchaus mixolydisches Tonstück in *G* ionisch, also mit *fis*, geschlossen werden muss. Dies ist bei dem nachfolgenden böhmischen Liede: O Christenmensch, merk' wie sich's hält, der Fall, dessen Melodie gerade mit *a, fis, g* endet, — wenn nicht vielleicht das *fis* ursprünglich *a* geheissen. Dann, wenn mit einer Ausweichung in *G* ionisch geschlossen wird, ist es rathsam, zuvor das mixolydische *f* nachdrücklich einzuprägen, oder auch wohl den letzten Schlussston zu verlängern und zu einem nochmaligen mixolydischen Schlusse —

520

zu benutzen.

Wiederum in Folge des engen Verhältnisses zu *C* ionisch folgt *G* mixolydisch demselben zu dem Uebergange nach *A* äolisch. So könnte die erste Strophe des Chorals: An Wasserflüssen Babylon, in Gdur (hypoionisch), oder auf der Dominante von *C* ionisch, oder endlich auf der Dominante von *A* äolisch —

\*) Auch dieses und viel ähnliche Beispiele ist eine Oktave tiefer zu lesen und zu spielen, wenn es den rechten Ausdruck geben soll.

521

geschlossen werden. Der erste Schluss wäre zu tadeln, da sich der Charakter des Mixolydischen noch gar nicht ausgesprochen hat; der zweite wäre diesem Charakter nicht eben widersprechend, aber auch nicht bezeichnend, nicht das Mixolydische von *G*dur oder *G* ionisch unterscheidend; der dritte Schluss würde in sofern bezeichnend sein, als er eine Ausweichung bringt, die dem *C* ionisch, nicht aber dem *G* ionisch oder *G*dur eigen ist. Beiläufig ist es zur Verstärkung dieser charakteristischen Wendung geschehn, dass man die Grundtöne verdoppelt, den Tenor mit dem Bass in Oktaven geführt hat, statt ihn einfach von *a* nach *h* gehen zu lassen. — Hiermit hängt es zusammen, wenn Seb. Bach die erste Strophe des Choral: Gott sei gelobet und gebenedeiet:

522

sogar mit dem kleinen Dreiklange auf *e* schliesst; nur der Gedanke an die Dominante von *A* äolisch konnte ihn auf das fernere und fremdere *e-g-h* führen. Wir wollen uns aber an diesen Fällen erinnern, dass selbst da, wo sich eine Melodie nach *G*dur zu neigen scheint, noch Wege — wenn auch entlegnere — offen stehn für charakteristische Behandlung. So könnte die zweite Strophe des Choral: An Wasserflüssen Babylon, gar wohl mittels der ionischen Unterdominante in mixolydischen Tönen schliessen,

523

obwohl *G*dur näher liegt; es wär' auch um so rathsamer, da der Theil wiederholt wird, mithin in den vier ersten Strophen der Ausweichungston *G* ionisch vor dem Haupttone vorwalten würde.

Bis hierher ist das Mixolydische nur in seiner Abhängigkeit

vom Ionischen, gleichsam als blosse Verkehrung desselben, betrachtet worden. Allein auf der andern Seite müssen wir es auch als Tonart für sich ansehen, die sich schon in den bisherigen Zügen eigenthümlich genug hingestellt hat.

Als solche folgt sie nun dem allgemeinen Zug, der allen neuern und ältern Tonarten (mit Ausnahme der phrygischen) eigen ist, sich zu der Dominantentonart zu erheben, — also nach *D*. Hier aber findet sie nicht, wie unsre Durtonarten, ein neues Dur, sondern die dorische Tonart, Moll mit grosser Sexte. Es zeigt sich, dass die beiden im Mixolydischen charakteristischen Töne, nämlich *h* und *f*, auch im Dorischen die wesentlichen sind. Diese Gemeinsamkeit der wesentlichen Töne zieht zwischen den mixolydischen und dorischen Tonarten enge Verbindung nach sich, und zwar eine bedeutsamere, als zwischen unsern Tonarten und ihren Dominanten, da sie zwei verschiedene Gattungen, Dur und Moll zusammenbringt.

Daher hat nun das Mixolydische besondere Neigung, in das Dorische auszuweichen, und zwar oft schon in der ersten oder zweiten Strophe, z. B. in den Chorälen: Auf diesen Tag so freudenreich, und: O Christenmensch. In diesen Chorälen wird das Dorische in seiner ursprünglichen Tonreihe, auf *D*, ergriffen. Ebensovohl aber erscheint es in mixolydischen Tonstücken auf der mixolydischen Tonika auferbaut, also dorisch im genus molle, — *g, a, b, c, d, e, f, g*. Dies hilft besonders bei Schlüssen, die hypoionisch sein — ein *fis* enthalten müssen, die mixolydische Tonart ungeachtet des fremden Schlusses charakterisiren. Hier —

524

sehen wir einen solchen Fall vor uns. Die Schlussakkorde sind hypoionisch (nach unsrer Sprachweise *G*dur), also nicht dem Hauptton eigen. Dafür geht voran: erst der tonische und Unterdominant-Akkord der ionischen Tonart, sodann der tonische Akkord der in das genus molle versetzten dorischen Tonart (*g-b-d*) und so ist der Hauptton durch seine beiden Hauptstützen hinlänglich befestigt.

Diese zweite Beziehung der mixolydischen Tonart, auf die dorische, vollendet das Bild ihres Charakters. Den Grundzug desselben haben wir oben erkannt; es war Erhebung, Aufschweben aus dem festen Ionischen, das aber nicht zu eigner, abgeschlossener Bestimmtheit gelangt, und darum einen weniger

feurigen, mehr geistigen Ausdruck hat, gleichsam als höherer, verschimmernder Abglanz des sichern klaren Ursprungs. Wenn schon hierin bedingt ist, dass über die Verklärung sich gleichsam ein Schatten der Wehmuth verbreitet, der sich noch bestimmter zeichnet durch das stets nach dem Ursprung zurückverlangende *f*, das sich, auch ungehört, unserm Gefühl aus dem Dreiklange auf *G* (S. 204) stets vernehmbar macht: so erhebt die nahe Beziehung auf das Dorische diesen Zug weicher Sehnsucht in die Sphäre kirchlichen Ernstes, gemäss dem Sinn der dorischen Tonart.

Nun erkennen wir endlich auch, warum das Ionische seine erste Ausweichung nie oder selten nach der mixolydischen Tonart macht. Es wär' im Grunde gar keine Ausweichung, da wir dieselbe Tonreihe und dieselben Akkorde wieder fänden; und wollte man Alles anwenden, um den Eintritt der mixolydischen Tonart deutlich zu machen, so würde ihr Karakter dem Ionischen fremd, wenigstens nicht erhebend und Erfrischung bringend sein.

Hier folgt nun noch der Choral: O Christenmensch, ein böhmisches Lied, das vorzüglich geeignet ist, alle Seiten der mixolydischen Tonart zu zeigen.

525

Wir bemerken sogleich, dass die Melodie selbst uns in der zweiten Strophe (durch *cis*) nach *D* dorisch, und in der letzten (durch *fis*) nach *G* ionisch hinweist; diese beiden Modulationspunkte sind also gegeben und der Anhalt für alles Weitere. Die erste und dritte Strophe dagegen können in *C* ionisch, oder auch auf *A* geschlossen werden. Wir haben die letztere Wendung vor die dorische Ausweichung gestellt, die ionische Modulation aber vor den endlichen Ausgang des Mixolydischen in das *G* ionisch, um dem unvermeidlichen *fis* ein Gegengewicht zu geben; wir haben sogar kein Bedenken getragen, noch eine Harmonie mit *fis* aus

eigner Wahl vorzuschicken (erster Akkord des letzten Takts), da es so leicht wurde, nach dem Ionischen noch *G* dorisch zur Einleitung des Schlusses heranzuziehn. — Die Auslassung der Terz im Schlussakkorde der zweiten Strophe, und die Anwendung von Dreiklängen statt Dominant-Akkorden ist den Alten häufig eigen.

## Vierter Abschnitt.

### Die dorische Tonart.

Die Quintenfolge führt uns vom Mixolydischen zum Dorischen, der ersten Molltonart des alten Systems. Wir wissen schon von ihr, dass sie auf der Unterdominante einen grossen Dreiklang hat, und dass sie auch den Dreiklang der Oberdominante durch Einführung des *cis* in einen grossen verwandeln und damit bestimmt und fest schliessen kann. So waltet bei ihr, der Masse nach, Dur vor, und die Mollharmonie der Tonika kann nun nicht trüb, sondern nur hochernst ansprechen. Dies ist der Charakter der Tonart; ernst und streng, aber nicht trüb, sondern aufgehellt durch das vorwaltende Dur, war sie den Alten der Ton für hohe kirchliche Feier, dem sie ihre feierlichsten Gesänge, z. B. den Glauben, und überhaupt mehr Kirchentexte anvertrauten, als irgend einer andern Tonart. Diesem Charakter entspricht auch der authentische Charakter und die tiefe Tonlage der meisten dorischen Melodien.

Die nächste Modulation macht das Dorische nach seiner Oberdominante, dem äolischen *A*, oder stellt auch auf ihrer eignen Tonika diese nächstverwandte Tonart im genus molle (*d, e, f, g, a, b, c, d*) dar. Diese Modulation tritt daher früh, oft in der ersten Strophe ein; z. B. in dem Choral: Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin, in der ersten und zweiten Strophe, in der ersten Strophe des Liedes: Christ unser Herr zum Jordan kam u. s. w.; kehrt auch wohl ein und mehrmals wieder. Wir finden sogar dorische Melodien, die in äolischer Ausweichung schliessen, z. B. den Choral: Durch Adams Fall ist ganz verderbt. Doch ist es auch oft der Fall, dass andre Modulationen der äolischen vorangehn. Woher kommen nun diese?

Aus der engen Verbindung mit dem Mixolydischen, mit welchem das Dorische seinen Unterdominant-Akkord und beide charakteristische Töne (*f* und *h*) gemeinsam hat. Daher verbindet sich

die dorische Tonart auf das Engste mit der mixolydischen, — so, dass z. B. der Choral: O wir armen Sünder, in beiden gesungen wurde. Sie geht mit der mixolydischen nach *C* ionisch, oder nimmt an der Einheit des Mixolydischen mit dem Ionischen Theil; und desshalb nimmt sie auch die Ausweichung des Ionischen in dessen Unterdominante, *F* lydisch, an; ohnehin ist ja der charakteristische Ton des Lydischen, *h*, auch für das Dorische ein wesentlicher. Dass übrigens selten oder nie alle diese Modulationen in einem einzigen Gesang beisammen gefunden werden, versteht sich.

Als Beispiel für diese wichtige Tonart des alten Systems wählen wir den Choral: Erschienen ist der herrlich' Tag; wenn er auch nicht einer der reichsten und tiefsten ist, so bietet er doch Gelegenheit, das Dorische eben in den fernerliegenden und seltnern Wendungen zu betrachten.

526

Wir sehen hier nämlich die erste Strophe in das Mixolydische ausweichen (wenn man nicht dafür den Schluss in *G* ionisch setzen will), die folgende Strophe äolisch, die dritte im ionischen *C*, die vierte im *genus molle* des Ionischen (eine lydische Wendung —

527

würde dem Haupttone noch entsprechender sein) schliessen. Gleichwohl zeigt Anfang und Schluss, besonders auch der Anfang der zweiten Strophe, die dorische Tonart sicher genug an.

Es ist hier der beste Anlass, eines Schicksals der alten Gesänge zu gedenken, das uns um viele derselben betrogen, oder vielmehr sie verunstaltet und damit in die Melodien, in ihre Behandlung und in die Ansichten über beide arge Verwirrung und Irrthümer gebracht hat. In einer Periode nämlich (besonders in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts), in der an die Stelle tiefen, kräftigen Glaubens und tiefebendiger Kunst — denn beide gehn miteinander — kühle flache Aufklärung oder Abklärung und ein fades Spiel mit Kunstmitteln zu oberflächlichem Erfolge getreten war, konnte auch das Tiefe und Gewaltige in den alten Kirchengesängen nur befremdlich und abstossend befunden werden. Man trachtete danach, die alten Lieder, da sie nicht zu beseitigen waren, der alltäglichen abgeschwächten Gefühlsweise anzupassen, sie — in einem falschen Sinne, durch Erniedrigung und Schwächung, populär zu machen; denn das Hohe und Starke kann auch nur von gesundem und kräftigem Gemüth aufgenommen werden. So wurden die alten Gesänge vielfältig nicht blos ihrer charakteristischen Modulation, sondern auch der eigenthümlichsten Melodiewendungen beraubt, sie sollten sich unsern gewohnten Tonarten und dem Schlendrian der üblichen Gesangsweise bequemen. — Eine Vorarbeit sonderbarer Art fand man in den Versetzungen alter Melodien aus ihrer ursprünglichen Tonart in andre, die ältere Meister ihren Schülern als Uebung aufgaben, um an ein und derselben Melodie den Unterschied der Tonarten zu erweisen. So viel über einen leidig merkwürdigen Vorgang, dessen Spuren und Folgen nicht hier\*) weiter erwogen werden können.

Uns diene er nur zu zweierlei: einmal uns aufmerksam zu machen auf einen nur zu reichhaltigen Quell vielfacher Verwirrung und Ungewissheit über alte Melodien, wie wir sie in unsern Choralbüchern mehr oder weniger entstellt finden; dann uns wenigstens an Einem Beispiel die Uebermacht alten Kirchengesangs über neuere Umgestaltung zu zeigen. — Es ist das Lied: Ach Gott und Herr, offenbar unserm Cdur angehörig und in dieser Gestalt, gegen seinen Text gehalten, matt genug geworden, um nun den Sinn des Textes (namentlich des ersten Verses) wie in lauem Wasser aufzulösen. Ursprünglich war aber das Lied dorisch geschrieben und sah so aus\*\*).

---

\*) Vergl. das theilweise konfus abgefasste, aber ungemein gehaltreiche Werk von Mortimer, der Choralgesang zur Zeit der Reformation. Berlin, bei G. Reimer, 1821.

\*\*) Nach Mortimer; auch im evangel. Choral- und Orgelbuch aufgenommen. Vergl. hierbei die Behandlung desselben Chorals in seiner neuern Weise in No. 490 und das darüber Angemerkte.

528

Ach Gott und Herr, wie gross und schwer sind mein' be-gangne Sün - den ! Da

ist niemand, der helfen kann, in dieser Welt — — zu fin - den.

Wie tiefbedeutend ist die Dehnung der Melodie zuletzt bei dem Worte „Welt,“ als schaute man allüberallwärts um nach dem Helfer! Wie ernst und nachdenklich und doch bewegt, ganz dem Sinn des Textes entsprechend, wendet sich der Mollsatz nach der Dominante, nach dem Hauptton zurück und nochmals nach der Dominante! Und wie gewaltig, man möchte sagen: schreiend klar erschallen die Worte

Da ist niemand, der helfen kann,  
in dem zweimaligen Ionisch, worauf sich denn der Gesang langhinschleppt in Moll zum Schlusse!

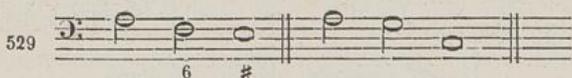
## Fünfter Abschnitt.

### Die äolische Tonart.

Auf der Dominante der dorischen Tonart, die zwar Moll war, aber grössern Theils dem Dur zugeneigt, erbaut sich das Aeolische, ein Mollton, dessen charakteristische Töne die kleine Terz und Sexte (*c* und *f*) sind, der also auf der Tonika und beiden Dominanten Molldreiklänge hat. Da jedoch die Septime nicht zu seinen charakteristischen Tönen gehört, so kann sie, eben wie im Dorischen, erhöht, folglich kann der Dreiklang der Oberdominante ein grosser werden. So erhält die äolische Tonart vor Allem die Möglichkeit eines bestimmten Schlusses.

Dieser Tonart, die schon nach ihrem harmonischen Gehalt trüber, weicher, wehmüthiger ist, als ihre Vorgänger, sind die beiden nächstliegenden Ausweichungen, nach denen unser System zuerst fragt, versagt. Sie modulirt nicht nach der Dur- oder Molltonart ihrer Dominante, — nämlich nach unsrer Art zu moduliren; denn dazu bedürfte sie des grossen Dreiklangs oder Septimen-Akkordes *h-dis-fis* oder *h-dis-fis-a*; das alte System kennt aber kein *dis* und der äolischen Tonart ist *f* ein wesentlicher Ton, der Ton *fis* also versagt. Eben so wenig geht dieselbe nach *D* dorisch, denn dazu würde sie *cis* (*a-cis-e*) brauchen, und *c* ist ihr ein wesentlicher Ton. Auch würde das Aeolische zu viel an seiner Eigenthümlichkeit eingebüsst haben, wenn es sich mit dem so ähnlich konstruirten Dorischen hätte verbinden wollen; dieses dagegen konnte und musste sich des Aeolischen bedienen, schon um gegen die charakteristischen Verbindungen mit den Durtönen hinlängliches Gegengewicht an Moll zu haben.

Hierdurch verhält sich das Aeolische ruhiger, stiller als die frühern Tonarten, besonders als die dorische; es begnügt sich statt der schlagenden und starken Modulationen meistens mit Halbschlüssen auf der Dominante (ohne Ausweichung) oder mit einer Wendung in das Phrygische, die (wie wir bald sehen werden) kaum eine Ausweichung zu nennen ist, und durch dasselbe in das Ionische.



Finden wir nun endlich die äolischen Melodien (meist in der Tonreihe von *A*, oder auch in der von *G* mit zwei Be'en) nicht wie die Dorischen in authentischer, sondern in plagalischer Haltung: so sehen wir Alles vereinigt, dieser Tonart einen stillen, wehmüthigen, leidenden Charakter zu geben, dessen Trübe nur durch die häufigen Halbschlüsse auf der Dominante mit grossem Dreiklang aufgehellt und gemildert wird; einen Charakter, der sich auf das Bestimmteste von dem der andern Tonarten unterscheidet, und in der Reihe aller dieser so sicher ausgeprägten Grundformen religiöser Stimmung, denen die Alten bei ihren Kirchentönen nachgingen, nicht fehlen durfte. Als Beispiel diene das Abendlied: Nun sich der Tag geendet hat, in *G* äolisch.





Wie stark spricht die Melodie sich als eine plagalische aus, wenn sie in so engem Raume sechsmal die höhere Dominante berührt, und immer wieder hinabsinkt zur Tonika! Und wie charakteristisch hält ihr dreimaliger Dominantenschluss den weichen, ergebungsvollen Sinn des Ganzen fest, im Vergleich zu der so ähnlichen in No. 483 behandelten Melodie, die sogleich in der zweiten Strophe den festen Parallelton ergreift und sich daran stärkt! Auch hier konnte die erste Strophe nach der Parallele (*B*dur) oder gar die zweite nach *F*dur gewendet werden, zur Vermeidung des dreimal wiederholten Schlusses auf der Dominante. Aber eben diese trübere und mattere Einförmigkeit, haben wir gesehn, entspricht dem äolischen Charakter; es genügt, dass in den letzten zwei Strophen nur vorübergehend das Ionische (*B*dur) berührt worden ist.

Fassen wir nochmals beide Molltonarten, die dorische mit grosser, die äolische mit kleiner Sexte und beide mit kleiner Septime, die aber als grosse gebraucht werden kann, unter Einem Gesichtspunkte vergleichend zusammen: so werden wir an einen Zweifel der neuern Theorie über die Bildung der Molltonleiter erinnert, den wir schon S. 153 zur Sprache gebracht.

Wir entschieden uns damals, dass das Mollgeschlecht

kleine Terz, kleine Sexte und grosse Septime

haben müsse, — letztere wegen des uns unentbehrlichen Dominant-Akkordes. Der eigentliche Streitpunkt lag aber in der Sexte, die wir klein nahmen, damit Moll einen angemessenen Dreiklang auf der Unterdominante habe, und sich in mehr als einem einzigen Tone und Akkorde von Dur unterschiede. Dies ist auch offenbar das Charakteristischere. Indess möglich wär' auch dem neuern System die andre Entscheidung gewesen, die Annahme der grossen Sexte; und hieran haben auch diejenigen gedacht, welche zweierlei Molltonleitern für unsre eine Molltonart festsetzen wollten. Sie gingen mit grosser Sexte und Septime hinauf, kehrten aber — weil das Charakterlose, die zu grosse Aehnlichkeit mit Dur in die Augen sprang — mit kleiner Septime und Sexte zurück.

In grossartigerer und tiefsinnigerer Weise fasst das alte Ton-system den Streitpunkt auf. Es versucht beide Möglichkeiten, benutzt aber, wie dann nothwendig war, jede derselben zu einer

besondern Tonart, hält sich also von der Zwitterhaftigkeit jenes neuern Gebildes rein. Nun können wir an den Resultaten des alten Verfahrens unser früheres Urtheil prüfen.

Welches waren die Folgen, wenn die Alten die Sexte gross nahmen, das heisst: wenn sie dorisch schrieben? Ein Moll, das sich fast mehr als Dur zeigte, in seiner Modulations-Ordnung sich drei Durtönen und nur einem Mollton anschloss. Welches waren die Folgen, wenn die Sexte klein sein, wenn äolisch geschrieben werden sollte? Ein eigentlicher Mollton, durchgängig von Mollkarakter; aber, der sich — um nicht mit dem andern Mollton, dem dorischen, gar zusammenzulaufen — schüchtern der nahen und kräftigenden Modulation in die (dorische) Unterdominante oder vollends in Durtöne, ja im Grund aller ausweichenden Modulation enthielt.

Unser Moll hat die bestimmte Charakterzeichnung des Aeolischen, aber die ungehemmte Modulation, deren die Tonart überhaupt fähig ist. Aeolisch und Dorisch sind charakteristische Typen, aber nicht Grundformen; als solche kann nur, neben Dur, unser Moll sich geltend machen. Von jenem Zwitterversuch eines Tongeschlechts mit doppelter Tonleiter kann nicht weiter die Rede sein.

## Sechster Abschnitt.

### Die phrygische Tonart.

Diese letzte Tonart in der Quintenfolge der Kirchentöne hat kleine Terz, kleine Sexte, und — worin sie sich vom Aeolischen und allen andern Tonarten unterscheidet — kleine Sekunde. Letztere, *f*, ist daher ihr charakteristischer, nicht zu verändernder Ton. Durch diesen wird aber auch die kleine Septime, *d*, nothwendig bedingt, selbst wenn man davon absieht, dass den frühern Zeiten des alten Systems der Ton der grossen Septime von *e*, nämlich *dis*, gefehlt hat. Denn es liegt im Wesen aller diatonischen Tonleitern, also auch der Kirchentonarten, nirgends zwei Halbtöne auf einander folgen zu lassen; dies wäre nicht diatonische, sondern chromatische Weise. Wollte man nun der phrygischen Tonleiter neben *f* ein *dis* geben, —

*e, f, g, a, h, c,  $\widehat{dis, e, f}$  u. s. w.*

so würden zwei Halbtöne nach einander erscheinen.

Hieraus folgt aber, dass die phrygische Tonart keinen nach unsrer Weise vollkommenen, ja, im Grunde keinen ihr ganz, mit

allen Tönen eignen Schluss bilden kann; sie würde dazu *h-dis-fis* brauchen. So zeigt sie sich in der stärksten Abhängigkeit von ihrem Stammtone, dem Aeolischen, und weiss nicht anders zu schliessen, als auf der Dominante desselben, mit dem grossen Dreiklang *e-gis-h*, — also mit Anwendung eines ihr eigentlich fremden Tones; der Halbschluss des Aeolischen (von *A* auf *E*) dient ihr statt Ganzschluss. — Wir erblicken also hier an zwei Molltönen dieselbe Umkehrung der Modulationsordnung, die wir zuvor an zwei Durtönen, dem ionischen und mixolydischen, beobachtet haben; nur ist der phrygische Schluss noch weniger seiner Tonart eigen, als der mixolydische, weil er sogar im Schluss-Akkorde selbst eines fremden Tones bedarf.

Desshalb verlangte man nach einer Stärkung dieses Schlusses. Sie wurde dadurch bewerkstelligt, dass man in der einleitenden Harmonie entweder die beiden charakteristischen Töne, *d* und *f*, — oder ausser ihnen auch noch die ursprüngliche kleine Terz der Tonika, *g*, voraufgehen liess. So bilden sich denn nun zwei phrygische Schlussarten,



die dieser Tonart vorzugsweise angehören, übrigens zwar offenbar nicht so bestimmt und befriedigend sind, als unsre, durch die Dominante eingeleiteten Schlüsse, aber eben desshalb um so angemessener für diese abgeleitete und abhängige Dominantentonart. Der lange Gesang, Herr Gott dich loben wir, schliesst erst nach der zweiten, dann (das Amen) nach der ersten Weise; das gewaltige Lied unsers Luthers: Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir, schliesst seinen ersten und zweiten Theil in der zweiten Weise; jenen äolischen Schluss endlich, den wir zuvor betrachtet, finden wir unter andern an dem Liede, Ach Gott, vom Himmel sieh darein.

Eine Folge des Verhältnisses zwischen der phrygischen und äolischen Tonart ist übrigens, dass jene eben so gern in diese übergeht, als umgekehrt; so in dem zuletzt angeführten Choral die vorletzte Strophe, in dem Liede: Aus tiefer Noth, die erste Strophe des zweiten Theils und andre. — Dieser innige Verband beider Tonarten wird noch fester dadurch, dass dem Phrygischen diejenige Modulation versagt ist, welche allen übrigen Tonarten eigen, ja nach der Natur des Tonsystems die nächste und wichtigste ist: die Ausweichung in die Dominante nämlich, — dass ihr sogar eine zu einem Halbschluss geeignete Dominantenharmonie fehlt. Denn die letztere müsste *h-dis-fis* heissen; wir wissen aber, dass *f* und *d* für das Phrygische charakteristische Töne, folglich unabänder-

lich sind. Ein Phrygisch mit *fis* (*e, fis, g, a, h, c, d, e*) würde nur ein versetztes Aeolisch, und zwar hypoäolisch sein; eine neue Tonleiter, die man auf der Dominante der phrygischen mit Hilfe des *fis* errichten wollte (*h, c, d, e, fis, g, a, h*), ergäbe keine neue Tonart, sondern ein Hypophrygisch, eine unfruchtbare Fortbildung, die nicht im Sinne der Alten läge.

So ist also das Phrygische streng auf seine Unterdominante verwiesen; es verbindet sich sogar in Ermangelung einer Oberdominanten-Harmonie mit dem Dorischen, obwohl das Dorische nie in das Phrygische ausweicht, und selbst der Stammtone, das Aeolische, niemals in das Dorische modulirt; der einzige Fall, wo eine Tonart regelmässig nach der Unterdominante und deren Unterdominante, geht, und zwar aus Moll in Moll und nochmals Moll. — Wenn wir uns erinnern, dass der Charakter der Mollgattung an sich ein trüber, dass schon die Folge zweier Molldreiklänge trüb und düster, dass der Schritt in die Unterdominante ein Herabsinken, eine Herabstimmung in dunklere ernstere Gefühle ist: so enthüllt sich der Charakter der phrygischen Tonart, soweit wir ihn bisher betrachtet haben, in seiner ganzen Dürsterheit, in seiner tiefsten, ganz eigenthümlichen Macht.

Aber unerwartet und höchst bedeutsam dringt in diese strenge, fast zu trübe Abgeschlossenheit ein lichterer Strahl, und färbt die ganze Tonregion. Wir werden inne, dass der phrygische Grundton (*E*) die Terz des ionischen (*C*) ist, — in der Entstehungsreihe der Töne (No. 56) bekanntlich der zweite neue Ton, dem Urtöne nach der Dominante nächst verwandt. Ja, wir gewahren, dass der ganzen phrygischen Tonleiter ohne Weiteres die ganze ionische Tonleiter unterzulegen ist, —



wie der phrygischen Tonika die ionische. So knüpft nun die phrygische Tonart eine unmittelbare, enge Verbindung mit dem festesten, hellsten Durtone, dem ionischen *C*, und durch dieses sogar mit dem hypoionischen *G*. Diese Verbindung aber bildet seinen Charakter nach der andern Seite hin aus. Schlagend tritt sie hervor in den hochernsten, starkmuthigen Lutherliede von Tod und Auferstehung (Mitten wir im Leben sind), das sich in der fünften, achten und zehnten Strophe, zu den Worten: Das bist du, Herr, alleine — heiliger Herre Gott — heiliger starker Gott — du ewiger Gott — glaubensstark und mächtig in die ionischen Töne wendet. Tiefsinniger, geistiger tritt das Ionische in der fünften Strophe des Liedes: O Haupt voll Blut und Wunden, zu den Worten: O

Haupt, sonst schön gezieret — mit dem Ausdrucke mitleidvollsten Staunens hervor. Und so ist es nächst der dorischen die ionische Verbindung, welche das Phrygische nicht bloß für Trauer und Busse, sondern auch für die feierlichsten, ernstesten Glaubens- und Preisgesänge, wie eben das *Te deum*, eignet.

Diesem Charakter gemäss erscheint das Phrygische nur in tiefen Tönen, meist in *E*, oder auch *D* mit zwei und *C* mit vier Bee'n. Aus seiner Natur als abgeleiteter Tonart, aus seinen starken Beziehungen auf zwei rückwärts gelegne Molltöne und eine sehr entgegengesetzte Durtonart folgt, dass seine Gesänge nicht selten in einem der Töne anheben, in die es auszuweichen liebt, oft im Aeolischen, auch wohl im Dorischen; so dass der Anfang eines phrygischen Tonsatzes die Tonart nicht immer bestimmt angiebt, sondern gleichsam präludirend ist, den rechten Ton gleichsam erst sucht. An dem Choral: Ach Gott, vom Himmel sieh darein, ist nicht bloß der Anfang, sondern auch der Schluss des ersten Theils dem Aeolischen zugewendet. An dem Choral: Christum wir sollen loben schon (*A solis ortu*) —

533

weist uns die erste Zeile entschieden auf die dorische Tonart; dass aber nicht sie die herrschende sein kann, zeigt schon die folgende Strophe in ihrer Ausweichung nach dem ionischen *C*. Denn das Dorische weicht nur vorübergehend in das Ionische aus, und nur, sofern dieser der Stammtone des Mixolydischen, der dorischen Unterdominante, ist; schwerlich also würde die zweite Strophe im Ionischen schliessen. Ganz entschieden wird die Tonart am Schlusse.

Haben wir sie nun als die phrygische erkannt, so sehen wir sie mit all' ihren Nebentönen, dem Dorischen, Ionischen, Aeolischen umgeben, — so dass eben dieser Choral, vor andern sonst vorzüglichern, besonders geeignet schien zu einem Beispiel für

phrygische Tonführung. Die Behandlung folgt genau den Andeutungen, die in den Regeln über Modulation enthalten sind.

Die erste Strophe ist rein dorisch behandelt und mit dem dorischen Halbschlusse geendet. Wollte man den phrygischen Schluss (531 b) vorziehen, so würde der Tenor zuletzt *gis* erhalten, und bei dem nächsten Akkorde von da nach *g* gehen. Dann würde der Melodieton *g* gegen das vorige Tenor-*gis* gewissermaassen querständig auftreten; denn obgleich das neue *g* auch im Tenor erscheint, würde man es doch in der Oberstimme schärfer vernehmen. Nun ständ' eben die strengere Ansprache dieses querständigen Verhältnisses dem herben Charakter eines phrygischen Tonstückes wohl gut, wie es denn auch dem vollsten phrygischen Schlusse (No. 531 b) stets eigenthümlich beiwohnt. Aber aus einem andern Grunde verdient der dorische Schluss den Vorzug; er entspricht der Tonart, die in der ganzen Strophe herrscht, und lässt das Phrygische uns aufsparen, bis es recht entschieden eintreten kann. —

Soviel über diesen merkwürdigen Kirchenton. Er entfernt sich am weitesten von dem Wesen unsrer neuen Tonarten; daher ist er am geeignetsten, zu zeigen, in welche Missverhältnisse und Verunstaltungen man gerathen würde, wollte man die Melodien unmittelbar nach unserm neuen System behandeln. Die vorstehende Melodie z. B. würde, wenn man sie ohne Weiteres nach unsern heutigen Grundsätzen beurtheilte, geradezu mit all' unsern Tonarten, Schluss- und Modulationsgesetzen unvereinbar sein. Nicht überall tritt der Widerspruch so scharf hervor; öfters ist eine Behandlung nach neuerer Weise möglich, aber sicher nur auf Gefahr der ursprünglichen Kraft der alten Gesänge.

## Siebenter Abschnitt.

### Die lydische Tonart.

Wir haben die Betrachtung dieser Tonart bis zuletzt aufgespart. Hätten wir sie nach Anleitung des Quintenzirkels stellen wollen, so würde sie vor *C* ionisch erschienen sein; wollten wir ihr inneres Verhältniss zu andern Tönen berücksichtigen, so hätten wir sie ebenfalls bei *C* ionisch, als dessen Unterdominante, anzuführen gehabt.

Der Grund aber, warum wir sie zurückgesetzt haben, ist kein anderer, als: weil sie schon unter dem Walten des ältern Systems

niemals reichere und selbständigere Anwendung hat erringen können, und seit der Reformation vollends verschwunden ist. Nur wenig lydische Melodien finden sich in der böhmischen Choral-sammlung\*) und nur ausweichungsweise erscheint das Lydische in andern, namentlich dorischen Melodien. — Die Ursache ihres Untergangs lag in ihr selbst.

Ihr charakteristischer Ton ist *h*; nur dieser eine Ton, die übermässige Quarte des Grundtons, unterscheidet sie vom Ionischen, so wie von allen andern Tonarten; *h* ist also unveränderlich, so lange die Tonart lydisch sein soll. Dass nun dieser Ton einen Dominant-Akkord (*c-e-g-b*) für die lydische Tonart unmöglich macht, würde im Sinne des alten Systems nicht gegen die Brauchbarkeit derselben entschieden haben; denn die meisten Schlüsse wurden nicht durch den Dominant-Akkord, eher durch den Dreiklang der Dominante eingeleitet. Dass ferner dieses *h* gegen den Grundton ein herbes, nach dem gemeinen Sprachgebrauch unmelodisches oder unsangbares Verhältniss (das der übermässigen Quarte) gehabt, scheint eben so wenig gegen die Anwendbarkeit der Tonart entscheidend; denn man könnte ja diesen Schritt, wo er in der Melodie unangemessen war, vermeiden. Dass man endlich trotz dem *h* mit der Harmonisirung der lydischen Tonleiter zu Stande kommen kann, ist leicht zu sehen. — In andern Beziehungen jedoch wurde dieses *h*, — das einzige Merkmal der Tonart, — auch der Anlass, ihr Aufkommen zu hindern.

Die lydische Tonart fiel nämlich erstens bis auf das eine *h* mit einer andern sehr gebräuchlichen und viel gefügern und fasslichern, mit dem Ionischen im *genus molle*,

*f-g-a-b-c-d-e-f*,

vollkommen zusammen, und konnte so der Vermischung mit demselben bis zu gänzlicher Veränderung nicht entgehn\*\*). Zweitens entbehrte das Lydische, eben um jenes *h* willen, einer tonischen Harmonie auf der Unterdominante, folglich auch einer Modulation dahin, war also nach dieser Seite hin gelähmt. Und für diese Einbusse ward es drittens durch nichts entschädigt. Denn jenes so theuer bezahlte *h* konnte nur zu einer Ausweichung in die Oberdominante, nach *C* ionisch führen; dies ist aber keine charakteristi-

\*) Im evangel. Choral- und Orgelbuche findet sich No. 176 ein theils lydischer, theils ionischer Gesang; das Ionische nämlich im *Genus molle*, unserm *Fdur* dargestellt.

\*\*\*) Daher lehrt schon um 1274 Marchettus v. Padua (Gerbert scriptt. III, 110—111), dass der fünfte Ton (die lydische Tonart) im Hinaufsteigen der Tonleiter *h*, im Hinabsteigen aber *b* habe; — ungefähr wie man sich im neuern System wegen der übermässigen Sekunde der Molltonleiter zufrieden stellen wollte.

sche, sondern die gemeinste aller Ausweichungen, die wir in allen Tonarten, mit Ausnahme der phrygischen, wiederfinden, und die sich in allen von selbst darbietet, ohne ein Opfer zu fodern. — Dies sind die Gründe, welche die lydische Tonart niemals zu einer ausgedehnten Wirksamkeit gelangen liessen, und auch uns berechtigigten, sie aus dem noch praktisch nothwendigen System der Kirchentöne herauszustellen zu abgesonderter Betrachtung.

Wenn sie aber auch weniger praktische Wirksamkeit für uns hat, so darf sie doch in dem belehrenden Abrisse der alten Tonarten nicht fehlen. Sie ist jedenfalls eine von den typischen Ideen, in welchen die Vorfahren ihre Anschauungen vom Wesen der Musik festhielten. Als solche erkennen wir sie, wenn wir sie mit dem Ionischen und Mixolydischen zusammenhalten.

Wir Neuere schliessen jede unsrer Tonarten fest in sich selber ab; Ober- und Unterdominante sind integrirende Theile derselben, gleichsam die beiden Arme der Tonika. Wollen wir aber die Dominanten als Tonarten gebrauchen, so moduliren wir nach ihnen hin, geben die vorige Tonart einstweilen ganz auf, und begründen unsern Tonsatz nun lediglich auf der neuen Tonart. — Die Alten kannten in ihrem System auch noch einen Mittelfall. Sie erhoben sich aus dem Ionischen in das Mixolydische, als eine besondre Tonart; aber diese neue Tonart fand ihren festen Abschluss, ihre feste Begründung nicht in sich selber, sondern in dem Stammtone. So wie nun hier die Oberdominante als eine besondre, obgleich abhängige Tonart emporschwebte: so stellte sich ihnen, im Gegensatze dazu, auch ein Hinabsinken auf die Unterdominante vor, die als besondre Tonart (lydische) zu gelten suchte, und gleichwohl ihren Abschluss nicht in sich fand, sondern ihren Sinn aussprach im steten Hinaufverlangen nach dem Ursprunge, nach dem hellen sichern Ionischen.

Wenn nun überhaupt das Hinsinken in die Unterdominante einen weichern, schattigern Ton über das Tongemälde verbreitet: so verlich die innere Unbefriedigung, das stete Hinaufsehnen in den lichtern Ursprung dem lydischen Ton einen noch tiefern Ausdruck weichen, sehnenden, wehmüthigen Verlangens. In diesem Sinne hat in genialer Anschauung auch ein Neuerer, der tief sinnige Beethoven, den lydischen Gesang wieder angestimmt in seinem Quatuor Op. 132, um das Dankgebet eines tief ermatteten, noch von Schauern des Todes umwehten Kranken für den ersten neuen Lebenspuls auszusprechen. — Aber eben dieser weiche, verathmende Sinn der lydischen Tonart war wohl die innere Ursache ihres Ausscheidens in der glaubensfrischen und starkmüthigen Reformationszeit.

## N a c h w o r t.

Die Tiefsinnigkeit des alten Systems liess sich nicht verkennen, und in mehr als einem Punkte mussten wir ihm feinere Unterscheidungen, treffendere Charakteristik zugestehn, als unserm heutigen System. Es wäre aber ein Missverständniss und eine unkünstlerische Verirrung, wollten wir streben, in unserm Schaffen unter die Leitung des alten Systems zurückzukehren.

Alle Formen des Ausdrucks, die das alte System darbietet, besitzen wir auch. Aber uns stehen sie zu freier Auswahl zu Gebote, während sie den Alten als gesetzliche Normen gegeben waren. In einer Zeit, wo der Geist der Kunst erst anfang sich zu höherm Bewusstsein und höherer Macht zu erheben, bedurfte es einer unmittelbaren Leitung, sonst wäre des Irrens kein Ende gewesen\*) und man wäre lieber wieder zu der bewusstlosen und inhaltlosen Tonmechanik der ersten kontrapunktischen Zeit zurückgekehrt. Auch verlangte der übergewaltige Liedesdrang der Reformationszeit, dass eine Menge von Arbeitern an der Liederverfertigung Theil nähme. Unmöglich konnten Alle mit tiefer, genügender Künstlerkraft ausgerüstet sein; es bedurfte daher für sie fester Typen, nach denen, unter deren Vorzeichnung sie formen könnten, wenigstens in den Grundzügen des Gelingens sicher. Diesen Zweck haben die Kirchentöne gehabt und erfüllt.

Für den Standpunkt der jetzigen Kunstbildung ist diese Leitung nicht nöthig, ja, ihr Zwang wäre dem wahren Künstler unerträglich; er bedarf der Freiheit, allerdings auf die Gefahr, sich weiter zu verirren, als der alte Künstler unter der Leitung seines Systems konnte. Und in dem Maasse, in welchem diese Freiheit errungen, die Kunst in den letzten Jahrhunderten eine freie geworden ist: mussten auch die Anleitungen, welche das alte System für gewisse Zwecke gab, unzulänglich werden. Wir haben vielseitigere Aufgaben zu lösen, als dass sie unter den tief-sinnigen, aber doch beschränkten Begriff des alten Systems zu fassen wären. Und zu diesen Aufgaben haben sich unsre Mittel (namentlich durch Ausbildung der Melodie und Harmonie, durch unsre weit und zugleich fein ausgebildeten Formen) so vervielfältigt, dass wir unmöglich vom ältern System Anleitung für unser Schaffen noch erwarten können, dessen Inhalt ihm ja grösstentheils fremd ist.

---

\*) Wie der Geschichtskundige an den ersten Chromatikern sieht.

Ob man bei der Erfindung neuer Choräle und ähnlicher Tonstücke, oder in einzelnen Momenten grösserer Bildungen (wie Beethoven im vorgedachten Quatuor\*) sich dem Ideengange der alten Tonarten mehr oder weniger anschliessen will, hat jeder Künstler mit sich selber auszumachen. Wahr wird er dabei nur sein, wenn seine eigne Idee ihn zu dem alten Typus geführt, ihn nur absichtslos an denselben erinnert hat, nicht, wenn er genöthigt gewesen ist, sich erst nach dem Typus umzusehn, und von ihm Ersatz der eignen Anschauung zu erwarten.

---

\*) Oder der Verf. in den bei Trautwein in Berlin herausgegebenen Motetten für Männerchor.

## Dritte Abtheilung.

### *Das weltliche Volkslied.*

Der zweite Stoff, an dem wir unsre Begleitungskunst üben, ist das Volkslied. Jede Nation besitzt deren, aber keine reicher und kostbarer, als die unsre und die ihr verwandten Stämme der britischen Inseln und Scandinaviens.

Es darf kaum erwähnt werden, dass wir unter dem Namen Volkslied nur die Weisen begreifen, die wirklich im Volke gelebt haben, nicht die, welche irgend ein Komponist mit mehr oder weniger Glück im Sinne des Volks verfertigt hat. Solche gemachte Volkslieder mögen künstlerischen Werth haben (vielleicht höhern als manches wirkliche Volkslied) welchen sie wollen: immer fehlt ihnen das eigentliche Wesen; sie haben nicht im Volke gelebt und sind nicht sein Eigenthum geworden; das Volk hat sich nicht in ihnen eingewohnt und sie sich nicht sinn- und stimmrecht gemacht, hat nicht in ihnen gelebt, und seinen Sinn, seine Seele in sie hineingesungen! Nur wo das geschehen, wo das Lied aufgehört hat, Werk eines Einzelnen, eine Komposition zu sein, wo es Besitzthum, organisches Wort, Stimme des Volks geworden ist, da nur haben wir das Volkslied vor uns. Und da ist es lebendigster Volksausdruck, einer der unschätzbaren, jedes verwandte, jedes verstehende oder nur ahnende Gemüth tiefst ergreifenden Laute, in denen jedes Volk das Räthsel seines Daseins und Empfindens, sich selber unbewusst, zu offenbaren hat.

Dies ist der tiefe Sinn des Volksliedes, und durch ihn ist es von tiefster Bedeutung für den Musiker, der hoffentlich am fähigsten ist, die Weise auf das Innigste aufzunehmen und zu begreifen. Was das ächte Volkslied ihn über seine Kunst lehrt, ist sicher wahr und ächt; nicht immer für allgemeine Anwendbarkeit, aber im Sinne des Volks, aus dem es stammt. Aber eben desshalb muss es nicht sofort aus allgemeinen Prinzipien, sondern aus diesem Sinne gefasst und erwogen werden. Jene abstrakte Anwendung gemachter Regeln haben wir stets von uns gewiesen; wenn eine Gestaltung den allgemeinen Gesetzen nicht entspricht, erklären wir sie darum noch nicht für falsch, sondern forschen nach den besondern Gründen der Abweichung. Das erfindende oder umbildende

Volk hat jene Gesetze nicht gewusst, sondern nur (soweit sie auf der Natur beruhen) im unbewussten Gefühl getragen. Aber zunächst gegenwärtig und am Herzen war ihm das Gefühl des Moments, des Zustandes, in dem das Lied ihm eigen wurde. Hier sind die nächsten und wahren Gründe für die Weise des Lieds und ihre Abweichungen vom allgemeinen Gesetz zu suchen.

Soviel über den Antheil, den das Volkslied uns abgewinnen kann. Er ist so wichtig und bildend, dass kein Jünger der Tonkunst versäumen sollte, sich mit dem Volkslied ernstlich zu beschäftigen, und zwar nicht um es nachzuahmen (das ist eitel), oder gelegentlich eine Volkweise in eignen Werken anzubringen (das ist gering), sondern um tiefer in die Seele seiner Kunst einzudringen.

Diese Beschäftigung kann sich, wie bei jedem andern Werk, auf Hören und eignen Vortrag oder auf Nachdenken über Gestaltung und Sinn des Tonstücks beschränken, oder aber — und dies ist die dem künftigen Komponisten sich darbietende Uebung — in eigner Bearbeitung, die hier zunächst in der Erfindung einer Begleitung, dann auch wohl in der Darstellung des Volksliedes als selbständigen Tonstückes (ohne Gesang, z. B. auf dem Klavier, oder mit mehreren Instrumenten) besteht. Denn das Volkslied, als solches, wird im Volke bald unbegleitet und einstimmig gesungen, bald machen sich mehrere Sänger naturalistisch, ohne Grundsätze und Regeln bloß nach dem Gehör, einen zwei- oder mehrstimmigen Satz daraus (wie man von den tyroler und steyermärker Sängern frisch und artig gehört), bald wird ein volksthümliches Instrument (etwa eine Zither) eben so naturalistisch zur Begleitung genommen.

Wenn nun der Musiker diese Begleitung setzen soll, so kann er dies entweder im Sinne des Volks thun und die Begleitung zur untergeordneten, allenfalls sogar entbehrlichen Dienerin und Unterstützerin des Gesanges machen; oder er kann mit seiner Arbeit einen höhern Zweck verfolgen, nämlich durch die Weise seiner Begleitung den Ausdruck des Liedes verstärken und ergänzen und den Sinn des so zusammengesetzten Kunstwerks, wie den des Hörers, in eine höhere Sphäre erheben. Im ersten Falle bleibt das Volkslied in seiner eigentlichen Sphäre, naiver Ausdruck irgend einer volksthümlichen Stimmung, die sich diesem oder jenem Momente des Seelenlebens anschmiegt. Im andern Falle wird es ein eignes, einer ganz bestimmten Vorstellung sich widmendes Kunstwerk, das man nur noch als solches, nicht mehr als eigentliches Volkslied anzusehen hat. Von letzterer Art ist die Sammlung „schottischer Gesänge von Beethoven“<sup>\*)</sup>, vor allen ähn-

<sup>\*)</sup> Vier Hefte, neue Ausg. bei Schlesinger in Berlin.

lichen überreich an den tiefsinnigsten, tiefstgefühlten Zügen zu nennen, obgleich auf der andern Seite nicht in Abrede gestellt werden kann, dass der in sein eignes wunderreiches Innre einsiedlerisch verschlossene Künstler hier und da mehr gethan haben mag, als die ursprüngliche Weise zu tragen vermochte; jedenfalls ein Werk, das jeder ächte Jünger sich auf das Innigste und Tiefste aneignen muss.

Wir beginnen nun bei dem Einfachsten. In Leistungen, wie jene Beethoven'sche, erblicken wir den Gipfel unsrer jetzigen Aufgabe, zu dessen Erreichung jedoch vielseitige Durchbildung erfordert wird. Eine ähnliche Leistung hat Beethoven an eignen Liedermelodien in seinem „Liederkreis an die ferne Geliebte“ gegeben, in dem jeder Liedervers seine eigne, sinnigste und sprechendste Begleitung erhalten hat. Auch Liszt hat in ähnlichem Sinn und mit grossem Talent den Liederkreis, so wie andere Beethoven'sche Lieder und einige Lieder von F. Schubert für Pianoforte eingerichtet.

Uebrigens wollen wir in der Regel das Pianoforte als begleitendes Instrument annehmen und darauf sehn, dass die Ausführung auf demselben nicht bloß möglich, sondern auch nach Verhältniss der Leichtigkeit unsrer Aufgabe nicht zu schwer sei.

## Erster Abschnitt.

### Allgemeine Auffassung der Melodie.

Das erste Geschäft bei der Bearbeitung eines Volksliedes ist die Bestimmung einer festen Tonart; denn im Volksleben wird, wie sich von selbst versteht, ein solches Lied bald in dieser, bald in jener Tonart gesungen, wie es dem Sänger eben mundrecht scheint.

#### 1. Berücksichtigung der Stimmregion.

Bei dieser Wahl ist vor Allem auf angemessene Lage der Töne für die Singstimme zu sehn. Das Volkslied soll seinem Ursprunge, wie seiner Tendenz nach von Vielen gesungen werden können, darf also den gewöhnlichen Tonumfang nicht überschreiten, weder nach der Höhe noch nach der Tiefe zu weit gehn. Obgleich ein absolutes Tonmaass hier nicht gegeben werden kann, da das Volk seine Lieder nach eigener Stimmung bildet und mancher Stamm (namentlich südliche und Bergvölker) tonreicher singt, als andre: so wird man doch wohl thun, sich möglichst

innerhalb der Dezime *d* und *f* zu halten, eine Tonreihe, die den hohen Stimmen bequem und den tiefen wenigstens erreichbar ist.

## 2. *Karakter der Tonarten.*

Hiernächst kommt viel auf den Karakter der Tonart an, die man wählt. Wer mit unbefangnem und empfänglichem Sinne Musik hört und ausübt, der ist inne geworden, dass die verschiedenen Tonarten — abgesehen von Höhe und Tiefe und abgesehen davon, dass einige auf dem und jenem Instrumente mehr helle und klangvolle Töne haben als andre (z. B. die Tonart *Ddur* auf der Geige die blossen, stärker und heller erklingenden Saiten) — einen verschiedenen Karakter, bald heissere, bald kühlere, bald trübere und weichere, bald hellere und festere Stimmung an sich haben und auf den Hörer übertragen, obgleich der Grund dieser Erscheinung noch nicht aufgedeckt ist\*). Hat man nun diesen Karakter der Tonarten wahrgenommen, so versteht sich von selbst, dass man wo möglich (wenn die Stimmlage es irgend erlaubt) für jedes Lied die Tonart wählen wird, deren Karakter mit dem des Liedes am besten übereinstimmt.

So wichtig nun auch dieser Punkt hier und überall für den Komponisten ist, so halten wir doch für gut, über den Karakter der Tonarten in diesem Werke nichts Näheres mitzutheilen, sondern die Auffassung desselben einstweilen dem unmittelbaren Gefühl jedes Einzelnen zu überlassen. Denn erschöpfend und (so viel wie möglich) begründend könnte diese Angelegenheit hier doch nicht erörtert werden und in der Weise einzelner Andeutungen ist besonders von unsern Musik-Aesthetikern so viel Halbwahres und Ganzfalsches ausgesprochen worden, dass jede nicht tiefer gehende Untersuchung die phantastische Masse nur vergrössern und den Jünger zu Träumereien hinüberlocken könnte, während uns nichts näher am Herzen liegt, als ihn zu rüstiger That anzuführen. Dagegen werden wir in der Musikwissenschaft Gelegenheit und Verpflichtung haben, auf diesen Gegenstand zurückzukommen; einstweilen enthält die allgemeine Musiklehre wenigstens einige Andeutungen darüber.

---

\*) Dies letztere war die Veranlassung, die den so verdienstvollen und scharfverständigen, dem Feinern und Tiefen aber weniger offenen Gottfried Weber zum Leugner und Bekämpfer der ganzen Erscheinung machte. Sein Gegenbeweis zeigt nur, dass der Verstand den Grund der Sache nicht fassen kann.

## Zweiter Abschnitt.

### Anlage der Harmonie.

Die eigentliche Thätigkeit des Tonsetzers beginnt nun erst mit der Festsetzung der Modulation und Harmonie. Hier gelten zwar dieselben Grundsätze, die uns bisher geleitet haben; aber in zweierlei Hinsicht müssen wir weiter gehn, als im Choral.

Erstens sind in der Regel die Volkslieder im Charakter und Inhalt bestimmter von einander unterschieden, als die Choräle unter einander, da in jenen alle menschlichen Zustände in ihrer reichsten Mannigfaltigkeit zur Sprache kommen, alle Empfindungen mit den eigensten, feinsten und schärfsten Zügen hervortreten, während im Choral Alles unter der gemeinschaftlichen Stimmung und Form der Andacht, und zwar der im christlichen Gemeinelied herrschenden, erscheint. Bei dem Choral konnten wir uns daher an einer Grundform der Behandlung, an einem allgemeinen Typus, der alle Choräle beherrscht, genügen lassen; bei den Volksliedern müssen wir aber nach der Stimmung eines jeden besonders fragen, — obwohl eine gewisse volksmässige Allgemeinheit auch hier sich herausstellt. Wie wechselnd und reich aber die in den Volksliedern laut werdenden Zustände sind, wird der, dem es noch nicht bekannt sein sollte, mit Ueberraschung erfahren, wenn er mit Sinn und Theilnahme eine Reihe von Volksliedern durchgeht. Wir empfehlen dazu vor Allen die Sammlung der „Deutschen Volkslieder“ von Erk und Irmer\*) wegen ihres reichen und gewissenhaft geprüften Inhalts, dann auch: „Braga,“ eine Sammlung Volkslieder verschiedner Nationen von O. L. B. Wolf\*\*), von reichem und theilweis sehr interessantem, hin und wieder aber nicht zu verbürgendem Inhalte, nur leider einer oft unlöblichen musikalischen Behandlung. In beiden Sammlungen findet auch der Kompositionsschüler reichlichen Bildungsstoff.

Zweitens haben wir bei den Chorälen nach der christlich andächtigen Fassung und der eben daher rührenden Gleichmässigkeit des Rhythmus eine gleichmässige Harmonievertheilung, — in der Regel auf jeden Takttheil (jede Silbe) einen Akkord, — angemessen gefunden, und um nicht in dieser Gleichmässigkeit eintönig und matt zu werden, die Akkordfolgen energisch, die Stimmen gesangreich auszubilden getrachtet. Das Alles ändert sich bei den weltlichen Gesängen durchaus. Die Mannigfaltigkeit des Inhalts und der in ihnen herrschenden Stimmungen hat vor Allem

\*) Berlin, Plahn'sche Buchhandlung.

\*\*) Bei Simrock in Bonn.

bewegtern und mannigfach wechselnden Rhythmus nach sich gezogen und damit die Melodie bestimmter charakterisirt. Es kann daher von jener gleichmässigen Vertheilung der Akkorde, die im Choral Regel war, hier nur noch ausnahmsweise die Rede sein; die Harmonie hat nicht mehr die Obliegenheit, uns durch Mannigfaltigkeit und besondere Kraft für die Einförmigkeit des Rhythmus zu entschädigen; sie will gar nichts andres als den Gesang des Liedes unterstützen, die begleitenden Stimmen ordnen sich der Liedweise ganz unter. — Auch ein Theil der neuern katholischen Andachtslieder schliesst sich dieser Tendenz an.

Wir müssen daher bei der Behandlung solcher Weisen vor Allem

### 1. *das Maass der Harmonie.*

bestimmen. Aber nach welchem Gesetze? — Nach einem für uns schon begründeten.

Schon S. 255 haben wir die Akkorde als Räume ansehen gelernt, innerhalb deren sich die Stimmen (also auch die Hauptstimme) bewegen. Gehen wir nun von einem Akkorde zu einem andern fort, so heisst das nichts anders, als: die Stimmen (die Hauptstimme) begeben sich aus einem Raum in einen andern. Dies ist in jedem Fall ein bedeutenderer Schritt, als wenn die Bewegung innerhalb eines einzigen Raumes (Akkordes) bleibt.

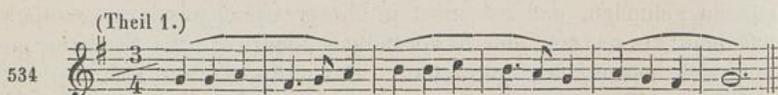
Dessgleichen haben wir (S. 247) die verschiedenen Tonarten, durch die wir in einem Tonstücke gehn, als Räume, — aber als grössere und wichtigere, bedeutsamer unterschiedne angesehen.

Es ist also klar, dass wir jeden Schritt in einen andern Raum als einen wichtigern Moment im Ganzen empfinden, der den Inhalt des einen Raumes von dem des andern mehr oder weniger entschieden trennt. Mithin müssen wir in der Regel

die zusammengehörigen Töne der Melodie auch soviel wie möglich in einem harmonischen oder modulatorischen Raume zusammenhalten.

Welche Töne aber zusammengehören, das entscheidet zunächst die rhythmisch melodische Konstruktion des Liedes.

Untersuchen wir zuvörderst die Melodie des allbekanntn englischen Volksliedes.



Die Aehnlichkeit des ganzen Baues (auch im zweiten Theile) lässt leicht erkennen, dass die Melodie aus lauter Abschnitten von je zwei Takten besteht. Wollen wir diesen Gang der Weise auf das klarste und einfachste herausstellen, so müssen wir, —

da nicht alle sechs Töne jedes Abschnittes sich unter einen Akkord fügen wollen, — wenigstens mit einem harmonischen Rubepunkte den Schluss jedes Abschnittes bestärken. Dies würde eine Begleitung, wie die hier bei a stehende,

535

veranlassen, an der man (obgleich gewöhnlich anders und, wie wir sehn werden, besser begleitet wird) unsre Regel bewährt, den rhythmischen Bau der Melodie verdeutlicht und unterstützt finden wird; der zweite Ton im zweiten und vierten Takt ist als Durchgang behandelt; im Wesentlichen dasselbe wäre der Fall, hätten wir diese Takte so wie bei b ausgeführt.

So viel zur ersten Veranschaulichung der Regel.

Nun aber ist sogleich einleuchtend, dass

1. oft mehr als eine Art der Raumbtheilung stattfinden kann,
2. das Bedürfniss, die Abschnitte der Melodie zu unterstützen, nicht immer gleich dringend ist.

So hätten wir z. B. in der vorigen Melodie die beiden ersten Töne des ersten und dritten Taktes, wie auch die drei Töne des fünften in einen Akkord (*g-h-d* und *d-fis-a-c*) fassen können; aber umgekehrt hätte uns auch frei gestanden, die Töne des zweiten und vierten Taktes zwei oder drei Akkorden zuzuertheilen. Die Entscheidung hängt hierin vom Charakter des Liedes und unsrer besondern Absicht bei der Bearbeitung ab; stets wird sich aber zeigen:

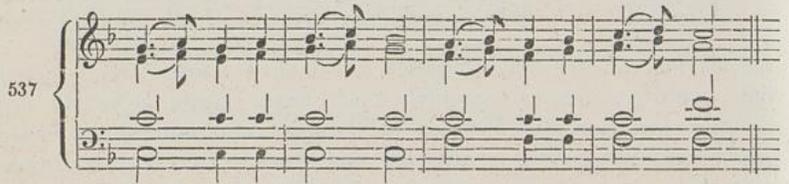
dass das Lied sich um so gewichtiger zeigt, je mehr Akkordwechsel wir eintreten lassen, und um so leichter und beweglicher, je mehr Töne wir unter wenige Akkorde zusammenfassen.

Kehren wir nun auf unser Lied zurück, das der feierliche Nationalgesang der Briten und in gleicher Bedeutung auf Preussen übertragen worden ist: so zeigt sich obige Behandlung zwar klar und einfach, aber nicht dem Gewicht eines solchen Gesanges entsprechend. Angemessener wäre diese,

536

oder eine ähnliche Behandlung, die jedem Tone des Liedes akkordischen Nachdruck gäb' und den Bass schon zu einem eignen Gesang erhöbe.

In ähnlicher Weise wäre das sanfte italienische Fischergebet (Beilage XXVI, 1) „O sanctissima“ zu behandeln. Der zweite und vierte Takt würde am besten auf Einem Akkorde verweilen, der Ton *b* also Durchgang werden. Den Anfang des zweiten Theiles würden wir vielleicht so fassen.



Im ersten Takte wechseln die Dreiklänge auf *c* und *f*, dergleichen im letzten die auf *f* und *b*; aber es geschieht über ruhenden Unterstimmen, so dass jeder Takt doch als engverbundene Masse auftritt. Im siebenten Abschnitte werden wir übrigens auf diesen Tonsatz zurückkommen.

Selbst das trotzig und verwegen einherprunkende alte National-Lied der Franzosen (*vive Henri quatre*) würden wir in ähnlicher Weise mit energischer Akkordfolge — man könnte vielleicht so anfangen: —



begleiten, fast auf jede Sylbe einen Akkord stellen, während die enthusiastische Marseillaise schwunghaftern Schrittes einhergeht und, wie andre leichtere Gesänge, weniger Akkordfülle verträgt. Der in der Beilage XXVI, 3 mitgetheilte z. B. würde zu Takt 1 bis 5 nur eines Akkords bedürfen (*a* und *c* wären Durchgänge), dann zu Takt 6 und 7 wieder eines u. s. w. Wollten wir etwas gehaltner schreiben, so würden wir den Durchgangstönen *a* und *c* besondere Akkorde geben. Käme es darauf an, den Eintritt des zweiten Theils (Takt 7) hervorzuheben, so müsste man die Harmonie wechseln, z. B. von *d-fis-a* (Takt 6) nach *a-c-e* oder *b-dis-fis-a*, oder wenigstens in den Quintsext-Akkord *fis-a-c-d* gehn; uns schiene dies schon zu fremd und beladen für die unschuldvolle Melodie.

Nächst dem Akkordreichthum kommt nun

2. *die Zahl der Begleitungsstimmen*

in Betracht. Je mehr Begleitungstöne wir verbinden, desto voller, schwerer wird die Masse der Begleitung; je weniger Begleitungsstimmen wir brauchen, desto leicht beweglicher, zarter wird das Ganze\*).

Nach dieser ohne Weiteres einleuchtenden Bemerkung werden wir für jede besondere Aufgabe das rechte Maass der Begleitung schon ziemlich sicher treffen; leichte, unschuldig klare, oder rasch bewegte Weisen werden besser zwei- oder dreistimmig, — ernstere, gewichtvollere besser vier- oder fünfstimmig dargestellt. Das zuletzt erwähnte Lied wird viel angemessener zweistimmig in der bei der Naturharmonie gelernten Weise, — die in No. 535 und 538 angeführten Lieder werden besser vierstimmig, auch wohl mit Verdopplung des Basses, dargestellt. Der bei No. 537 betrachtete Gesang wird in seiner sanften Feier am wirkungsvollsten von einem vierstimmigen Chor gesungen; er liesse sich auch dreistimmig, weniger genügend zweistimmig darstellen; den fünfstimmigen Satz würden wir für die stille Weise schon überladen finden. Ueberhaupt möchte bei der Beweglichkeit und dem frischen Rhythmus der meisten Volkslieder selten eine mehr als vierstimmige Begleitung wohlgerathen sein.

Bisher haben wir nur überlegt, welche Stimmzahl für dieses oder jenes Lied im Allgemeinen angemessen sei; nun treten hauptsächlich noch zwei Betrachtungen hinzu, deren wir bei den Chorälen nicht bedurften.

Erstens werden wir bald gewahr, dass in ein und demselben Liede bisweilen ein Theil oder Abschnitt stärker als der andre betont und dadurch als der hauptsächlichste oder stärkere, heftigere u. s. w. ausgesprochen sein will; bald giebt der Text des Liedes, bald der musikalische Inhalt und Gang hierzu Anlass. Den Gegensatz der schwächern oder sanftern und der stärkern oder festern Partien können wir nicht allein durch den bloß mechanischen Wechsel von forte und piano, oder durch die Behandlung der Harmonie, sondern auch — und oft am glücklichsten, oft einzig nur — durch den Wechsel von Mehr- und Minderstimmigkeit darstellen. So könnte das in der Beilage XXVI, 4 mitgetheilte Lied vollgriffiger bei den längern, schonender und leichter bei den kürzern Noten

\*) Es versteht sich, dass hier von dem besondern Inhalte der Harmonie, der in sich selbst bald fremder und schwerer, bald vertrauter und leichter sein kann, von dem Unterschiede der Betonung (forte und piano) und der Instrumente oder Stimmen ganz abgesehen wird.

539

begleitet werden. Wir wollen übrigens des in No. 185 gegebenen Beispiels denken und den so wirksamen Wechsel in der Regel nicht anders, als mit dem Eintritt neuer rhythmischer Abschnitte oder Glieder unternehmen. — Bei den Chorälen würde derselbe Wechsel möglich und bisweilen von Wirkung sein; meistens ist er aber ganz unnötig, da es zunächst auf den Ausdruck des von der Stimmzahl unabhängigen typischen Karakters der Choräle im Allgemeinen ankommt, und bei dem gleichmässigen Gang dieser Gesänge Modulation und Stimmführung fast alleinige Rücksicht fodern.

Zweitens bedienen wir uns besonders bei weniger vollklingenden, oder für Unterscheidung des forte und piano ungünstigen Instrumenten (wie Pianoforte und Orgel), oder endlich zu einem besonders kräftigen Ausdrücke der Vielstimmigkeit für einzelne Schläge, während im Uebrigen mit einer oder zwei Stimmen fortgegangen wird. So könnte das bekannte Soldatenlied durch dergleichen Vollgriffe, —

540

die ihm gebührende energische Betonung erhalten. In solchen Fällen richtet sich der Wechsel zwischen Viel- und Wenigstimmigkeit entweder nach dem rhythmischen Bau oder den Accenten, die der besondere Ausdruck des Textes oder der Melodie fodert; weitere Anleitung scheint überflüssig.

Uebrigens geht man auch bisweilen auf weniger Stimmen zurück, um eine besondere Stelle leichter spielbar zu machen. So haben wir in No. 538 Takt 2 im Basse die Oktaven-Verdopplung aufgegeben, um die linke Hand in ihrer Lage zu lassen. Sie wird nun ihren Gang leichter, ruhiger und wirkungsvoller ausführen.

Endlich kommt noch bei den vielfältigen Stimmungen und Bewegungen der Volkslieder

### 3. die Form der Harmonie

in Erwägung. Bis jetzt haben wir die Akkorde zwar in verschiedenen Lagen u. s. w., stets aber so gebraucht, dass die zu jedem gehörigen Töne in der Regel gleichzeitig eintraten. Aber eben in diesem stets gleichzeitigen Auftreten von je drei oder mehr Tönen lag eine Schwerfälligkeit und Ungefügigkeit, die wir längst (No. 120) inne geworden sind und bei unsern jetzigen Aufgaben gründlich überwinden müssen.

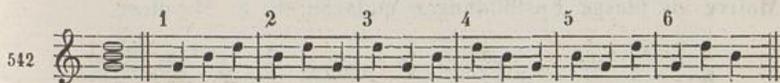
Das Mittel dazu haben wir längst in Händen. Wir wissen schon seit No. 61, dass die zu einer Harmonie gehörigen Töne nicht bloß gleichzeitig, sondern auch nacheinander gesetzt werden können; im ersten Falle tritt die Harmonie in ihrer eignen Gestalt, im andern in melodischer Form auf\*). In dieser bietet sie uns vielfache sinnreiche Bildungen, die wir harmonische Figurationen (S. 234) nennen und zuvörderst besonders betrachten müssen.

## Dritter Abschnitt.

### Die harmonische Figuration.

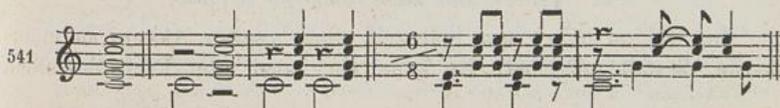
#### Aufsuchung ihrer Motive.

Wir wissen bereits, dass mit dem Namen: harmonische Figuration die Darstellung einer Harmonie in melodischer Form bezeichnet wird; die Töne eines Akkordes treten nicht gleichzeitig, sondern nach einander auf. Aber in welcher Folge? Hier sind schon bei drei Tönen sechs Möglichkeiten, —



bei vier Tönen vierundzwanzig Möglichkeiten vorhanden, ab-

\*) Eine Mittelgestalt zwischen beiden gäben die allbekanntesten Figuren ab, in denen eine oder einige Stimmen des Akkordes den andern Stimmen voraus-treten; z. B.



und viele ähnliche, die jeder selbst aufsuchen oder bilden mag.

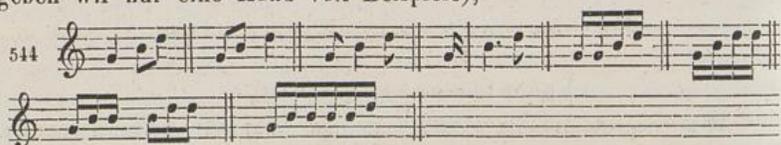
gesehn von den Verschiedenheiten, die durch den Rhythmus noch hinzukommen können, und von denen, die durch ein- oder mehrmalige Wiederholung eines oder mehrerer Töne entstehen. Schon hier überzeugen wir uns, dass es nicht gelingen würde, die Formen harmonischer Figuration zu erschöpfen, und dass es zunächst nur auf die Einweisung in dieses Gebiet ankommen kann. Sehen wir uns zuerst ein wenig in den Motiven um.

### 1. Einstimmige Motive.

In No. 542 haben wir die aus drei Tönen ohne Tonwiederholung und ohne Rücksicht auf Rhythmus entstehenden Motive kennen gelernt. Dass drei andre, oder anders gelegte Töne, z. B. hier bei a,



sechs neue Motive ähnlicher Gestalt geben, dass jeder Verein von vier Tönen, z. B. der bei b, vierundzwanzig Motive giebt, ist aus Obigem klar. Die Töne eines Nonen-Akkordes (überhaupt fünf Töne) würden in einer einzigen Zusammenstellungsweise schon 120 Möglichkeiten geben. Gehn wir daneben auf rhythmische Mannigfaltigkeit und die Möglichkeit der Tonwiederholung aus (aus No. 542, 1 geben wir nur eine Hand voll Beispiele),



so zeigt sich die Unerschöpflichkeit dieses Gebietes; schreiten wir zu Gruppen von neun und zehn Tönen, so geht die Zahl der blossen Tonstellungen (ohne Wiederholung und Rhythmus) schon in Millionen\*). In den allermeisten Fällen werden wir jedoch diese weiten Motive als blosse Fortbildungen einfacherer, z. B. diese



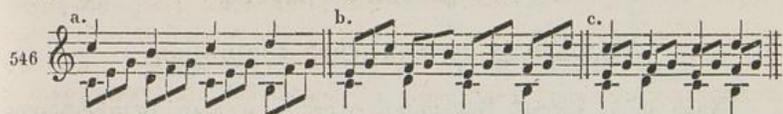
als Fortsetzungen des Motivs No. 542, 1 und des zweiten Motivs in No. 543, b auffassen können.

### 2. Zwei- und mehrstimmige Motive.

Im Obigen haben wir jederzeit einen ganzen Akkord in melodische Gestalt aufgelöst. Es kann aber auch ein Theil desselben

\*) 362,880 und 3,628,800.

festgehalten und ein anderer figurirt werden; so sind hier



vier Akkorde dergestalt figurirt, dass bei a die Oberstimme, bei b die Unterstimme, bei c beide festgehalten werden, während die übrigen Töne der Harmonie in melodischer Gestalt erscheinen. In den frühern Fällen ist aus einem drei- oder vierstimmigen Akkord eine einstimmige Tonfolge geworden; hier wird ein vierstimmiger Satz zu einem zwei- oder dreistimmigen; allein in der Figuralstimme sind drei oder zwei Harmoniestimmen enthalten.

Nehmen wir nun solche Sätze als zwei- oder dreistimmig, so können wir sie durch neue Stimmen wieder vier- oder mehrstimmig machen; z. B.

Es leuchtet aber aus Obigem ein, dass diese Sätze, auf ihre harmonische Grundlage geführt, nicht vier- und fünfstimmig, sondern sechs- und siebenstimmig sind und eigentlich so aussehen.

Die Aufsuchung anderer Motive, in denen bald eine, bald mehr Stimmen (No. 547; d und e) figurativ sind, kann dem Fleisse des Lernenden überlassen bleiben. Wir haben hier die nächstliegenden und geringsten aufgegriffen; dem beharrlich weiter Forschenden wird sich aber eine Fülle der reichsten und anziehendsten Gestaltungen allmählig erschliessen.

## Vierter Abschnitt.

### Ausführung harmonischer Figuration.

Nach dem bereits Bekannten werden wenige Betrachtungen genügen, uns bei der Ausführung harmonischer Figuration sicher zu leiten. Sie zerfallen in zwei Hälften, jenachdem wir die harmonische Figuration aus dem harmonischen oder melodischen Gesichtspunkt anschauen.

#### A. *Der harmonische Gesichtspunkt.*

Die harmonische Figuration ist in ihrem Grunde nichts anders, als eine wirkliche Harmonie, nur ganz oder theilweis in melodischer Form dargestellt. Folglich unterliegt sie allen Regeln, die uns bei der Harmonie überhaupt gelehrt haben. Wenn wir nun, wie in No. 542, von einer zuvor festgestellten Harmonie (oder Harmoniefolge) ausgehen, oder uns wenigstens, wie in No. 546 und 549, die zu Grunde liegende Harmonie vorstellen: so werden wir von selbst auf die Befolgung jener Regeln hingeführt. Es treten aber dabei einige erwähnenswerthe Punkte auf.

##### 1. *Verzögerte Auflösung.*

Betrachten wir noch einmal ein Paar Figurationen aus No. 546 mit ihrer harmonischen Grundlage.

549

In der einfachen Harmonie lösen sich die Septimen-Akkorde ganz richtig auf; die Terz *h* steigt nach *c*, die Septime *f* fällt nach *e*. In der Figuration geht bei *a* die Septime im zweiten Akkorde nicht nach *e*, sondern nach *g*, dann folgt erst in derselben Stimme *c* und endlich kommt *e* nach; dessgleichen geht bei *b* im zweiten Akkorde die Terz *h* nicht nach *c*, sondern nach *e*, darauf folgt *g* und nun endlich kommt das verlangte *c*. Sind diese Töne falsch behandelt? Nein; in der Figuralstimme sind drei verschiedene harmonische Stimmen enthalten, deren Töne nur nicht gleichzeitig, sondern nach einander auftreten. Man nennt dies verzögerte Auflösung.

Derselbe Fall zeigt sich, wenn Vorhalte in die Harmonie treten. Hier

550

sehen wir bei a eine Harmoniefolge in Figuration aufgelöst, bei b dieselbe durch einen Vorhalt *e*, der sich in *d* auflöst, verändert. Die Figuration bei b nimmt diesen Vorhalt auf, führt ihn aber nicht sogleich nach *d*, sondern schiebt *g* und *f* dazwischen, verzögert also damit die Auflösung. Aber man sieht sogleich, dass *g* und *f* Bestandtheile der beiden Mittelstimmen sind, während Vorhalt und Auflösung der Oberstimme angehören.

Unleugbar giebt die unmittelbare Auflösung die schnellste Befriedigung, ist also die mildeste Gestaltung. Allein die verzögerte Auflösung kann eben durch Zurückhalten eines gleichsam räthselhaften Tones besondern Reiz ausüben (wie man an dem, übrigens vielgehörten Satze No. 550, b erkennt) und ist, auch abgesehen davon, in vielen Fällen unentbehrlich, wenn man ein Figuralmotiv auch nur einigermaassen einheitsvoll durchführen will. Die obigen Fälle würden durch Vermeidung der Verzögerungen, z. B. so:

551

eben nicht gewonnen haben.

## 2. Oktaven- und Quintenfolge.

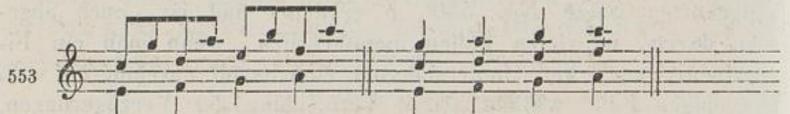
Der aufmerksamere Leser wird bereits gefunden haben, dass in No. 547 bei a, c, d und e Oktavenfolgen eingetreten sind, die man in No. 548 offen dargelegt hat. So sind hier bei a

552

Oktaven- und Quintenfolgen gemacht, die man bei b unverhüllt in der ersten und vierten, zweiten und fünften, dritten und sechsten, wie in der zweiten und vierten Stimme hervortreten sieht.

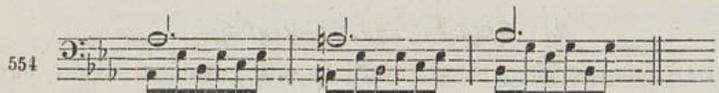
Sind dergleichen Oktaven- und Quintenfolgen unstatthaft? Haben sie dasselbe Auffallende oder Missfallende an sich, wie die früher (S. 83) betrachteten Oktaven und Quinten?

Keineswegs. Vor Allem wirken sie in harmonischer Hinsicht gar nicht so bestimmt, wie die in harmonischer Form in No. 93 betrachteten; denn die Figuralstimme (in No. 546 und 552) umgiebt die bedenklichen Töne dergestalt mit melodischen Nebennoten, ist selbst eine so bewegliche oder fließende Melodie, dass die in einfacher Harmonie vielleicht anstössige Folge wenig oder gar nicht hervortritt. Sodann erkennt man sogleich, dass die eigentlich zum Grunde liegende Harmonie vollkommen regelmässig gebildet ist und die bedenklichen Folgen nur in einer Verdopplung aller Stimmen (No. 552), dergleichen schon in No. 84 geschehen, oder einiger Stimmen (No. 547), dergleichen wir ebenfalls schon bei No. 94 beobachtet, ihren Ursprung haben, also nicht im Wesentlichen sondern in einem Beiwerke der Harmonie statt finden. Wäre letzteres aber auch nicht der Fall, läge der Figuration ein wirklicher Harmoniefehler, wie z. B. hier

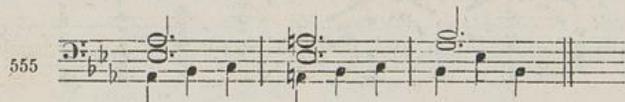


eine förmliche Quintenreihe, zum Grunde: so würde doch durch die melodische Form und die zwischentretenden Schritte (hier z. B. stellt sich zwischen die Quinten jederzeit eine Quarte) das Bedenkliche der Harmoniefolge höchst gemildert, wo nicht ganz aufgehoben. Auch solche Tonfolgen würden wir nicht unzulässig finden und es sollte nicht schwer halten, deren in den Werken aller Meister aufzuweisen.

Einigermaassen gehört hier schon folgende Stelle aus Beethoven's C-moll Sonate Op. 10 hin, im ersten Satze Takt 72 bis 74.



Die Anfangstöne dieser Takte bilden Oktaven und zwar, wenn man die Figuration auf ihre harmonische Grundlage zurückführt,



zwischen Ober- und Unterstimme; zwar tritt auf dem dritten Viertel statt des oktavenmachenden Grundtons die Terz (der Sext-Akkord) zwischen die Oktaven; doch dringen sie mit dem Gewicht des

Haupttheils vor und Beethoven hat ausdrücklich ihre Hervorhebung (mit *sf*) vorgeschrieben. Mit Recht. Nur so konnte seine Melodie hinlänglich gekräftigt und die Begleitung fließend und konsequent fortgeführt werden.

Offenbarer finden sich ähnliche Oktaven im Finale der *F*moll-Sonate desselben Meisters Op. 2, von Takt 22 an, —

556

und endlich Quinten und Oktaven bei dem Altvater Bach in seiner *D*moll-Tokkate\*) von Takt 7 an,

557

ein Gang, der diese Harmoniegrundlage —

558

hat. Wenn der Künstler nach den einseitigen und höchst dürftigen Ansichten der alten Schule\*\*) nur die niedre Bestrebung hätte, dem

\*) No. 9, Heft 3 der vom Verf. bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen Orgelkompositionen Seb. Bach's.

\*\*) Eine Ansicht, die sie zwar nicht ausspricht, — vielmehr geht überall das gute Wort voran: Musik sei die Kunst, durch Töne Empfindungen, oder Gefühle zu erwecken u. s. w. —, die aber jedem ihrer Gebote und Verbote unterliegt als Hauptgesetz und letzter Grund.

Wohl- und Weichklänge, der glattesten Modulation u. s. w. nachzutrachten: so müsste man beide letzte Sätze schlechthin tadeln. Beethoven und Bach hatten aber einen umfassendern und tiefern Begriff von ihrer Aufgabe. Dem leidenschaftlich stürmenden Charakter jenes beethovenschen Finale sagen die grollenden hohlen Oktaven auf das Erwünschteste zu und jener Bach'sche Gang, auf dem vollen Werke (oder auch nur fortissimo auf dem Flügel) ausgeführt, klirrt und klingt hernieder in der ganzen wilden Majestät des Instruments der Instrumente \*).

### 3. Eintritt der Durchgänge.

Obgleich die Durchgangstöne nicht zur Harmonie gehören, so treten sie doch gleichzeitig mit ihr auf und wir haben uns schon längst (S. 282) dazu verstanden, sie in mancher Hinsicht so zu betrachten, als wären sie wirkliche Harmonietöne. Daher ist es ohne Weiteres einleuchtend, dass wir sie auch in die harmonische Figuration eintreten lassen können, als wären sie wirkliche Bestandtheile der Akkorde.

So ist in diesem Sätzchen —

559

geschehn. Im ersten Takte (bei a) herrscht der Dreiklang *c-e-g* und *d* ist Durchgang; im zweiten Takte herrscht der Terzquart-Akkord *d-f-g-h* und das erste *c* ist Vorhalt, das letzte Durchgang zu dem wahrscheinlich zu erwartenden Melodieton *d*. Die zweite Stimme zieht alle diese Töne in ihre Figur, als wären sie wirklich zur Harmonie gehörig. Bei b geschieht im ersten Takt dasselbe und die Figuralstimme lässt auf den Durchgangston *d* nicht einmal *c*, in das er führen müsste, folgen; sie überlässt es der Oberstimme.

\*) In solchem Sinne heisst eben die Orgel *Organum*, Instrument, — als gäb' es neben ihr kein andres.

## B. *Der melodische Gesichtspunkt.*

Jede Figuralstimme stellt sich vor Allem als eine Melodie dar und wirkt als solche, muss also, so viel ihr Inhalt und ihr Verhältniss zu den andern Stimmen erlaubt, den Gesetzen der Melodie genugthun. Von diesen sind besonders zwei im Voraus zu erwägen.

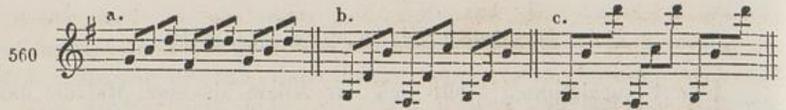
### 1. *Stetigkeit in der Durchführung.*

Ueberall haben wir die einmal ergriffnen Richtungen und Motive festzuhalten gesucht und sind von ihnen nicht ohne Grund auf andre übergegangen. So wollen wir auch hier thun. Haben wir einmal irgend ein Motiv ergriffen, so müssen wir es als ein solches betrachten, das entweder unserm künstlerischen Gefühl oder verständiger Wahl als das rechte erschienen ist; wir müssen es also werth halten und uns ihm anvertrauen, es wirken lassen, so viel es nur vermag, und wollen nicht ohne Grund von ihm abgehn, gelegentlich auch gern auf dasselbe zurückkommen. Ein grundloses Wechseln würde nur dahin führen, dass keins der durcheinanderlaufenden Motive zur Wirksamkeit käme und das Ganze in Unruhe und Wirrniss gerieth. In dieser Hinsicht sind die Figuralstimmen in No. 546 und 550 zweckmässiger, namentlich ruhiger und einheitsvoller gestaltet, als die in No. 551, unter denen wieder die letzte am wirrsten erscheint. Auch die Figuration in No. 552 ist wohl gebildet; sie wechselt stetig mit zwei Motiven. Die Figuren in No. 551 sind übrigens mit dem geringen Wechsel ihrer Formen und bei dem im Wesentlichen sich gleichbleibenden Inhalte wohl noch fasslich und erträglich; je bedeutender aber die Verschiedenheit der einander verdrängenden Motive ist, um so mehr tritt das Nachtheilige grundlosen Wechsels hervor.

### 2. *Fester Zusammenhang.*

Jede Melodie ist ein in sich geschlossenes Fortschreiten von einem Ton zum andern, in dem sich die Beziehung jedes Tons auf den ihm folgenden ausspricht. Diese Beziehung tritt um so stärker hervor, je enger das Verhältniss der Töne zu einander ist; daher haben Töne, die diatonisch oder chromatisch, oder innerhalb eines Akkordes auf einander folgen, die nächsten Beziehungen zu einander, und die letztern um so mehr, je eher und bestimmter sie den zum Grunde liegenden Akkord kund geben.

Daher wird bei harmonischer Figuration der melodische Zusammenhang um so stärker, je enger Töne eines Akkordes neben einander liegen; hier z. B.



wird die Figur a am festesten, die Figur c am wenigsten fest melodisch zusammenhängen. Die Figur b hält die Mitte; sie schweift nicht aus wie c und ist doch umspannender, schwungvoller als a; durch Zwischentöne, z. B.



liessen sich beide Vorzüge, des engern Anschlusses und weiten Umfanges, mehr oder weniger verbinden.

Soweit liegt der festere oder losere Zusammenhalt der Figurmeliode schon in der Macht oder Bildung des Motivs. Eben so wichtig ist aber die Verknüpfung der einzelnen Tongruppen zu einer fließenden Figuralstimme. Diese Verknüpfung erfolgt entweder so, wie die zum Grunde liegende Harmonie an die Hand giebt; so haben wir bisher gesetzt und am Anschaulichsten in No. 549 und 550 gezeigt, oder man bringt den letzten Ton der einen Gruppe mit dem ersten der folgenden in diatonischen Zusammenhang.

## Fünfter Abschnitt.

### Vorübung an Gängen und gegebenen Melodien.

Hier nun lenken wir wieder auf Uebungen mit dem neu erlangten Tonstoff ein. Vielleicht bedarf es derselben für die wenigsten Schüler zu dem vorgesezten Zweck, der Begleitung oder Darstellung von Volksliedern. Allein sie steigern die Gewandtheit und den Reichthum an musikalischen Vorstellungen so bedeutend und kommen uns in den spätern höhern Aufgaben so höchst erwünscht zu statten, haben sogar theilweis an sich selber so viel Interesse, dass Niemand sie übergehen möge.

#### 1. Gänge in harmonische Figuration aufgelöst.

Die leichtere Aufgabe ist die Darstellung von Gängen in harmonischer Figuration, weil uns hier die Gleichmässigkeit der Gänge

und unsre Freiheit, sie zu wählen, zu schliessen, zu rhythmisiren, wie wir wollen, zu Hülfe kommt. Wir geben nur wenig Beispiele und wählen dazu den Gang aus No. 180.

Zuerst sehen wir hier



einige der einfachsten Anfänge\*), bei a ist sogar die Oberstimme aus No. 180 durch die Anfangstöne des Figuralmotivs angedeutet, auch bei b und c ist sie noch sichtbar, während sie hier



verschwindet. In No. 562, a und b wurde das Figuralmotiv des ersten Viertels streng beibehalten, in c und No. 563 wird gewechselt, — oder besser: es bildet sich ein grösseres Figuralmotiv, das sich über zwei Viertel erstreckt und so durchgeführt wird.

Erweitern wir unsre Akkorde durch mehrere Oktaven, wie in No. 552 geschehn war, so gewinnen wir grössern Spielraum für unsre Motive und deren Durchführung, wie hier, —

\*) Es versteht sich, dass der Schüler diese und alle andern Anfänge, die wir zur Ersparung des Raumes nicht weiter verfolgen, durchführt bis zu einem Abschlusse; so auch seine eignen Erfindungen nie, selbst wenn sie weniger bedeutend scheinen, unvollendet lässt.

wo wir jedem Akkord einen halben Takt eingeräumt und bei a und b, noch mehr bei c breitere Motive angewendet haben. Bei b ist das Motiv in der zweiten Takthälfte durch ein Paar zugesetzte Noten im Basse verändert; oder will man den ganzen Takt als ein einziges Motiv ansehen? — bei c ist letzteres ohne Zweifel anzunehmen.

Wir haben hier, wie gewöhnlich, die nächstliegenden Motive aufgegriffen und das Meiste und Beste dem Studium des Schülers überlassen. No. 564 c mag ihn daran erinnern, dass durch die harmonische Figuration auch Doppelgänge hervorgerufen werden; dergleichen sei dieser Anfang, —

565

teneramente.

in dem das Motiv (Takt 1) nicht mehr slavisch genau, sondern nur ähnlich, aber kenntlich genug wiederholt wird, — eine Erinnerung an die Möglichkeit Vorhalte einzumischen\*). Zuletzt geben wir hier —

566

ein Beispiel eines über Akkorde ungleicher Taktdauer geführten Ganges.

## 2. Begleitung gegebner Uebungs-Melodien.

Alle früher bearbeitete Melodien geben Anlass, die harmonische Figuration an ihnen zu üben. Nur der weniger gleichmässige Gang dieser Sätze macht die Arbeit etwas schwieriger; man muss von der strengen Beibehaltung des Motivs nachlassen, um sich überall der Melodie anzubequemen. Hier, in einem als Beispiel genügenden Bruchstücke,

\*) Der fleissige Schüler wird ohnehin schon nach unsern öftern Erinnerungen seine Gänge auch mit Vorhalten durchgearbeitet haben.

567

Andante.

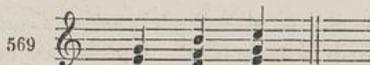
The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'A.' and contains a melodic line in treble clef. The middle and bottom staves are labeled 'B.' and 'C.' respectively and contain accompaniment in bass clef. The tempo is marked 'Andante.' The score shows three variations of a rhythmic figure, with the melody in A and the accompaniment in B and C.

sehen wir in A, B und C die Begleitung aus ein und derselben Figur dreimal verschieden ausgeführt. Die Figur besteht in nichts Anderm, als der Auflösung des Akkords in vier Töne; von dem untersten Tone steigt die Melodie zu dem zweitfolgenden, geht dann zurück auf den übersprungenen Ton und von diesem wieder auf die höhere Stufe. So sehen wir sie in den ersten zwei Vierteln von A; da aber die Melodie schon *g* hat, so ist in den folgenden Figurirungen, B und C, der letzte Ton der Figur geändert, nicht *g*, sondern der Grundton *c* verdoppelt. — Bei A ist zwischen dem ersten und zweiten Viertel der Figur nur jener mindere melodische Zusammenhang des letzten und ersten Tones; der stärkere harmonische Zusammenhang zeigt sich in derselben Stelle bei B und C. Auch vom zweiten und dritten Viertel des andern Taktes bei C ist nur der melodische Zusammenhang, *g* nach *e*, und eben so in B; zwischen dem ersten und zweiten Viertel des andern Takts ist nur der melodische Zusammenhang, *e* nach *f*, vorhanden. In B macht der zweite Ton der Figur in den drei ersten Vierteln Oktaven mit der Oberstimme; dafür ist aber die Figur schwunghafter fortgeführt, als in C, unterstützt auch, eben durch die Oktaven, die Melodie besser. Beide Begleitungen gehn übrigens frei zu Ende, indem sie um des freiern Ausgangs willen das Motiv verlassen. Bei A ist dies nicht der Fall; aber zum zweiten Viertel tritt die Figur in die tiefere Oktave, um den Quartsext- und Dominant-Akkord auch durch dieses Mittel bedeutsam zu sondern. So gehn wir überall aus bestimmten Gründen, aber nur so, über die engern Schranken der ersten Anfänge hinaus.

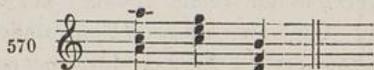
Endlich ist noch Eins zu beobachten. Die Begleitung ist so tonreich, dass die ohnehin etwas weit entlegne Melodie leicht zu schwach, gleichsam verlassen scheinen könnte. Ist dies der Fall und können wir die Begleitung nicht ohne andre Uebelstände näher bringen: so können wir zwischen der Melodie und der Figuralstimme noch harmonische Begleitung zufügen.



Wie kommen wir vom vierten Akkorde zu einer neuen Mittelstimme? — Man nehme an, dass in den drei ersten die erste und zweite Stimme sich in der Oberstimme vereinigen und vom vierten Akkord an trennen, oder dass mit diesem Akkord eine Stimme neu zutritt, die bisher pausirt hat. Unbedenklich hätte man auch, wenn der Anfang tonreicher werden sollte, die Oberstimmen so



führen können. Dadurch wären zwar zwischen der dritten Stimme und den tiefsten Tönen der Figurirung Oktaven entstanden; wir wissen aber (S. 423), dass diese in der Umhüllung so vieler andern Töne nichts zu sagen haben. Vom vierten zum fünften Akkorde finden sich sogar offene Oktaven zwischen der ersten und dritten Stimme. Aber bei so grosser Stimmzahl (wir haben im Grunde sieben Stimmen) werden sie uns nicht eben belästigen. Hätten wir sie vermeiden wollen, so konnten wir etwa so



schreiben; aber die günstigere Tonlage und Führung der Mittelstimmen im Obigen ist einleuchtend.

Hier haben wir den Bass figurirt. Nach gleichen Gesetzen erfolgt die Figurirung der Mittelstimmen, z. B. —



nur dass die Mittelstimmen, durch die Aussenstimmen beengt, weniger Spielraum haben, ihre Figuration zu entwickeln. Hier ist daher nöthig geworden, den ersten Ton der Figur zu versetzen (also die Figur zu verändern), wenn er nicht etwa mit dem Basse zusammenfallen, oder durch eine Pause ersetzt, oder die ganze Figur in höhere Akkordlage gebracht werden sollte.

Die Figurirung der Oberstimme bringt natürlich eine mehr oder minder grosse Abweichung von der Hauptmelodie hervor.

Soll dieselbe gleichwohl nicht zu sehr verdunkelt werden, so müssen ihre einzelnen Töne durch Stellung auf rhythmische Haupttheile und ähnliche Mittel hervorgehoben werden. Hier z. B.



ist, unter Beibehaltung der Figur aus No. 571, in den drei ersten Akkorden der ursprüngliche Melodieton auf den ersten Ton der Figur gestellt; die getreue Ausführung der Figur gab selbst den befriedigendsten Zusammenhang an die Hand. Hätte auch die Figur zum drittenmale streng beibehalten werden sollen,



so hätte dies, sieht man, von ihrem letzten Ton zum folgenden *a* doch keine Verbindung, sondern nur einen gespreizten weitläufigen Gang zu Wege gebracht. Man lenkte daher besser auf die tiefere Oktave des Melodietons und liess diesen dann selbst folgen. Dies hebt ihn stärker und schwunghafter hervor und beruhigt leicht über die Abweichung von der ersten Figur; auch den Akkord haben wir geändert, um die in der Oberstimme wichtigere Figurierung nicht mit zu vielen *C* zu überladen. Ueberhaupt ist die Figur und der ganze Satz so einfach, dass wir unbedenklich noch öfter von jener abweichen und im sechsten Akkorde sogar den Melodieton vernachlässigen. Die Beweggründe — und die andern Wege, die man hätte nehmen können, nebst ihren Folgen — mag sich Jeder selbst klar machen.

Hiernach können wir es dem Schüler überlassen, sich an der ersten besten der früher gegebenen Uebungs-Melodien (z. B. den in der Beilage I bis XIV mitgetheilten) in der Ausführung harmonischer Figuration zu üben. Wir rathen, dieselbe Melodie mehrmals, ja vielfach zu behandeln und besonders Anfangs so fest an dem einmal ergriffenen Motive zu halten, als es ohne Nachtheil geschehen kann. Es wird übrigens eine gute Uebung sein, die Melodie auch bisweilen in den Tenor (in eine Mittelstimme) oder gar in die Unterstimme zu legen und eine figurale Oberstimme darüber hinzuführen. Nur zu weiterer Anregung geben wir ein Paar Anfänge zu der Melodie Beilage I, 1. Man wird bald inne werden, dass die Arbeit leicht und in kurzer Zeit zu völliger Gewandtheit zu bringen ist.

574

A.  $\frac{3}{4}$

B.  $\frac{3}{8}$

C.  $\frac{3}{8}$

D.

E.  $\frac{3}{8}$

F.  $\frac{3}{8}$

G.  $\frac{3}{4}$   
 Legato e marcato.  
 Ped.

H.  $\frac{3}{4}$   
*sf* *sf* *sf*  
 Ped. *sf*

Sie sind absichtlich nicht in systematischer Entwicklung aufgestellt, denn sie sollen nur anregen und einige Fingerzeige geben oder vielmehr errathen lassen. Dem fleissigen Schüler wird es förderlich sein, sich in jede dieser Formen hineinzufinden und jede

in ihrem Sinn zu Ende zu führen, dann aber zu derselben oder einer andern Melodie viel zahlreichere Figurationen so stetig, wie wir bei der einstimmigen Komposition gethan, zu entwickeln. Eine einzige Durchführung solcher Art wird hinreichen, die Form für immer sich anzueignen.

## Sechster Abschnitt.

### Durchgang und Hülfsston.

Die harmonische Figuration entfaltet vor uns das Bild einer grossen Beweglichkeit, aber sie leidet an jener Eintönigkeit und Leere, die dem blossen Akkordwesen stets eigen ist und die uns schon zu der Erfindung der Vorhalte, Durchgänge und Hülfsstöne (S. 255, und 269) getrieben hat.

Daher liegt der Gedanke nahe, auch die Motive der harmonischen Figuration durch eingesäete Durchgänge zu bereichern und mannigfaltiger zu machen. So haben wir hier —

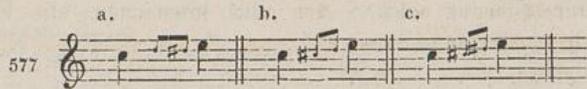
bei c und d die Figuren von a und b durch diatonische und chromatische Durchgänge bereichert und zusammenhängender gemacht, und jeder bemerkt sogleich, dass dies noch in vielen andern Formen hätte geschehen können.

Allein nicht immer kann es gelegen sein, uns mit der ganzen Reihe aller diatonischen oder chromatischen Zwischentöne zu beladen, jede Quinte oder Terz z. B. so —

auszufüllen.

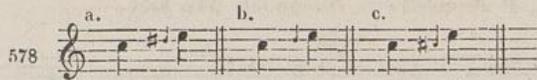
Was war denn nun ein Terzen- oder Quintenschritt von Haus aus? Die Bewegung von einer Stufe zu der dritten oder fünften, mit Auslassung der Zwischentöne.

Folglich können wir ja alle diese Zwischentöne, folglich können wir auch blos einige derselben übergehen. Statt jener drei Zwischentöne der Terz können wir also nur zwei nehmen. —



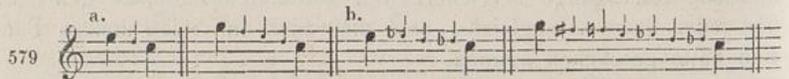
Aber welche werden im Allgemeinen am zweckmässigsten beibehalten? — Der Zweck des Durchgangs ist: in den Folgeton hineinzuführen. Er muss sich also diesem Ton auf das Engste anschliessen; dies ist oben bei a der Fall, wo der Durchgang einen ganzen Ton über dem Anfange beginnt und dann auf das Fließendste, durch lauter Halbtöne in den Folgeton hineinführt. Die zweite Form (b) zeigt den Durchgang mehr an dem Anfangs- als Folgetone haftend, eher zögernd, gleichsam sich entfernt haltend von seinem Ziele, als fördernd hineinführend; die dritte Form (c) widerspricht mit beiden Durchgangstönen der voraussetzlichen Tonart, und erscheint insofern als befremdlich und im Allgemeinen unannehmbar.

Mit gleichem Rechte können wir also auch nur einen der Durchgangstöne beibehalten. Dies wird dann am Besten der zunächst am Ziele

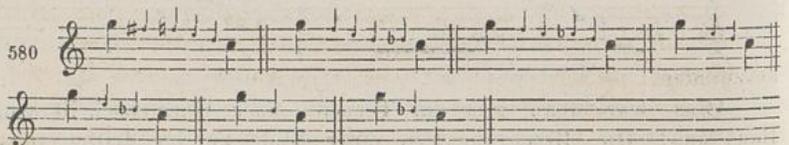


liegende sein, also entweder der Halbton davor (a) oder der Ganzton (b), am wenigsten der entfernteste, bei c sich zeigende. Denn dieses *cis* führt gar nicht von *c* nach *e*, sondern nach *d*; es kann nicht *c* und *e* vermitteln, denn es ist nicht die Mitte von ihnen.

So verhält es sich auch im Hinabsteigen. Von der höhern Terz oder Quinte zum Grundton hinab haben wir bekanntlich folgende diatonische (a) und chromatische (b) Durchgänge,



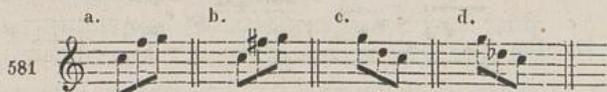
die harmonischen Beittöne mit zugerechnet. Hiervon können wir nach Belieben wählen und weglassen, statt des letzten Durchgangs z. B. folgende.



Allein hier haben wir noch eine Betrachtung anzustellen.

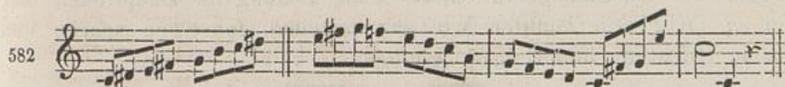
Der Durchgang ist eine kleiner gegliederte und darum fließendere Bewegung, hat also in seiner Vollständigkeit, wie wir S. 276 gesehn, erweichenden Einfluss auf die ohne ihn oft weitschrittige Melodie.

Bei unvollständigen Durchgängen, namentlich den auf Einen Vorton beschränkten, —



zieht sich die Bedeutung in den übrigbleibenden Ton zurück, der glatt in den folgenden hineinführt, während er gegen den vorangehenden fremd — und bei längerem Anhalten schroff auftritt. Beides sagt dem Charakter einer hinaufschreitenden, also steigernden Tonfolge, nicht aber dem einer hinabführenden, zur Ruhe gehenden zu. Im erstern Fall erhebt der schärfende Durchgang den Charakter der steigenden Tonfolge; und darum haben wir hier den Halbton, wär er auch fremd (b), dem Ganzton (a) vorgezogen. Im andern Fall unterbricht der Durchgangston, je fremder, desto herber und schmerzlicher, den milden Gang herabführender Töne; hier also halten wir uns (wo nicht eben jener Sinn vorwaltet) eher an die diatonischen Durchgänge (c), als an fremde (d), wenn diese auch dem Ausgangston näher liegen.

Hiermit sind wir in andrer Weise auf die schon bekannten Hülfsstone geführt worden. Verbinden wir sie mit harmonischen Figurirungen, so entstehen neue Tonfolgen, z. B.



Sie sind ein so einfacher, durch die bald nachfolgenden harmonischen Töne so genügend erklärter Zusatz, dass man ohne Vorbereitung gleich mit ihnen beginnen,



sie unmittelbar mit dem Akkord einführen kann,



ohne Rücksicht auf den Inhalt des Akkordes, selbst wenn dieser die Stufe des Hülfsstones querständig (wie oben b gegen his)

enthalten sollte, — wofern nur der Hülftston in den Akkordton führt.

Hiernach kann es kein Bedenken haben, herabführende Hülftöne zu hinaufsteigender Tonfolge und umgekehrt hinaufführende Hülftöne zu herabsteigender Tonfolge —

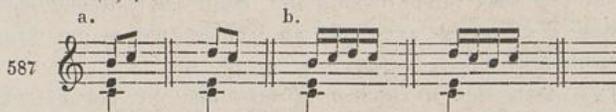


zu benutzen, und beiderlei Hülftöne auch bei schweifenden Tonreihen harmonischer Figurirung

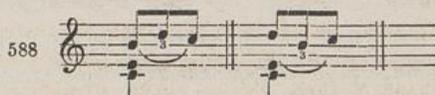


anzuwenden.

Wir gehen noch einen Schritt weiter. Es folgt aus Obigem, dass wir bei der Wiederholung eines Harmonietons demselben sowohl einen Hülftston von oben, als auch einen von unten geben können (a);



folglich können wir auch beides nach einander (b) thun. Jeder der Durchgangstöne findet seine Lösung im Haupttone, hier in *c*; folglich könnten wir das erstmal denselben sparen und beide Hülftöne unmittelbar vereinen.



Wir sehn sowohl *h* als *d* sich in *c* auflösen; nur erfolgt für den Anfangston die Lösung später, wir bleiben also länger in dem gespannten Zustande, den der harmoniefremde Ton hervorgerufen, und diese Gespanntheit ist eine schärfere, da zwei Töne nach einander der Harmonie widersprechen.

Beiläufig sehen wir hier, dass die bekannten Manieren:

- Vorschlag, von oben oder unten,
- Doppelschlag, von oben oder unten,
- Triller (ein mehrmals rasch und gleichmässig wiederholter Vorschlag — bei längerer Dauer mit einem Nachschlag, — Doppelschlag abgerundet),
- Doppelvorschlag,

und all' ihre Unterarten nichts sind, als einfache oder gehäufte, wiederholte Hülfsstöne. Sie sind den wesentlichen Melodietönen zugesetzt, erscheinen insofern als Nebensache, und werden daher gewöhnlich mit kleinerer Schrift notirt. Allein man sieht leicht ein, dass sie im Sinn eines Tonstückes wesentlich bedeutsam sein können, — und nur desswegen dürfen die andern Töne wesentlich genannt werden, weil sie zu der natürlichen Grundlage des Ganzen, der Harmonie, gehören; daher man jene Töne ebenfalls mit grössern Noten aufgezeichnet findet, und besonders in den Werken neuerer Zeit, wo sie mehr mit Bedeutung, zu bestimmtem Zwecke gesetzt werden, während sie in ältern Werken (namentlich vor C. P. E. Bach und Joseph Haydn) mehr willkürlich, als „Agrémens,“ als beiläufige Ausschmückungen, erscheinen.

Auch in der Form der Hülfsstöne können Durchgänge (wie wir schon in No. 584 gesehn haben) in querständiger Weise eintreten. In jedem einzelnen Falle, wo man sich erlauben will, eine Tonstufe anders im Durchgang oder als Hülfsston, anders im dazu gehörigen Akkorde — also scheinbar querständig — einzuführen, ist zu überlegen, ob dazu hinreichender Grund vorhanden ist? In den obigen, No. 584 mitgetheilten Beispielen erscheinen die Durchgänge gerechtfertigt durch ihre Kürze und besonders durch konsequenten Fortgang von halbem Ton zu halbem Tone. Auch hier sehen wir in Ober- und Unterstimme

589

The musical notation for example 589 consists of two staves, treble and bass clef. The first measure is labeled 'a.' and the second 'b.'. In measure 'a.', the treble staff has a quarter note G4 (labeled 'cis' in the text) and a quarter note F4, while the bass staff has a quarter note G3 and a quarter note F3. In measure 'b.', the treble staff has a quarter note F4 (labeled 'fis' in the text) and a quarter note E4, while the bass staff has a quarter note F3 and a quarter note E3. The notes are beamed together in pairs.

bei a ein *cis* gegen *c*, bei b ein *fis* gegen *f* auftreten, damit der fließende diatonische Gang der Stimmen nicht durch übermässige Sekunden im Basse gestört werde. Aus demselben Grunde wird in diesem Sätzchen *g* statt *gis*,

590

The musical notation for example 590 is on a single staff. The first measure is labeled 'NB.' and contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The second measure is also labeled 'NB.' and contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The notes are beamed together in pairs.

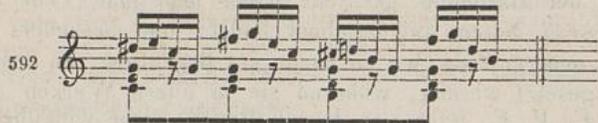
so wie in dieser ähnlichen Stelle aus Don Juan

591

The musical notation for example 591 is on a single staff. It shows a melodic line in the upper register and a bass line in the lower register. The melodic line starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The bass line starts with a quarter note G3, followed by a quarter note F3, a quarter note E3, and a quarter note D3. The notes are beamed together in pairs.

*f* statt *fis* als Hülftston, dem Grundton des Akkordes *fis* gegenüber, genommen. Der ungetrübtere Melodiefluss vergütet den Widerspruch des schnell verklingenden Tons, ja lässt ihn künstlerisch und im Genusse des Kunstwerks ganz unbemerkt bleiben.

Soviel über die Durchgänge für sich allein. Mischen wir nun die aus ihnen erfundenen Motive mit den Motiven reiner harmonischer Figurirung, z. B.



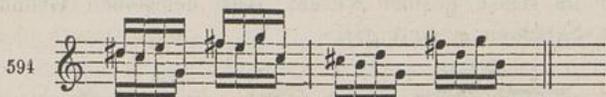
so sehen wir hier die Durchgangs- oder Hülftöne in die ihnen zum Ziel gesetzten Harmonietöne eingehn.

Nun haben wir schon in No. 588 den Fall beobachtet, dass Hülftöne nicht sofort in den bestimmten Harmonieton eingehn, sondern zuvor in einen andern Hülfton. Wie viel mehr werden wir uns gestatten können, die Hülftöne vorerst in andre Harmonietöne zu führen, ehe der Ton der eigentlichen Lösung erscheint!

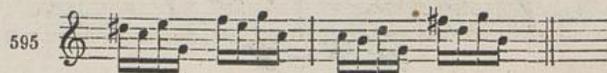


Hier hätte, wie die untern Geltungsstriche zeigen, *dis* nach *e*, *f* nach *e*, *cis* nach *d*, *e* nach *d* gehen sollen; dies geschieht auch, aber nicht unmittelbar, sondern erst nach dem Zwischentritt zweier harmonischer Töne. Ein fließender und dabei doch anregender Gang ist das Resultat.

Nicht überall wird übrigens solche Mischung zur Wohlgestalt führen; besonders dann nicht, wenn die beiden Bestandtheile verwirrend in einander dringen. Dies wäre z. B. der Fall, wollte man No. 592 so umgestalten.



Im ersten und letzten Viertel stellt sich das Motiv wohl klar heraus: im zweiten und dritten verlieren wir aber das Gefühl, dass die Hülftöne, *fis* und *cis*, sich auf den dritten Ton, *g* und *d*, beziehen. Sie stehen melodisch dem *e* und *h* näher, als sollten sie Hülftöne von ihnen sein; und in diesem Fall hätten wir diatonische Hülftöne —



oder irgend eine andre Gestaltung von grösserer Einheit und Energie vorgezogen. Auf die obige Figurirung No. 593 würde das letztere Motiv ungestörtere Anwendung gefunden haben.



Hier ist zwischen Hülftston und Lösung nur ein verzögernder Ton; dennoch wird man die erstere Gestaltung (No. 593) fließender finden, da sie die Harmonietöne in ebenster Folge erscheinen und nach dem scharfen Hülftston ausgleichend wirken lässt.

Endlich müssen wir uns erinnern, dass aus Durchgangs- oder Hülftstönen jene Scheinakkorde, Durchgangsakkorde genannt, sich bilden, deren schon S. 283 gedacht worden ist. Auch sie können, gleich wirklichen Akkorden, in die harmonische Figuration gezogen werden. So ist hier bei a —



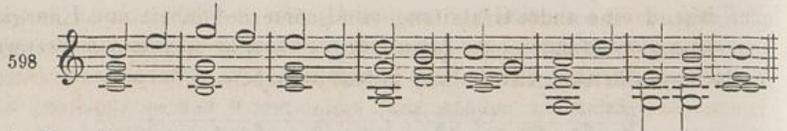
der Akkord *c-e-g* (und *b*) durch drei Scheinakkorde unterbrochen, die bei *b* eben so wie er selber in die Figuration treten.

## Siebenter Abschnitt.

### Einführung der Durchgänge und Hülftöne in die Figuration.

Die Hülftöne sind aus den diatonischen oder chromatischen Durchgängen hervorgetreten und haben von da ihren Weg in die harmonische Figuration gefunden. Die Übung muss daher an die diatonischen und chromatischen Durchgänge geknüpft werden. Wir benutzen sie, um zugleich die Anwendung der Durchgänge nochmals in Anregung zu bringen.

Es bedarf dazu nur einer flüchtigen Anweisung, zu der folgenden Satz

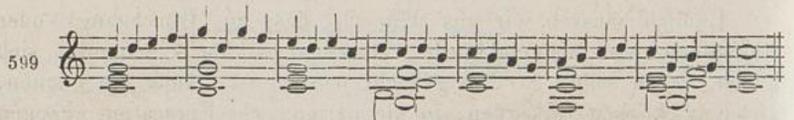


als Grundlage dienen mag.

Wir beginnen unsre Arbeit mit der

**A. Figurirung der Oberstimme.**

und zwar zuerst mit diatonischen Durchgängen und Hülftönen.

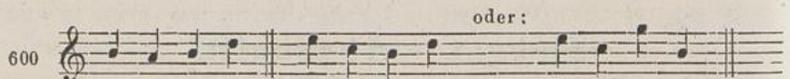


Der erste, fünfte und sechste Takt bedürfen keiner Erklärung; sie enthalten ausser den Urtönen der Melodie diatonische Durchgänge und Wechseltöne.

Die Viertelbewegung im ersten Takte lud zur Fortsetzung ein; man hätte im zweiten Takte zweimal *g* und zweimal *f*, oder dreimal *g* und einmal *f* schreiben können; — die harmonische Figurirung erschien wenigstens etwas interessanter.

Nun war im dritten Takte Viertelbewegung noch nothwendiger geworden. Man hätte dreimal *e* und dann *c* schreiben können; statt des zweiten *e* erschien der Hülftone *d* weniger einförmig. Es ist so die Figurirung eines einzelnen Tones entstanden, aus dessen Wiederholung und einem Hülftone gebildet.

Der vierte Takt ist Nachahmung des dritten; mannigfacher und etwas schwunghafter hätte sich dieser und der siebente Takt etwa so



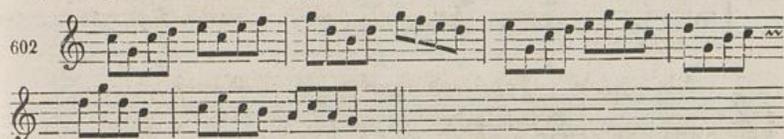
darstellen lassen; die dadurch nöthigen Aenderungen in der Begleitung verstehen sich von selbst.

Benutzen wir den Gedanken, dass ein einziger Ton durch Wiederholung und Umschreibung figurirt werden kann: so bietet sich aus No. 599 folgende tonreichere Gestaltung,



deren Vollendung und Begleitung, wie auch die der folgenden Beispiele, dem Schüler überlassen wird. Auch die freiere Bildung der beiden letzten Takte, so wie die allmähliche Auffindung und Herausbildung ähnlicher Gestaltungen bedarf keiner Erläuterung.

Von diesen unmittelbar an der Melodie der Oberstimme haften- den Gebilden wenden wir uns zur harmonischen Figurirung; wir bereichern die Oberstimme mit Tönen aus der zum Grunde liegenden Harmonie. Zunächst würde sich etwa diese Weise ergeben (die Begleitung lassen wir weg),



die ausser den harmonischen Beittönen nur diatonische Durchgänge enthält. Wir schreiten von ihr zu chromatischen Durchgängen fort:



und haben dabei zum ersten Male mannigfaltigere Rhythmisirung erlangt. — Nur im Vorbeigehn erinnern wir an die reichen und mächtigen Mittel, die der Rhythmus darbietet und die bis auf No. 602 in unsern jetzigen Arbeiten noch unbenutzt liegen, während wir schon in den ersten Abtheilungen (von der ein- und zweistimmigen Komposition) erkannt haben, wie der Rhythmus die einfachste Tonfolge vervielfältigen kann.

Wollen wir die chromatischen Durchgänge aus No. 592 mit den harmonischen Beittönen und der gleichmässigen Weise von No. 602 vereinen: so ergeben sich Bildungen, wie diese:



oder, in grösserer Ausdehnung, wie die bei a, b, c versuchten,



oder in weit erstreckter Figurirung wie diese:



oder in ähnlicher Weise, aber lebhafter, stärker:

607

tr  
forte.

7

und was der Umgestaltungen und reichern Ausführungen mehr sind, die sich bald näher zum Thema halten, bald häufiger oder entschiedener von ihm abgehen, bald ein einziges Motiv festhalten, bald unter zwei und mehr Weisen wechseln.

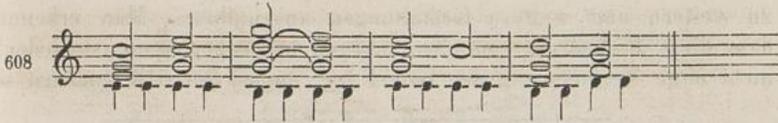
Der aufmerksame Schüler sieht bald, dass die wenigen von No. 599 bis 607 gegebenen Entwicklungen nur einzeln aufgegriffene Andeutungen aus einer geradezu unerschöpflichen Menge von Figurirungen sind, die sich aus harmonischen Beitönen, eigentlichen und uneigentlichen Durchgängen ergeben, und die den einfachsten Satz zu reichster Melodiequelle werden lassen. Auch die Entwicklungen, welche sich in der ersten Abtheilung, in der einstimmigen Komposition ergaben, konnten unerschöpflich genannt werden, mussten aber der Harmonie entbehren. Jetzt haben wir auf doppeltem Grunde, nämlich der diatonischen Tonleiter und der Harmonie, dieselbe Beweglichkeit, denselben Gestaltenreichtum der Melodie wieder erlangt; — aber in Verbindung mit Harmonie, und von ihr gestützt.

Da wir uns schon auf den Punkt erhoben haben, in der Harmonie nicht mehr abstrakte Akkorde, sondern vereinigte Stimmen zu erblicken, so kann die im Obigen angeschaute Figurirung eben so wohl auf eine Mittelstimme oder den Bass, als auf die Oberstimme angewendet werden. Wir wenden uns zuerst zu der

### B. *Figurirung des Basses,*

denn dieser ist bekanntlich als Aussenstimme (S. 340) freier Bewegung fähiger, als Mittelstimmen, die zwischen Ober- und Unterstimme eingezwängt sind.

Gehen wir auf No. 598 zurück, so finden wir einen an melodischer Bewegung so armen Bass, dass wir vorerst nichts mit ihm anzufangen wüssten, als etwa lebhaftere Rhythmisirung.



Um diesem dürftigsten Anfang aufzuhelfen, könnte man einen Hülfsston statt der blossen Tonwiederholung (a) oder nebst ihr (b)



auf dem zweiten Takttheil, oder auf dem ersten (c) einführen, und mit einem andern Hülfsstone, der ebenfalls unter dem Hauptton anzubringen wäre,



den ersten und zweiten Takt und Akkord verbinden. Eine der weitem Entwicklungen aus diesem in No. 609 so gering erschienenen Motiven wäre diese,



der sich interessantere und reichere leicht anschließen.

Wollen wir aber die melodische Grundlage, die der Bass von No. 599 darbietet, verändern; so würden wir in der harmonischen Figurirung das Mittel finden, zu einer reichern Grundlage zu gelangen. Wir würden den Bass zunächst etwa in dieser Weise\*)



anlegen, und dann mit Hülfe aller Arten von Durchgängen, z. B.



\*) Die übersetzten Noten sind Andeutungen der Oberstimme, die eine Oktave höher liegt, als diese Noten.

zu weitem und weitem Gestaltungen auszuführen. Man erkennt, dass diese Figurierung aus No. 612, a hervorgegangen ist jedoch nicht ohne Veränderung der Grundlage, die zu No. 613 zunächst so



geheissen haben würde; es zeigt sich wieder, wieviel Zwischengestalten hier übergangen sind. Eine näher liegende Entwicklung aus No. 612, b würde diese



sein. Vergleichen wir diese mit ihrem Vorbilde, so sehen wir, um wieviel einfacher und folgerechter sich die nähern Entwicklungen gestalten, und um wieviel losgebundner, reicher und willkürlicher die entfernen.

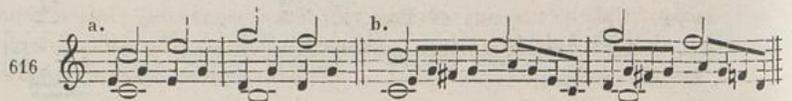
Es ist nicht zu leugnen, dass diese freieren Gestaltungen oft überwiegenden Reiz vor den strenger an der Grundlage oder am ersten Motiv festhaltenden voraus haben. Der Schüler darf sich aber diesem verlockenden Reize nicht zu früh hingeben, sondern muss in stetigem Fortbilden treu beharren, bis ihm konsequente Ausbildung einer einzigen Grundgestalt und damit innere Einheit im Bilden auch in diesen Formen ganz sicher zu eigen geworden ist. Er sichert damit seinen künftigen Werken Haltung, und seinem Erfindungsvermögen unglaublich reichere Entwicklung.

Nur wenig bleibt nun über die

### C. *Figurierung einer Mittelstimme.*

noch zu bemerken.

Zunächst steht uns dabei der enge Raum im Wege, der einer Mittelstimme in der Regel gewährt werden kann. Wir müssen also entweder die Stimmen weiter auseinanderlegen, oder beide Mittelstimmen (wie früher in No. 546, c) in eine einzige zusammenziehen. Auf letzterm Wege könnten wir aus No. 599 zunächst die Gestalt bei a, dann die bei b,



und viele ähnliche hervorrufen; auf erstem Wege könnten Gebilde, wie dieses —



gefunden werden.

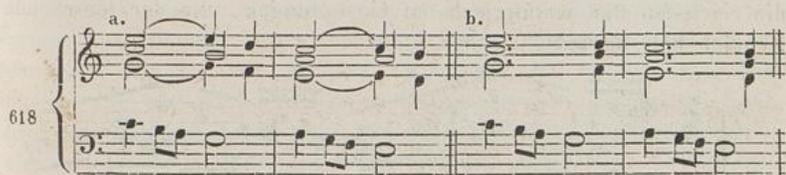
Diese Andeutungen genügen, alle Gestalten des Durchgangs im Verein mit denen der harmonischen Figurirung bis zu höhern Aufgaben zu üben, und dadurch in Melodie- und Figuren-Erfindung zu höherer Vollkommenheit zu bringen.

Gleichwohl empfehlen wir dem eifrigen Schüler eine letzte Uebung, die ihm zwar nicht hier, desto mehr aber bei den künftigen polyphonen Arbeiten (über die der zweite Theil das Nähere mittheilt) zu Statten kommen wird. Es ist nichts andres, als die

Anwendung harmonischer Figuration in Verbindung mit Durchgängen, Hülfsstönen und Vorhalten auf Harmoniegänge.

Diese Arbeit kann bei der Gleichmässigkeit der harmonischen Unterlage, die sich in den Gängen darbietet, nicht anders als leicht sein. Wir geben daher nur zur Anregung wenige Beispiele, die sich abermals an den S. 429 u. f. benutzten Gang knüpfen.

In diesem Gange geht der Bass einen Schritt um den andern eine Quarte, die dritte Stimme eben so eine Terz abwärts, im Uebrigen alles diatonisch. Füllen wir diese Schritte, die uns zuerst auffallen, mit diatonischen Durchgängen aus.



Warum haben wir ausser den beabsichtigten Durchgängen bei a noch der Oberstimme Vorhalte gegeben? — Weil die Durchgänge gegen die Oberstimme sonst Quinten gebildet hätten. In b werden alle drei obern Stimmen aufgehalten. Versuchen wir, der Oberstimme Durchgänge einzuschalten; es können dies natürlich nur chromatische sein.

619

The musical score for No. 619 consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'a.' and 'h.' and the second system is marked 'b.'. Each system has a treble and bass clef staff. The music is in a minor key and features a complex, chromatic texture.

Wir haben nicht, wie in No. 618, mit der zweiten Stimme von *c* nach *h* gehn können, weil sonst zwischen ihr und dem von *c* durch *h* gehenden Bass Oktaven entstanden wären; auch von *c* aufwärts nach *d* hätte die zweite Stimme nicht gehn dürfen, um nicht die Rückkehr des chromatischen Durchgangs in die Harmonie zu verdunkeln. Daher sind die Mittelstimmen gegen einander verwechselt (umgekehrt), die zweite ist dritte Stimme und die dritte Stimme aus No. 618 ist zweite geworden; man hätte auch die Oberstimmen so

620

The musical score for No. 620 shows a single system of piano accompaniment with a treble and bass clef staff. The music is in a minor key and features a complex, chromatic texture.

und die Bassstimme wie in No. 619, b führen können.

Hier hat die Bewegung einer Stimme die der andern herbeigezogen. Eben so wohl kann aber ein Figuralmotiv aus freiem Entschlusse durch mehrere oder alle Stimmen geführt werden, — und zwar entweder ein einzelnes Motiv, oder verschiedene mit einander abwechselnde. Ein letztes Beispiel diene als Fingerzeig auf die reichsten und mannigfachsten Gestaltungen, die der forschende Schüler hier ausfindig machen kann.

621

The musical score for No. 621 consists of two systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The music is in a minor key and features a complex, chromatic texture.

Die vier ersten Sechszehntel des Diskants können als Hauptmotiv gelten; sie werden im Tenor ziemlich genau, im Alt und Bass weniger getreu wiederbenutzt; in allem Uebrigen geht

jede Stimme ihren eignen freien Weg. Damit gestaltet sich der erste Takt zu den beiden ersten Akkorden des Ganges und kann im Ganzen als grösseres Motiv angesehen werden, das nun die folgenden Takte wiederholen bis zum Schlusse.

Wir haben der Kürze willen gleich ein etwas komplizirtes Beispiel gegeben; der Schüler darf nicht so, sondern mit den einfachsten Motiven und Durchführungen anfangen. Erst nach reichhaltiger schriftlicher Uebung mag er sich auch am Instrument aus dem Stegreife versuchen.

## Achter Abschnitt.

### Anwendung der neuen Mittel auf kunstmässige Begleitung.

Nun endlich sind wir vollkommen ausgerüstet für jede Art der Begleitung, die der Sinn unsrer Melodien fodern könnte; wir können jetzt die flüchtigste und fliegendste Begleitung in zahllosen Formen darstellen, wie früher (z. B. in No. 535, 538, 539) eine feste und volle in lauter abgeschlossenen, nur gelegentlich durch harmonische Beitöne u. s. w. verbundenen Akkorden. Beiläufig erkennen wir nun erst, dass einige Töne in No. 537, die wir aus dem früher Erkannten nicht hätten erklären können, nichts anders als Hülftöne sind.

Von hier ab genügen wenige Ueberlegungen. Die Mittel haben wir in Händen, ihre Anwendung geübt; es kommt nur noch darauf an, für jede besondere Aufgabe die rechten Mittel zu ergreifen, — zu beurtheilen:

Welche Form der Begleitung, überhaupt der Darstellung für den Sinn jedes Liedes die geeignete ist.

Bei der grossen Aehnlichkeit, die viele der bisher betrachteten Formen mit einander haben, ferner bei den verschiedenartigen Auffassungen, die bei den meisten (wo nicht bei allen) Aufgaben möglich und statthaft sind, kann selten oder nie davon die Rede sein, eine einzige Form als allein und vor allen andern gerecht aufzuweisen; wohl aber lassen sich gewisse allgemeine Grundsätze durchführen, die überall auf die treffende Richtung hinweisen und vor Verirrung bewahren. Die Erkenntniss und Beherrzigung dieser Grundsätze setzt voraus, dass der Schüler alle bisher aufgefundenen oder von ihm neu zu entdeckenden Formen mit sinniger Theilnahme aufgenommen und sich über ihren Inhalt wenigstens in den Grundzügen ein gewisses Bewusstsein erworben habe.

Wir sprechen hierüber blos das Allgemeine in den folgenden Sätzen aus, auf manches früher Bemerkte uns zurückberufend.

1. Am festesten, inhaltvollsten, freilich auch schwersten tritt eine durchaus akkordische Begleitung auf, wie wir sie in No. 535 gesehn haben.
2. Je reicher der Akkordwechsel, je mehr die Akkorde durch Vorhalte, Durchgänge u. s. w. in einander verwebt sind (wie wir schon bei den Chorälen, dann in No. 536 und 539 gesehn haben), um so mehr tritt dieser Charakter akkordischer Begleitung hervor; je sparsamer und milder der Akkordwechsel (wie No. 537), oder je mehr die Akkorde durch Pausen getrennt werden (wie No. 540), desto leichter wird die Begleitung.
3. Im Gegensatze zur akkordischen Begleitung steht die harmonische Figuration, deren Grundcharakter Beweglichkeit, Leichtigkeit oder Schwunghaftigkeit und ein lockerer gleichsam durchsichtiger Zusammenhang der Töne ist.
4. Je weiter die Töne auseinander liegen, je weiter die Figuren sich ausdehnen, je schneller die Bewegung ist, desto entschiedner tritt dieser Grundcharakter hervor; je mehr Stimmen an demselben gleichzeitig Theil nehmen (wie z. B. in No. 547, d und e), desto mehr nähert man sich wieder der Fülle und Festigkeit massenhafter Bewegung.
5. Durch eingemischte Durchgangs- oder Hülfsstöne wird die Tonfolge harmonischer Figuration zusammenhängender, gefüllter, gleichsam melodisch gesättigt.
6. Je fester sich der melodische Zusammenhang einer Begleitungsstimme mittels der Durchgänge ausgebildet hat, um so bestimmter macht sie sich als selbständiger Gesang geltend, der den Antheil mehr oder weniger von der Hauptmelodie ab- und auf sich hinzieht; in höhern Grade, als blosse harmonische Figuration.

Nach diesen Beobachtungen, die jeder theilnahmvoll Musizierende leicht und sicher weiter bis in die einzelnen Gestalten verfolgen kann, wollen wir für jedes Lied dessen Inhalte gemäss unsre Begleitung bilden, erforderlichen Falls zu Versen oder Theilen von abweichender Tendenz auch in der Form der Begleitung wechseln, stets aber dahin trachten, der Stimmung des Liedes getreu zu bleiben, gleichviel, ob sie die einfachste Gestaltung fodert, oder reichere, oder eigenthümlicher gebildete.

Für die Form der Begleitung ist zuletzt noch der äusserliche Unterschied zu erwähnen, ob die Melodie gesungen oder mit der Begleitung vereint gespielt werden soll. Im erstern Fall ist es nicht nöthig, die Melodie zugleich in die Begleitung zu legen; wohl

aber sollte man immer darauf sehn, dass die Begleitung schon für sich allein eine gewisse Befriedigung gewährte, dass sie wenigstens keine für sich allein widrig klingende Stellen, z. B. Quartfolgen, zu denen die Singstimme die Sexte gäbe, unregelmässige Schritte in der Oberstimme, —

622

Singstimme.  
Begleitung.

darböte; denn die Ergänzung, die solche Stellen durch die Singstimme erhalten, ist ungenügend, da die Verschiedenheit des Klanges diese von der Begleitung stets unterscheiden lässt<sup>\*)</sup>. Doch diese Betrachtungen werden bei der Lehre von der Begleitung des Gesangs erschöpfender dargestellt werden. Hier fassen wir hauptsächlich die andre Weise der Behandlung in das Auge und verbinden die Melodie mit der Begleitung auf einem Instrumente, dem Pianoforte.

Versuchen wir uns nun zuerst an dem in der Beilage XXVI, 5 mitgetheilten Liede\*\*), das in seiner einfachen Führung einem Beispiel zu unsern ersten Periodenbildungen ähnlich ist. So, wie es in der Beilage steht, wird es im Volke zweistimmig gesungen; nach der Einfalt seiner Weise und des Textes (ein junger Jäger liebt geheim und ohne Hoffnung die Tochter seines hohen Herrn) ist diese Darstellung auch ganz entsprechend. Sollte das Lied am Pianoforte begleitet oder ohne Gesang gespielt werden, so könnte man sich schon mit einfachen, den Rhythmus unterstützenden Akkorden, z. B.

623

befriedigen, man könnte die eine dieser Begleitungen zum ersten, die andre zu dem trübem und ernstem Schlussverse nehmen, und diesen im Nachsatze durch entwickeltere Harmonie, z. B.

<sup>\*)</sup> Wenn die Begleitung dem bindungsvollen Streichquartett anvertraut ist, können Stellen, wie die zweite und dritte Stimme oben in No. 622 unbedenklich, ja bisweilen mit grossem Vortheile gesetzt werden.

<sup>\*\*)</sup> Erk's deutsche Volkslieder. Heft 1. No. 3.

624

charakteristisch bezeichnen.

Sollte diese Begleitungsweise zu einfach erscheinen, wollte man von der verhaltenen Bewegung, die im Innern des Sängers waltet (und ihn eben auf die Vorstellung des sich aufschwingenden Falken leitet, die im zweiten Verse noch lebhafter hervortritt), wenigstens eine leise Andeutung geben: so könnte sich eine Mittelstimme bewegungsvoller gestalten. Dies ist hier geschehn, —

625

*Più animato.*

cres - cen - do.

*f* *p*

und zwar wieder in der einfachsten Weise. Das Motiv ist das der zweiten Stimme des Volksliedes mit der eingemischten Quinte des Akkordes; es wird mit dem Schlusse des Vordersatzes aufgegeben und kehrt andeutungsweise zuletzt wieder. Der Nachsatz hat sich von dem Motiv mehr losgemacht und verwebtere Stimmführung angenommen, die mannigfach anders und einfacher hätte werden können, z. B.

626



höchstens aber in der letzten Behandlung (oder einer ähnlichen) dem einfachen Charakter des Volksliedes noch einigermaßen nahe bleibt. Der Bass mit den übrigen Unterstimmen unterstützt Anfangs mit vollerm Klang die Melodie und die bewegte zweite Stimme, nachher nimmt er am Gewebe Theil.

Denken wir uns eine dieser Darstellungen für den zweiten Vers verwendet, so könnte der dritte ähnlicher der zuerst gezeigten Fassung (No. 623), aber erregter und gespannter, vielleicht so

627

gesetzt werden. Wollten wir uns aber noch weniger wie in No. 625 an den Charakter des Volksthümlichen halten, sollte die Melodie gleichsam wie eine Erinnerung vorüberschweben: so könnten wir sie von begleitenden Anklängen umgeben lassen, —

628

(in welchen Formen Liszt sich ausgezeichnet sinnreich bewegt\*) und was dergleichen entlegnere oder einfachere und näher liegende Gestaltungen mehr sind, die, auch nur einigermaassen reicher auszubenten, nicht dem Lehrbuche, wohl aber dem Schüler obliegen kann, der hier sehr bald inne werden wird, wie unendlich viel ein musikalischer Gedanke durch die ihn tragende Form gewinnen (freilich auch verlieren!) kann und wie vielseitige Beziehungen und Vorstellungen sich an ein und denselben Gedanken, an eine noch so einfache Melodie knüpfen lassen. Dies wenigstens anzudeuten, sind wir (wie schon erwähnt) gern über das Bedürfniss unsers Liedchens hinausgegangen.

Zuletzt werfen wir noch einen flüchtigen Blick auf das letzte Lied in der Beilage, aus derselben Liedersammlung; es ist schon von reicherer Ausbildung, als das vorige, — wie wir denn keineswegs die anziehendsten, sondern eher die einfachsten Lieder als Beispiele gewählt haben, dem Jünger den bei weitem reichern Stoff überlassend.

Das vorliegende Lied nun lässt, so einfach es ist und so einfältig und gerade das Gefühl schon in den Versen zur Aussprache kommt, schon in Hinsicht auf Harmonie mehr als eine Behandlung zu. Es fallen hier vornehmlich zwei Punkte in das Auge; der Halt im dritten Takt vom Ende und zwei Takte früher der unvollkommene Schluss des zweiten Theils; denn das Weitere ist nur veränderte Wiederholung desselben. Beide Anhalte haben ein und dasselbe Gefühl, — die Sehnsucht nach ihr hin, der das Lied gesungen wird, — zur Sprache zu bringen; wir werden uns der Trugschlüsse und unvollkommenen Schlüsse in einer Weise bedienen müssen, die jenem sanften, unruhigen Verlangen entspricht; vielleicht so:



Wollen wir den Anfang so —

\*) Der Verf. erkennt dies um so freudiger an, da er nicht im Stande ist, sich mit der Kompositionsweise dieses ausserordentlichen Virtuosen in mancher andern Hinsicht einverstanden zu erklären. Dies, um Missverständniss bei den Lernenden zu verhüten. Von jedem das Gute zu erkennen, sei unser Streben!

630

a. b. c.

harmonisiren? Es würde zu unstät und auspruchsvoll erscheinen; der letztere Tadel träfe besonders die im Vergleich mit der einfachen Melodie fast peinlich-ängstlichen chromatischen Bassgänge. Wir würden vielmehr eine volle und sanftbewegte Figuration auf einfacher Harmonie vorziehen, z. B.

631

oder einfacher

oder

und den folgenden Takt würden wir einmal (wie bei a oder b) zurückleiten in den Anfang, dann in den zweiten Theil hinüberführen, wie bei c.

632

a. b. c.



Oder, — wenn uns das Lied in einer unruhigen Stimmung zukäme, so könnte sich eine erregtere Begleitung, z. B. dieser Art,



bilden. — Die weitem Untersuchungen und Ausführungen können dem Fleisse des Schülers überlassen bleiben.

## Z u g a b e.

### Das figurale Vorspiel.

Schon S. 119 haben wir einen flüchtigen Blick auf das Vorspiel geworfen, mit dem eine Musik für die Singenden oder Zuhörenden eingeleitet werden kann. Damals gestaltete sich freilich unser Vorspiel noch sehr dürftig aus den wenigen eben in Besitz genommenen Akkorden; und wenn wir späterhin auch deren immer mehr gewannen, immer vollere Harmoniegänge bilden konnten, so hatten wir doch über die Einförmigkeit und Trockenheit unsrer ersten Versuche (No. 136 und 137) nicht hinauskommen können bis zur Auffindung der harmonischen Figuration mit oder ohne Beimischung der Durchgänge und Hülfsstöne. Daher lohnte es nicht eher, als jetzt, der Mühe, auf diesen Gegenstand zurückzukommen. Auch hier kann er nicht vollständig behandelt werden; wir können uns hier nur auf

die unterste Form des Vorspiels einlassen; die höhern, ausgebildeteren Formen werden später zur Betrachtung kommen. Selbst die unterste Form ist kein nothwendiges Glied der bisherigen Lehre, sondern nur eine — zwar entbehrliche, aber leicht erlangbare Zugabe.

Das Vorspiel soll zunächst in die Tonart der folgenden

Musik einführen, indem es dieselbe andeutet, oder durch die wesentlich nöthigen Harmonien bestimmt angeibt, oder neben den nöthigen Harmonien noch andre der Tonart zugehörige, oder endlich sogar auch fremde, etwa die der nächstverwandten Töne, hinzufügt. Dies wissen wir schon von S. 119 her; die oben angeführten Harmoniefolgen, jede andre zu einem bestimmten Abschluss geführte, z. B. No. 133 getreu oder verändert, aber mit einem Schlusse versehen, —

634

oder die hier bloß in beziffertem Bass angedeuteten —

635

oder aus der Beilage No. XV einige dort zu andrer Uebung angegebne Sätze, bieten uns also geeignete Beispiele zu rein akkordischen Präludien.

Dergleichen Sätze haben wir später durch Vorhalte und Durchgänge fester und gesangvoller ausbilden gelernt; wir können also dem Präludium No. 634 diese —

636

u. s. w.

oder irgend eine ähnliche, einfachere oder zusammengesetztere Form geben. In der That wird der Lernende wohl thun, eine Reihe solcher Harmoniegänge in verschiedner Weise auszubilden, um sich in allen frühern Gestaltungen vollends festzusetzen. Nur für Vorspiele werden dergleichen meistens minder geeignet erscheinen, da die anspruchvolle Ausbildung mit der Einfachheit der Aufgabe und der harmonischen Grundlage (die nicht einmal Periode oder bestimmter Satz ist) in Widerspruch steht.

Hier bieten sich nun wieder die Figuralformen, wie wir sie in den vorhergehenden Abschnitten kennen gelernt haben, als glückliche Hilfsmittel. Sie lösen die Starrheit der Akkorde und gewähren in aller Anspruchlosigkeit die flüchtigsten Gestaltungen, wie die Möglichkeit, sich aus ihnen zu den energischsten, schwungvollsten, fliegendsten und sangvollsten zu erheben; und indem sie den einförmigen und starren Akkord regsam und mannigfaltig werden lassen, erlauben sie zugleich, länger und mit Befriedigung bei jedem einzelnen zu verweilen.

So könnten wir uns mit Hülfe der harmonischen Figuration in der That aus einem einzigen Akkorde, z. B. hier

637

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '637', consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with a triplet of eighth notes. The second system shows a grand staff with a treble clef and a bass clef. Above the treble staff, there is a marking '8va' and a double bar line. The bass staff contains a bass line with a double bar line.

ein schon haltbares Präludium bilden, das durch Beweglichkeit und Wechsel in der Gestaltung reichlich ersetzt, was ihm an harmonischem Gehalt in Vergleich zu den frühern abgeht. Dass dergleichen Gebilde in zahllosen Formen möglich sind und durch den Zutritt der Durchgangs- und Hülfsstöne sich in das Unendliche vervielfältigen, in die verschiedenartigsten Nüancen hinwenden lassen, ist einleuchtend.

Ein Fortschritt von hier aus wäre es schon, wenn wir die Figuration auf den Dominant-Akkord verwendeten und mit dem tonischen Dreiklange schlossen, oder nach irgend einem figurirten

Akkorde die zur Bezeichnung nöthigen Harmonien in alter Weise folgen liessen, wie z. B. hier —

638

geschehn ist. Auch dies verdient erst schriftlich, dann unmittelbar am Instrumente durchgeübt zu werden.

Eine höhere und reichere Gestalt gewährt es, wenn man (schriftlich oder in Gedanken) eine Harmoniefolge, übrigens ohne bestimmte Abrundung, in der Weise unsrer ersten Präludien festsetzt und diese nun mit einem bestimmten figuralen Motiv durcharbeitet. In solcher Weise hat Seb. Bach unter andern das Präludium in Cdur im ersten Theile des wohltemperirten Klaviers\*) gebildet. Auf einer in der Beilage XXVIII mitgetheilten Harmoniefolge bewegt er sich mit einem überaus einfachen Motive (a),

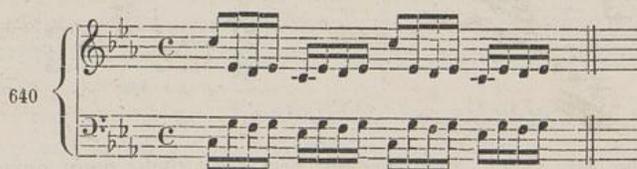
639

das bis zum dreiundzwanzigsten Takt in reiner harmonischer Figuration beharrt und erst von da an (b) einige Hülfsstöne aufnimmt, erst in den beiden vorletzten Takten etwas freier ausläuft. Bei dieser höchsten Einfachheit offenbart gleichwohl das Tonstück einen

\*) Besonders korrekte Ausgaben sind die von Riefenstahl und von Breitkopf und Härtel.

bis zu Ende sich steigenden Reiz, der seinen Grund hat in der stetigen Harmonieentfaltung, in der linden und folgerechten, nur durch leichte Abbeugungen (Takt 5 bis 8) angefrischten Durchführung des Motivs und durch den ruhigen und geraden Gang des Ganzen, erst abwärts bis in die Tiefe, dann wieder, zum Schlusse, gelind erhoben. Der aufmerksame Beobachter wird schon hier inne, dass die Kraft der Komposition nicht in wilden oder seltsamen Einfällen und Fügungen zu suchen ist, sondern in stetiger Durchführung des einmal Erfassten; eine Lehre, die uns durch unsre ganze Künstlerthätigkeit begleiten soll und die den Grundgedanken unsrer Lehrweise enthält und trägt.

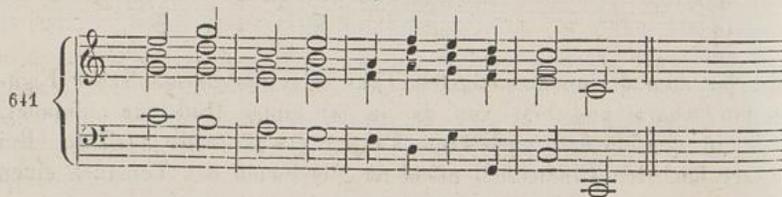
Etwas wechselvoller gestaltet sich das C-moll-Präludium in demselben Werke. Dieses Motiv



wird vierundzwanzig Takte lang für sich allein durchgeführt, ehe es, mit andern Figuren wechselnd, zu Ende geht. Aehnliche Sätze mag sich der Schüler in demselben und andern Werken aufsuchen und klar machen, dann aber selbst dergleichen Bildungen von grösserer oder minderer Ausdehnung versuchen.

Damit er sich hierbei nicht in das Unbestimmte, zu Weite verirre, ist rathsam, dass er zuerst seiner harmonischen Grundlage nur kleinen Raum und die festabschliessende Gestalt eines Satzes gebe und die einmal gebildete Grundlage in vielen Formen durcharbeite, ehe er zu andern und ausgedehntern Grundlagen und blossen Harmoniegängen (wie Bach gethan) von unbestimmtem Verlaufe fortschreite.

Folgender Satz



kann als Beispiel für eine solche Grundlage dienen. Wenn man ihn auch nur in einfacher harmonischer Figuration aufstellt, —

642

so gewinnt er schon Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit, und es bedarf nur eines ruhigen Fortschreitens, um ganze Reihen neuer Erfindungen aus ihm hervorzurufen, zumal wenn man erst Durchgänge, Hülfsstöne, Wechsel in den Motiven und in der rhythmischen Gestaltung in Anwendung bringt. Von alle dem haben wir hier nur spärlichen Gebrauch gemacht; ein einziger Hülfsston ist in B eingemischt worden; in C haben wir zweierlei Motive (das der Sechszehnteltriolen und das der Achtel) gebraucht. Bei der Fortführung werden wir (wie sich in A gezeigt hat) unser Motiv jederzeit ändern oder halbiren müssen, weil die Grundlage im dritten Takt einen schnellern Harmoniegang annimmt. Auch bei C wäre dies nöthig; man könnte das erste Motiv mit Hinweglassung des zweiten so bilden:

643

Soviel über diese nicht schwierige Uebung, die ohnehin in den arpeggio wüthigen Wundergebilden unsrer neuern und neuesten Salon- und Konzertkompositeurs übergenuß der Vorbilder findet, — so wie diese funkelnden, rauschenden, prasselnden, sausenden und säuselnden Tonraketen an der Leichtigkeit und Wohlfeilheit der Produktion den richtigen Maassstab.

Durch jene Uebung gesichert mag sich dann der Schüler über die Schranken eines Satzes hinaus in freien harmonischen Gängen und mit freisinnigem Wechsel der Motive, fester und beweglicher, — wie sie dem blos anregenden und sammelnden, nicht befriedigenden und abschliessen sollenden Vorspiel eignen, — theils schriftlich, theils improvisirend am Instrumente versuchen.