

Dritte Abtheilung.

Die Harmonie der Durtonleiter.

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

Der nächste Schritt ist offenbar der:

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

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

vierstimmigen Satze

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

Erster Abschnitt.

Auffindung der ersten Harmonien.

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

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

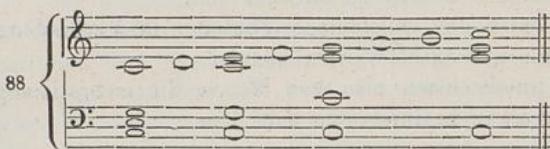
Die terzenweise Verbindung von drei — oder mehr Tönen zu einer Harmonie heisst **Akkord**.

*) Im zweiten Abschnitte dieser Abtheilung unter E.

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

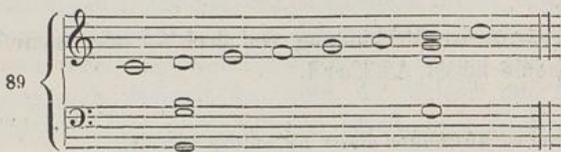
Hiermit haben wir nun einen Akkord, und zwar einen Akkord von drei Tönen, gefunden; später werden sich Akkorde von mehr als drei Tönen zeigen. Zur Unterscheidung von ihnen heisst jeder Akkord von drei Tönen Dreiklang. — Unsrer erste Masse, wie sie in No. 56 und 59 aufgestellt worden, ist also ein Dreiklang.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

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



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

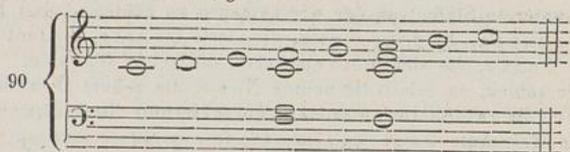
Wo finden wir nun Harmonien für die andern Töne der Tonleiter? — Zuerst denken wir wieder an die zweite harmonische Masse. Diese haben wir zwar nicht so regelmässig und ihre Bildung (S. 55) nicht so unbedenklich befunden wie die der ersten, konnten sie aber doch gleichsam wie eine erste Masse benutzen,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



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

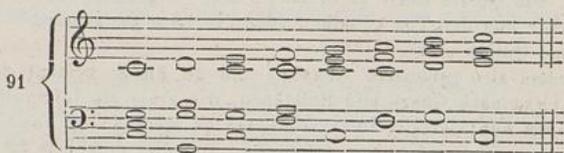
Derselbe Akkord hätte auch noch die fünfte Stufe der Tonleiter, *g*, begleiten können, wenn nicht diese Stufe schon in No. 88 den ersten auf der Tonika gefundenen Akkord zur Begleitung hätte.

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

$$F - C - G$$

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

Zweiter Abschnitt.

Prüfung und Berichtigung der Harmonie.

A. Die vier Stimmen.

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

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

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

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

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

The musical score consists of four staves, each with a treble clef. The notes are as follows:

- Diskant oder Sopran (erste Stimme):** G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Alt (zweite Stimme):** E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4.
- Tenor (dritte Stimme):** C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.
- Bass (vierte Stimme):** C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3.

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

B. Zusammenhang der Akkorde.

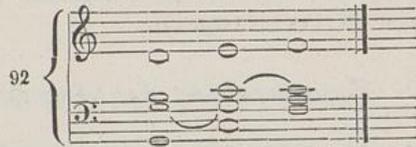
Es ist aber nicht genug, dass jeder Akkord für sich allein wohl gebildet erscheine; sie sollen zusammen ein harmonisches Ganze sein, wie die Tonleiter ein melodisches Ganzes geworden ist, — sie sollen innere Verbindung, Zusammenhang, Einigkeit haben. Ist das wohl in No. 91 der Fall? —

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

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

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

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



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

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

C. Fehlerhafte Fortschreitungen.

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

1. Oktavenfolge.

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



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



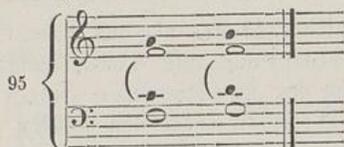
die oberste und unterste (in Viertelnoten geschriebne) Stimme, von denen man gleich erkennt, dass sie blos Verdopplungen von Diskant und Bass sind, während die eigentliche Harmonie in den vier mittlern Stimmen enthalten ist.

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

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

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

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

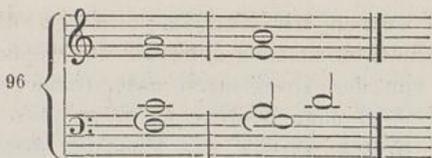


dann schreitet der Alt nicht mit dem Bass in Oktaven fort, dann haben auch diese beiden Akkorde einen gemeinschaftlichen, verknüpfenden Ton, das *f*. — Ob sich dies rechtfertigen lässt, werden wir bald untersuchen.

2. Quintenfolge.

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

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



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

Dergleichen nachschlagende Akkordtöne heissen harmonische Beittöne.

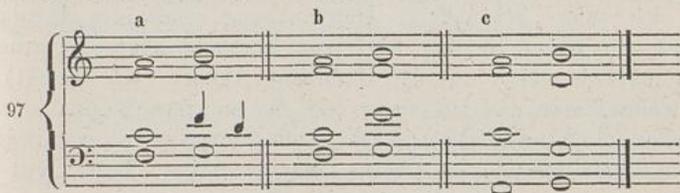
D. Der Dominantakkord.

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

g - h - d - f,

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

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



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

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

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

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

c-e-g — und *h*,
f-a-c — und *e*.

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

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

ein **Harmonie-Gesetz**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

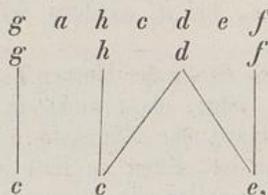
g - c - e

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

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

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

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



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

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

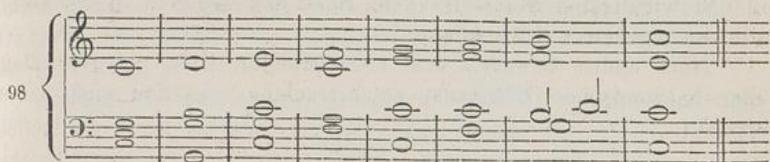
Der zweite Erweis fusst auf der Erkenntniss von der Entstehung des Ton- und Harmoniewesens und auf dem hieraus sich ergebenden Sinn der einzelnen Gestaltungen, die wir oben zu Grunde gelegt haben.

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

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

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

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



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

E. *Rechtfertigung der Vierstimmigkeit.*

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

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

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

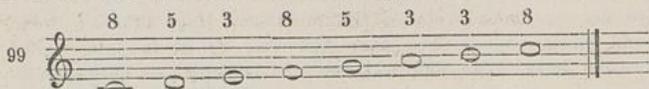
Noch andre Gründe, den vierstimmigen Satz als Grundlage aller harmonischen Setzkunst zu betrachten, werden sich später ergeben.

Dritter Abschnitt.

Anwendung der gefundenen Harmonien zur Begleitung.

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

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

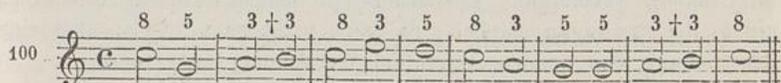


ist also jedes *c* in *Cdur* mit 8, jedes *d* mit 5, jedes *e* mit 3, jedes *f* mit 8, jedes *g* mit 5, jedes *a* und *h* mit 3 zu überschreiben.

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

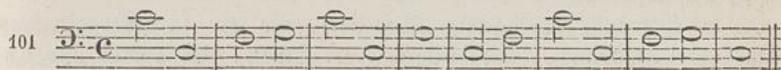
Haben wir nun unsre Melodie mit Ziffern versehen, und zwischen die etwa auf einander folgenden Dreien das Warnungskreuz gestellt: so setzen wir erst die Grundtöne, dann die Mittelstimmen; letztere zunächst bei der Melodie. Hier ein Beispiel.

Diese Melodie:



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

Nun werden nach Angabe der Ziffern alle Grundtöne festgesetzt.



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

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

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

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

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

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

102

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

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

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

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

wenn er in *D*dur arbeiten wollte.

7) Fünfte Aufgabe: der Schüler hat

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

Das Nähere im Anhang B.

Vierter Abschnitt.

Vollendung der vorigen Aufgabe.

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

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

103

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

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

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

*) Die unwesentlichen sind im Anhang B erwähnt.

104

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

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

105

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

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

106

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



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

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

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

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

Wir besitzen also jetzt drei Arten von Akkorden:

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

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

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

108

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

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

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

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

109

The image shows musical notation for exercise 109. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains two melodic lines labeled 'a' and 'b'. Line 'a' starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Line 'b' starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff contains a series of chords and single notes, including a bass line with quarter notes G2, F2, E2, and D2, and a series of chords in the right hand.

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

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

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

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

*) Hierzu der Anhang **B.**