

Fünfte Abtheilung.

Umkehrung der Akkorde.

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

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

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

Erster Abschnitt.

Kenntniss der Umkehrungen.

A. Aufweisung der Umkehrungen.

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

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



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

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

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

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

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

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

Sext-Akkorde, Terzquart-Akkorde.



und so bei allen andern Umkehrungen.

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

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

*) Es versteht sich von selbst, dass diese Namen gemerkt werden müssen. Zugleich aber präge sich der Schüler ein, dass vom Dreiklange
 der Sext-Akkord die erste Umkehrung,
 der Quartsext-Akkord die zweite Umkehrung,
 vom Septimen- (Dominant-) Akkorde
 der Quintsext-Akkord die erste Umkehrung,
 der Terzquart-Akkord die zweite Umkehrung,
 der Sekund-Akkord die dritte Umkehrung

ist, — dass folglich

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

Gen. B.

aufgeführt werden.

Für jetzt Folgendes:

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

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

oder

8^{va} ~~~~~

bei einzelnen so zu begleitenden Tönen mit

8,

bei wenigen nach einander, wie oben oder mit

8 / / /

angezeigt.

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

8

5

5

3, oder 3 oder 3

bezeichnen, gleichviel in welcher Ordnung die Ziffern gesetzt werden.

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

B. Vollständigkeit der Akkorde.

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

4. Die Dominante, mit

7
7 oder 5
3

bezeichnet, wird mit dem Dominantakkorde begleitet.

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

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

der Sextakkord mit 6

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

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

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

der Sekundakkord mit 2.

Nachstehender Satz

151

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

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

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

1. Auslassung von Akkordtönen.

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

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



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

153

Andante.

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

2. Verdopplung von Akkordtönen.

Es fragt sich hier zweierlei.

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

154

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

155

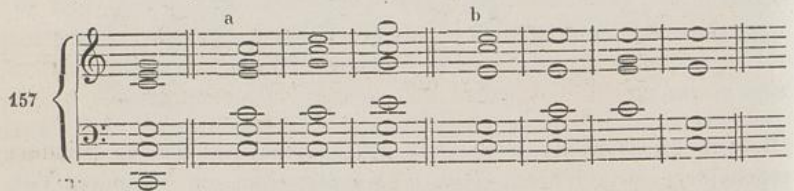
ergiebt sich, so lange die Verdopplung besteht, ein in der Regel nicht wohlgefälliger Zusammenklang. Das Gefühl (selbst des Harmonie-Unkundigen) empfindet den bevorstehenden falschen Fortschritt gewissermassen voraus und findet in der nachher eintretenden Abwendung von demselben keine hinlängliche Genugthuung.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

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



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

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



die Töne aus ihrer ursprünglichen Ordnung gerückt werden.

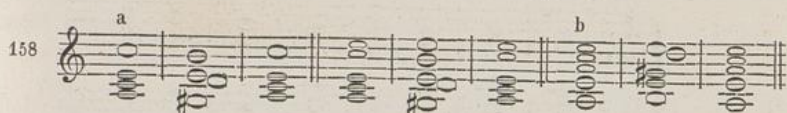
Dagegen hat die Verdopplung der Terz im grossen Dreiklänge die Folge, dass dieses Intervall (wie man bei b hören kann) sich hervordrängt*) und so heftig in das Gehör fällt, dass man gleichsam es allein zu hören meint. Dies kann aber in der Regel nicht der Absicht des Komponisten entsprechen; nur aus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

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

**) Hierzu der Anhang D.

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

Bei dem kleinen Dreiklang ist die Verdopplung der Terz



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

Zweiter Abschnitt.

Verwendung der Umkehrungen bei der Harmonisirung.

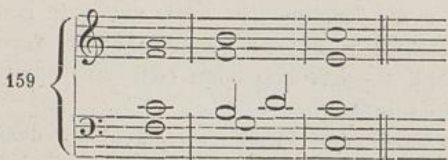
Der nächste Gebrauch der Umkehrungen ist ihre Verwendung bei der Bearbeitung gegebener Melodien. Diese Verwendung kann bloß Sache des Beliebens (natürlich innerhalb der aus dem Wesen der Harmonie folgenden Regeln) oder des Geschmacks sein, kann aber auch triftigere Beweggründe haben. In letzterer Beziehung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

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

A. Vermeidung falscher Fortschreitungen

bedienen.

Bisher haben wir jenen bekannten Fall stets so



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

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

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

Wichtiger ist, dass sich hier gelegentlich

B. ein neuer Akkord, der verminderte Dreiklang,

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

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

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

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

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

verminderter Dreiklang*).

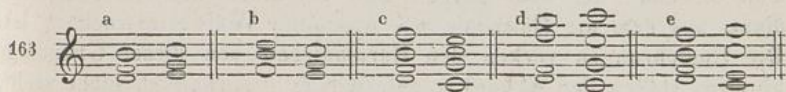
Wie jeder Dreiklang hat er seinen Sext- und Quartsext-Akkord



und wir wollen uns dieser drei neuen Benennungen fernerhin bedienen.

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

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



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

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

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



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

Stellen wir uns unsre beiden Hauptakkorde mit ihren Umkehrungen



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

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

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

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

166

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

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

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

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

167

The musical score consists of three systems, labeled I, II, and III. Each system has a treble and bass staff. Above the treble staves, there are fingerings: 8 8 8 8 8 8 8 3 8 5 5 5 8 5 3 8 8 8 8 3 5 8. Below the bass staves, there are fingerings: 6 6 4 3 4 6 2 6 5 6 7 5 6 8 7. The music is in a common time signature and features a series of chords in the treble and a moving bass line.

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

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

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

aus *g - h - d*

ein *g - h - d und ! f*

gemacht und nun den Terzquartakkord eingeführt.

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

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

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

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

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

Dritter Abschnitt.

Enge und weite Harmonielage.

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

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

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

16) Zwölfte Aufgabe: der Schüler hat

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

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

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

168

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

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

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

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

169

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

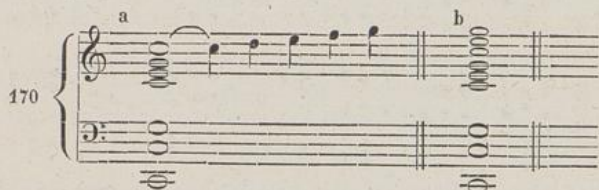
Diese Darstellungsweise nennen wir nun weite (oder zerstreute) Harmonielage.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Hiernach nun zur Anwendung.

171

The musical score consists of two systems, A and B, each with a treble and bass clef staff. System A has fingerings: 8 3 8, 5 8 5, 3 8 3, 3 5, 5 3 8, 3 5 8, 3 3 5, 8. System B has fingerings: 3, 6, 6, 3, 6, 2 6 3, 6, 6 4 7. A small 'c)' is written above the final chord in Part B.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vierter Abschnitt.

Freier Gebrauch der Umkehrungen.

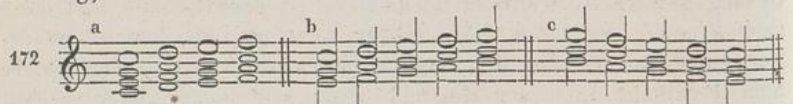
Wie weit jetzt vom freien Gebrauche der Harmonie überhaupt nur die Rede sein kann, hat sich S. 112 gezeigt. Die Umkehrungen ändern hieran nichts Wesentliches; sie bereichern nur unsre Mittel zu dem was dort schon ausführbar befunden worden.

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

Schon hiermit sind wir in den Stand gesetzt,

A. Umkehrungen zu Gängen.

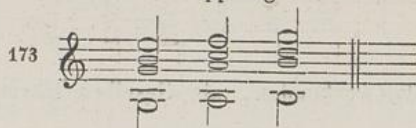
zu verwenden. Eine Folge von Dreiklängen, in gleicher Stimmrichtung, wie hier



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

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

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



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



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

Nehmen wir ein zwei oder drei (oder mehr) hinauf- oder hinab- oder hin- und hergehende Sextakkorde als Motiv, so ist Stoff für eine ganze Reihe von Gängen vorhanden.

Noch reichere Ausbeutung gewinnen wir durch den

B. *Verein von Umkehrungen mit Grundakkorden.*

Es versteht sich von selbst, dass jede Umkehrung mit jedem Grundakkorde verknüpft werden kann, so weit daraus nicht falsche Fortschreitungen entstehen, dass aber nächstverwandte Akkorde sich am liebsten verbinden, sie mögen als Grundakkorde, oder als Umkehrungen zu einander treten. Daher verbinden sich die Ak-

d) Gen. B. Die Zeichen unter dem Basse veranlassen zu der Bemerkung:

8) Querstriche unter einer oder mehr Bassnoten zeigen an: dass zu diesen Noten derselbe Akkord genommen werden soll, der für die zunächst vorhergegangene Bassnote durch Ziffern angegeben worden war.

korde von Tonika und Ober- oder Unterdominante oder Parallele auch in den Umkehrungen, — z. B.



eben so gut, als in ihrer Grundgestalt, und es findet alles S. 114 Gesagte auch hier Anwendung. Ja, durch die bequemere Lage der Töne machen sich manche Verknüpfungen noch leichter, als in den Grundakkorden; so erscheinen diese Akkordfolgen

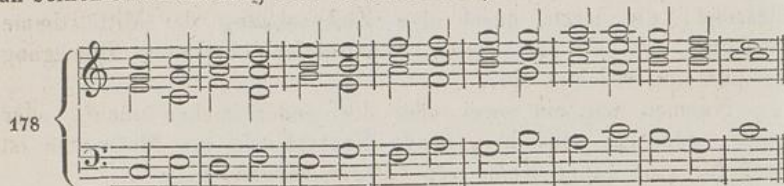


und andre fließender verbunden, als dieselben Harmonien in ihrer Grundgestalt, —

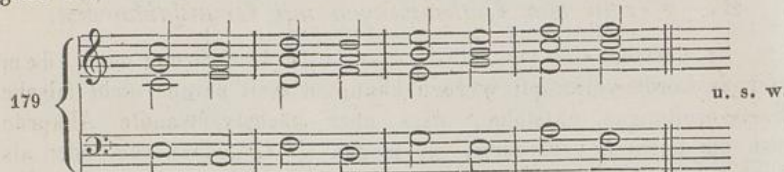


wo der Bass weitere Schritte machen muss.

Nun zur Gangbildung mit Hilfe dieser gemischten Motive. In No. 174 haben wir zuerst einen aufwärts und abwärts führenden Gang von lauter Sext-Akkorden gesehn. Jeder Sext-Akkord erinnert an seinen Grundakkord; dies veranlasst uns, beide zu mischen. Hier —



haben wir den Dreiklang vorangehen lassen; einen zweiten Gang gäbe das Voranschreiten des Sext-Akkordes,

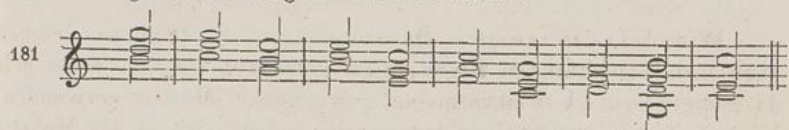


bei dem wir nicht unbemerkt lassen wollen, dass der Bass eben so einher schreitet, wie zuvor (No. 178) der Tenor, und umgekehrt der Tenor wie vorher der Bass; beide Stimmen haben ihre Stellen getauscht.

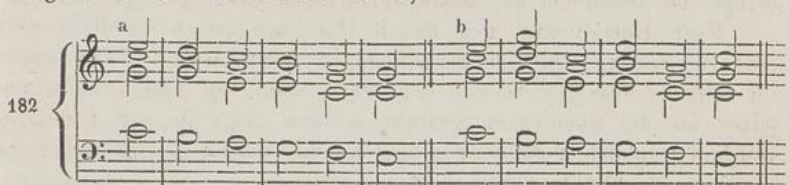
Auch abwärts kann in ähnlicher, oder in dieser Weise,



oder in umgekehrter Folge derselben Akkorde



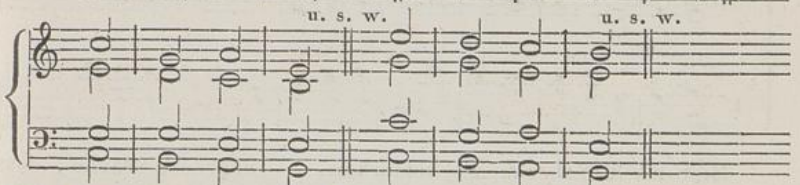
u. s. w. gegangen werden. Noch reichern Wechsel bietet die Zuziehung eines dritten Akkordes; dies und die fleissige Durcharbeitung jedes aufgefundenen Motivs durch alle Lagen (z. B. des Ganges No. 180 in diesen Formen, —



oder in dieser letzten Lage, —



in welcher die Oberstimme einen ungefälligen Gang nimmt) oder in weiter Lage, z. B.



wird der Lernbegierde des Schülers überlassen¹⁸⁾.

18) Vierzehnte Aufgabe: Ausarbeitung von Gängen, soviel sich deren nach obiger Anleitung finden. Jeder Gang wird wenigstens eine Oktave weit geführt, alle werden in Cdur gesetzt, dann aber in dieser und allmählig in allen andern Durtonarten am Instrument ausgeführt.

Fünfter Abschnitt.

Anwendung der neuen Harmoniemotive auf Begleitung.

Wie bei der zweiten Harmonieweise (S. 122) so können auch hier folgerichtiger Begleitungen gewonnen werden, wenn wir dazu die durch die Umkehrungen gewonnenen Motive verwenden. Es bedarf dabei kaum einer Anweisung; sobald sich in der Melodie gleichmässige Bewegung (wie bei den vorstehenden Beispielen zu Gängen) zeigt, hat man zu prüfen, ob dadurch auch folgerichtige Harmonisirung möglich wird, und welche. Welchen Gewinn das bringt, ist schon bei der zweiten Harmonieweise gezeigt worden.

Eine Gestalt aus den neuen Harmoniegängen verdient noch eine Bemerkung: die der dreistimmigen Sextakorde. Wir können ihr leichtes flüssiges Wesen benutzen, wenn ein Satz leichter und leiser als die übrigen dargestellt werden soll; in den Uebungen werden dergleichen Sätze von nun an mit *p* (*piano*) die andre mit *f* (*forte*) angedeutet; wo nichts angegeben ist, wird vierstimmig gesetzt.

Nun ein Beispiel, — die erste und zweite Harmonieweise übergehen wir.

185

Hier ist Mancherlei zu bemerken, — abgesehen davon, dass das Ganze sich offenbar mannigfaltiger und flüssender darstellt, als alle bisherigen Harmonie-Sätze. Die Bemerkungen folgen den Ziffern.

1 und 2. Zwei Dreiklänge sind ohne Terz geblieben. Es ist zu Gunsten des fließenden Gangs der Unterstimme (wir nehmen an, dass es der Tenor sei) geschehn. Bei 1 ist die fehlende Terz

kurz zuvor scharf angegeben worden; bei 2 ist *g-d-f* vorausgegangen und wird das unvollständige *g-d* in der Erinnerung ergänzen.

3. Hier ist die Terz — in einem Durdreiklange verdoppelt. Aber der Akkord geht leicht vorüber, das Gewicht liegt auf den Haupttheilen der Takte.

4. Die Unterstimmen werden hinaufgeführt und bilden einen Quartsextakkord, damit das *h, c, d, e* des Basses noch einmal — und in der stärkern Höhe benutzt werden könne.

Hier unterbrechen wir uns mit einer allgemeineren Betrachtung. — Die Flüssigkeit der Gänge und besonders der Folgen von Sextakkorden beruht offenbar auf der gleichmässigen Bewegung der Stimmen und ist bei gleicher Bewegung der Aussenstimmen (z. B. No. 182, a) am wirksamsten. In No. 185 finden wir dieses Miteinandergehn der Aussenstimmen, das man

Parallelbewegung

nennt, zu dem Bassmotiv *h, c, d, e* von Takt 8 und 10 an zweimal. Dies hat aber bei

5. dahin geführt, dass die Septime hinauf- statt hinabschreitet und überdem Diskant und Alt in Quinten gehn, wenn auch (S. 111) ungleichen. Allein der Gewinn für diese kleinern Misslichkeiten liegt in der Erlangung der Parallelbewegung. Diese hat überdem das nach der Septime zu erwartende *e* in einer bedeutenden Stimme hervortreten lassen.

6. Der Dreiklang der Oberdominante ist oft genug dagewesen, der der Unterdominante nicht anwendbar, daher wurde statt letzteren an deren Parallele erinnert.

7. Hier ist die Terz verdoppelt und der Grundton weggelassen zu Gunsten fließender Stimmbewegung.

Diese Bemerkungen genügen zur Einführung in die eigne Arbeit¹⁹⁾.

Schlussbetrachtung.

Hiermit schliessen für jetzt die Harmonie-Entwickelungen der Durtonarten. Sie haben uns

1. Dreiklänge,
den grossen, den kleinen, den verminderten,
und von jedem dieser Dreiklänge die Umkehrungen,
Sext-Akkord und Quartsext-Akkord,

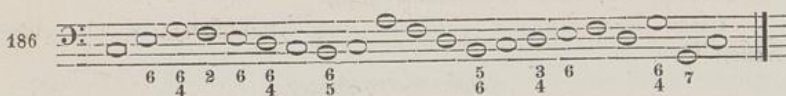
19) Fünfzehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage VIII gegebenen Melodien, nöthigenfalls zuvor nach der ersten und zweiten, jedenfalls aber nach der dritten Harmonieweise mit Benutzung der anwendbaren Harmoniemotive.

2. den Dominant-Akkord mit seinen Umkehrungen, den Quintsext-, Terzquart- und Sekund-Akkord gebracht. Wir haben gelernt, diese Akkorde in verschiedner Weise mit einander zu verbinden und daraus Akkordfolgen, grössere und kleinere Sätze und Gänge, auch Perioden, zu bilden. Diese Entfaltung der Harmonie in Gängen, Sätzen, Begleitungen oder Perioden wollen wir nun Modulation nennen.

Die Erfindung periodischer Tonstücke musste unterbleiben, da wir uns in vierstimmigen Bildungen noch zu wenig frei fühlen, als dass wir Alles, was eine vierstimmige Periode enthält: Melodie, Rhythmus, Konstruktion, Harmonie, Stimmführung — gleichmässig beachten und ins Werk setzen könnten. Doch haben wir uns in der Aufstellung harmonischer Grundlagen zu Liedsätzen geübt, eine Vorbildung zu eigener Erfindung.

Zugleich ist uns eine neue Aufgabe geworden: zu gegebenen Melodien Harmonie, zu einer Hauptstimme drei begleitende Stimmen zu finden. Dies ist im Grunde nichts, als eine Theilung der Aufgabe, die ungetrennt noch zu schwierig scheint; wir empfangen die mit Rücksicht auf unsre dermaligen Mittel gebildete Oberstimme und haben die Aufgabe, Begleitungen für sie zu bilden.

Besonderes Gewicht haben wir auf Bildung und Durchübung der Harmoniegänge gelegt. Sie sind es, die die Handhabung der Harmonie geläufig und sicher machen und zu ihrem folgerechten Gebrauch anleiten. Daher müssen sie, wie wir überall verlangt haben, in strenger Folgerichtigkeit aus bestimmten Motiven, dürfen aber zuletzt aus ganz willkürlich aneinandergereihten Akkorden gebildet werden. Die nachfolgende bezifferte Bassstimme giebt einen solchen Harmoniegang als Beispiel an.



Statt seiner wurde also das Umgekehrte, ein abwärts führender Terzengang des Basses, ergriffen. So das Uebrige.

Offenbar liegt in diesem Entwurfe Folgerichtigkeit der Harmonie-Entwicklung, und fast überall ist das nächste ergriffen. Wir wissen aber, dass es gar viel folgerichtige Wege der Modulation giebt, und dass wir nicht durchaus an das jedesmalige Nächste gebunden sind, sondern mit Maass und Grund davon abgehn dürfen; es kann also an reichem Bildungs- und Uebungsstoff nicht mehr fehlen. Je fleissiger wir nun alle Akkord-Verknüpfungen in allen Lagen, Umkehrungen und Versetzungen der Stimmen in enger und weiter Harmonie — übrigens auch in allen Durtonarten — durcharbeiten, desto gewandter und reicher wird die Erfindungskraft sich entfalten; je bestimmter wir uns die Gesetze und Gründe für jeden Schritt vorhalten, desto schärfer und schneller wird unser Urtheil, desto sichrer wird es uns künftig in weit verwickeltern Aufgaben leiten.

Noch eine Betrachtung knüpft sich an den letzten Blick über alles bisher Erlangte; sie giebt uns

die Rechtfertigung der Durtonleiter.

Wir haben nämlich zu Anfang die Durtonleiter angenommen, wie sie einmal im Gebrauch ist. Schon dies dient einigermaßen zur Rechtfertigung; denn der Gebrauch hat sein Recht und seinen Grund im Volkssinne. Seitdem wir aber zur Harmonie gelangt sind, gewinnt die Frage, ob die Durtonleiter, wie wir sie besitzen, auch wohlgebildet ist? neue Wichtigkeit. Wir haben nämlich zu bedenken: ist sie auch wohlgebildet für harmonische Behandlung? enthält sie den Stoff zu genügender Modulation? lässt sie sich auch harmonisch als Ganzes abschliessen, wie melodisch durch die Tonika an ihren beiden Enden?

Diese Fragen können jetzt bejaht werden. Drei grosse, drei kleine, ein verminderter Dreiklang und der Septimen-Akkord, dazu alle Umkehrungen dieser Akkorde geben mannigfache Mittel, die Tonleiter und alle daraus zu bildenden, in ihr selbst enthaltenen Melodien zu harmonisiren; der Dominant-Akkord giebt vollkommenen Abschluss, die grossen und kleinen Dreiklänge deuten sinnreich auf die nächstverwandten Tonarten, für halbe und unvollständige Schlüsse zeigen sich genügende Tonmittel in Harmonie wie Melodie.

Wir dürfen jetzt

den Begriff einer Tonart

dahin festsetzen, dass eine solche melodisch und harmonisch zur Hervorbildung vollkommen genügender musikalischer Sätze und Perioden geeignet sein muss*).

*) Hierzu der Anhang E.