

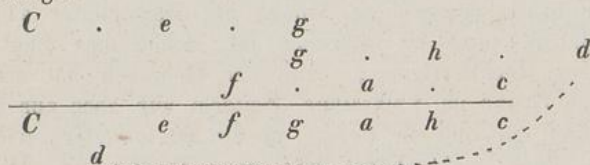
Sechste Abtheilung.

Die Harmonie der Molltonleiter.

Erster Abschnitt.

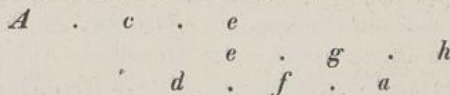
Die Bildung der Molltonleiter.

Die Durtonleiter haben wir harmonisch gerechtfertigt. Ihr tonischer Akkord war ein grosser Dreiklang, auch Durdreiklang genannt. Auch auf ihrer Ober- und Unterdominante hatten wir grosse Dreiklänge gefunden, und in den Tönen dieser drei Durdreiklänge



war die vollständige Durtonleiter enthalten. Uebrigens haben wir schon unter den Harmonien der Durtonleiter kleine Dreiklänge gefunden.

Wir sollten daher annehmen: wie die Durtonleiter auf der Tonika, Ober- und Unterdominante Durdreiklänge hat, so müsse die Molltonleiter auf denselben Punkten Molltreiklänge (kleine Dreiklänge) haben. In *A*moll würden es also diese Akkorde sein:



die Tonleiter würde also

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

heissen. Allein dann würde die Molltonart desjenigen Akkordes verlustig gehn, den wir zu Ganzschlüssen und sonst vielfältig für so gut als unentbehrlich halten müssen, nämlich des Dominant-Akkordes. Denn dieser beruht auf einem grossen Dreiklänge. Folglich müssen wir den kleinen Dreiklang der Oberdominante in Moll in einen grossen, z. B. in *A*moll

e-g-h in *e-gis-h*

verwandeln.

Aber nur hierzu haben wir gegründeten Anlass; im Uebrigen bleiben wir bei der obigen analogen Bildung. Wollten wir dies nicht, wollten wir z. B. die Harmonie der Unterdominante ebenfalls in einen Durdreiklang (*d-f-a* in *d-fis-a*) verwandeln: so wäre Moll nur in einem einzigen Akkorde, ja nur in einem einzigen Tone, von Dur unterschieden, und der Charakter beider von zu grosser Aehnlichkeit. Die Molltonleiter*) muss also heissen:

A, h, c, d, e, f, gis, a.

So fodert es, mit Rücksicht auf harmonische Behandlung, ihr Charakter.

In dieser Weise enthält sie allerdings einen auffallenden Schritt — und zwar wieder auf dem anstössigen Punkte zwischen der sechsten und siebenten Stufe; *f-gis* ist eine übermässige Sekunde, ein Schritt von anderthalb Tönen, während wir sonst nur halbe oder ganze Tonschritte in der Tonleiter kennen. Auch dem Gehör fällt dieser Schritt natürlich als ungewöhnlich, als herb auf, und man hat, um ihn zu vermeiden, *f* in *fis* verwandelt, die Tonleiter also so gebildet:

A, h, c, d, e, fis, gis, a.

Allein dabei konnte man sich nicht bergen, dass durch *fis*, wie wir oben gesehn, der Unterschied der Tongattungen fast ganz aufgehoben wird. Man setzte daher fest: wenn die Tonleiter hinaufsteige, solle sie, wie oben,

A, h, c, d, e, fis, gis, a

heissen, wenn sie aber hinabsteige, dann müsse man

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

nehmen. Dies sind aber offenbar zweierlei Molltonleitern, oder eine Molltonleiter, die nicht mehr diatonisch ist, in der zwei Stufen doppelt enthalten sind:

A, h, c, d, e, f, fis, g, gis, a,

*) Auch die Molltonarten dürfen aus der allgemeinen Musiklehre als bekannt vorausgesetzt werden. Indess der Sicherheit wegen bemerken wir: jede Molltonart unterscheidet sich von ihrer Durtonart (das heisst, von der auf derselben Tonika begründeten) in Terz und Sexte, die in Dur gross, in Moll aber klein sind. Cdur z. B. heisst

c, d, E, f, g, A, h, c,

Cmoll dagegen

c, d, Es, f, g, As, h, c.

Man sieht (vergl. S. 100) hieraus auch, dass die Vorzeichnung der Molltöne nicht genau mit ihrem Inhalt übereinstimmt; sie giebt die siebente Stufe als kleine Septime an (in Cmoll ist z. B. auch *b* vorgezeichnet, obgleich *h* gebraucht wird, — in Amoll fehlt die Vorzeichnung von *gis*, in Dmoll die von *cis*) während diese des Dominantdreiklangs und Dominant-Akkordes wegen gross sein muss.

was denn freilich in alle Wege unsystematisch genannt werden muss. Eine solche Tonleiter würde auf den wichtigen Stufen der Ober- und Unterdominante doppelte, aber eben deshalb unsichre Harmonie,

e - g - h oder *e - gis - h*
d - f - a oder *d - fis - a*

haben; ferner würde sie, wie man hier —

<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>gis</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>
						<i>d</i>			<i>a</i>		<i>c</i>			
				<i>e</i>				<i>gis</i>		<i>h</i>		<i>d</i>		
							<i>g</i>			<i>h</i>		<i>d</i>		<i>f</i>

sieht, drei Dominant-Akkorde gleichzeitig enthalten, also die Merkmale von drei verschiedenen Tonarten vereinigen, folglich zu ihrer eignen Bezeichnung kein sicheres Merkmal haben. Und dieser ganze Wirrwar würde nur den einen Zweck haben, einen herben Schritt auszugleichen, — der uns vielmehr willkommen sein muss als charakteristischer Ausdruck für mancherlei Stimmungen, und den wir vermeiden können, so oft er unsern Absichten nicht entspricht.

Wir legen daher die systematische Tonleiter für das Mollgeschlecht, wie sie oben erkannt worden, unsern Kompositionen zu Grunde. Sagt uns die Herbigkeit der übermässigen Sekunde in unsern Melodien nicht zu: so gebrauchen wir diesen Schritt nicht, schieben einen Ton ein (*f-e-gis*, *a-gis-a-f* u. s. w.) oder nehmen das *gis* eine Oktave tiefer, als Septime von *f*. Späterhin werden wir auch den Weg finden, in Moll und in Dur fremde Töne und Akkorde einzuführen; dann wird es von uns abhängen, jenen übermässigen Sekundenschritt durch Erhöhung der sechsten oder Erniedrigung der siebenten Stufe zu vermeiden. Zuvor aber werden wir ihm wichtige Entdeckungen verdanken, und auch künftig soll man uns nicht überreden, dass er wegen seiner Herbigkeit unstatthaft sei; auch das Herbe muss entsprechenden Tonausdruck finden *).

Zweiter Abschnitt.

Erste Harmonieweise in Moll.

Wir bedürfen nun für die neue Tonleiter vor Allem harmonischer Begleitung und finden sie auf demselben Wege, der bei den

*) Hierzu der Anhang **F**.

Durtonarten zum Ziele geführt hat; wir folgen wieder zuerst den bekannten Ziffern über der Melodie,

187

8 5 3 8 5 3 † 3 8

Musical notation for exercise 187, showing a treble and bass clef with chords and fingerings. The treble clef has notes G4, E4, C4, G4, E4, C4, G4, E4, C4, G4. The bass clef has notes G3, E3, C3, G3, E3, C3, G3, E3, C3. Fingerings are indicated above the notes: 8, 5, 3, 8, 5, 3, †, 3, 8.

treffen zwischen der sechsten und siebenten Stufe auf die bekannten Missstände und beseitigen sie, wie früher.

Hiermit ist die Grundlage für die erste Harmonieweise gewonnen. Die Anwendung auf gegebne Melodien erfolgt ganz genau in der S. 90 für Durmelodien angegebenen Weise²⁰).

Bedenklicher wird jener Punkt, die Aufeinanderfolge der sechsten und siebenten Stufe, bei herabsteigender Tonleiter; denn zu allen frühern Misslichkeiten kommt noch die Herbigkeit des Melodieschrittes in der Tonleiter selbst. Wir könnten zwar, wie in Dur (No. 105), den zweiten Akkord ändern

188

Musical notation for exercise 188, showing a treble clef with chords. The first chord is G4, E4, C4. The second chord is G4, E4, C4. The third chord is G4, E4, C4.

und dadurch Oktaven- und Quintenfolge vermeiden. Allein die Harmonie hätte keine Verbindung, und zwar eben da, wo auch die Melodie durch jenen herben Schritt gleichsam zerrissen ist. Um nur dies zu vergüten, möchten wir lieber die beiden Stufen mit ihren Akkorden doppelt stark an einander binden, während wir in Dur den engern Zusammenhang aufgeben durften. Wir versuchen daher, möglichst viel Töne aus dem ersten Akkord — oder gar den ganzen Akkord — zu der folgenden Stufe beizubehalten;

189

Musical notation for exercise 189, showing a treble clef with chords. The first chord is G4, E4, C4. The second chord is G4, E4, C4. The third chord is G4, E4, C4.

setzen aber die beiden obersten Töne (*gis* und *e*) in eine tiefere Oktave, um dem folgenden Melodietone Raum zu schaffen. Hier steht eine neue Harmonie vor uns,

e - gis - h - - f,

die sogar normalmässigen Terzenbau zeigt, — nur mit der Lücke zwischen *h* und *f*. Schon die zweite harmonische Masse (S. 55) enthielt eine solche Lücke, durch deren Ausfüllung wir den Dominantakkord gewannen. Auch hier füllen wir dieselbe mit der dazwi-

20) Sechszehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage IX gegebenen Melodien.

schen liegenden Terz und haben nun einen neuen Akkord, und zwar von fünf Tönen:

e-gis-h-d-f

gewonnen, den wir geradezu in die Harmonie der abwärts gehenden Molltonleiter eintragen.

190

Hiermit ist wenigstens unser nächster Zweck erreicht; nur haben wir in einem vierstimmigen Satz einen Akkord von fünf gleichzeitigen Tönen gesetzt. Dies führt auf ein genaueres Bedenken des neuen Akkordes.

Der fünfte Ton, welcher ihn von allen frühern Akkorden unterscheidet, ist vom Grundton aus der neunte, die None, und giebt ihm den Namen

Nonen-Akkord.

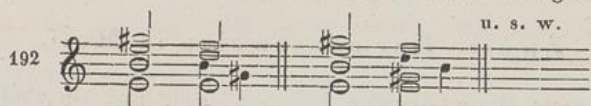
Sehen wir von dieser None ab, so bleibt ein Dominant-Akkord übrig, dessen Wesen und Fortschreitung uns bekannt ist. Wir können uns also den Nonen-Akkord vorstellen als Dominant-Akkord mit zugefügter None; diese neu hinzugekommene None ist nichts als eine Zufügung zu dem obersten Intervall des alten Akkordes, zu der Septime; mithin schliesst sie sich der Bewegung der Septime an, — und so hat es sich oben von selbst gestaltet. Im Nonen-Akkorde schreitet also der Grundton zur Tonika, die Terz eine Stufe aufwärts, die Septime eine Stufe abwärts, die None, mit der Septime, ebenfalls eine Stufe abwärts; die Quinte kann eine Stufe abwärts oder aufwärts gehen. Hier —

191

zeigen sich alle Fortschreitungen deutlicher. Nur würde man, wenn die Quinte abwärts gehen soll, sie nicht so unbedeckt (wie bei b der Deutlichkeit wegen geschehn ist) unter die None stellen, da sie mit derselben zwei Quinten bildet, — zwar nicht zwei grosse, die wir einstweilen ganz verboten haben, aber doch eine grosse nach einer kleinen, was auch nicht überall wohl ansteht.

Nothwendig müssen wir aber bei dem Nonen-Akkorde Bedacht

nehmen, ihn auf vier Töne zurückzuführen, da im vierstimmigen Satz eine fünfstimmige Harmonie unstatthaft und jenes alte Mittel (S. 85), Einer Stimme zwei Töne nach einander zu geben,



wenigstens nicht überall willkommen ist. Welcher Ton kann also am besten wegbleiben? — Die Quinte, wie schon im Dominant-Akkorde; Grundton, Terz, Septime — alle waren bedeutender, die None ist aber vollends der charakteristische Ton.

Hiermit ist nun die erste Harmonieweise in Moll vollständig begründet; wir versuchen sie an der nachfolgenden Melodie.

193

Das Verfahren bedarf keiner grossen Erörterung; es ist ganz das bei No. 102 und 108 angewendete. Zuerst werden (wie S. 91 gezeigt ist) die Melodietöne überziffert; dann die Warnungskreuze gesetzt; dann mussten wir Takt 4 die zweite 3 in eine 9 verwandeln, um auf dem dadurch zum Grundton erhobnen Basse den Nonnen-Akkord zu errichten und den S. 155 wahrgenommenen Fehlern auszuweichen. Hierauf wurde der ganze Bass gesetzt und zuletzt die Harmonie durch Zufügung der Mittelstimmen vervollständigt.

Jener heftige Schritt der übermässigen Sekunde tritt in unsrer Melodie desswegen so auffallend hervor, weil der einfache Gesang gar keinen Anlass dazu giebt; indess können wir ihn uns um der Uebung willen schon gefallen lassen, wie die ganze auf unserm jetzigen Standpunkte schon als unbefriedigend erkannte erste Harmonieweise. Dasselbe muss bei den Uebungen des Schülers der Fall sein²¹⁾.

21) Siebzehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage X mitgetheilten Melodien nach erster Harmonieweise.

Dritter Abschnitt.

Zweite Harmonieweise in Moll.

Die erste Harmonieweise hat sich leicht und vortheilhaft von Dur auf Moll übertragen lassen; das einzige Neue ist der Nonen-Akkord gewesen. Versuchen wir nun die zweite Harmonieweise; es fragt sich dabei: welche Akkorde sich zur Begleitung jeder Stufe in der Molltonleiter darbieten. Wir untersuchen, wie früher (S. 99) in Dur zuerst, welche

A. Dreiklänge in Moll

wir besitzen. Sie zeigen sich hier.

194*)

Wir finden in dieser Uebersicht

1. zwei Molldreiklänge, auf *a* und *d*,
2. zwei Durdreiklänge, auf *e* und *f*,
3. zwei verminderte Dreiklänge, auf *h* und *gis*.

Ausserdem treffen wir noch auf eine Harmoniegestalt, *c-e-gis*, einen Dreiklang (wie es scheint) mit grosser Terz und übermässiger Quinte. Da wir dergleichen noch nicht kennen und durch keine innre Nothwendigkeit auf sie geführt werden (wie früher auf Dominant- und Nonen-Akkord), so wollen wir uns ihrer enthalten, bis wir sie systematisch kennen lernen.

Den verminderten Dreiklang kennen wir schon aus Dur; er erschien uns da als ein vom Dominant-Akkord — durch Weglassung des Grundtons — gemachter. Da wir in jeder Durtonart nur einen Dominant-Akkord haben, so konnte sich in jeder auch nur ein vermindertes Dreiklang finden. Hier in Moll treffen wir auf zwei; nur der eine (*gis-h-d*) ist ohne Weiteres aus dem Domi-

*) Aus der dritten Harmonieweise in Dur wissen wir, dass einige zu heftige Stimmstritte vermieden werden können, wenn wir nicht die Mittelstimmen an die Oberstimme heranzwingen. Hier kommt es aber zunächst auf Uebersichtlichkeit in der gewohnten Weise an.

nant-Akkorde (*e-gis-h-d*) herzuleiten. Woher aber der andre? Wir werden es gleich erfahren.

B. Der Nonen-Akkord.

Der Nonen-Akkord kann zu allen in ihm enthaltenen Tönen gebraucht werden, vorausgesetzt, dass es möglich, ihm in allen Stimmen richtige Fortschreitung zu geben. Wir setzen also unsern Nonen-Akkord in *Amoll*

195

zu *gis*, wenn dies hinaufgeht (a) nach *a*, — zu *h*, wenn dies (bei b und c) nach *a* oder *c* geht, — zu *d* (bei d) wenn dies nach *c* hinabgeht, — zu *f* (bei e) wenn dies nach *e* hinabgeht.

Kann er nicht auch zur Oktave seines Grundtons gesetzt werden, wie oben bei f? — Es ist allerdings möglich. Allein man erwäge, welch' ein Tongemenge daraus entsteht! Ohnehin ist der Nonen-Akkord mit Tönen beladen, um nicht zu sagen: überladen; nicht bloß, weil er fünf Töne hat, sondern weil er mit denselben die eigentliche Gränze des Tonsystems, die Oktave, überschreitet. Wozu sollte da noch ein sechster durchaus überflüssiger Ton, die Oktave des schon vorhandenen Grundtons? — Bei der Auflösung bleibt sie als Quinte des folgenden Dreiklangs liegen; diese ist aber nicht bloß entbehrlich, sondern wird auch schon durch die Auflösung der None gewonnen.

Nicht auf noch grössere Tonhäufung haben wir zu denken, sondern vielmehr auf Tonerleichterung für den Nonen-Akkord. Schon oben (S. 157) haben wir daher die Quinte des Nonen-Akkordes aufzugeben beschlossen. Bisweilen, ja oft wird es noch zusagender sein, den Grundton desselben wegzulassen, mithin aus dem Nonen-Akkorde

e - gis - h - d - f
gis - h - d - f,

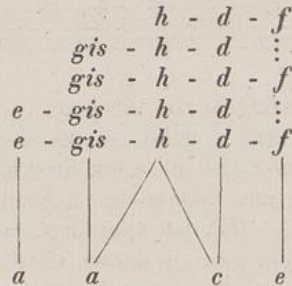
einen Septimen-Akkord zu machen, — so wie früher aus dem Septimen-Akkord auf der Dominante einen Dreiklang. Dieser neue Septimen-Akkord enthält lauter kleine Terzen, lauter kleine Quinten, schliesst zwei verminderte Dreiklänge in sich (die oben unter A gefundenen) heisst daher

verminderter Septimen-Akkord.

Besinnen wir uns nun einmal auf die aus der Dominante in Moll gewonnenen Harmonien. Es sind

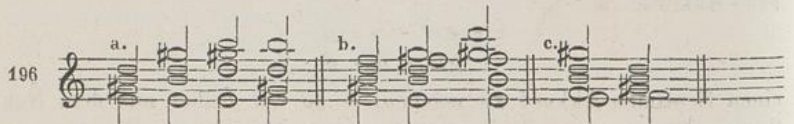
1. *e - gis - h,*
2. *e - gis - h, - und d.*
3. *e - gis - h, d, - und f,*
4. *gis - h, - d, — f,*
5. *gis - h, - d,*
6. *h, - d, — f;*

ihrer sechs: ein grosser Dreiklang, zwei verminderte Dreiklänge, zwei Septimen-Akkorde, ein Nonen-Akkord. Die unter 2 bis 6 genannten folgen alle demselben Gesetz, das für den Dominant-Akkord gegeben ist. Wir stellen dies so dar:



nämlich in all' diesen Akkorden geht *e* nach *a*, *gis* nach *a*, *d* nach *c*, *f* nach *e*, *h* nach *a* oder *c*. Hiernach wissen wir nun, wie sie behandelt und wo sie angewendet werden können. Wie weit der Dominantdreiklang an diesem Gesetz Theil nimmt, ist im Anhang D gesagt.

Noch eine letzte Bemerkung brauchen wir für den Nonen-Akkord. — Wegen seiner Ueberladenheit, — da er gleichsam nur ein aufgetriebener oder übertriebener (über die Gränze, die Oktave, getriebener) Dominant-Akkord ist, giebt er bei häufiger Anwendung dem Satze leicht ein schwülstiges Wesen und zeigt sich nicht so bequem behandelbar, als andre Akkorde. Dreiklänge und Dominant-Akkorde vertragen es, dass man ihre Töne beliebig umstelle, — a —



während bei dem Nonen-Akkorde (man sehe b) leicht verwirrende Zusammenklänge, ja (wie bei c) wahrhaft sinnwidrige Reibungen zwischen Terz oder Grundton und None entstehen.

Hiernach können wir nun an die Bearbeitung der zweiten Harmonieweise in der aus Dur bekannten Ordnung (S. 102) gehen. Hier ein Beispiel.

Bei I. sehen wir die Melodie (der absichtlich Aehnlichkeit mit No. 111 gegeben ist) nach erster Harmonieweise bearbeitet, bei II. die zweite Harmonieweise besonders zur Abhülfe der Dürftigkeit in der ersten Bearbeitung angewendet. Bei a wird der verminderte Dreiklang auf *h* in einer Weise eingeführt, die eine Quintenfolge (eine grosse Quinte nach einer kleinen (vergl. S. 156) zur Folge hat; die Behandlung bei I. wäre vorzuziehen. Bei b erscheint derselbe Dreiklang, scheint sich aber nicht nach *a-c-e* aufzulösen. Doch; er ergänzt sich nur erst und wird zum Nonen-Akkorde, von dem er ohnehin ein Theil ist. Dann folgt die Auflösung.

Indem die Einübung dem Schüler überlassen bleibt²²⁾, schliessen wir mit einer gerade hier, bei der Aufstellung aller in Moll aufgefundenen Harmonien, nahe tretenden Betrachtung.

Die Molldreiklänge fanden wir (S. 96) trüber und minder zufriedenstellend, als die in der Natur begründeten Durdreiklänge. Die Molltonleiter musste sich ungleichartiger gestalten, als die Durtonleiter. Blicken wir auf die Harmonie, so finden wir in Dur

e) Gen. B. Man bemerkt hier unter einigen Basstönen Kreuze; zur Erläuterung diene:

9) Kreuze, Bee, Widerrufungszeichen ohne Ziffer, zu der sie gehören, beziehen sich auf die Terz und erhöhen, erniedrigen dieselbe oder stellen die vorherige Tonhöhe wieder her, wie sie vor der die Terz angehenden Note gethan hätten.

Oben also soll der fünfte und siebente Akkord nicht *e-g-h*, der erste im sechsten Takte nicht *e-g-h-d-f* (wie die Vorzeichnung mit sich bringt) sondern *e-gis-h* und *e-gis-h-d-f* heissen.

22) Achtzehnte Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage XI gegebenen Melodien in der aus den Duraufgaben bekannten Weise.

Marx, Komp. L. I. 4. Aufl.

drei grosse und drei kleine Dreiklänge, alle geeignet als tonische Dreiklänge Schluss und Befriedigung zu gewähren, dagegen in Moll nur zwei grosse und zwei kleine. In Dur finden wir einen, in Moll zwei verminderte Dreiklänge, von den Septimen- und Nonenakkorden zu geschweigen.

Ueberall zeichnet sich der Mollkarakter als trüber, unbefriedigender, unruhiger. —

Vierter Abschnitt.

Dritte Harmonieweise in Moll.

Die dritte Harmonieweise führt uns bekanntlich (S. 139) die Umkehrungen zu. Nach dem schon früher hierüber Gesagten bleibt nur wenig zu bemerken.

Zunächst lassen alle Dreiklänge, — grosse, kleine und verminderte, — in Moll eben so wohl, wie in Dur sich umkehren und erhalten in der Umkehrung die von dorthier bekannten Namen.

Dasselbe gilt von den beiden Septimen-Akkorden, — dem Dominant-Akkord und dem verminderten Septimen-Akkorde.

Ferner werden hier, wie in Dur, alle Umkehrungen behandelt, namentlich die der Septimen-Akkorde und verminderten Dreiklänge aufgelöst, wie ihre Grundakkorde; überall gehn die Töne, wie S. 160 angegeben ist.

Es bleibt also nur

der Nonen-Akkord mit seinen Umkehrungen

zu betrachten.

Schon bei der Umstellung der Töne im Grundakkorde fanden wir seine Tonfülle hinderlich. Noch bedenklicher tritt diese bei den Umkehrungen in den Weg; auf den ersten Blick übersehn wir, dass die Umkehrungen, ohne weitere Rücksicht unternommen, die Töne verwirrend in einander schieben würden.



Nur in besondern Lagen sind Umkehrungen des Nonen-Akkordes ohne Verwirrung möglich,



und auch hier mit mancherlei Bedenken und Uebelständen verbunden. Wir wollen sie daher nur vorsichtig und mit Auswahl ge-

brauchen und bedürfen für sie keiner besondern Namen*). Auch die Auslassung der Quinte bringt keine hinlängliche Erleichterung, da, wie wir schon in No. 196 gesehen haben, besonders das Zusammentreffen von Grundton, Terz und None (und Septime) die Harmonie verwirrt.

Hiernach kann nun die dritte Harmonieweise — nach den S. 137 für Dur erteilten Vorschriften — ausgeführt werden.

Wir geben ein Beispiel für die letzte Bearbeitung; die erstern müssen des Raums wegen übergangen werden.

201 f)

Figured bass notation for the first system: $\sharp 5$ 7 $\sharp 3$ 7 6 $\sharp 5$ 6 $\sharp 4$ 7 $\sharp 5$ 6

Figured bass notation for the second system: $\sharp 3$ 6 $\sharp 4$ 6 5 $\sharp 6$ 6 6 $\sharp 4$ 6 7 9 6 $\sharp 4$ 7

*) Wollten wir ihnen dennoch besondere Namen geben, so müssten wir bei der Erfindung der Namen nach denselben Grundsätzen verfahren, wie bei der Benennung der vom Dreiklange und Septimen-Akkorde gemachten Umkehrungen S. 125. Wir würden jede Umkehrung nach ihren wichtigsten Bestandtheilen benennen, und dazu vom jedesmaligen tiefsten Ton nach den beiden wichtigsten zählen. Diese wären Grundton und None. Die erste Umkehrung (a) müsste daher Sextseptimen-Akkord heissen, und mit $\frac{7}{6}$ oder $\frac{6}{7}$ beziffert werden.

200

Figured bass notation for a: $\frac{7}{6}$

Figured bass notation for b: $\frac{4}{5}$

Figured bass notation for c: $\frac{2}{3}$

Figured bass notation for d: $\frac{6}{9}$

Die zweite Umkehrung (b) würde Quartquint-Akkord zu nennen und mit $\frac{5}{4}$ oder $\frac{4}{5}$ zu beziffern sein; die dritte Umkehrung (c) hiesse Sekund-Terz — oder Terz-Sekund-Akkord, und würde mit $\frac{3}{2}$ oder $\frac{2}{3}$ beziffert; die letzte Umkehrung endlich (d) würde (da der eine wichtigste Ton tiefster geworden ist und man nur nach dem andern hinzählen kann) folgerichtig Septimen-Akkord heissen müssen, wenn dieser Namen nicht schon vergeben wäre. Zählen wir nach dem dritten wichtigsten Ton hin, der Septime des Grundakkordes (f), so erhielten wir den Namen Sext-Septimenakkord, der ebenfalls schon gebraucht ist. Wir wenden uns also an die Terz (den nächst-wichtigen Ton) und erhalten den Namen Sext-Nonenakkord; die Bezifferung wäre $\frac{9}{6}$ oder $\frac{6}{9}$. Nöthig sind uns, wie gesagt, alle diese breiten Namen nicht.

f) Gen. B. Man wird bei der vorigen mitgetheilten Generalbass-Anweisung gefühlt haben, dass ihr Vollständigkeit fehlt und sie nur zur augenblick-

Vorerst bemerken wir hinsichts der Konstruktion, dass der Vordersatz mit dem vierten Takte, aber (weniger bestimmt als bisher) auf dem vierten Viertel schliesst; der Schluss des Nachsatzes ist im achten Takte, wird aber unvollkommen durch die Umkehrung der Schlussakkorde, und zieht einen Anhang nach sich, der dem sechsten und siebenten Takte nachgebildet ist.

Soviel zur Vorbereitung der Uebungen in dritter Harmonie-weise in Moll²³). Auch in Harmoniegängen, soviel sich deren in Moll ergeben, und Liedgrundlagen muss der Schüler sich jetzt wieder versuchen.

Fünfter Abschnitt.

Der Nonenakkord im Durgeschlecht.

Die Auffindung des Nonen-Akkordes und des aus ihm gebildeten verminderten Septimen-Akkordes ist ein so entschiedener Gewinn, dass es nahe liegt, denselben auch für die Durtonarten zu wünschen; wenn wir auch in der Behandlung derselben keine Nö-

lichen Erläuterung gegeben war. Hier ist der Ort, ihr die nöthige Voraussetzung und Erklärung zu geben.

10) Kreuze, Bee, Widerrufungszeichen vor Ziffern haben dieselbe Bedeutung, wie vor Noten.

Der erste Akkord im zweiten Takte soll, den Ziffern nach, ein Quintsextakkord auf *d* sein. Da die Vorzeichnung *b es* und *as* vorschreibt, so müsste derselbe *d-f-as-b* heissen. Allein nicht dieser Akkord (der in *Cmoll* unmöglich) sondern *d-f-as-h* ist gemeint; die Sexte des tiefsten Tones soll also erhöht — oder genauer: ihre durch die Vorzeichnung bewirkte Erniedrigung soll wieder aufgehoben werden. Dazu ist bekanntlich vor der Note der Sexte ein \sharp erforderlich; und eben so wird es vor die Ziffer gesetzt.

Hiermit erst ist erklärlich, dass ein chromatisches Zeichen ohne Ziffer auf die schon im Dreiklang unerlässliche Terz bezogen wird. Der zweite Akkord oben müsste der Vorzeichnung nach *g-b-d* heissen; das \sharp unter dem Basse erhöht die Terz *b* auf *h*.

Dass eine 9 den Nonenakkord bedeutet, versteht sich nach der Anweisung (S. 156) von selbst, da jede Ziffer zunächst das Intervall, dann aber den Akkord bedeutet, den sie benennt, z. B. eine $\frac{4}{3}$ den Quartquintakkord, die erste Umkehrung des Nonenakkords.

Um kürzere Bezeichnung zu gewinnen ist festgesetzt:

11) statt Kreuze vor die Ziffern zu setzen, kann man letztere auch in dieser Weise

2 3 4 5 6 7

durchstreichen.

23) Neunzehnte Aufgabe: Durcharbeitung der in der Beilage XII gegebenen Melodien nach der für Dur gezeigten Weise.

Zwanzigste Aufgabe. Bildung und Durchübung von Harmoniegängen und Liedgrundlagen in bekannter Weise.

thigung gefunden (wie S. 155 bei den Molltonarten) zum Nonen-Akkorde vorzudringen, so haben wir doch jetzt Anlass, letztern auch in Dur zu suchen.

In Moll fanden wir den Nonen-Akkord auf der Dominante; er war ein Dominant-Akkord mit zugefügter None. Folglich setzen wir dem Dominant-Akkord in Dur ebenfalls eine None — und zwar die in Dur vorfindliche — zu, z. B. in Adur:

e - gis - h - d

e - gis - h - d und fis,

und haben hiermit den Nonen-Akkord in Dur gebildet.

Dieser unterscheidet sich vom Nonen-Akkord in Moll —

e - gis - h - d - f,

e - gis - h - d - fis,

nur durch die None, die in Moll klein, in Dur aber gross ist. Daher heisst der Nonen-Akkord in Moll der kleine, und der in Dur der grosse Nonen-Akkord.

Da der grosse Nonen-Akkord eben so gebildet ist, wie der kleine, so folgt er auch denselben Gesetzen.

Zunächst also können wir ihn nicht bloß durch Weglassung der Quinte erleichtern, sondern auch durch Weglassung des Grundtons aus ihm einen neuen Septimen-Akkord, z. B. in Cdur aus

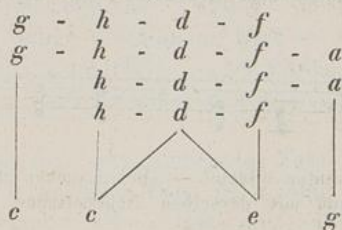
g - h - d - f - a

h - d - f - a

machen. Diesem Septimen-Akkorde haben wir gar nicht nöthig, einen besondern Namen zu geben*); er ist dazu nicht wichtig genug, so wenig wie eine Reihe anderer Septimen-Akkorde, die wir noch zu erwarten haben.

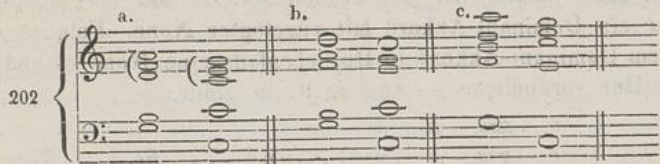
Sodann gilt von den Umkehrungen des grossen Nonen-Akkordes, was oben (S. 162) von denen des kleinen gesagt worden.

Endlich folgt der grosse Nonen-Akkord auch in seiner Auflösung dem Gesetz des kleinen, wie hier im Schema



*) Einige Theoretiker nennen ihn den kleinen Septimen-Akkord, weil seine Terz, Quinte und Septime klein sind. Die Bildung des Namens ist richtig, der Name selbst aber entbehrlich; — oder man müsste alle Septimen-Akkorde benennen, was eben so lästig als unnütz wäre.

(nach dem Vorbild des frühern Schema's S. 160) kurz angegeben ist. — Es kann dabei nur Eins auffallen. Betrachten wir hier bei a —



die Auflösung des Nonen-Akkordes mit abwärts gehender Quinte, so sehen wir, dass dieses Intervall im Fortschreiten mit der None Quinten bildet. Trifft also unsre Regel, dass die Quinte auf- oder abwärts schreiten dürfe, hier etwa nicht zu? — Doch. Nicht in der Natur des Akkordes und in der Führung seiner Quinte liegt der Fehler, sondern in der gar nicht nothwendigen Stellung seiner Töne. Bei b geht die Quinte abwärts, ohne einen Fehler hervorzurufen; — bei c geht sie aufwärts. Also nur wenn die Quinte unter der None steht, kann sie nicht abwärts gehn, ohne Fehler zu machen*).

Hiermit sind wir in den Stand gesetzt, die neuen Harmonien in Dur einzuführen**). Wie zuvor die Molltonarten, so haben jetzt auch die Durtonarten zwei neue Grundakkorde erhalten: den grossen Nonen-Akkord und den daraus gebildeten Septimen-Akkord, beide mit ihren Umkehrungen. Diese Akkorde können zu allen in ihnen enthaltenen Tönen der Melodie angewendet werden, wenn dies ohne Herbeziehung falscher Fortschreitung, ohne Tonverwirrung und zusammenhängend möglich ist. Hier ein Beispiel.

*) Dass dies nicht dem Akkorde beizumessen ist, zeigt No. 202, b. Oder wollte man etwa behaupten, dass Grundtöne nicht aufwärts schreiten dürfen, weil sie hier bei a



mit der Oberstimme Quinten bilden? — Bei b gehen dieselben Grundtöne in denselben Akkorden und mit derselben Nebenstimme (*g-a*) aufwärts, ohne Quinten zu machen.

***) Nun können wir die S. 161 gemachte Bemerkung vollständig aussprechen. Das Durgeschlecht bietet jetzt sechs feste und vier bewegliche Akkorde, — unter den letzten die verstanden, bei denen man nicht stehn bleiben und schliessen kann, die man vielmehr auflösen, fortführen muss. Das Mollgeschlecht dagegen bietet vier feste und fünf bewegliche Harmonien.

204

Ehe wir dasselbe harmonisch zergliedern, sind noch einige beiläufige Bemerkungen zu machen.

Wir sehen, dass das Ende des Vordersatzes und sogar der Schluss des Ganzen auf die Mitte des Taktes fällt. Allein, wie wir aus einfachen Taktarten zusammengesetzte gemacht haben (S. 44), bloß um nicht zu viel kleine Taktabschnitte zu erhalten und die vereinigten Töne je zweier Takte enger verbunden vorzutragen: so können und müssen wir umgekehrt in der zusammengesetzten $\frac{6}{4}$ Taktart die zum Grunde liegende $\frac{3}{4}$ Taktart sehen. Wir haben daher eine Periode von zweimal acht Dreivierteltakten vor uns, und die Schlüsse fallen regelmässig auf den jedesmaligen achten Takt; nur ist diese ursprüngliche Gestalt verhüllt, zwei und zwei Takte sind zusammengeschrieben und werden verbundner vorgelesen; nur das erste von sechs Vierteln erhält vollen, das vierte (ursprünglich ebenfalls ein erstes) erhält nur mindern Nachdruck. Dass folglich der Schlussmoment selbst allerdings minderes Gewicht hat, als in der ursprünglichen Taktart, ist unverkennbar; aber zu dem fließenden Gange des Ganzen wird er immer noch bezeichnend und befriedigend genug sein. — Im Vordersatz ist der Schlussakkord gar auf das fünfte Viertel geschoben, also noch mehr geschwächt.

Im ersten, zweiten und siebenten Takt ist ein in mehreren Akkorden sich wiederholender Ton, *g*, in eine Note grösserer Geltung zusammengezogen worden. Dass dies an der Harmonie nichts

- g) Gen. B. Für die Bezifferung des letzten Taktes diene die Anweisung:
 12) Horizontale Striche hinter einer Bezifferung deuten an: dass derselbe Akkord zu den nachfolgenden Basstönen, unter denen sich die Striche finden, beibehalten werden soll.

ändert, ist sogleich klar; es ist blos eine rhythmische Form, den Akkorden äusserlich feste Verbindung zu geben.

Nun zur Behandlung selbst. — Wir haben jetzt gar viele Wege, eine Melodie zu harmonisiren, denn jeder unsrer Töne kann mit mehrern Akkorden begleitet werden. Gleich der zweite Ton z. B., *a*, könnte sein: Grundton (oder Oktave) des kleinen Dreiklangs, Terz des Unterdominanten-Dreiklangs, Quinte des kleinen Dreiklangs auf *d*, Septime des Septimen-Akkordes auf *h*, None des Nonen-Akkordes, der Umkehrungen all' dieser Akkorde nicht zu gedenken, in denen *a* möglicherweise in der Oberstimme stehen könnte. Es ist Sache des Jüngers, alle diese Möglichkeiten durchzuversuchen und sich über den Erfolg aufzuklären. Hier ist natürlich nur zu Einer Durchführung Raum, und in dieser (die mehrere andre vorgängige voraussetzt) ist nicht immer das Nächstliegende ergriffen, sondern oft das Lehrreichere.

Der Bass beginnt, das erste Motiv der Melodie (*g, a, g*) auf seine Weise, in der Umkehrung, nachzuahmen; dann, um seinen Charakter nicht zu verweichlichen, ergreift er Grundtöne.

Im zweiten Takt ist der Septimen-Akkord *h-d-f-a* willkürlich angebracht; der Quintsext-Akkord *h-d-f-g* wäre das Nähere, Fliessendere gewesen. Indess kann jener Akkord als Erinnerung an den Nonen-Akkord des vorigen Taktes gelten, da ohnehin der zweite Takt dem ersten nachgebildet ist. Eben desswegen wiederholt auch der Bass sein erstes Motiv; er hat sich zwar weit von den andern Stimmen entfernt, aber blos, um nicht dasselbe Motiv auf derselben Tonhöhe zu wiederholen, sondern neuer und körniger in der Tiefe zu wirken. Ist doch auch die Melodie hinabgeführt!

Besser motivirt erscheint der obige Septimen-Akkord im sechsten Takte, wo mit Hülfe der Septime die Oberstimmen einen fließenden Sextengang machen. Der Tenor muss bei der Auflösung des Akkordes zwar hinaufschreiten, geht aber wieder abwärts in den nächsten Akkordton, um das folgende *h* bequemer zu erreichen. Hätte man nicht diesen Ausweg getroffen, so wär' unter diesen Fortgängen



und ähnlichen die Wahl gewesen. Uebrigens würde die Harmonie auch durch den Quintsext-Akkord



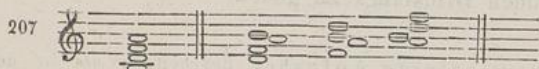
milder und einfacher geworden sein. Den Nonen klebt leicht wie schon S. 160 gesagt ist) Uebertriebenheit und Schwülstigkeit an; diese bleibt mehr oder weniger an ihnen haften, selbst wenn sie sich durch Weglassung des Grundtons als Septimen darstellen.

Noch günstiger ist die Einführung desselben Akkordes als Quintsext-Akkord im folgenden Takte. Näher hätte auch hier der Dreiklang der Unterdominante gelegen. Allein derselbe hat schon im fünften und sechsten Takte, besonders bei dem Eintritte des Nachsatzes seine Rolle gespielt, wird auch zum Schlusse noch einmal bedeutend mitwirken; man würde diese Wirkungen schwächen und einformig werden, wollte man ihn auch noch dazwischen einführen.

Warum ist im ersten Akkorde die Quinte verdoppelt? Diese und die weitem Fragen können dem eignen Forschen des Jüngers überlassen bleiben. Nur eine Bemerkung folge zum Schlusse.

Schon bei der Beurtheilung von No. 204 ist gelegentlich der neue Septimen-Akkord zwar richtig aber nicht günstig angebracht erschienen, während der Dominant-Akkord überall gutgeheissen werden konnte, wo er nicht etwa Fehler oder ganz bestimmte Missstände (z. B. Verdopplung der Terz im folgenden Akkorde) nach sich zog. Dessgleichen haben wir den verminderten Dreiklang im Vergleich zum Dominant-Akkord eng und verkümmert, die Nonen-Akkorde überladen und schwülstig nennen müssen; ja, wenn wir den Dominant-Akkord mit dem Durdreiklang vergleichen, so finden wir diesen für sich allein befriedigend, jenen nach Auflösung verlangend, — das heisst: Befriedigung nicht in sich findend, sondern ausser sich suchend. Ueberall zeigt sich der abgeleitete Akkord minder frei, frisch, befriedigend, als der Stamm-Akkord, von dem er abgeleitet ist. Ueberall sind die Harmonien, je näher dem Ursprung, um so frischer und kräftiger.

Dies zeigt sich auch im Gebrauche. Die Umkehrungen des Nonen-Akkordes waren möglich, aber nicht leicht und oft anwendbar, selbst blosse Tonumstellungen konnten verwirrend ausfallen. Die Umkehrungen des neuen Septimen-Akkordes



wird man ebenfalls nicht so wohlgestaltet und behandelbar finden, als die des Dominant-Akkordes, während — beiläufig gesagt — die des verminderten Septimen-Akkordes



zwar leicht behandelbar sind, aber dem Klange nach keine andre Wirkung hervorbringen, als neue verminderte Septimen-Akkorde auf dem jedesmaligen tiefsten Ton; eine Bemerkung, die in der Modulationslehre Frucht bringen wird.

Daher wird man das Zurückgehen von abgeleiteten Akkorden auf die ihnen vorhergehenden einfachern, z. B.



durchaus nicht leer und unbefriedigend finden.

Um den Nonenakkord und den aus ihm gebildeten Septimenakkord in Dur sich eigen zu machen, bedarf es blos einiger Versuche²⁴⁾.

N a c h t r a g.

Neue Freiheiten des Dominant-Akkords.

Hiermit schliesst der Kreis von Harmonien, die sich unmittelbar aus der ersten Grundharmonie (S. 54) mit den Tönen der Dur- und Molltonleiter entfalten*).

Unter allen Akkorden hat sich der Dominant-Akkord am geschäftigsten und fruchtbarsten erwiesen; er hat den verminderten Dreiklang und beide Nonen-Akkorde mit ihren Septimen-Akkorden nach sich gezogen. Schon S. 110 haben wir ihm freiere Fortschreitung verstattet; in den Mittelstimmen, von andern Tönen gedeckt, durfte seine Terz hinab-, seine Septime hinaufgehn, um den folgenden Akkord nicht unvollständig zu lassen. Jetzt muss uns näher liegen, die Verbindung der Akkorde zu begünstigen. Wir können daher dem Grundton des Dominant-Akkordes gestatten, als Quinte des folgenden Dreiklangs liegen zu bleiben (a) (wie schon in No. 113 geschehn), gleichsam als wär' er nur die Oktave eines ausgelassenen Grundtons (b), oder auch allenfalls — doch nur unter besondern Umständen — (c) in die Terz, statt in den Grundton des folgenden Dreiklangs zu gehen,

24) Einundzwanzigste Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage XIII gegebenen Melodien, nöthigenfalls nochmalige Bearbeitung einiger ältern mit Benutzung der neugewonnenen Akkorde.

*) Wiefern auch der kleine Dreiklang als Ableitung aus dem grossen angesehen werden könne, ist in der Musikwissenschaft zu erörtern.



während die Septime, von andern Stimmen gedeckt hinaufgeht. Denn sollte auch sie, nach ihrer eigentlichen Weise, in die Terz gehn, so entstünden verdeckte Oktaven, die besonders in den äussern Stimmen (d) zu auffallend werden möchten.

An der erstern Freiheit können die Grundtöne der Nonen-Akkorde unbedenklich Theil nehmen,



an der andern weniger gut, weil die Septime von der mitgehenden None genöthigt wird, ihrem natürlichen Gange treu zu bleiben.

Allerdings können noch mehr Abweichungen von dem regelmässigen Stimmgang, als hier erwähnt oder gebilligt sind, unter gewissen Umständen statt finden. Nur ist für den Jünger auf diesem Punkte der Lehre die Zeit, sich kühner von dem Regelmässigen zu entbinden, noch nicht gekommen. Ueberhaupt haben eben die weniger Unterrichteten von solchen Freiheiten nicht selten unrichtige Vorstellungen; sie halten sie oft nur darum für zulässig, ja unentbehrlich, weil ihnen die regelmässigen Entwicklungen nicht alle vor Augen stehen; ja, sie schätzen sie wohl gar als Neuheit und Zierde der Kunst, wo sie blos Nothbehelf ungenügender Kenntniss sind. — Der wahre Künstler wird vor der freiesten und kühnsten Abweichung von der bisherigen Regel nicht zurückschrecken. Aber eben so fern, als furchtsame Zurückhaltung, wird ihm Frivolität und Verwegenheit bleiben. Er wird daher in seinem Bildungsgang und in der reifen Prüfung seines Werks allen regelmässigen Entwicklungen folgen, und erst dann weiter gehn, wenn sein Ziel, die Verwirklichung seiner Idee, offenbar jenseits der bisherigen Regel liegt*).

*) Hierzu der Anhang G.