

## Siebente Abtheilung.

### *Die Modulation in fremde Tonarten.*

Unsre bisherigen Bildungen haben sich nur im Umkreis irgend einer bestimmten Dur- oder Molltonart bewegt; keine andern Töne und Akkorde enthalten, als die in dieser Tonart einheimischen. Auch fanden wir innerhalb der einen Dur- oder Molltonart, in der wir uns befanden, keinen Antrieb, — das heisst keine Nothwendigkeit, neue Harmonien aufzusuchen. Wollen wir jetzt unsern Arbeiten weitem Spielraum, grössern Ton- und Akkordreichthum geben; so ist das Nächste, dass wir statt der Töne und Harmonien einer einzigen Tonart die Mittel zweier oder mehrerer Tonarten zu einer einzigen Komposition vereinigen. Die Kunstsprache nennt das: in fremde Tonarten moduliren; braucht auch wohl kurzweg den Ausdruck *Modulation*, obgleich darunter im weitern Sinne (S. 150) das ganze Harmoniegewebe verstanden wird.

Die Vereinigung mehrerer Tonarten in einem einzigen Tonstücke kann nun so geschehn, dass man die bisherige Tonart verlässt, um eine andre bloß beiläufig zu berühren, einen oder einige Akkorde, allenfalls einen Gang aus ihr anzunehmen. Dann heisst dieses vorübergehende Abgehn vom frühern Ton: *Ausweichung*. Wenn also z. B. in einem Tonstück aus *Cdur* gelegentlich Sätze und Gänge, wie diese, —



mit Akkorden erscheinen, die nicht in *Cdur* einheimisch, nicht aus den Tönen von *Cdur* gebildet sind, die aber keine weitem Folgen haben, die man nur im Vorbeigehen berührt, ohne *Cdur* ernstlich mit einer andern Tonart zu vertauschen: so heissen die fremden Akkorde *Ausweichungen*. So hat *Boieldieu* in einem *Ddur* Satze — bei a —

213

die Akkorde *g-b-d* und *g-b-e* gesetzt, um gleich darauf in *Ddur* fortzufahren; *b* ist vorübergehend und blos in augenblicklicher Stimmung statt *h* gesetzt worden. In gleicher Weise setzt Mozart (im ersten Finale des *Don Juan*) bei *b* Takt 3 das tragische *as* — an *Cmoll* oder *Asdur* erinnernd — statt des in *Cdur* einheimischen *a*; erst nachher wird *Cdur* entschiedener verlassen, aber dafür keine Tonart, in der *as* enthalten wäre, sondern *Gdur* eingeführt. Das dritte Beispiel gehört Spontini an; mitten in einem *Amoll*-Satze (bei *c*) erscheint ohne weitere Folge der fremde Akkord *d-f-b*. Ausführlicher verlässt Mehül in dieser Stelle (bei *a*)

214

und Mozart in dem Sextett aus *Don Juan* (*b*) die Tonart; ersterer geht mit Bestimmtheit (wir werden bald die Zeichen und Mittel kennen lernen) nach *Fdur* und schliesst dann auch den fremden Akkord *g-b-es* an; letzterer geht eben so bestimmt nach *Emoll* und später nach *Hmoll*, wirft auch eine Erinnerung an *Dmoll* dazwischen, ohne

dass ernstlich die Tonart aufgegeben und eine andre statt ihrer festgesetzt würde\*).

Es ist aber auch ein Andres möglich: dass man eine Tonart für immer oder auf längere Zeit verlässt, um in einer andern das Tonstück zu Ende zu bringen, oder wesentliche Partien desselben, selbständige Gedanken (Sätze — Perioden — Liedsätze) aufzustellen. Dann wird der Wechsel der Tonarten, oder der Schritt aus einer in die andre Uebergang genannt. So hat R. M. Weber das Allegro seiner Freischütz-Ouvertüre in Cmoll gesetzt und dasselbe mit dem ersten Thema (dem ersten Satze, Hauptsatz genannt) eröffnet. Später wendet er sich nach *Es* dur, um hier einen ganz neuen selbständigen Satz (den Seitensatz)

215

ein- und durchzuführen; noch später kehrt zwar die Ouvertüre nach Cmoll zurück, schliesst aber nicht da, sondern in Cdur. Auch der Nichtmusiker erkennt an diesem Fall in Vergleich zu den vorigen den Unterschied von Ausweichung und Uebergang. Dieser Unterschied liegt in dem Zwecke, den man bei der Modulation vor Augen hat. In der Form, — darin, dass eine Tonart oder der Inhalt einer Tonart mit einer andern oder deren Inhalt (z. B. mit Akkorden aus derselben) vertauscht wird, — und so auch in den Mitteln, wie man sich aus der einen Tonart in die andre begiebt, sind Ausweichung und Uebergang nicht unterschieden. Verstehen wir daher, einen Uebergang zu machen, so können wir denselben nach Belieben bloß als Ausweichung benutzen, das heisst, in der neuen Tonart nur kurz verweilen, sie alsbald wieder verlassen und in den ersten Ton zurückkehren, oder noch weiter zu einem neuen Ton fortschreiten; dies ist der Grund, warum wir nicht abgesondert von Ausweichung und Uebergang zu reden haben, vielmehr den Unterschied zwischen ihnen für jetzt ganz aus den Augen lassen dürfen. Wir fassen beide unter dem Gesamtnamen der Modulation zusammen.

\*) Was in obigen Beispielen noch ausserhalb der bisherigen Mittheilungen liegt, kann auf sich beruhen; es gehört nicht zur Verständigung über das hier Darzustellende.



Einzelne Töne können also nicht das bestimmte Zeichen einer Tonart sein. Folglich können sie uns auch nicht als Mittel dienen, eine neue Tonart für uns sicher festzustellen, uns in dieselbe bestimmt überzuführen. Wir bedürfen dazu vielmehr eines Mehrern, einer Harmonie.

Welches sind aber die Harmonien, die als sichere Zeichen des Uebergangs dienen können? Die, welche am sichersten ihre Tonart anzeigen. Der grosse und kleine Dreiklang vermag dies nicht, weil jeder grosse oder kleine Dreiklang in mehreren Tonarten zu finden ist, *c-e-g* z. B. in *Cdur*, *Gdur*, *Fdur*, *Fmoll*, *Emoll*, *a-c-e* in *Amoll*, *Emoll*, *Cdur*, *Gdur*, *Fdur*.

Wohl aber wissen wir bereits (S. 108) vom Dominant-Akkorde, dass jeder nur in einer einzigen, — in seiner Tonart möglich ist, das heisst in der Tonart, auf deren Dominante er steht. Tritt also in unsrer Modulation ein fremder Dominant-Akkord, z. B. in *Cdur* der Akkord

*e - gis - h - d*

auf: so ist es unmöglich, dass wir uns noch in *Cdur*, dass wir uns überhaupt in irgend einer andern Tonart, als in *A* befinden. Denn in *C*, in *G* und *D*, so wie in allen mit *Be*'en vorgezeichneten Tonarten giebt es kein *gis*, in *E*dur und allen folgenden Durtonarten giebt es kein *d*, auch in allen Molltonarten wird irgend ein Ton des Akkordes (z. B. in *Hmoll* *gis*, in *Fismoll* *a*) fehlen.

Der Dominant-Akkord ist das bestimmte Zeichen für seine Tonart und deren Eintritt. Aber er ist kein Zeichen für das Tongeschlecht, denn er ist in Dur und Moll (S. 152) gleich. Der obige Dominant-Akkord sagt uns bestimmt, dass wir nicht mehr in *Cdur*, sondern in *A* sind. Aber er lässt unentschieden, ob *Adur* oder *Amoll* folgen wird. Dies entscheidet sich erst später, — in der Regel durch den folgenden tonischen Dreiklang; heisst derselbe *a-cis-e*, so sind wir in *Adur*, heisst er *a-c-e*, so sind wir nach *Amoll* gekommen.

Hiermit haben wir im Dominantakkord ein bestimmtes Modulationsmittel erkannt. Er ist gleichwohl nicht das einzige; es werden sich noch andre gleich bestimmte, bestimmtere, weniger bestimmte finden, — denn da im menschlichen Geist und Gemüth nicht Alles bestimmt ist und sich sogleich bestimmt offenbart, so muss es auch für die unbestimmten Momente gleich unbestimmte Ausdrücke geben. Ja, wir werden in der Reihe der Modulationsmittel auch solche finden (Durdreiklänge, einzelne Töne) die wir oben als unzulänglich abgelehnt haben. Sie mussten zuerst abgelehnt werden, weil Anfangs die grösste Klarheit und Bestimmtheit Gebot ist; später, nachdem diese gewonnen sind und uns sichergestellt haben,

kann auch das Unbestimmtere, zuletzt die blosse Andeutung an rechter Stelle zur Geltung kommen.

Die weitere Erörterung knüpfen wir an das erste Modulationsmittel; dies ist also

1. *der Dominantakkord.*

Die Frage, die uns zunächst beschäftigt, ist:

Wie bewirken wir die Modulation aus einer Tonart in eine andre?

Für jetzt antworten wir:

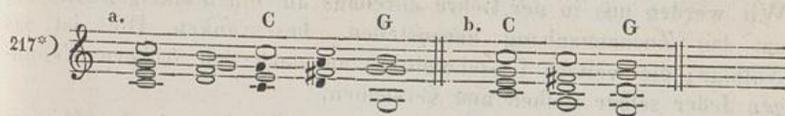
durch Einführung des Dominant-Akkordes der Tonart, in die wir übergehn wollen, in die bisher herrschend gewesene Tonart.

Da die Umkehrungen wesentlich ganz gleich sind ihrem Grundakkorde, so versteht sich, dass wir statt des Dominant-Akkordes seinen Quintsext-, Terzquart- oder Sekund-Akkord nehmen können.

Da ferner der Dominant-Akkord in Dur und Moll gleich ist, so hängt es von uns ab, die Modulation nach Dur oder Moll zu lenken, so dass jeder Dominant-Akkord eigentlich zwei Tonarten (Dur und Moll auf der Tonika seines Grundtons) eröffnet.

Dies ist der Kern der Lehre. Ueber das Verfahren bedarf es nur weniger Bemerkungen.

Erstens muss die Einführung des Dominant-Akkordes, wie sich von selbst versteht, fehlerlos geschehn. Wollten wir z. B. von C nach G in der Weise, wie bei a —

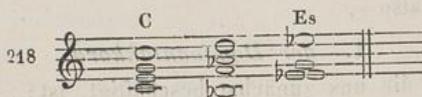


moduliren, so würden wir zwar unser Ziel erreichen, aber dabei Quinten machen. Es müsste, wie bei b oder auf andre Weise dem Fehler ausgewichen werden.

Zweitens muss, — wie wir ebenfalls wissen, — der Zusammenhang in der Harmonie erhalten werden, oder wenigstens müssen wir ihn zu erhalten verstehn für Fälle, wo wir nicht besondere Gründe haben, ihn aufzugeben. Wir müssen also vermögen, den Dominant-Akkord mit dem letzten Akkord unsrer bisherigen

\*) Durch die Formel der drei ersten Akkorde (tonischer Dreiklang, Dominant-Akkord, tonischer Dreiklang) ist die Tonart, von der wir ausgehn wollen, festgestellt. In allen folgenden Beispielen wollen wir dies als geschehen voraussetzen und statt dieser Formel nur den tonischen Dreiklang notiren.

Modulation in Zusammenhang zu setzen; der Zusammenhang zweier Akkorde zeigt sich aber bekanntlich im Vorhandensein gemeinschaftlicher Töne. Wollten wir also von *C* nach *Es* so



moduliren, so würden wir unser Ziel zwar richtig erreicht, aber den die Modulation bewirkenden Akkord zusammenhanglos gesetzt haben. Mag dies auch, wie gesagt, kein Fehler sein, so müssen wir doch verstehn, den Zusammenhang zu erhalten. Wir wollen dies also für jetzt in allen Fällen thun.

Wenn nun der nöthige Dominant-Akkord mit dem Akkorde, von dem wir ausgehn, keinen Zusammenhang — das heisst, keinen gemeinschaftlichen Ton hat, wie ist der Zusammenhang herzustellen? — Dadurch, dass wir einen oder mehrere Akkorde zwischen beide schieben, die sowohl mit dem einen, als mit dem andern zusammenhängen. Hier



ist die obige Modulation in zusammenhängender Harmonie ausgeführt; das erste Mal mit einem Akkorde, das andre Mal mit zweien. Wir werden uns in der Lehre durchaus auf einen einzigen Akkord, um den Zusammenhang herzustellen, beschränken. Dies ist das Nöthige; die weitem Umschweife kann nach den frühern Uebungen Jeder selber suchen und versuchen.

Die zwischentretenden Harmonien, durch die wir den Zusammenhang herstellen, nennen wir vermittelnde Akkorde.

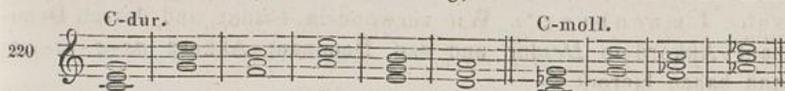
Welche Akkorde können wir als solche brauchen? — Vor allen Dingen nur solche, die in der bisherigen Tonart vorhanden sind; denn nähmen wir fremde (wollten wir z. B. die in No. 218 gemachte Modulation durch den Akkord *f-as-c* vermitteln, so würden wir ja schon mit diesem Akkorde *C* verlassen haben, würden uns — wir wissen noch nicht, wo? — befinden, also nicht mehr von *C* aus nach *Es* gehn, was doch unsre Aufgabe war.

Eben so wenig können Septimen-, Nonen-Akkorde und verminderte Dreiklänge zu einer Vermittlung dienen. Denn diese alle haben den Trieb, sich in die tonische Harmonie, nicht aber (so viel wir bis jetzt wissen) in einen fremden Dominant-Akkord aufzulösen. In *C*dur oder *C*moll streben bekanntlich

*g - h - d - f*  
*g - h - d - f - a* oder *as*  
*h - d - f - a* oder *as*  
*h - d - f*  
*d - f - . . . . . as*

nach *c-e-g* oder *c-es-g* und können desswegen nicht nach *b-d-f-as* führen.

Es bleiben also nur die grossen und kleinen Dreiklänge der Tonart als Vermittlungs-Akkorde übrig, z. B. in *Cdur* und moll



die vorstehenden, an die wir anknüpfen können. Gehn wir nun vom tonischen Dreiklang aus, so haben wir in *Dur* fünf und in *Moll* drei Vermittlungen, wenn der fremde Dominant-Akkord nicht schon mit jenem unmittelbar zusammenhängt. — Wir wollen in allen folgenden Aufweisungen stets von *Cdur* und zwar vom tonischen Dreiklang ausgehen.

Welcher von den Vermittlungs-Akkorden wird aber in jedem besondern Fall anwendbar, — und welcher von allen anwendbaren der geeignetste sein? — Anwendbar ist jeder, der mit den beiden zu verbindenden Akkorden gemeinschaftliche Töne enthält; bei einer Modulation von *C* nach *E* z. B. würden alle vorhandenen Vermittlungs-Akkorde, wie man hier —



sieht, anwendbar sein. — Am geeignetsten aber muss im Allgemeinen der Akkord zur Vermittlung sein, der uns am meisten in die Nähe der neuen Tonart bringt, das heisst, an eine Tonart erinnert (S. 82), die derjenigen, in die wir gehen wollen, am nächsten verwandt ist. Von vorstehenden Vermittlungen würde die erste (a), die an *Emoll* erinnert, die nächste, die letzte (e) die entfernteste sein\*). Wollen wir also von *Cdur* in Tonarten mit

\*) Wüssten wir dies nicht gleich auszufinden, so würde unser bekanntes Schema (S. 101) uns zurechtweisen. Wir wiederholen es hier mit Zufügung der (vorgezeichneten oder nicht vorgezeichneten) Erhöhungen und Erniedrigungen.

(ein $\flat$ ) <i>F</i>	<i>C</i>	<i>G</i> (ein $\sharp$ )
<i>d</i>	<i>a</i>	<i>e</i>
(ein $\flat$ , ein $\sharp$ )	(ein $\sharp$ )	(zwei $\sharp$ )

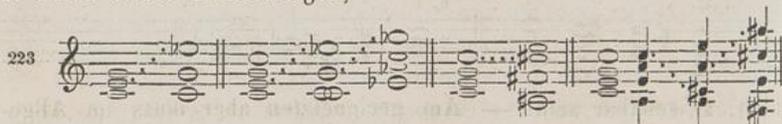
Erhöhungen ausweichen, so dienen uns die Dreiklänge auf *E*, *G*, *A*, *D*, — wollen wir in Tonarten mit Erniedrigungen ausweichen, so dienen uns die Dreiklänge auf *F* und *D* am besten.

Bisweilen, bei der Modulation in sehr entlegne Tonarten, scheint kein Vermittlungs-Akkord seinen Zweck erfüllen zu können. Wenn wir z. B. von *C*dur nach *Cis*dur moduliren wollen, brauchen wir den Dominant-Akkord von *Cis*, *gis-his-dis-fis*; keiner dieser Töne ist in *C*dur vorhanden, kann also von keinem Akkord in *C*dur erreicht werden. — Dann helfen wir uns durch enharmonische Umnennung\*). Wir verwandeln *Cis*dur und dessen Dominant-Akkord in *Des*dur und den Dominant-Akkord *as-c-es-ges* und haben hiermit —



unser Ziel erreicht; oder wir unterlassen, wie beim letzten Notenbeispiel, die Umnennung, da die Verbindung doch vorhanden ist.

Drittens wollen wir — wie schon früher S. 143 ausgesprochen und stets möglichst beobachtet worden — auch bei der Modulation in fremde Tonarten unsre Stimmen so bequem wie möglich führen, jede auf ihrem Ton stehen lassen, wenn dieser im folgenden Akkorde wieder gebraucht wird, jede, die fortschreiten muss, in den nächstgelegnen Ton des neuen Akkordes führen. Diese uns schon geläufige Weise ist besonders wichtig bei der Einführung fremder Akkorde (z. B. der zur Modulation dienenden Dominant-Akkorde) mit fremden Tönen. Würde sie hier versäumt, z. B. in diesen Akkordfolgen, —



so entstand' ein Widerspruch zwischen den Stimmen, die dieselbe Stufe in verschiedner Tonhöhe (z. B. die eine als *e*, die andre

\*) Enharmonisch heißen bekanntlich (wie die allgem. Musiklehre näher angiebt) Töne, Intervalle, Akkorde, Tonarten, die bei gleicher Tonhöhe verschiedene Namen führen. Die Töne *cis* und *des*, die kleine Terz *c-es* und die übermässige Sekunde *c-dis*, der Septimen-Akkord *h-d-f-as* und der Quintsext-Akkord *h-d-f-gis* oder der Terzquart-Akkord *h-d-eis--gis*, die Tonleiter *Gesdur* (oder Moll) und *Fisdur* (oder Moll) sind der Tonhöhe, der Tonung nach dasselbe; *cis* klingt wie *des*, *c-es* wie *c-dis* u. s. w. und wird auf denselben Tasten angegeben; sie haben aber (aus Gründen, die nicht hierher gehören) verschiedene Benennung, sind also enharmonische Töne, Intervalle u. s. w.

als es) nehmen, der im Hörer das Gefühl erweckte, es sei eine von ihnen falsch. Dies würde im Verein mit der von ihrem nächsten Wege so weit abgeleiteten Stimmführung die in ihrem Kern richtigen und guten Modulationen verhässlichen, ja widersinnig erscheinen lassen. Ein solcher Widerspruch heisst in der Kunstsprache Querstand und hat, wie wir eben in No. 223 gesehen, bisweilen — nicht immer! — etwas Verschrobenes an sich. Wir dürfen indess um seine Vermeidung nicht sorgen\*). Sobald wir an der Regel festhalten, jede Stimme so bequem wie möglich zu führen, werden wir jede Erhöhung oder Erniedrigung in die Stimme setzen, die vorher schon dieselbe Stufe gehabt hat, die nun verwandelt werden soll. Hiermit sind die fehlerhaften Querstände dann vermieden, wie wir gleich sehn werden.

Nach dieser Vorbereitung haben sämtliche Modulationen mit Hilfe des Dominant-Akkordes keine Schwierigkeit. Sie folgen hier, der Reihe nach, in alle Töne.

224

C — Cis. C — D. C — Es. C — E.

C — F. C — Fis. C — G. C — As.

C — A. C — B. C — H.

Alle Modulationen sind so kurz wie möglich gemacht; nur bei der Ausweichung nach *H* hätte der Vermittlungs-Akkord erspart werden können, hätten wir nicht den Schritt der übermässigen Sekunde (S. 154) vermeiden wollen.

Bei jeder Modulation ist entweder gar keine, oder nur eine Vermittlung benutzt worden, obgleich wir wissen\*\*), dass es für

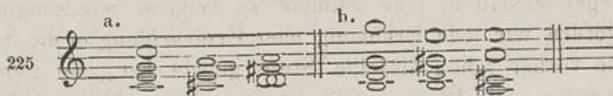
\*) Hierzu der Anhang III.

\*\*) In No. 221 sind für eine einzige Modulation fünf verschiedene Vermittlungen enthalten; dies diene als Erinnerung. Der gewöhnliche Sprachgebrauch bezeichnet übrigens jede neue Vermittlung als besondere Modulation, so dass nach ihm No. 221 fünf Modulationen enthielte. Dies ist offenbar unrichtig, da alle bis jetzt zur Anwendung kommenden Vermittlungsakkorde der alten Tonart angehören, mithin sie nicht den Uebergang in die neue bewerkstelligen. Aber wegen ihrer wirklichen Nothwendigkeit muss man sich die Vermittlungen — und zwar alle — geläufig machen.

jede deren mehrere giebt. Jede Vermittlung ist durch einen einzigen Akkord bewerkstelligt; wir wissen, dass man auch deren mehrere nach einander anwenden kann.

Ist nicht bei der Modulation nach *D* ein Querstand vorhanden, da die Unterstimme im ersten Akkorde *c* und die Oberstimme im zweiten *cis* hat? — Nein; denn die Oberstimme hatte ebenfalls *c* vor *cis*, dieses ist also auf dem nächsten Wege eingeführt.

Hätte man dieselbe Modulation nicht auch in der Weise



ausführen können, dass der Schritt von *c* nach *cis* (wie in a) der Unterstimme zugefallen wäre? — Ja; indess wird man im Allgemeinen die frühere Weise (No. 224) vorziehen, da die Oberstimme sich fühlbarer macht, mithin nach ihrem *c* das *cis* in ihr und nicht in einer andern Stimme erwartet wird. Aus demselben Grunde wird die Modulation bei b auffallend, und noch mehr als die bei a, da der Fortschritt von *g* zu *gis* sich in einer Mittelstimme verbirgt<sup>25</sup>).

Eine Modulation fehlt in unsrer Uebersicht No. 224 gänzlich: die von der Durtonart in ihre (die auf derselben Tonika stehende) Molltonart, von *Cdur* nach *Cmoll* — oder umgekehrt. Sie scheint auf den ersten Hinblick die nächstliegende, da beide Tongeschlechter denselben Dominantakkord



haben. Allein eben hieraus ergibt sich die Unzulänglichkeit dieses Modulationsmittels. Da der Dominantakkord beiden Geschlechtern gemeinsam angehört, so kann er nicht als Unterscheidung des einen vom andern, folglich nicht als bestimmtes Zeichen des Uebergangs aus einem in das andre dienen. In No. 226 gehen wir aus Dur nach Moll und aus Moll nach Dur, aber vollkommen unkräftig, weil das neue Geschlecht ohne Unterscheidungszeichen, gleichsam ganz zufällig auftritt. Die bessere Lösung dieser Aufgabe wird sich erst später finden.

Wir haben schon oben (S. 176) gesagt, dass der Dominantakkord nicht das einzige Modulationsmittel ist. Es wird uns daher

<sup>25</sup>) Zweiundzwanzigste Aufgabe: Durcharbeitung sämtlicher Modulationen erst von *Cdur*, dann von *Cmoll* aus, erst in möglichster Kürze, dann mit allen sich darbietenden Vermittlungen; Durchübung derselben in gleicher Weise von andern Tonarten aus am Instrumente.

obliegen, auch die übrigen Modulationsmittel aufzusuchen. Indess ist das Wesentliche schon erreicht:

wir sind in den Stand gesetzt, zu moduliren, — gleichviel ob mit einem oder mehr Mitteln. Daher wenden wir uns sofort zur Anwendung des Erlangten und verweisen weitere Forschungen auf spätere Zeit.

## Zweiter Abschnitt.

### Anwendung der Modulation auf Behandlung gegebner Melodien.

Unsre bisherigen Harmonisirungen haben an grosser Einseitigkeit gelitten, weil sie auf eine einzige Tonart beschränkt waren und wir nur Melodien behandeln konnten, die in einer einzigen Tonart verweilten. Jetzt können wir die Mittel verschiedner Tonarten im Wege der Modulation vereinigen, folglich auch solche Melodien behandeln, die sich nicht in eine einzige Tonart einschliessen. Hiermit tritt ein Unterschied ein, den wir bisher nicht zu beobachten hatten: zwischen Melodien, die den Eintritt in fremde Tonarten nothwendig machen, und solchen, wo dies nicht der Fall, obwohl die gelegentliche Benutzung fremder Tonarten möglich sein kann. Den fremden Tonarten gegenüber heisst die Tonart, von der ausgegangen und in der geschlossen wird,

#### Hauptton

oder Haupttonart. Der Hauptton der Koriolan-Ouvertüre von Beethoven ist *Cmoll*, obwohl sie nach *Esdur* und andern Tönen Ausweichungen und Uebergänge macht. Auch die Freischützouvertüre (S. 174) hat *Cmoll* zum Hauptton, obwohl auch sie nach *Esdur* und andern Tönen modulirt und zuletzt aus dem S. 174 angedeuteten Grund in *Cdur* schliesst. Die Tonarten, in die modulirt wird, heissen

#### Nebentöne

im Gegensatz zum Hauptton.

Die erste Frage nun, die wir von jetzt an bei der Behandlung einer Melodie zu beantworten haben, ist:

ob sie Modulationen in fremde Töne nothwendig macht, oder

ob dergleichen Modulationen wenigstens rathsam sind? — denn möglich sind sie überall.

Rathsam und zulässig ist im Allgemeinen die Modulation in fremde Tonarten, wenn durch sie die Bestimmtheit und das Vorwalten des Haupttons nicht beeinträchtigt, wenn nicht Allzufremdes, Allzuentlegnes — und das Fremde nicht in allzugrosser Ausdehnung angewendet wird. Wollte man eine möglicherweise mit den Mitteln von Cdur allein behandelbare Melodie so, wie hier

geschehen, mit dem zweiten Akkorde (a) nach *Amoll*, dann nach einer Erinnerung an den Hauptton (b) nach *Fdur* (c) führen und den Vordersatz (d) in *Ddur* schliessen — und wie die Modulation dann weiter hin und her taumelt: so würde nicht nur das Gefühl vom Haupttone ganz ertötet, sondern alle Einheit und Haltung des Satzes verloren. Der Kundige begreift nicht, wie dieses *Fismoll* (e) nach *Cdur* und der Vordersatz nach *Ddur* kommt u. s. w. — und der Ununterrichtete würde durch diesen steten Irrgang in seinem Fühlen verwirrt und verstimmt werden\*).

So gewiss dies bei gröblicher Verirrung (wie oben) allgemein erkannt wird, so wenig lässt sich gleichwohl im Allgemeinen bestimmen, wieviel und wie weit modulirt werden darf; man kann nur als allgemeinannehmbaren Rath aussprechen: dass der Hauptton allen Nebentönen vorgeht, besonders aber am Schluss — und in der Regel auch zu Anfange festgestellt werden muss; dann: dass von den Nebentönen in der Regel die verwandten den fremdern vorgehn. Hauptfehler in No. 227 waren also die Modulationen nach *Ddur* und *Fismoll* und das allzuschnelle Aufgeben des Haupttons.

Nähere Belehrung wird sich weiterhin (im sechsten Abschnitt) ergeben; für jetzt wollen wir aus Vorsicht nur bescheidenen Gebrauch von der Modulation und besonders von der in fremdere Tonarten machen; der Irrthum und die Eitelkeit, auf die gehäufte oder fremde Modulation Werth zu legen, kann uns ohnehin nichts anhaben, seit wir gesehn, dass alle Modulationen sich mit ziemlich gleicher Leichtigkeit vollbringen lassen.

\*) Dieser Fall zeigt wieder, wie wichtig Zusammenhang und Folgerichtigkeit auch in der Musik sind. Im Einzelnen ist in No. 227 Alles richtig, es ist kein Schritt geschahn, der sich nicht rechtfertigen liesse; — und das Ganze ist ohne sonderliche Härte musikalischer Unsinn zu nennen.

Bestimmter zeichnet sich unsre Obliegenheit, wenn die Melodie selbst Modulation nothwendig macht. Dies kann äusserlich durch fremde Melodietöne, innerlich (und weniger deutlich) durch den besondern Gang der Melodie kennbar werden.

### 1. Aeussere Merkmale.

der Nothwendigkeit einer Modulation sind fremde (dem Hauptton nicht angehörige) Töne in der Melodie. Wenn in einer Melodie aus *Cdur* *fis* erscheint, so kann dies ein Zeichen sein, dass der Satz nicht mehr in *Cdur* bleibt; denn diesem ist *fis* fremd. Sind wir dann durch den fremden Ton in eine andre durch ihn angedeutete Tonart — wir nehmen an, *Gdur* — gekommen, so ist von diesem Augenblick an Alles aus dem Gesichtspunkte dieser Tonart zu beurtheilen; wir befinden uns nicht in *Cdur*, wie Anfangs, sondern in *Gdur* und haben zunächst an die Töne, Harmonien, Verwandtschaften von *Gdur* zu denken. Erschiene dann wieder ein Ton, der nicht nach *Gdur* gehört, z. B. *f*: so könnte der fremde Ton wieder Anlass zu einer Modulation werden. — Wir sagen: es könnte so sein. Später wird sich auch die Möglichkeit zeigen, dass fremde Töne ohne Einfluss auf Harmonie auftreten\*). Indess für jetzt soll jeder Ton als zugehörig zur Harmonie und einflussreich auf Modulation gelten.

Jeden fremden Ton haben wir sonach für jetzt als Zeichen einer nöthig werdenden Modulation anzusehn; er muss einer neuen Tonart angehören und zwar dem Dominantakkorde derselben, da wir bis jetzt noch kein andres Modulationsmittel kennen. Aber welchem Dominantakkorde? welcher Tonart?

Die Antwort ist bereits S. 104 vorbereitet. Der fremde Ton kann möglicherweise Grundton, Terz, Quinte, Septime eines Dominantakkordes sein, *fis* z. B. (das wir uns oben in einem *Cdur*-Satz eintretend dachten) kann möglicherweise den Akkorden

*fis* - *a*is - *c*is - *e*  
*d* - *fis* - *a* - *c*  
*h* - *dis* - *fis* - *a*  
*gis* - *his* - *dis* - *fis*

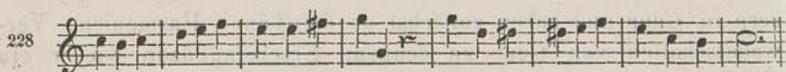
und damit dem Tonarten *H*, *G*, *E*, *Cis*dur oder moll angehören. Allein erstens beschränkt sich dies durch die Rücksicht auf die dem Akkord eigenthümlichen Fortschreitungen; *fis* kann nur Grundton oder Oktave sein, wenn es nach *H* geht oder liegen bleibt, — kann nur Terz sein, wenn es einen Schritt hinauf nach *g* geht, nur

\*) Ein Vorspiel haben wir schon in No. 44 bis 50 gesehn, wo unser Satz durch fremde Töne durchging, ohne im Wesentlichen *Cdur* zu verlassen. Gleiches zeigt No. 216.

Septime, wenn es einen Schritt hinabgeht nach *e* oder *eis*, — nur Quinte, wenn es einen Schritt hinab nach *e* oder hinauf nach *g* oder *gis* geht, oder allenfalls eine Quinte (No. 161, d) abwärts nach *h*. Zweitens wird man selbst unter den zulässigen Tonarten in der Regel die wählen, welche dem vorhergehenden und dem Hauptton am nächsten verwandt ist.

Vor allem muss aber jetzt bei jeder Melodie, die wir bearbeiten wollen, der Hauptton festgestellt werden, da sich von ihm aus die ganze Modulation bestimmt. Die Vorzeichnung für sich allein reicht dazu nicht aus, weil sie zwei Tonarten (den Paralleltönen) gemeinsam ist; wir müssen sehn, in welchem der beiden Töne der nöthige (S. 108) vollkommne Ganzschluss möglich ist.

Nehmen wir folgende Melodie —



zur ersten Anwendung. Ihre Nicht-Vorzeichnung deutet auf *Cdur* oder *Amoll*; ein vollkommner Ganzschluss ist zu ihren letzten Tönen nur in *Cdur* möglich, — in *Amoll* müsste die Terz in der Oberstimme liegen und überdem verdoppelt werden.

Im dritten Takt erscheint *fis* und nöthigt, *Cdur* zu verlassen. Da es einen Schritt aufwärts geht nach *g*, — so kann es nur Terz oder Quinte eines Dominantakkordes (*d-fis-a-c* oder *h-dis-fis-a*) sein, nur nach *Gdur* oder *Emoll* führen. Wir ziehen Ersteres vor wegen seiner nähern Verwandtschaft mit *Cdur* und wenden uns hier nach *Gdur*. — Im fünften Takt erscheint *dis* als fremder Ton und nöthigt zu neuer Ausweichung. Dieser Ton wiederholt sich, also das erste *dis* bleibt stehn, könnte mithin Grundton (Oktave) eines Dominantakkordes (*dis-fisis-aïs-cis*) sein und nach *Gisdur* führen; allein an diesen entlegnen Ton ist nicht zu denken. Wir nehmen vielmehr *dis* als Terz des Dominantakkordes von *Emoll*, bleiben also in der Verwandtschaft von *Gdur* und *Emoll*, bis das folgende *f* uns zwingt, auch diesen Ton zu verlassen und nach *Cdur* zurückzukehren. Hier



ist eine Ausführung des oben Erwognen.

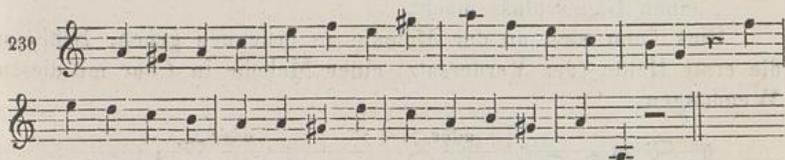
2. Innere Merkmale

der Nothwendigkeit einer Modulation sind Melodiewendungen, die ohne Ausweichung in fremde Töne nicht angemessen behandelt werden können, obwohl die Melodie selber an der Stelle, wo modulirt werden muss, keinen fremden Ton enthält. Dieser letzte Umstand kann den Uebertritt in andre Tonarten keineswegs ausschliessen, da auch einheimische Töne fremden Dominantakkorden (z. B. *f* den Akkorden

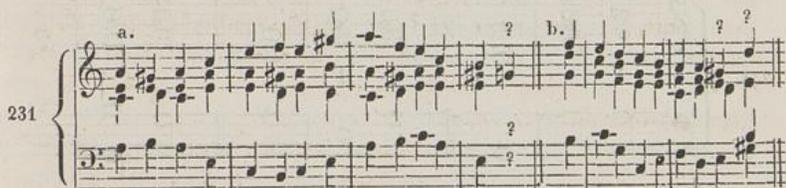
*f* - *a* - *c* - *es*  
*des* - *f* - *as* - *ces*  
*b* - *d* - *f* - *as*

und nun erst dem Dominantakkorde *g-h-d-f*) angehörig sein können.

Aber worin liegt die Nothwendigkeit einer Modulation an Stellen, wo kein fremder Melodieton sie herbeiführt? — Sie kann Erstens in später nachfolgenden fremden Melodietönen liegen, die eine vorhergegangne Ausweichung nothwendig voraussetzen, aber an sich selber nicht zulassen. Wir können dies an folgender Melodie



beobachten, die sich durch Vorzeichnung und Schluss (und schon Anfangs durch das wiederholte *gis* als *Amoll* zugehörig erweist. Man kann sie bis zum vierten Takte in dieser Tonart stehn lassen (wie hier —



bei a) bis der folgende Ton Querstand und Stillstand zugleich bringt. Es geht nicht weiter und man sieht, dass *g* mit einer bis zu ihm hingeführten *Amoll*-Modulation, wie die obige, unvereinbar ist; man hätte schon früher *Amoll* verlassen sollen. Die zweite Hälfte der Melodie kann ziemlich lange in *Cdur* bleiben, bis endlich bei *gis* *Amoll* nothwendig wird, hier aber nur ungeschickt eingeführt werden kann. Besser wäre diese Behandlung.

232

Zweitens kann die Nothwendigkeit einer Modulation in der Konstruktion der Melodie liegen, wenn diese periodischer Gestalt ist und nicht ohne Ausweichung in Nebentöne sich darstellen lässt. Hiervon wird bald gründlicher die Rede sein; einstweilen wollen wir dem S. 121 Mitgetheilten die Bemerkung zusetzen:

dass der Vordersatz bisweilen statt des Halbschlusses eine Ausweichung in die Tonart der Dominante und in dieser einen Ganzschluss macht.

Dies kann sich an der Melodie zu erkennen geben. Schliesst die erste Hälfte (der Vordersatz) einer Melodie in Cdur mit diesen Wendungen

233

ab, so zeigt sich kein fremder Ton — und gleichwohl die Unmöglichkeit, mit den Harmonien von Cdur einen befriedigenden Abschluss zu erlangen; man müsste den Vordersatz so

234

schliessen, entweder in unangemessner Feierlichkeit (was bleibt hiernach für den Schluss des ganzen Satzes übrig?) wie bei c und

e, oder lahm wie bei a, oder hinfällig wie bei d, oder noch abrupt-  
ter wie bei *f* und *b*. Eben diese letzte Wendung weist auf den  
rechten Weg. Man muss diese Schlüsse in die Tonart der Dominante  
wenden, —



um dem Vordersatz zu genügen und für den Nachsatz Rückwendung  
und Schluss im Hauptton übrig zu behalten.

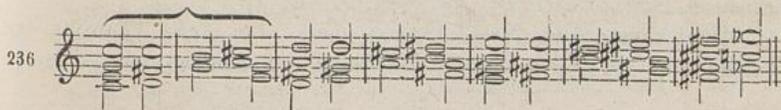
Blicken wir nun noch einmal auf jene Modulationen zurück,  
die nicht nothwendig aber (S. 184) möglich sind: so werden wir  
um so bereitwilliger sein, bei unsern Uebungen<sup>26)</sup> in ausweichen-  
der Modulation nur sehr beschränkten Gebrauch von ihnen zu ma-  
chen, je mehr wir Modulationen mit Nothwendigkeit — also gewiss  
berechtigt eintreten sehn.

### Dritter Abschnitt.

#### Modulationsgänge mit Dominantakkorden.

Jede Einführung eines neuen Akkordes ist als neues Motiv  
anzusehn und kann als solches für sich allein oder im Verein mit  
andern zu Harmoniegängen benutzt werden. Dies — und das  
Verfahren dabei ist aus Früherm hinlänglich bekannt, so dass  
wenige Beispiele genügen, es auf die neuen Mittel anwenden zu  
lassen.

Die nächstliegende Modulation (wenn man auf Verwandtschaft  
der Tonarten sieht) ist die in die Oberdominante. Setzen wir sie  
fort, gehen wir aus jeder Tonart in ihre Oberdominante, —



26) Dreiundzwanzigste Aufgabe. Ausarbeitung der in der Beilage XIV  
gegebenen Melodien, — sogleich mit Benutzung der Modulationswendungen,  
die sie erfordern.

so erhalten wir einen Gang, der stetig von *C* nach *G*, von *G* nach *D*, von da nach *A*, nach *E*, *H*, *Fis* führt. Von *Fis* hätten wir mit *gis-his-dis-fis* nach *Cis*dur, von da nach *Gis*dur gehn können, bis nach *His*dur; dies hätte nach Tonarten mit 7, 8, 12 Kreuzen gebracht. Wir zogen vor, den oben genannten Akkord enharmonisch in *as-c-es-ges* umzuwandeln und kommen auf diesem Wege nach *Des*, *As* bis *C*dur, mit 5, 4 Beenen und ohne Vorzeichnung.

Man bemerke, dass wir nicht bloß hinsichtlich der Zielpunkte (der jedesmaligen Oberdominante) sondern auch in der Ausgestaltung des Ganzen streng folgerichtig gegangen sind; es zeichnet sich ein stets wiederkehrendes Motiv von vier Takten, durch den Bogen veranschaulicht. Derselbe Gang hätte auch in anderer Weise folgerecht gestaltet werden können.

Ein eben so nahliegendes Motiv, der Schritt in die Unterdominante, hätte einen ähnlichen Gang ergeben, auf den wir später kommen müssen.

Wir könnten einen Gang bilden, der uns stets in die, eine grosse Terz aufwärtsliegende Tonart brächte,



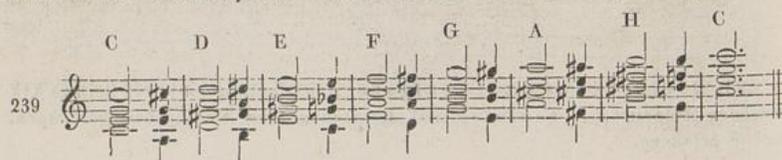
von *C* nach *E*, von *E* nach *Gis* — wofür wir bequemer *As* setzen, von *As* nach *C*.

Andre Gänge könnten uns durch kleine Terzen aufwärts, andre durch grosse — oder durch kleine Terzen abwärts bringen. Dieser Gang



führt in die eine grosse Sekunde höher liegenden Tonarten, von *C* nach *D*, *E*, *Fis*, *Gis*, *Ais*, *His*, — für welche erleichternd *As*, *B*, *C* gesetzt ist; man könnte in derselben Weise abwärts schreiten, von *C* nach *B*, *As*, *Ges*, *E*, *D*, *C*.

Der Anfang von No. 238 legt nahe, die ganze Tonreihe der Durtonleiter als Zielpunkt der Modulation zu nehmen; wir gehen —





eine Strecke weit hergestellt ist, und in dem wir, beiläufig bemerkt, die Terz und Quinte der Dominantakkorde mit der in No. 116 aufgewiesenen Freiheit behandelt haben.

Wir sehen hier, soweit wir gehn wollen, einen rastlosen Gang aus jeder Tonart in die Tonart der Unterdominante. Zugleich hat — übereinstimmend mit unsern bisher befolgten Grundsätzen — jeder Dominantakkord seinen tonischen Dreiklang zur Folge. Allein eben diese Dreiklänge bilden so viel Ruhepunkte und Einschnitte, man könnte möglicherweise bei jedem derselben den Gang abbrechen. Dies aber ist im Grunde dem Wesen eines Ganges nicht ganz entsprechend. Nun ist aber jeder der störenden Dreiklänge im folgenden Dominantakkorde schon enthalten, kann also — so scheint es — ohne wesentliche Einbusse erspart werden und somit erhalten wir einen

Gang von Dominantakkorden.

Um ihn in seinem Entstehn und den wesentlichen Zügen ganz klar vor Augen zu haben, stellen wir ihn mit No. 241 zusammen und beide fünfstimmig auf,

242

The musical notation consists of two systems, A and B, each with a treble and bass clef staff. System A shows a sequence of dominant chords (G7, F7, E7, D7, C7, Bb7, Ab7, G7) with their respective triads (G-B-D, F-A-C, E-G-B, D-F-A, C-E-G, Bb-D-F, Ab-C-E, G-B-D) written below them. System B shows the same sequence of chords but with different voice leading, specifically highlighting the tritone resolution of the third and seventh of one chord into the second and sixth of the next.

damit wir jene von der ursprünglichen Regel (S. 87) abweichenden Schritte der Terz und Septime vermeiden, ohne die Vollständigkeit der Akkorde einzubüssen. Bei *A* ist jeder Akkord vollkommen regelrecht behandelt. Bei *B* dagegen erlangt kein Dominantakkord seinen Ruhepunkt; jeder Dreiklang hat sich gleichsam im Entstehn in einen neuen Dominantakkord verwandelt, *c-e-g* in *c-e-g* und *b, f-a-c* in *f-a-c* und *es*, und so fort.

Durften wir uns das erlauben? — Ja! , denn es ist

1. jeder übergangne Dreiklang, wie gesagt, in dem an seiner Statt eingeführten Dominantakkorde enthalten,
2. jeder Schritt in den einzelnen Stimmen regelrecht, — mit Ausnahme der Terz, die überall einen Halbton abwärts statt aufwärts geht,

3. die Abweichung aber in einzelnen Intervallen, und namentlich in der Führung der Terz keineswegs etwas Unerhörtes; endlich ist

4. diese Abweichung nicht willkürlicher Einfall oder Versehen, sondern eines künstlerischen Zweckes willen getroffen, — denn allerdings kann es künstlerisch nothwendig werden, sich im Gange rastlos und gewissermassen schrankenlos zu bewegen. Dies ist die Hauptsache bei allem künstlerischen Gestalten.

Was nun jene Abweichung von der Regel des Terzenschritts betrifft, so ist sie nicht die erste; schon früher (S. 110) haben wir die Terz abwärts statt aufwärts — und zwar eine Terz hinabgeführt. Nur geschah das in Mittelstimmen, hier abwechselnd in der Oberstimme, z. B. vom zweiten Akkorde zum dritten. Allein gerade die beiden Stimmen, in denen die Terz von ihrer Regel abgeht (Diskant und Alt in No. 242, B) sind am folgerichtigsten und sanftesten geführt, sie gehn durchweg chromatisch. Wir dürfen auch hier (wie S. 145 bei den Gängen von Sextakkorden) hoffen, dass das Fliessende der melodischen Bewegung den Anstoss, der in der Harmonieführung liegt, beseitigen werde\*).

Sofort ergibt sich nun aus dem Gewinn des Ganges von Dominantakkorden ein neuer Fortschritt. Dieser Gang stellt eine Verkettung von Akkorden dar, in deren keinem Ruhe, Befriedigung, sondern nur Trieb zu neuem Fortschritte waltet; jeder Schritt führt zu neuer Harmonie — und zugleich zu neuer Tonart. Man kann des Erstern ohne das Letztere bedürfen: rastlosen Fortdrängens von Akkord zu Akkord, aber ohne die Einheit der Tonart aufzugeben.

Warum sind wir nun eigentlich in No. 242 B, bei jedem Akkord in eine neue Tonart gerathen, z. B. durch *c - e - g - b* nach *F*dur, durch *f - a - c - es* nach *B*dur? — Die nächste Antwort lautet: weil jeder dieser Akkorde Dominantakkord, ausschliessliches Eigenthum, Zeichen seiner Tonart ist. Aber, genauer angesehen, sind in *c - e - g - b* nicht die Töne *c - e - g* ausschliessliches Ei-

\*) Was wir hier frei gebildet und aus der vernunftmässigen Entwicklung des Harmoniewesens gerechtfertigt, ist schon in der natürlichen Entwicklung des Tonwesens vorgebildet.

Wir haben bereits S. 54 angemerkt, dass nach den ersten sechs von der Natur gegebenen, in den einfachsten Verhältnissen (1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6) stehenden Tönen, z. B.

*C, c, g, c, e, g,*

ein siebenter dort ungenannter, — und dann erst die Reihe der andern Töne,

*c, d, e, u. s. w.*

erscheint.

Dieser siebente Ton (das Tonverhältniss 6 : 7) kann und muss uns für *b* Marx, Komp. L. I. 4. Aufl.

genthum und Zeichen von *Fdur*, sondern ihr Verein mit *b*\*) ist es, der die Modulation macht. Sobald wir dieses *b*, dieses *es* und alle die noch folgenden erniedrigten Töne von ihrer Erniedrigung befreien, erhalten wir in einer jeden Tonart einen

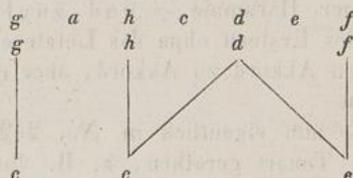
Gang einheimischer Septimenakkorde,  
der die Rastlosigkeit des vorigen Ganges im Fortschreiten mit Beharren und Einheit der Tonart vereint. Wir stellen hier

gelten obgleich er etwas tiefer als unser *b* steht, aber höher als *a*; das Genauere gehört der Musikwissenschaft an.

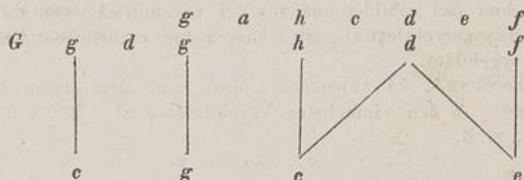
Nun wissen wir, dass die zweite harmonische Masse oder der Dominantakkord (*g-h-d-f*) das Bedürfniss hat, sich in die erste oder in den tonischen Dreiklang (*c-e-g*) aufzulösen. Aber dieser selbst ist ja nach Obigem der Kern zu einem andern Dominantakkorde (*c-e-g* und *b*) der nach *f-a-c* strebt.

Ja, selbst die leibliche Vorbildung des hier theoretisch Vollbrachten hat uns die Natur gegeben in der Folge der mitklingenden Töne, über die die allg. Musiklehre oder irgend eine Akustik Näheres mittheilt. Man befreie die Saiten eines Klaviers von der Fessel der Dämpfung und gebe einen tiefern Ton, z. B. *C*, mit Kraft an, so erscheinen nach- und mitklingend — in der Zeit auf einander folgend, wie sie hier geschrieben sind — *c*, *g*, *c*, *e*, *g* und hierauf *b*; die Natur spielt unsre Akkord-Erweiterung *c-e-g* ... und! ... *b* richtig vor. Hiermit ist nicht bloß der Gang No. 242B gerechtfertigt, sondern ein tiefbedeutender Charakterzug der Musik, das Verlangen nach der Tiefe, bezeichnet.

Hier endlich zeigt sich, warum S. 105 die Oktave des Grundtons vom Dominantakkorde stehen bleiben und in dem Aufweis der Grundregel (S. 87)



der Grundton zum Fortschritt in die Tonika verwiesen werden konnte. Allerdings hätte das vorstehende *g* liegen bleiben dürfen und sollen, denn es ist nur die Oktave des Grundtons, der bei dieser Aufweisung noch nicht dargestellt werden konnte. Nehmen wir — wie oben im Texte *C* — jetzt *G* als Urgrundton an, so würde das vollständigere Schema sich so



darstellen und, in allen Schritten gerecht, den Tonbau auf *G* in den der Unterdominante *C* wenden.

\*) Der Ton *b* für sich allein ist es ebenfalls nicht, der könnte, ähnlich wie die Erhöhungen in No. 216 ganz einflusslos auftreten.

B.

243 27)

C.

beide Gänge über einander:

Mit welchem Rechte haben wir anscheinend willkürlich eine Reihe von Akkorden umgestaltet und die Naturbildung verlassen? Wir durften es<sup>\*)</sup>, weil eine künstlerische und vernünftige Absicht uns leitete, und die Naturbildung dem Künstler zwar den ersten und sichersten Stoff bietet, nicht aber Fessel und Gränze sein darf. Denn der Geist des Menschen ragt weit hinaus über die Schranken der ihm gegenüberstehenden Natur; er setzt sich — auch in der Kunst, und vorzüglich in ihr — seine eignen Zwecke. Gleichwohl werden wir bald empfinden müssen, dass wir den Weg der Natur verlassen haben.

Zunächst ist nun in No. 243, C ein Gang von fest ineinandergreifenden Akkorden gewonnen, der rastlos vorwärts strebt und in keinem seiner Momente Ruhe, Stillstand gewährt. Gehn wir dann auf das Einzelne, so finden wir ausser dem Dominantakkorde zum Anfang und Schlusse

1. zweimal Akkordgestalten,

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

mit grosser Terz, grosser Quinte, und grosser Septime,

27) Hier zeigt sich, dass der Gang B auch schon in No. 242 so weit und nicht weiter fortgesetzt werden musste. Es schliesst hier die Reihe der Akkord-Umgestaltungen in C, indem der Dominantakkord — und nach ihm die ganze Akkordreihe wiederkehrt.

\*) In der That ist auch der kleine Dreiklang nichts als Umgestaltung des grossen — oder veränderte Nachbildung desselben. Zwar lassen sich seine Töne aus der Naturtonreihe

1	2	3	4	5	6	7	8	9
C	c	g	c	e	g	b	c	d
					g	b		d

heraussuchen. Aber der so gefundene Dreiklang *g-b-d* hat keine modulatorische Beziehung zu seinem Ursprunge (mag man *c-e-g* oder *c-e-g-b*, Cdur oder Fdur dafür ansehen) und seine Verhältnissreihe

5 : 6, 6 : 7, 7 : 9

hat keine Folgerichtigkeit.

2) einen Akkord,

*h - d - f - a,*

mit kleiner Terz, kleiner Quinte, kleiner Septime,

3) dreimal Akkordgestalten,

*e - g - h - d*

*a - c - e - g*

*d - f - a - c*

mit kleiner Terz, grosser Quinte, kleiner Septime, die wir allesamt als Septimenakkorde (S. 86) anerkennen müssen, für die übrigens besondere Namen nicht nothwendig scheinen\*). Die mit 1 und 3 bezeichneten sind offenbar neue Gestalten, die mit 2 bezeichnete scheint die altbekannte vom grossen Nonenakkord (S. 165) abgeleitete Harmonie zu sein. Diese musste sich indess in die Tonika auflösen (*h - d - f - a* nach *c - e - g*) während die oben aufgeführte ganz anders schreitet.

Allein nun zeigt sich die Folge unsers Abfalls von der Naturgestalt. Keiner dieser Akkorde kommt den natürlichen, namentlich dem Dominantakkord, an sinnlicher und gemüthlicher Annehmlichkeit gleich; die Harmonien unter 1 sind schroff und herb, die unter 3 sind getrübt und erschlaft, die unter 2 allein erscheint als Naturlaut, — wenn gleich ebenfalls verkümmert und dabei haltlos gespannt, da der eigentliche Grundton fehlt. Und wenn wir dies nicht unmittelbar erkennen, so würde die Verwendung der Akkorde den Erweis geben. Naturharmonien sind in allen Lagen und Umkehrungen frisch und behend, umgestaltete —



wollen sich bald in diese bald in jene Stellung noch weniger als in die Grundstellung schicken; natürliche werden — vereinzelt und verbunden, — tausendfältig anwendbar befunden, umgestaltete nur selten. Meistens erscheinen sie nur in jener in No. 243, C aufgewiesenen Verkettung und zwar vom Dominantakkord ausgehend bis zu dem mit 2 bezeichneten, einer Naturbildung gleichen Akkorde, der in die tonische Harmonie schreiten kann, — also die ersten

\*) Einige Harmoniker nennen die mit 1 bezeichneten Akkorde (z. B. *c - e - g - h*) grosse Septimenakkorde, den mit 2 bezeichneten (*h - d - f - a*) wie schon früher gesagt, kleinen Septimenakkord. Bei der dritten Reihe (*d - f - a - c*) fehlt schon der Name; man nennt sie weiche Dreiklänge mit kleiner Septime, obwohl sie nicht Dreiklänge sondern Septimenakkorde sind. Uns scheint es keineswegs Bedürfniss, jeder vorübergehenden Gestalt einen Namen anzuhängen; nur die einflussreichen und wichtigen verdienen genannt zu werden.

vier, oder die letzten fünf, oder alle acht Harmonien. Oder es wird einer der mit 2 oder 3 bezeichneten Akkorde statt eines Dominantakkordes gesetzt und sogleich in einen Dominantakkord übergeführt, um den Schlussfall desselben zu verstärken\*). Nehmen wir die Tonfolge *c, h, c* als Schlussformel eines Satzes in *Cdur* an, so bieten sich jetzt — abgesehen von andern bekannten — folgende Wendungen,

245

The musical notation consists of four examples, labeled a, b, c, and d, arranged in two rows. Each example is written on a grand staff (treble and bass clefs). Example 'a' shows a sequence of chords: C major, F major, C major, G7, C major. Example 'b' shows: C major, F major, C major, G7, C major, F major, C major. Example 'c' shows: C major, F major, C major, G7, C major, F major, C major. Example 'd' shows: C major, F major, C major, G7, C major, F major, C major.

von denen die bei *b* den Dominantakkord *d-fis-a-c* aus dem Beispiel *a* in *d-f-a-c* verwandelt, dergleichen die bei *d* statt der in *c* gesetzten zwei Akkorde *f-as-c* und *d-fis-a-c*, den sie beide gleichsam verschmelzenden Septimen-Akkord *d-f-as-c* (in No. 243, *C* mit 2 bezeichnet) einführt. Auch in diesen (und ähnlichen zum Theil später zu erwähnenden) Fällen waltet der oben gegebne Vernunftgrund vor; ausserdem wird man stets die reine Naturharmonie vorziehen. —

Fassen wir noch einmal die ganze Entwicklung dieses Abschnitts zusammen, so haben wir

- 1) eine Reihe von Harmoniegängen aus bekannten Motiven und nach fester Regel,
- 2) einen Gang von Dominantakkorden,
- 3) einen Gang einheimischer Septimenakkorde,

letztere beide nach eigenem Gesetz — und im letzten drei neue Septimenakkorde gefunden. In der ersten Reihe sind manche Bildungen nur angedeutet, andre ganz übergangen; erschöpft ist kein Motiv, — und wir möchten uns nicht verpflichten, irgend eins zu erschöpfen. Man erwäge, welche Mannigfaltigkeit durch Stimmzahl, Umkehrung, Lagenwechsel erreichbar ist, — der rhythmischen Ausgestaltung nicht zu gedenken, — um die Absicht, Alles geben zu wollen bedenklich zu finden. Gleichwohl bietet schon der Ein-

\*) Hierzu der Anhang I.

tritt in dieses Gebiet vielfältigen Wechsel für verschiedene Lagen und Stimmungen; der Gang in No. 240, *a* gewinnt hier



oder in weiter Lage, —



der Gang No. 242, *B* gewinnt in diesen Umkehrungen, vier oder fünfstimmig (die fünfte Stimme ist in Viertelnoten geschrieben und kann wegbleiben)



ein ganz andres Ansehn. Diese Umgestaltungen beeinträchtigen sich allerdings gegenseitig, wenn man deren mehr oder viele nach einander hört, weil sie im Wesentlichen offenbar denselben Inhalt haben — und endlich alle Gänge in ihrer Unstandhaftigkeit keine bleibende Stimmung erwecken, leicht übersättigen und ermüden können. Allein im Verlaufe fortgesetzter künstlerischer Thätigkeit kann bald diese bald jene Wendung die angemessene sein, und dies genügt, die fleissige Durchübung der Gänge hier dringend zu empfehlen<sup>28)</sup>.

Dass endlich die Folgerichtigkeit der neuen Gänge für die Harmonisirung gegebner Melodie mit demselben Vortheil benutzt werden kann, wie wir bereits (S. 122) bei frühern Gängen gezeigt

28) Vierundzwanzigste Aufgabe: Ausarbeitung einer Reihe von Gängen schriftlich, Durchführung derselben in verschiedenen Lagen und Umkehrungen am Instrumente. Die aus No. 243 C sich entwickelnden Gänge müssen in verschiedenen Tonarten ausgeführt, alle bis zur Geläufigkeit in Gangbildungen geübt werden.

haben, bedarf keines nochmaligen Erweises, sondern kann ohne Weiteres versucht<sup>29)</sup> und benutzt werden\*).

## Vierter Abschnitt.

### Die weitem Modulationsmittel.

Wir haben im Dominantakkorde (S. 176) das erste, keineswegs aber einzige Modulationsmittel erkannt. Er zeigte sich dazu brauchbar, weil er das bestimmte Zeichen seiner Tonart ist und eben desswegen das bestimmte Zeichen, dass dieselbe an die Stelle der vorherigen Tonart trete.

Fragen wir nun, welche andre Mittel sich zur Modulation darbieten, so findet sich, dass alle Akkorde um so mehr zur Bewerkstellung eines Uebergangs geeignet sein müssen, je mehr sie an der Eigenschaft des Dominant-Akkordes, die Tonart zu bezeichnen, das heisst, je mehr sie an dem Tongehalt desselben Theil haben. Es bieten sich also zunächst die Nonen-Akkorde dar, die den vollständigen Dominant-Akkord in sich enthalten; — dann die aus ihnen gebildeten Septimen-Akkorde, die zwar den Grundton des Dominant-Akkordes eingebüsst, dafür aber die None gewonnen haben; — dann der verminderte Dreiklang, — zuletzt der grosse Dreiklang. Dieser Reihe schliessen wir — den kleinen Dreiklang an, um alle Akkorde zu überblicken, obgleich derselbe mit dem Dominant-Akkorde nichts gemein hat. Dass die letztern Akkorde nur ungenügende Uebergangsmittel sind, wofern ihnen nicht irgend eine Unterstützung wird, folgt allerdings schon aus der S. 176 gemachten Bemerkung, dass sie verschiedenen Tonarten angehören, mithin für keine ein sichres Zeichen sind.

Wir gehen diese Mittel der Reihe nach durch, bei dem Nonen-Akkord, als zweitem (nach dem Dominant-Akkorde), beginnend.

#### 2. Die Nonen-Akkorde.

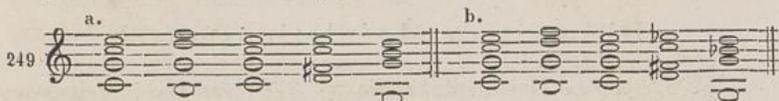
Da die Nonen-Akkorde den ganzen Dominant-Akkord enthalten, so müssen sie auch eben so bestimmt, wie dieser, Zeichen ihrer Tonart und Mittel, in sie überzugehn, sein. Sie geben also dieselben Ausweichungen an die Hand, wie die Dominant-Akkorde,

29) Fünfundzwanzigste Aufgabe: Benutzung der Gangmotive, sowie der in No. 245 aufgewiesenen Schlussformen bei der Bearbeitung älterer und der in der Beilage XV gegebenen Melodien.

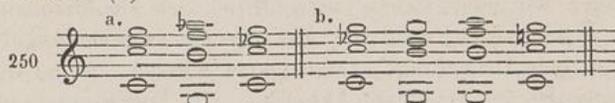
\*) Hierzu der Anhang **K**.

fodern und finden wie diese ihre Vermittlung, nur dass sie, wie wir (S. 159) bereits erfahren haben, wegen ihrer grössern Tonmasse schwerer beweglich, umständlicher sind.

Ihrer Natur gemäss sind sie aber auch Kennzeichen des Tongeschlechts, — und darin haben sie ursprünglich den Vortheil absoluter Bestimmtheit selbst vor dem Dominant-Akkorde voraus; der grosse Nonen-Akkord (a) lässt Dur, der kleine (b)



lässt Moll erwarten. Hiermit haben wir zugleich in den Nonen-Akkorden bessere Mittel als das in No. 226 gegebne erhalten, Moll mit Dur auf derselben Tonika zu vertauschen. Der kleine Nonen-Akkord (a)



führt aus Dur nach Moll, der grosse (b) aus Moll nach Dur.

Indess leidet dieser Gewinn sogleich wieder eine kleine Einschränkung. Wir wissen schon, dass der Durdreiklang naturfrisch, hell, kräftig, der Molldreiklang nur aus jenem abgeleitet oder gemacht, dass er getrübt, unkräftiger ist, dass dieselben Charakterzüge sich am Dur- und am Mollgeschlechte wiederfinden. Daher verlangt — wo nicht besondere Stimmungen Anderes gebieten — das Gemüth aus Moll nach Dur\*), oder statt der Moll-, Durharmonien. Daher löset man oft den kleinen Nonenakkord in den Durdreiklang auf,



statt in den zu erwartenden Molldreiklang\*\*). Es geschieht entweder, um sich nach voraufgegangenem Moll an Dur zu erfrischen, oder umgekehrt, um in das für manche Stimmung allzuhelle (oder auch für spätere Wirkung aufzuspärende) Dur Mollharmonien

\*) Daher werden sehr häufig Mollkompositionen in Dur geschlossen, während das Umgekehrte sehr selten ist. Beethovens mystische C moll-Sonate (Op. 111) seine C moll-Symphonie, der Riesenbau seiner neunten (D moll) schliessen mit Finalen in C und D dur. So viele Werke von Haydn und Andern.

\*\*) Sogar zuletzt wird der Molldreiklang auf der Unterdominante statt des Durdreiklangs zu einem Kirchenschlusse (S. 121) verwendet.

gleichsam zur Dämpfung des Lichts, das aus Dur bricht, einzumischen. Hiermit ist aber die bestimmte Kraft wenigstens für den kleinen Nonenakkord wieder zweifelhaft geworden

3. *Der Septimenakkord des grossen Nonenakkordes.*

Derselbe entsteht bekanntlich aus dem Nonenakkorde durch Weglassung des Grundtons und deutet nach seiner Ableitung sowohl auf den Nonen- und Dominantakkord, als (mit diesen) auf die Tonart. Demnach — auch abgesehen von seinem ganz andern, in No. 242 B aufgewiesenen Entstehen — hat er nicht die vollkommene Bestimmtheit dieser Akkorde; er kann nämlich seinem Toninhalt nach auch in der Paralleltonart stattfinden, z. B. *h-d-f-a* ebensowohl in *Amoll*, als in *Cdur*. Indess wird dieser geringe Zweifel durch den folgenden Akkord beseitigt; auch entscheidet das Gefühl im Voraus für diejenige Bedeutung und Fortschreitung des Akkordes, die seiner Ableitung gemäss ist, erwartet also, dass z. B. der Akkord *h-d-f-a* den Nonen- oder Dominant-Akkord von *Cdur* andeuten und nach dieser Tonart (a)



führen werde; der Schritt nach *Amoll* (b) erscheint ihm als eine — wenn auch nicht unzulässige, doch unerwartete Abweichung, ja an und für sich nicht als vollkommen befriedigend, sondern eine bestimmtere Bezeichnung (wie bei c) erwarten lassend. Aus welchem Grund übrigens die Wendungen bei b und c, gegen das bisherige Gesetz (S. 165) zulässig sind, wird sich später zeigen.

Abgesehen von diesen Abwegen, bietet auch der Septimen-Akkord seine Reihe von Ausweichungen mit oder ohne Vermittlung, z. B. nach

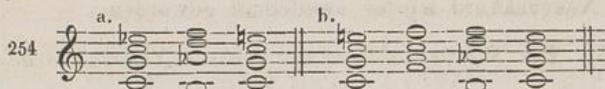


nur dass ihm der bekräftigende Schritt von Grundton zu Grundton, von der Dominante zur Tonika, mangelt.

4. *Der verminderte Septimen-Akkord.*

Wir wissen, dass er aus dem kleinen Nonen-Akkorde durch Weglassung des Grundtons gebildet wird und mit jenem Akkorde vom Dominant-Akkord abstammt; er muss folglich an der Kraft beider, Ausweichungen zu bewerkstelligen und zu bezeichnen, Theil nehmen. Er gehört, wie der kleine Nonen-Akkord, dem Mollgeschlecht an, bezeichnet dasselbe ursprünglich, wie jener, geht aber auch — wie er, von diesem ursprünglichen Sitze weg nach Dur

(a), ja, stellt sich in Dur selbst ohne Weiteres auf (b), zwischen Durakkorde mitten hinein, —



gleichsam als hätte man die Absicht gehabt, mit ihm nach Moll zu gehn, wär' aber dann wieder nach Dur zurückgekehrt. So behandelt ihn hier bei a —



Beethoven, so liebt jugendlicher Ungestüm (im Komponisten oder in der Situation) Wendungen, wie die bei b, — wobei die Auflösung von *dis-fis-a-c* nach *e-g-c* und das Beharren des Basses unter Akkorden, zu denen er gar nicht gehört, bis auf Weiteres unerörtet bleiben möge.

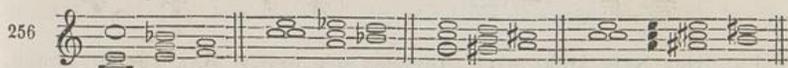
Nach seiner ursprünglichen Stellung müsste der verminderte Septimenakkord durchaus auf seine Molltonart (also z. B. *gis-h-d-f* durchaus auf *Amoll*) bezogen werden, wenn sich nicht jener Hang nach Durwendungen auch bei ihm zeigte. Dagegen ist ihm die andre Unsicherheit, die wir an dem vorigen Septimenakkorde bemerkt haben, nicht eigen; er kann nach Abstammung und Toninhalt nur einer einzigen Tonart angehören; z. B. der verminderte Septimen-Akkord *h-d-f-as* kann nur in *Cmoll* (von den Tönen in *Cmoll*) errichtet werden, was jeder sich selbst beweisen mag. Von einer ganz andern Seite werden wir übrigens diesen Akkord später (S. 205) kennen lernen.

### 5. Der verminderte Dreiklang.

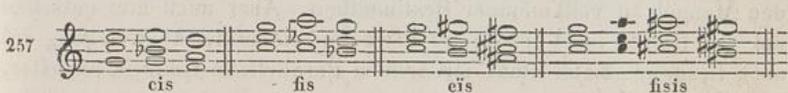
Wir haben diesen Akkord (S. 134) zuerst kennen gelernt als einen Dominant-Akkord mit weggelassnem Grundton; *h-d-f* z. B. erschien uns zuerst als unvollständiger Dominant-Akkord von *C*.

Allein, da der verminderte Dreiklang, eben wie der verminderte Septimen-Akkord durchweg, aus übereinandergesetzten kleinen Terzen besteht, so können wir ihn auch (wie schon S. 160 gezeigt worden) aus diesem Akkorde durch Weglassung des Grundtons bilden und auf dessen Tonart beziehen. Im ersten Fall deutete *h-d-f* auf *g-h-d-f*, also auf die Tonart *Cdur* oder *Cmoll*. Im andern Fall deutet es auf *gis-h-d-f*, also auf *e-gis-h-d-f*, also auf die Tonart *Amoll*.

Wir sehen hieraus, dass der verminderte Dreiklang als wichtiger Theil des Dominant-Akkordes zwar an dessen Fähigkeit, eine Ausweichung zu bezeichnen, Theil nimmt, jedoch mit geringerer Bestimmtheit. Erst die Folge zeigt sicher, welche der beiden Tonarten, aus denen ein solcher Akkord genommen sein kann, gemeint war; die folgenden Modulationen z. B. —

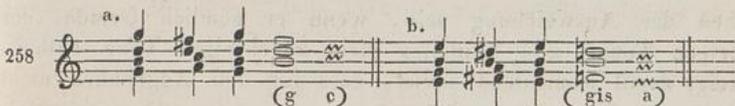


können auf Dominant-Akkorden (auf *c, f, e, fis*) fassen und nach *Fdur, Bdur, Adur, Hdur* oder Moll führen; man könnte ihnen aber auch verminderte Septimen-Akkorde (oder deren Nonen-Akkorde auf *a, d, cis, dis*) unterschieben und sie nach *Dmoll, Gmoll, Fismoll* und *Gismoll* (oder *Dur*) leiten.



Erst die Schlussakkorde in jedem der Beispiele zeigen, welche Tonart wirklich folgt.

Uebrigens erwartet bei dem Eintritt eines verminderten Dreiklangs unser Gefühl zunächst diejenige der beiden möglichen Tonarten, die der vorangehenden Tonart am nächsten liegt. Tritt z. B. in *Gdur*, wir hier —



bei *a* der Akkord *h-d-f* ein, so fassen wir ihn als aus *g-h-d-f* entsprungen und erwarten *Cdur*, weil dieses mit *Gdur* näher verwandt ist, als *Amoll*. Erscheint aber derselbe Akkord wie oben bei *b* in *Emoll*, so deutet er auf *gis-h-d-f*, wir erwarten *Amoll*, weil dieses *Emoll* näher liegt, als der Tonart *Cdur*.

### 6. Der Dominant-Dreiklang.

Dem Dreiklang auf der Dominante fehlt offenbar die Bestimmtheit in der Bezeichnung der Tonart, die dem Septimen-Akkord

auf der Dominante mit seinem Anhang beiwohnt, da er als grosser Dreiklang (S. 176) fünf Tonarten angehört; der Akkord *g-h-d* z. B. eben sowohl der Tonart *Gdur* oder *Ddur*, als *Cdur*, *C-* und *Hmoll*. Gleichwohl haben wir schon sonst\*) bemerkt, dass der Dreiklang auf der Dominante, wenn der tonische Dreiklang folgt, gleichsam wie ein unvollständiger Dominant-Akkord wirkt und geleitet sein mag. Daher kann nun auch der grosse Dreiklang Zeichen und Mittel der Ausweichung werden, wenn er sich entschieden von der bisherigen Tonart lossagt und gleichsam als unvollständiger Dominant-Akkord in die Harmonie der Tonika seines Grundtons geht. So hier —



bei a. Der Satz steht nach Ausweis der ersten Akkorde in *Amoll*. Dieser Tonart widerspricht der Dreiklang auf *G*; da nun derselbe, gleich dem wirklichen Dominant-Akkorde *g-h-d-f* nach dessen tonischer Harmonie geht, so bezeichnet er deutlich genug den Uebergang aus *Amoll* nach *C*. Freilich hätte er auch, wie bei b, nach *Gdur* oder gar nach *D* geführt werden können; wir erkennen hierin den Mangel an vollkommener Bestimmtheit. Aber auch hier entscheidet das Gefühl im Voraus; es erwartet die erste Ausweichung (a) nach *C*, denn *Amoll* steht mit seinem Paralleltone *Cdur* in nächster, mit *G* oder *Ddur* aber nur in entfernterer Beziehung, wird also mehr Neigung haben, nach *C* zu gehen, sich mit *C* zu verbinden, als mit den andern Tonarten, in die der Dreiklang auf *G* möglicher Weise führen könnte.

Endlich kann auch

### 7. der kleine Dreiklang

Zeichen der Ausweichung sein, wenn er nämlich fremde (der bisherigen Tonart und Tonleiter nicht angehörige) Töne enthält. Er zeigt damit wenigstens soviel, dass für den Augenblick nicht mehr die alte Tonart herrscht; man muss dann erwarten, was folgen wird, ob (wie bei a, —



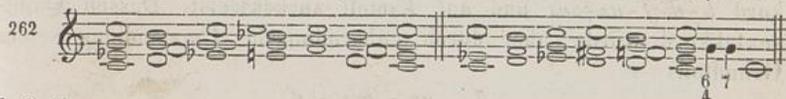
wir nehmen nach Ausweis der Vorzeichnung *Gdur* als Tonart an) blos augenblickliche Ausweichung und sofortige Rückkehr in die

\*) Anhang D.

alte Tonart, oder (wie bei b) förmlicher Uebergang in eine Tonart, der der Akkord einheimisch ist. In der Regel wird man voraussetzen, dass diejenige Tonart folge, in der der erschienene Akkord tonischer Akkord ist; im obigen Falle wird man also *Dmoll* (wie bei b) erwarten. Doch die Hauptsache bleibt, dass er von der bisherigen Tonart losreisst und der nachfolgenden wirklichen Uebergang vorbereitet\*). In diesem Sinne dient der kleine Dreiklang auf der Unterdominante



auch zur Einleitung und Verstärkung der S. 182 zu schwach befundenen Modulation aus Dur in Moll auf derselben Tonika. Die umgekehrte Modulation aus Moll in Dur wird noch besser durch den Umweg über eine Tonart, die mit Dur nächstverwandt ist, z. B.



befestigt.

Dies sind die aus dem bis hierher herrschenden Harmonieprinzip entwickelten Modulationen. Ehe wir auf die Anwendung der zuletzt gefundenen Mittel übergehen, erhalten diese noch einen Zuwachs, der sich am verminderten Septimenakkord ergibt und den wir als

Enharmonik des verminderten Septimenakkordes

bezeichnen wollen. Dieser Akkord ist schon oben (S. 202) als bestimmtestes Zeichen der Tonart aufgewiesen, zugleich aber darauf hingedeutet worden, dass wir ihn von einer andern Seite kennen lernen würden.

Der verminderte Septimenakkord besteht nämlich aus lauter kleinen Terzen, der von *Amoll* z. B. aus den Terzen *gis-h*, ..... *h-d*, ..... und *d-f*. Kehrt man ihn um, setzt also zunächst den Grundton über die Septime, —

	kl. 3.		kl. 3.		kl. 3.		üb. 2.
<i>gis</i>	-	<i>h</i>	-	<i>d</i>	-	<i>f</i>	
		<i>h</i>	-	<i>d</i>	-	<i>f</i>	<i>gis</i>

\*) Einen ebenfalls hierhergehörigen Fall kann man in No. 471 sehen. Die Modulation stand zuletzt in *Cmoll*. Die dritte Strophe beginnt mit dem Dreiklang *c-es-g*, also ohne Frage in *Cmoll*. Nun folgt der Dreiklang *g-b-d* und sagt uns, dass wir nicht mehr in *Cmoll* sind. Vielleicht kommen wir also nach *Gmoll*. Aber gleich der folgende Akkord *as-c-es* widerlegt das; er ist so wenig in *Gmoll* möglich, als *g-b-d* in *Cmoll*. Endlich schliesst die Strophe mit *es-g-b* und wir müssen — nicht wegen eines bestimmten Zeichens, sondern in Erwägung aller einzelnen Umstände — annehmen, dass wir uns wieder im Hauptton, in *Esdur* befinden.

so bilden diese Töne eine übermässige Sekunde, die aber enharmonisch gleich ist einer kleinen Terz, für die wir also ohne Einfluss auf die Wahrnehmung durch das Gehör eine kleine Terz setzen können, — es würde hier die Terz *f-as* sein. Der erste Septimenakkord ist Abkömmling des Nonenakkordes von *Amoll*,

*E . . . . . gis - h - d - f,*

der neuentstandne würde dem von *Cmoll*

*G . . . . . h - d - f - as*

angehören\*).

Setzen wir nun dieses Verfahren fort, so ergibt der Quintsextakkord von *h-d-f-as* in enharmonischer Umwandlung seines Grundtons —

*d - f - as - h*

*d - f - as - ces —*

einen neuen verminderten Septimenakkord, der auf den Nonenakkord *b-d-f-as-ces* und auf *Esmoll* zurückweist. Dessen Quintsextakkord würde aber durch enharmonische Umwandlung seines Grundtons —

*f - as - ces - d*

*f - as - ces - eses —*

einen Septimenakkord ergeben, der auf den Nonen-Akkord *des-f-as-ces-eses* und auf *Gesmoll* zurückwiese; bequemer setzte man, abermals in enharmonischer Umwandlung, dafür

*Cis . . . . . eis - gis - h - d*

und *Fismoll*. Ueberall wäre die Tonung — der Eindruck der Töne auf das Gehör — dieselbe geblieben, nur die Nennung, mit dieser aber der Standpunkt des Akkordes und seine Tonart geändert.

Hiermit ist festgestellt:

1. dass die Umkehrungen des verminderten Septimen-Akkordes gleich lauten andern verminderten Septimenakkorden, die den jedesmaligen tiefsten Ton zum Grundton haben,
2. dass jede Umkehrung als ein neuer vermindertes Septimenakkord aufgefasst und behandelt werden kann\*\*).

Ersteres ist von keinem andern Akkorde zu sagen (z. B. die Umkehrungen *d-f-g-h* und *e-g-c* unterscheiden sich von ihren Grundakkorden durch die zum Vorschein kommende Sekunde und

\*) Der Grundton des Nonenakkordes muss eine grosse Terz unter dem seines verminderten Septimenakkordes gesucht werden.

\*\*) Drittens folgt daraus, dass es im ganzen Tonsystem nur drei der Tonung nach verschiedene verminderte Septimenakkorde geben kann, (weil jeder noch drei andre in seinen Umkehrungen in sich fasst) während jeder andre Akkord — mit Ausnahme noch eines später sich findenden — zwölfmal in verschiedner Tonung vorhanden ist.

Quarte unzweideutig) letzteres bewirkt, dass wir mit jeder Umkehrung, wie man hier

263

(Grundton: E                      G                      B

(Cis)

sieht, ohne Weiteres in eine neue Tonart übergehn können.

## Fünfter Abschnitt.

Gangbildung und Harmonisirung mit den neuen Mitteln.

### A. Gangbildungen.

Ueber den Gebrauch der im vorigen Abschnitt gefundenen Mittel zu neuen Gangbildungen können wir uns kurz fassen, da hier dieselben Grundsätze walten, die uns im dritten Abschnitte bestimmten. Mit Uebergehung aller Gänge, die sich aus der Mischung alter und neuer Motive von selbst ergeben, knüpfen wir bei No. 242, B, bei dem Gang von Dominantakkorden wieder an.

Aus Dominantakkorden sind die Nonenakkorde erwachsen. Versuchen wir, was in No. 242, B, den Dominantakkorden abgewonnen worden, auf Nonen-Akkorde zu übertragen. Hier

264

ist der Anfang eines Ganges von lauter grossen, eines zweiten von lauter kleinen Nonenakkorden, eines dritten, in welchem diese

Akkorde, wie in No. 243, C die Dominantakkorde, auf eine einzige Tonart zurückgeführt sind. Eben so könnte man Nonen- und Dominantakkorde, grosse und kleine Nonenakkorde



mischen. Wieviel hiervon annehmlich befunden werden mag? und wo? — das ist hier nicht zu untersuchen; der Jünger muss einmal daran erinnert worden sein, und es mag dann gelegentlich versucht oder abgewartet werden, ob es Frucht trägt. Nur möge man sich nicht durch die überladne Weise der obigen Darstellung im Voraus gegen das Wesen der Sache einnehmen lassen. Dieselben Akkordfolgen erweisen sich, mit weniger Stimmen dargestellt, humaner. So würde aus der Verkettung grosser und kleiner Nonenakkorde in No. 265 folgender Septimengang bei a hervorgehn,

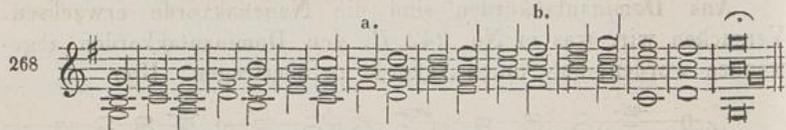


aus einer Folge grosser Nonen-Akkorde der Septimengang b, — aus einer Folge kleiner der Septimengang c, aus der Folge umgewandelten Nonenakkorde aus No. 264 diese Folge von Septimenakkorden,

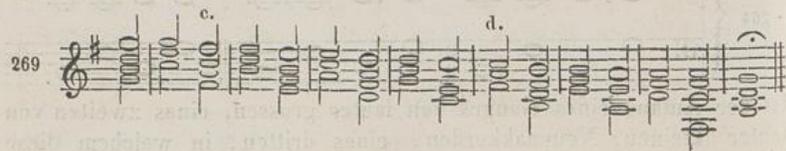


die uns jedoch, wie wir sehn, keine neuen Akkorde bringt \*)

\*) Hier endlich finden wir auch Gelegenheit, einen Nachtrag zu den S. 117 gefundenen Gängen zu bringen. Dort, namentlich in No. 132, legten wir den Schritt in die Oberdominante zum Grunde; jetzt nehmen wir als Motiv den Schritt in die Unterdominante. Hier —



und rückwärts hier —



Hier erscheint es wirklich einmal angemessen, einen Augenblick zu weilen und uns durch einen

Rückblick

festzustellen, ehe wir in Forschung und Uebung weiter schreiten.

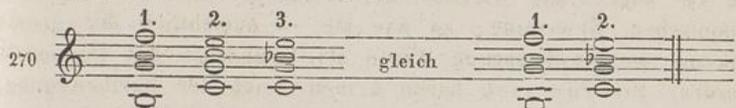
Die entlegensten Bildungen waren jene neuen Septimenakkorde, und (wenn man sie verwenden will) die in No. 264 angedeuteten neuen Nonenakkorde, die wir im Gang — oder als Motiv flüssigen Fort- und Ausgangs gefunden hatten und die nichts waren, als Umbildungen und Folge jenes Ganges von Dominantakkorden, der wieder

aus einem einzigen Motiv,

aus der Verbindung zweier Dominantakkorde, — eigentlich aus der Uebergehung eines einzigen

Tons

hervorgegangen ist, indem wir statt



setzten. Erwägen wir nun, dass nebst dem verminderten Dreiklang in zweierlei Ableitung zwei Nonenakkorde mit fünf Septimenakkorden in der That

einem einzigen Gesetze

folgen, das im Dominantakkorde gegeben, in der zweiten harmonischen Masse aber und der zweiten Stellung der sieben Tonstufen (S. 87) schon im Voraus angedeutet war: so wird die tiefe innere Einheit offenbar, welche die ganze Tonentfaltung zusammenhält.

Endlich sehn wir in dieser reichen Entwicklung von Modulationen, Harmoniegängen und neuen Akkorden, die alle aus dem Dominantakkord — und mit ihm aus der zweiten harmonischen Masse und der zweiten Gestalt der Tonleiter hervorgegangen sind, im vollsten Maasse die Berechtigung, jenen Akkord als

Ursprung der harmonischen Bewegung

zu bezeichnen. Er gehört gänzlich dem Prinzip der Bewegung.

haben wir das Motiv gerade durch ausgeführt. Ist es aber auch statthaft, bei a, b, c und d von dem Gesetz des Dominant-Akkordes und verminderten Dreiklangs abzuweichen, die Auflösung dieses *fs - a - c* in *g - h - d* zu unterlassen, die Septime *c* hinauf nach *d*, die Terz zu verdoppeln und bald eine Quarte hinauf, bald eine Terz hinunter zu führen? —

Auch diese Abweichungen werden gleich denen in No. 242, B und ähnlichen schon besprochenen durch die Folgerichtigkeit und den dadurch gefesteten Einerschritt des ganzen Ganges gedeckt und gerechtfertigt, bei a und b kommt sogar der rechte Auflösungsakkord — our später und in andrer Lage — bald nach; dass dies auch bei c und d der Fall ist, werden wir weiterhin erfahren.

Zunächst strebt er in die Tonika und zieht die Nonen, sowie die abgeleiteten Akkorde mit sich; dann führt er und sein Gang als bewegende Kraft der Modulation aus einer Tonart in die andre; endlich, wenn er der Tonika und der in ihr gebotenen Lösung seines Verlangens entsagt, wird seine Bewegung anhalt- und schrankenlos; dann findet keiner der aus ihm hervortretenden Gänge in sich selber irgend Befriedigung und Stillstand, jeder treibt unaufhaltsam durch alle Stufen der Tonleiter, bis man unbefriedigt, willkürlich abbricht oder sich irgendwo in eine tonische Harmonie hineinrettet.

Eben so gerechtfertigt ist ihm gegenüber die Bezeichnung der tonischen Dreiklänge als

Sitze der Ruhe;

denn sie sind Ziel, wirkliche Befriedigung und Endschaft aller harmonischen Bewegung, so wie sie — namentlich der grosse Dreiklang — ihr Ursprung waren als Grundlage des Dominantakkordes. Sie für sich haben keinen Trieb der Fortbewegung, jeder steht für sich allein, ohne das Bedürfniss, sich in einen andern Akkord zu bewegen. Daher bringen sie auch, nachdem aus ihnen der Dominantakkord hervorgetreten ist, keine neuen Akkorde und keine nothwendig zusammenhängenden Harmoniegänge hervor; ihre fließende Verbindung, die Folge von Sextakkorden, hängt nur melodisch durch gleiche Richtung der Stimmen, harmonisch aber gar nicht zusammen. Nun erst begreifen wir den Namen

Dominante

vollständig. Dominante heisst der Ton; — denn

er beherrscht und lenkt

alle Tonverbindung und Tonbewegung; er ist der Angel, um den sich die beiden ersten Harmonien, um den sich alle Tonbewegungen und alle Modulationen drehn<sup>30)</sup>.

### B. *Verwendung der neuen Mittel bei Harmonisirungen.*

Dass die neuen Motive, dass die Folgerichtigkeit der neuen Gangbildungen bei der Harmonisirung ebensowohl, wie die frühern Anwendung finden, — und wie im Allgemeinen dabei zu verfahren, bedarf nach allem bisherigen keiner weiten Erörterung. Nur das Material ist bereichert, die Grundsätze sind dieselben.

Bei den letzten Uebungen musste jeder fremde und konnte jeder

30) Sechszwanzigste Aufgabe: Uebung in den neuentdeckten Gängen mit Ausscheidung alles Ueberladenen oder sonst Missfälligen. Es soll der Schüler nicht alles Mögliche, sondern nur das ihm Zusagende sich aneignen und sein eignes Empfinden zu selbständigem Urtheil erziehen.

einheimische Ton als Bestandtheil eines Dominantakkordes angesehen, jede Modulation konnte nicht anders als mittels dieses Akkordes bewirkt werden. Jetzt kann jeder Ton möglicherweise mit jedem Dreiklang, Septimen- oder Nonenakkorde harmonisirt werden, dessen Grundton, Terz, Quinte, Septime oder None er ist\*), — und für die Modulation können neben dem Dominantakkord' alle andern Mittel benutzt werden.

Hätten wir z. B. früher folgende Melodie

271

bearbeiten wollen, so mussten wir bei *es*, *des* — kurz bei allen fremden Tönen moduliren, konnten aber nirgends andre Mittel, als Dominantakkorde verwenden und würden wahrscheinlich so —

272

u. s. w.

gesetzt haben. Jetzt könnte der Fremdtone *es* Terz eines Molldreiklangs sein, dem wieder *g-h-d* folgte, — so dass wir uns in *Cmoll* glauben müssten. Oder wir könnten aus dem ersten *g-h-d-f* ein *g-h-d-f* ... und! ... *as* machen, könnten so —

273

oder, noch folgefester an den vierten und fünften Akkord anschliessend, so —

274

oder

\*) Hierzu der Anhang I.

und noch auf mancherlei Weisen vorwärts gehn, die Jeder selbst versuchen mag. Bis man unmittelbar alle möglichen Wendungen beherrscht, frage man sich überall:

- 1) welchem Akkord' ein Ton angehören kann?
- 2) was für weitere Harmonien aus dem genannten Akkorde abgeleitet werden können,
- 3) welche von ihnen allen möglicherweise in den Gang des Satzes passen — und welche schicklicher Weise (ohne allzufremd aufzutreten oder im Zusammenhange mit der übrigen Modulation allzugrosse Unstetigkeit in die Harmonie zu bringen) angedeutet werden dürfen.

So konnte im obigen Beispiele der vierte Melodieton *f*  
als Grundton zu *f - a - c*  
oder *f - as - c*

gehören; aus *f - a - c* konnte möglicherweise *f - a - c - es* werden, dies war aber wegen des nächsten Melodietons (*e*) nicht anwendbar. Es konnte ferner der Ton *f*

Terz in *d - f - a*  
oder *des - f - as*,

Quinte in *h - d - f*  
oder *b - d - f*  
oder *b - des - f*

sein; wir hielten es — da wir in *Cdur* sind —

als Quinte in *h - d - f*

oder Septime in *g - h - d - f*

fest und konnten aus diesem Akkorde *g - h - d - f - as* und hieraus wieder *h - d - f - as* bilden,

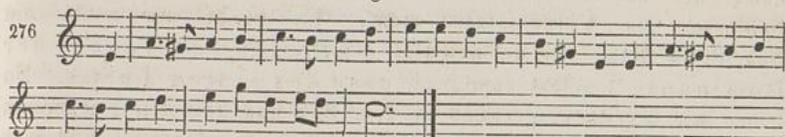
Gelegentlich mag man sich fragen, ob die wiederholte Quintenfolge (kleine und grosse Quinte) einer Verbesserung bedarf? ob man nicht lieber, oder auch so —

275

setzen könne, ungeachtet der Terzenverdopplung? Auch der querständige Schritt im dritten Takte fodert Ueberlegung; er scheint durch folgerichtige Stimmführung bedingt und gerechtfertigt.

Die letzte Bemerkung gilt der Benutzung des Dominantdreiklangs zur Modulation; warum sollte man ihn, und nicht lieber den be-

stimmtern Dominantakkord und die aus ihm erwachsenen Harmonien anwenden? — Der Komponist kann in seiner Stimmung, in der Idee seines Werks Gründe dafür finden; uns auf unserm jetzigen Standpunkte können nur allgemeine Gründe bewegen. Ein solcher kann, — wie diese Melodie zeigt —



in der Melodie liegen. Die vorstehende, die offenbar in *Amoll* steht aber in *Cdur* schliesst (man muss sie für den ersten Theil eines Liedsatzes halten) kann sich im fünften Takte mit *g-h-d-f* nach *Cdur* wenden; man kann aber auch durch die Stimmung bewogen werden, den Uebergang erst in den folgenden Takt zu setzen. Dann würde der Dominantakkord unter dem nach *e* schreitenden *d* Verdopplung der Terz zur Folge haben und der einfache Dreiklang *g-h-d* vorzuziehen sein<sup>31)</sup>.

## Sechster Abschnitt.

### Modulatorische Konstruktion.

Die letzte und wichtigste Anwendung der Modulation in andre Tonarten besteht in der Begründung festerer und weiterer Tonstücke, als innerhalb einer einzigen Tonart ausführbar sind. Obgleich wir für das Erste noch nicht an grössere Kompositionen, die weiter Modulation bedürfen, gehen — noch nicht weit über die Gränze der schon früher geübten Grundlagen für Liedsätze hinausschreiten können: so wollen wir die Grundsätze für modulatorische Konstruktion schon hier, wo sie leicht zu fassen sind, aufstellen. Die Einsicht in sie wird jedenfalls bei der kunstmässigen Begleitung gegebner Melodien, an die wir ehestens kommen, zur Förderung gereichen.

Mit den Harmonien einer einzigen Tonart konnten wir im Grunde nur eine Periode, mit Vorder- und Nachsatz und Anhängen, bilden. Im zweistimmigen Satz erhoben wir zwar (S. 65) Vorder- und Nachsatz zu einem ersten und zweiten Theil. Aber im Grunde war dies doch nur Erweiterung des Umfangs. Der erste

31) Siebenundzwanzigste Aufgabe: Ausarbeitung einiger Melodien aus der vorigen Beilage, auch der aus No. 271, — die noch einmal unter Weglassung aller chromatischen Zeichen also (*e, e, d, d . . . . h, h, a, a . . . .*) gebraucht werden kann.

Theil konnte rhythmisch, nicht aber tonisch ganz befriedigend abgerundet werden; wir hatten zu seinem Abschlusse nur den Halbschluss des Vordersatzes auf der zweiten Masse.

Aus dieser ist nun längst der Dreiklang der Dominante geworden, der an die Tonart der Dominante erinnert, und zum Schlusse des Vordersatzes dient. Es bleibt nur noch ein Schritt zu thun: wir nehmen statt des Dreiklangs die Tonart der Dominante\*) selbst zum Schlusse des ersten Theils. So haben wir bereits vorgreifend in No. 274 und 275 den Vordersatz mit einer Ausweichung in die Dominante geschlossen; nur war der Schluss in rhythmischer Beziehung ein unvollkommener. Dies ist die

#### A. erste zweitheilige Konstruktion.

Der erste Theil schliesst als Ganzes für sich befriedigend ab, durch einen vollkommenen Ganzschluss. Aber er macht diesen

\*) Aber warum geht die Modulation des ersten Theils in die Oberdominante, z. B. von Cdur nach Gdur? warum nicht nach der Unterdominante Fdur, oder in einen andern Ton, z. B. die Parallele Amoll?

Der nächste Antrieb zur Modulation ist vor Allem das Bedürfniss der Bewegung, der Ortsveränderung; würde im Hauptton geschlossen, so wäre der Satz mit voller Befriedigung zu Ende gebracht und kein Bedürfniss einer Fortsetzung, eines zweiten Theils, vorhanden. Soll aber überhaupt modulirt werden, so haben im Allgemeinen die nächstgelegenen, das heisst nächstverwandten Tonarten den Vorzug, — also beide Dominanten und die Parallele.

Nun aber bedarf der erste Theil, eben so wie (S. 29) der Vordersatz, der Erhebung oder Steigerung; nur diese machen einen Fortgang (einen zweiten Theil) nothwendig und begreiflich, die Herabstimmung oder Beruhigung würde nicht Weiterstreben, sondern Abschluss, das Ende, bedingen. Diese Erhebung aber giebt die Dominante. Denn sie ist der höhere Ton zur Tonika, da sie nach der bekannten Tonentwicklung

$$1 : 2 : 3 \dots\dots\dots$$

$$C \quad c \quad g$$

aus ihr und über ihr hervortritt; so ist — wie auch das Gefühl uns schon sagt — der Dominant-Akkord der gespanntere Akkord, der sich herabsenkt in die Ruhe der tonischen Harmonie, und so ist also auch die Tonart der Dominante die höhere zur Tonika.

Die Unterdominante ist von alle dem das Gegentheil. So gewiss G Dominante von C, g-h-d-f nach C führend, Gdur höher als Cdur: so gewiss ist C wieder Dominante von F, c-e-g (und b) nach F führend und folglich F tiefer als C.

Die Parallele kann schon als trüberer und schwächerer Mollton nicht Erhebung gewähren.

Ausnahmsweise kann aus besondern Gründen in entlegnere Tonarten modulirt werden; soll das nach Moll geschehn, so wird man lieber die Parallele der (höher liegenden) Dominante wählen, als die Hauptparallele. Nicht einen einzigen Fall wüssten wir aber, dass der erste Theil in der Unterdominante geschlossen worden wäre. Dies erscheint im Widerspruche mit dem Sinn eines ersten Theils.

nicht im Hauptton, sondern in einer andern Tonart, lässt also bei aller Befriedigung des Schlusses noch höhere Befriedigung, die Rückkehr des Haupttons, erwarten.

So tritt denn der zweite Theil als ein Erwartetes, zum ersten Gehöriges auf und führt in den Hauptton zurück, um da sich selbst und das Ganze vollkommen abzuschliessen.

Der erste Theil ist Fortschreitung, Steigerung bis zum Aufschwung in eine höhere Tonart; der zweite Theil beruhigende Rückkehr in den Hauptton. Es ist also wieder die alte S. 29 aufgewiesne Grundform, nur in höherer, reicherer Erfüllung.

Dies ist die Regel für Dursätze. Der erste Theil eines Tonstücks in Cdur wird also in der Regel nach Gdur übergehn und daselbst schliessen. Dies ist das Nächstliegende und genügend, bis später grössere und freiere Bildungen mit vollem Grund uns weiter führen. Eine ausnahmsweise und an sich selber schwächere\*) Gestaltung ist die, den ersten Theil mit vollkommenem Ganzschluss im Hauptton zu schliessen und dafür dem Vordersatz einen ebenfalls vollkommenen Ganzschluss in der Dominante zu geben. Ist der Komponist auf diesen geführt worden, dann muss er sich wohl — er müsste denn den ersten Theil in der Parallele der Dominante oder noch fremder enden — zu jenem entschliessen, um nicht zweimal auf demselben Punkt und in derselben Weise zu schliessen.

In Mollsätzen würde der Gang in die Molltonart der Dominante Moll auf Moll, Trübes auf Trübes häufen\*\*). Denn der Molldreiklang ist, wie wir schon S. 96 erwogen haben, nicht hell und sicher, wie der in den einfachsten Naturverhältnissen des Tonwesens gegründete Durdreiklang, sondern aus diesem durch Verkleinerung der Terz herausgebildet, gleichsam ein getrübler Durakkord. Dieses sein Wesen geht auch auf die Mollgattung über,

\*) Schwächer ist diese Konstruktion im Allgemeinen desswegen, weil sie (man sehe die Anmerkung S. 214) den ersten Theil so befriedigend abschliesst, dass kein Verlangen nach Weitrem entsteht, mithin der zweite Theil mit dem Gefühl, als sei er unnöthig und überflüssig, entgegen genommen wird. In einzelnen Fällen — namentlich bei übermässigem Vordringen des Vordersatzes — kann jedoch diese Form nothwendig, in andern Fällen, wo sie nicht innerlich nothwendig ist, kann sie durch einen vorzüglich anziehenden Inhalt gewissermaassen vergütet werden. Zu beiden haben namentlich Beethoven und Mozart unwiderstehliche Beweise geben.

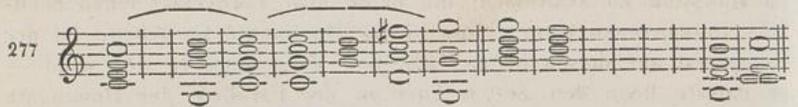
\*\*) Auch das kommt in Betracht, dass die Molltonart mit ihrem Paralleldurtone mehr gemeinsame Töne und in sofern näheres Verhältniss hat, als mit der Molltonart ihrer Dominante, wie dieser Vergleich

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

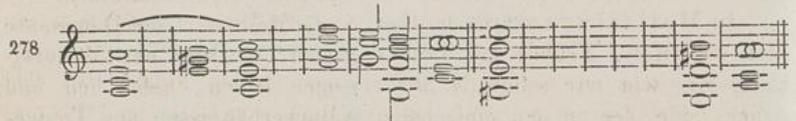
erweist.

die auf Molldreiklängen beruht und sich (wie wir gesehn haben) lange nicht so frei und ebenmässig bildet, als die Durgattung. Auch ist die Molltonart in der That mit ihrer Dominante nicht so eng verbunden, wie die Durtonart. Denn in Dur ist der Dominantdreiklang sogleich der tonische Dreiklang der Durtonart auf der Dominante; z. B. in *Cdur* deutet der Dominantdreiklang *g, h, d* gleich auf *Gdur*. In Moll aber findet sich bekanntlich auf der Dominante ein grosser Dreiklang (z. B. in *Amoll e-gis-h*), der also nicht auf die Molltonart der Dominante hinweist.

Daher wendet sich in Moll die Modulation in der Regel nicht in die Molltonart der Dominante, sondern dafür in die nächstverwandte Durtonart, also in den Parallelton, von *Amoll* z. B. nach *Cdur*. Dies ist ihr regelmässiger Gang, dem wir folgen, bis bestimmte Gründe und freiere Ausbildung auch hier zu Abweichungen berechtigen. Unsere erste zweitheilige Konstruktion stellt sich demnach in folgenden Grundrissen dar: für Dur,



und für Moll



Wir sehen hier die zwei Theile in dem ursprünglichen Maasse von je acht Takten; den ersten im Vorder- und Nachsatz getheilt, bei dem zweiten noch unentschieden, ob auch in ihm eine solche Abtheilung statthaben soll. Den Anfang des ersten Theils macht die tonische Harmonie; dass auch mit andern angefangen, ja sogar der Anfang in einer fremden Tonart gemacht werden kann, darf nur als Ausnahme gelten. Der Vordersatz des ersten Theils steht und schliesst nach der Regel (S. 65) im Haupttone. Dann erhebt sich der Dursatz schon im nächsten, der Mollsatz erst im vorletzten Takt in den Ton, in welchem der erste Theil schliessen soll; der Ort des Uebergangs ist freier Wahl überlassen und bestimmt sich nach dem besondern Sinne jedes Tonstücks. Im zweiten Theile wird entweder gleich wieder im Hauptton (No. 278) oder im zuletzt dagewesenen (No. 277) oder in irgend einem nahegelegnen begonnen und in den letztern Fällen früher oder später in den Hauptton zurückgelenkt.

Dies ist der modulatorische Grundriss. Im Uebrigen treten die bekannten Gesetze ein.

### B. Zweite zweitheilige Konstruktion.

Unser erster Theil ist nun zu einem durch vollen Schluss abgerundeten Ganzen geworden. Aber dieses Ganze ist seiner Natur nach ein einseitiges; eine fortgehende Erhebung, — man könnte sagen: ein Anlauf bis an den Schlusspunkt. Allerdings bringt dann der zweite Theil die andre Seite der Tonbewegung, die Zurückführung in die Ruhe des ersten Anfangs; aber er ist ja gewissermaassen vom ersten Theile getrennt. So widerspricht aber der Charakter des ersten Theils dem Sinn jedes Schlusses, welcher ein beruhigender, befriedigender sein soll. —

Wie ist nun Beides zu vereinen: eine Steigerung des ersten Theils, und ein zur Ruhe führender Schluss? — Nach dem Grundcharakter aller Tonbewegung muss der Schluss in einen tiefern Ton fallen, als in den die Bewegung geführt hat. Nun können wir aber den Schluss selbst nicht ändern, er würde ja sonst auf den Hauptton zurückfallen. Folglich muss die Aenderung in der Bewegung des ersten Theils geschehen.

Wir führen die Bewegung  
über ihr nächstes Ziel hinaus,  
von Cdur z. B. nach Ddur\*); — und nun können wir von da zur Ruhe zurücktreten in die eigentlich erzielte Tonart der Dominante, haben also Steigerung (und zwar eine stärkere) und beruhigend hinabführenden Schluss vereinigt.

Soll dasselbe Verfahren in Moll angewendet werden, so wird, das versteht sich von selbst, die Modulation erst in die Dominante der Paralleltonart und dann in diese geführt; in Amoll z. B. erst nach Gdur, dann nach Cdur. Doch scheint hier der Antrieb geringer; denn der Aufschwung in Moll beruht weniger auf der Erhebung in einen höhern Ton, als auf dem Uebertritt in das hellere kräftigere Dur.

---

\*) Dies ist das nächste und darum am häufigsten zur Anwendung kommende Mittel. Bisweilen kann die blossе Ausbreitung und Verstärkung der Modulation in die Dominante genügen, bisweilen lässt man diese sogar ohne eigentlichen Uebergang (also mittels eines Modulationssprungs, wovon der folgende Abschnitt handelt) nach einem blossen Halbschluss im Hauptton folgen, bisweilen endlich schiebt man andre Tonarten dazwischen. Für die ersten Fälle giebt die Sonatienform (Thl. III. 2. Ausgabe, S. 202) Beispiele, für den letzten unter andern Beethoven's Sonate in Fdur (Op. 10) im ersten Satze. Hier geht Beethoven, um seinen zweiten Hauptgedanken in Cdur aufzustellen, nicht über G, sondern über E nach C. Beiläufig bemerken wir, dass er den Uebergang nach E durch einen Misch-Akkord (m. s. die neunte Abtheilung, den dritten Abschnitt) *f-a-c-dis* bewirkt, so dass diese fernliegende Tonart minder fest eingeführt wird, als durch einen entschieden ihr angehörenden Akkord (*fs-a-c* oder *h-dis*) der Fall sein würde.

Auch im zweiten Theile zeigt sich jetzt ein unbefriedigender Moment, und zwar ebenfalls im Schlusse. Der zweite Theil folgt nämlich allerdings seiner ursprünglichen Bestimmung: zur Ruhe — und darum an irgend einem Punkte zum Hauptton zurückzuführen, in dem dann auch geschlossen wird; dieser Schluss, herabsinkend aus der höhern Dominanten- oder Paralleltonart des ersten Theilschlusses, entspricht seiner Bestimmung, zu beruhigen. Aber er müsste zugleich eine gewisse Kraft und Bestimmtheit haben, denn er vollendet ein grösseres Ganze, ein aus zwei Ganzen bestehendes, schon einen vollen Abschluss in sich enthaltendes Tongebilde. Er müsste mit Erhebung verbunden sein — und doch auf den Hauptton fallen.

Dies in ähnlicher Weise, wie unsre Absicht bei dem ersten Theile, zu erreichen, führen wir auch die Modulation des zweiten Theils über ihr eigentliches Ziel hinaus. Wir gehen zur Tonart der Unterdominante, also zu tief, und können uns nun wieder zur Kräftigung des Endes erheben in den Hauptton. Hier ist der modulatorische Grundriss zu Konstruktionen in Dur —

279

2  
4    6   b7    6   #7            b5    b7    #6   7

und in Moll —

280

#            6    6   7                    2    6   6    6   #7

4                    4   7                    4    6   6    4   7

In dem Beispiel für Dur geht die Modulation in ruhigster Weise über die Dominante (*G*dur) nach dem zu hohen Tone (*D*dur), um sich nun erst in der Dominante niederzulassen. Am Ende des zweiten Theiles ist nach der Tonart der Unterdominante nochmals an die Oberdominante erinnert, und so der Hauptton zuletzt noch mit seinen nächsten Verwandten umgeben worden.

Im Mollbeispiele schliesst der Vordersatz nicht, wie bisher, auf der Tonika, sondern mit einem Halbschluss auf der Dominante, wie ehemals unser erster Theil. Warum durften wir uns dies erlauben? Es sagt dem auf Erhebung gerichteten Sinne des ganzen Theils zu und entzieht uns kein später nothwendiges Mittel, da wir den ersten Theil ohnehin nicht auf der Dominante, sondern in der Paralleltonart schliessen. — Nur Eins folgt aus diesem abweichenden Schritte des Vordersatzes: wir dürfen ihn nicht im zweiten Theile wiederholen; er würde sonst abgenutzt und unwirksam erscheinen. Allein wir haben gar nicht nöthig, den zweiten Theil

bestimmt in Vorder- und Nachsatz zu zerfallen, oder, wenn dies geschehn soll, den Vordersatz schon in den Hauptton zu führen\*).

### C. Dreitheilige Konstruktion.

Bis jetzt haben wir mit dem Haupttone die Dominant- oder Paralleltonart verbunden, also die nächstliegenden Schritte als die angemessensten und nöthigsten, wie immer. Hiernach griffen wir zur Dominanttonart der Dominante oder Parallele, als nächstem Beistande jener Nebentonalen, und zur Tonart der Unterdominante, als nächstem Beistande der Haupttonart.

Wollen wir noch weiter gehn, so werden wir wiederum vor andern an die nächstverwandten Tonarten gewiesen; dies sind die Paralleltöne des Haupttons und beider Dominanten. Hieran erst würden sich im Vorbeigehn fernere Modulationen schliessen; dass wir aber aus besondern Gründen auch von diesem Weg abgehn und fernere Tonarten statt der nähern wählen können, ist dem freisinnigen und erfahrenen Beobachter nun schon klar.

Unsre bisherige Errungenschaft ist nicht so reich und nach allen Seiten hin behandelbar, als dass wir von der Entfaltung der Modulation für jetzt einen andern praktischen Gebrauch machen könnten, als den:

#### Liedesgrundlagen

zu entwerfen, wie wir schon früher für satz- und periodenförmige Liedsätze gethan.

\*) Die oben gezeigten Modulationen sind keineswegs die einzig zulässigen, sondern nur die nächsten und darum am häufigsten zur Anwendung kommenden.

Nächst ihnen eröffnet sich eine zweite Reihe von Modulationen, die man unter dem Namen Modulation der Medianten zusammenfassen kann; Mediante, Ober- und Untermediante ist bekanntlich (allgem. Musikl. S. 68) Name der Ober- und Unterterz der Tonika. Der tonische Dreiklang hängt mit den Dreiklängen der Medianten, wie man hier sieht, mit

	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>h</i>		<i>es</i>	<i>g</i>	<i>b</i>
<i>C</i>	<i>E</i>	<i>G</i>		<i>C</i>	<i>Es</i>	<i>G</i>	
<i>a</i>	<i>c</i>	<i>e</i>		<i>as</i>	<i>c</i>	<i>es</i>	

so nahe zusammen, dass nichts leichter geschieht, als von einem dieser Akkorde auf den andern zu rücken. Eben so geht nun auch die Modulation. Aber sie mischt sogar die für das Moll- und Durgeschlecht abgesonderten Wege. *C*dur modulirt also: statt nach *G*dur nach *E*moll (ein besonders den neuern Italienern beliebter Schluss) und — *A*sdur (so geht *Beethoven* im grossen *B*dur Trio von *B* nach *G*dur); *C*moll geht nach *A*sdur und (wie *Beethoven* in der Sonate pathétique) nach *E*moll, statt nach *E*sdur. Ja, diese entleguern, aber durch die gemeinsamen Töne der tonischen Akkorde vermittelten Modulationen geschehn oft ohne eigentlichen Uebergangs-Akkord, also in sofern sprungweis.

Sollen diese Grundlagen sich — namentlich modulatorisch — erweitern, so erscheint jene aus der Naturharmonie (S. 69) schon bekannte

dreitheilige Form,

als die günstigere. In dieser ist der dritte Theil wesentlich nichts als Wiederholung des ersten, und gehört, wie dieser, dem Hauptton an, während der zwischen ihnen stehende zweite Theil die Bewegung vom Hauptton weg oder das Entferntsein von ihm und die Rückkehr zu ihm zum Inhalte hat. Hier bieten sich zunächst folgende Konstruktionen.

1.

Der erste Theil steht und schliesst im Haupttone; der dritte wiederholt ihn. Der zweite Theil kann möglicherweise wieder im Haupttone beginnen, würde aber damit die Grundschwäche in der Konstruktion des ersten Theils (S. 215) nur noch vermehren. Vielmehr wird man die Feststellung des Haupttons im ersten Theile benutzen, um den zweiten Theil sogleich in einer neuen Tonart einzuführen. Ist von dem Ganzschluss in dieser Tonart unmittelbare Wiederkehr des ersten Theils im Haupttone statthaft; so kann der zweite Theil in seiner Tonart schliessen und der dritte (Wiederholung des ersten) unmittelbar folgen. Leicht würde dies, wenn z. B. der erste Theil in *Cdur* und der zweite in *Fmoll*, — oder der erste in *Amoll* und der zweite in *Cdur* ständ.

Offenbar ist diese Konstruktion die lockerste von allen möglichen. Der erste Theil schliesst, ohne Bedürfniss und Erwartung eines zweiten zu hinterlassen, der zweite schliesst wieder unbekümmert für sich ab.

2.

Der erste Theil steht und schliesst im Hauptton, — es sei *C*. Der zweite Theil tritt in einer neuen, vielleicht entlegnern Tonart (es böten sich die Harmonien *e-gis-h*, *h-dis-fis*, *as-c-es*, *f-as-c* und andre dar) auf oder wendet sich in sie, oder durchwandert mehr als eine Tonart und — schliesst nicht bestimmt für sich sondern wendet sich auf einen Modulationspunkt, von dem aus der Wieder-Eintritt des ersten Theils im Haupttone gut erfolgen kann.

Welcher Punkt ist das? Es ist vor allen andern die Dominante des Haupttons, — entweder gleich der Dominantakkord, oder erst die Tonart der Dominante und dann jener Akkord, als erstes und günstigstes Zeichen seiner Tonart. Bisweilen wird man in Dursätzen eine Wendung auf den Durakkord der Obermediante (in *Cdur* also auf *e-gis-h*) oder andre Wendungen unterscheiden können, wenn damit Anschluss und Ausprägung des Haupttons eben so sicher erlangt werden.

3.

Der erste Theil schliesst — wie S. 215 und 219 gezeigt worden — in einer andern Tonart; der zweite beginnt in dieser oder mit einer neuen und wendet sich, wie unter 2 gezeigt worden, nach dem Hauptton zurück. Der dritte Theil wiederholt den ersten, jedoch mit einem Schluss im Haupttone. Die Rückwendung kann nach S. 218 durch Vorausschickung der Unterdominante verstärkt werden<sup>32)</sup>.

*D. Konstruktion für grössere Kompositionen.*

Neue Wichtigkeit erhält die Verknüpfung verschiedener Tonarten in Einer Komposition, wenn sie (oder einige derselben) als Gebiete für verschiedene Gedanken benutzt werden. Die Grundsätze hängen mit dem Vorausgegangnen so nahe zusammen, dass sie hier Erwähnung fodern, wenn auch der praktische Gebrauch uns noch fern liegt.

Zuerst erscheint auch in grössern Kompositionen in der Regel der Hauptton und fodert Raum, den ersten Satz zu entwickeln und einzuprägen. Wollte man ihm schon hier eine andre Tonart beigesellen, so könnte es zunächst nur die der Unterdominante sein, — denn die der Oberdominante wird alsbald Sitz eines neuen Satzes werden. Der Schritt in die Unterdominante wirkt zwar zunächst als Herabsinken (S. 214), kann aber eben desshalb der Wiederkehr des Haupttons neuen Aufschwung geben, gleichsam als Anlauf zu ihm erscheinen.

Nun wird in einem Dursatze die Tonart der Oberdominante Sitz der Modulation, nachdem ihre Dominantentonart (S. 217) vorangegangen ist. Ihre Unterdominante ist der Hauptton selber, der eben da gewesen und zuletzt wiederkehren muss, hier also in der Regel unnöthig, wo nicht ermattend eintreten würde. Soll daher die Modulation hier weiter ausgedehnt werden, so bietet sich zunächst die Parallele der Oberdominante als deren nunmehr nächster Verwandter dar.

32) Achtundzwanzigste Aufgabe: Durcharbeitung von Liedesgrundlagen in Cdur und Amoll und zwar

- 1) von zweitheiligen, deren erster Theil im Haupttone
- 2) von zweitheiligen, deren erster Theil nicht im Haupttone schliesst
- 3) von dreitheiligen nach allen oben angegebenen Konstruktionen.

Dass dabei, wie früher, Gangmotive benutzt, dass die in Cdur oder Amoll niedergeschriebnen Grundlagen am Instrument in andre Tonarten übertragen und zuletzt aus dem Stegreife gebildet werden, versteht sich von selbst.

Der dritte Sitz gebührt der Tonart der Unterdominante, die (S. 218) den Schluss vorbereitet. Ihr würde sich zunächst die Tonart ihrer Parallele anschliessen; denn ihre Oberdominante ist der gleich folgende und das Ganze schliessende Hauptton, ihre Unterdominante dagegen würde nur noch eine Quinte weiter vom Hauptton abführen, ohne Neues zu bringen. Soll nun diese Parallele vor oder nach der Unterdominante auftreten?

Das Letztere würde als folgerichtiger den Vorzug haben, denn die Parallele hat nur durch die Unterdominante Zutritt, ist nur als deren Angehöriges, als Folge derselben begreiflich. Aber diese folgerichtigste Stellung würde die neue Tonart da einschleichen, wo der Aufschwung von der Unterdominante in den Hauptton (S. 218) von Wichtigkeit ist. Wir ziehen daher im Allgemeinen vor, die Parallele der Unterdominante voranzuschicken.

Den Schluss macht natürlich der Hauptton.

Nur eine nahverwandte Tonart ist noch unbesetzt: die Parallele des Haupttons. Folgerecht wär' es, sie zu dem Hauptton zu stellen, also entweder in den Anfang, oder an den Schluss zwischen Unterdominante und Hauptton; aber an beiden Orten würde sie den Aufschwung hemmen. Ihre bessere Stelle ist also da, wo alle Paralleltöne zusammenkommen, hier bildet sich dann eine grosse Masse von Moll-Modulation, die durch den Zwischentritt jener Hauptparallele erst quintenmässig organisirt wird.

So ergibt sich nun folgender Grundriss einer Modulationsordnung für Dur.

Dur.	Moll.	Dur.
$Cdur, Ddur, Gdur,$	$Emoll, Amoll, Dmoll,$	$Fdur, Gdur, Cdur.$

Ueberall zeigt sich folgerichtiger und zweckmässiger Gang, zureichender Zusammenhang und — in der Zusammenstellung von Dur und Moll einfache und darum bestimmt und kräftig wirkende Massenvertheilung. Wollten wir die Dur- und Mollmassen zersplittern und durcheinanderwerfen, so würde keine der Tongattungen zu voller Wirkung kommen und die Modulation schon dadurch unsicher und unstät werden.

Die Modulationsordnung für Moll widerstrebt von Haus' aus einer so sichern und einfachen Zusammenordnung; dies ist auch dem trüben, unsichern Charakter der Molltonarten (S. 215) durchaus angemessen. Der Grund liegt darin, dass gleich der nächste Hauptpunkt nach dem Anfang einem andern Tongeschlechte zugehört, dem Paralleltone des Haupttons. Diesem Parallelton könnte sich zunächst seine Dominante (oder vielmehr der Parallelton von der Dominante des Haupttons), dann die Dominante des Haupttons selbst anschliessen. Nun käme die Tonart der Unter-

dominante in Gesellschaft ihrer Parallele; so ergäbe sich folgender Grundriss, —

*Amoll, Cdur, Gdur, Emoll, Fdur, Dmoll, Amoll.*

in welchem besonders die Parallele der Unterdominante sich nicht wohl anschliesst; — man könnte zwischen sie und die vorhergehende Dominantentonart den Hauptton selber eintreten lassen, oder die widerstrebende Tonart ganz übergehn, oder manchen andern Ausweg finden.

Beide Modulationsordnungen haben noch eine Eigenschaft, welche ihnen Frische und Entschiedenheit ertheilt: jede Tonart, ausser dem anfangenden und schliessenden Hauptton, erscheint nur einmal. Dann wirke sie, was sie kann und soll, erschöpfe ihre Mittel, wie es dem Sinne des Kunstwerks zusagt, und weiche, wenn man an ihr gesättigt ist, einer andern. Es leuchtet ein, dass dies bestimmtere und grossartigere Wirkung thun muss, als verliesse man eine Tonart voreilig und käme dann wieder auf sie zurück. Ein solches Hin und Her verwirrt und schwächt unfehlbar; die schon einmal dagewesene Tonart erfüllt bei unzeitiger Wiederkehr, wenn man auch etwas ganz Neues in ihr sagen wollte, unfehlbar mit einem gewissen Gefühl des Ueberdrusses, — es fehlt der lebendige, rüstig weitertreibende Fortgang; selbst das Neue, das in der verbrauchten Tonart geboten wird, erscheint alt.

Es folgt aus der ganzen Tendenz unsrer Kompositionslehre, dass auch diese Modulationsordnungen nicht Schranke und Fessel, nicht unabänderliche Vorschrift sein sollen, sondern dass von ihnen aus gar mannigfache abweichende Bahnen versucht werden müssen. Aber die Grundsätze werden sich überall bewähren. Namentlich wird der letzte Grundsatz, keine Tonart, ausser dem Hauptton, mehrmals zu einem Modulationssitze zu machen, selten ungestraft verletzt werden. Gehn wir also von obigen Ordnungen ab, geben einer Tonart einen andern Sitz: so muss dieselbe Tonart auf ihrem bisherigen Platze verschwinden und alle übrigen sich hiernach einrichten. Beschlossen wir z. B., einen Dursatz nicht zuerst in die Dominante, sondern in seine Parallele zu führen; so dürfte diese Parallele nicht nochmals in der Mitte auftreten, wohl aber würde die Dominanten-Tonart ihr Recht da verlangen; es würde vielleicht diese Ordnung —

*Cdur, Amoll, Dmoll, Gdur, Emoll, Fdur, Cdur*

entstehn, in der die Parallele des Haupttons in die der Unterdominante (in ihre eigne Unterdominante) führt und die Dominante des Haupttons mit ihrer Parallele nachfolgt.

Nicht gebunden an diese Modulationsordnung sind Gänge, die

durch Harmonien verschiedner Tonarten führen; denn in ihnen ist gar nicht die Absicht, eine Tonart festzuhalten, sondern eben, durch alle durchzugehn. Tonarten, die nur im Vorbeigehn berührt, durchgangen worden sind, können auch unbedenklich noch anderwärts, vor oder nachher Sitze der Modulation werden.

Betrachten wir aber noch aus einem andern Gesichtspunkte, was wir durch die Modulationsordnungen erlangt haben. — Nicht bloß die Gänge führen uns durch verschiedene Tonarten, auch die Sitze der Modulation sind verschiedene Tonarten, und jeder enthält irgend einen wichtigen Theil des Tonstücks; den Vordersatz des ersten — den Nachsatz des ersten oder des zweiten Theils und so fort. Das ganze Tonstück ist gewissermaassen ein grösserer Gang, nur zu bestimmten Zielpunkten, — Schlüssen gelenkt, und eingerichtet.

Dies führt uns zu einer neuen Bewegungsform, zu

*Gängen aus Sätzen, — Satzketten.*

Im Grunde sind schon No. 239 und 240 solche Gänge; sie bestehen nicht, wie andre (z. B. No. 243), aus einer verbundnen Reihe einzelner Akkorde, sondern aus je zwei zusammengehörigen Harmonien: dem Dominant-Akkord und dem darauf folgenden Dreiklang. In gleicher Weise kann jeder Satz durch Wiederholung auf andern Stufen zu einem Gange, zu einer Satzketten werden, und zwar in mannigfaltiger Weise. Hier sehen wir, bei A und B

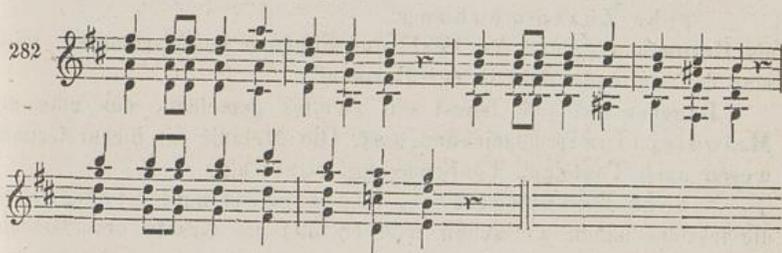
281

The image shows two musical examples, A and B, on a grand staff. Example A consists of four measures of music, each containing a pair of chords (a dominant triad and a triad) connected by a slur. The chords are G major, F#m, E major, and D major. Example B also consists of four measures, each with a pair of chords. The chords are G major, F#m, E major, and D major, but the rhythmic and harmonic structure is more complex, involving more notes and a different sequence of intervals.

zwei Beispiele solcher Satzketten vor uns, jede aus einer Verbindung von vier Akkorden bestehend. Der bei A zu Grunde liegende Satz ist eigentlich in diesen vier Harmonien nicht vollständig enthalten, sondern findet seinen Abschluss erst im fünften Akkorde, der aber zugleich der Anfang der Wiederholung des Satzes ist; die Wiederholung erfolgt regelmässig eine Terz tiefer. Der Satz von B ist fester in sich abgeschlossen, aber die Wiederholung unregelmässiger, — sie ist freier; zuerst wird der Satz im Grunde nur in einer höhern Lage wiederholt, dabei muss aber von selbst aus dem Septimen - ein Nonen - Akkord werden; die folgende

Wiederholung ist genauer und ebenfalls eine Terz höher, die letzten folgen abwärts in verschiedner Weise.

Dass auch grössere Sätze solchen Gängen zum Motiv dienen können, versteht sich von selbst. So sehen wir hier — aus dem Motiv No. 281 A hervorgegangen —



einen reicher und weiter ausgebildeten Satz zu einer Kette benutzt, die regelmässig eine Terz hinabsteigt; nur ist zum dritten Male statt der tiefern die höhere Oktave gewählt. Allein wir sehen auch schon an diesem Beispiele, dass festere, in sich selbst befriedigendere Sätze nicht das Bedürfniss haben, oft wiederholt zu werden. Die obigen Sätze (No. 281, A und B) waren an sich wenig bedeutend, und wurden erst durch die Wiederholungen zu einem bedeutsamern Ganzen. Der Satz in No. 282 dagegen spricht schon für sich allein etwas ganz Abgeschlossnes und Befriedigendes aus; die erste Wiederholung bekräftigt ihn, zeigt ihn beiläufig in Moll; die zweite Wiederholung kann schon als überflüssig und darum ermüdend angesehen werden und man hat sie, um frischer zu wirken, der höhern Oktave zuschieben müssen. Auch ist es augenfällig, dass Gänge, von grössern Sätzen gebildet, leicht eine zu weite Ausdehnung erhalten<sup>33)</sup>.

## Siebenter Abschnitt.

### Die Modulation unter dem Einflusse des Melodieprinzipes.

Fassen wir mit einem schnellen Rückblick alles zusammen, was bis hierher unsre Harmonik und Modulationskunst ergeben: so finden wir, dass ein einziges Prinzip in Beiden gewaltet hat. Alle Harmonien hatten entweder das Bedürfniss, sich in bestimmte andre aufzulösen, — so der Dominantakkord und sein

33) Neunundzwanzigste Aufgabe: Umbildung von Harmoniegängen in Satzketten, indem das Harmoniemotiv unmittelbar oder erweitert zu satzartigem Abschluss erhoben wird.

Anhang, — oder sie schlossen sich am liebsten denjenigen Harmonien an, die ihnen durch Hindeutung auf verwandte Tonarten oder gemeinsame Töne am nächsten zugehörig waren. Ueberall galt mithin

der harmonische oder harmonisch-modulatorische Zusammenhang

als Bestimmungsgrund für Wahl und Führung der Harmonien. Dies war das waltende Prinzip der Harmonik.

Daneben hat sich längst ein zweites gemeldet, das man als Melodieprinzip bezeichnen darf. Die Melodie ist ihrem Grundwesen nach Tonfolge, Tonbewegung, strebt also

nach Bewegsamkeit, Flüssigkeit und Stetigkeit;

die letztere haben wir schon früh (S 35) als Gesetz der Melodie kennen gelernt.

Beide Prinzipie müssen nebeneinander walten, sobald man Harmonie anwendet, da diese ja aus dem gleichzeitigen Zusammentreffen von Stimmen, — Tonfolgen oder Melodien, — besteht. Auch haben wir längst (S. 137) auf melodische Stimmführung Bedacht genommen. Nur musste dabei das Harmonieprinzip in der Regel als vorherrschendes festgehalten werden.

Indess auch das Gegentheil, Vorwalten des melodischen Prinzips ist möglich, — wofern nur das andre nicht allzufühlbar verletzt wird. Wir haben bereits einen entschiedenen Fall dieser Art in den Gängen von Sext-Akkorden (No. 173 u. f.) gehabt, in denen der harmonische Zusammenhang aufgegeben war und der Mangel durch die Flüssigkeit der Stimmen verdeckt und vergütet ward. In den Gängen von Dominantakkorden wurde sogar die Terz im Widerspruch mit dem Harmonieprinzip abwärts geführt und von dem flüssigen Stimmgang Begütigung erwartet.

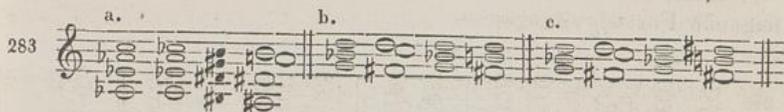
Jetzt wollen wir dem Melodieprinzip freiern Einfluss gewähren. Da jedoch Harmoniebau und Harmonieprinzip ebenfalls ihr volles Recht haben, so darf jenes Gewährenlassen nicht so weit gehn, dass es den Akkordbau verdränge, oder Harmoniegesetze schroff verletzte; es muss Ausgleichung beider Prinzipie erstrebt, das Harmonieprinzip darf nur soweit zurückgestellt werden, dass der Gewinn für die allerdings empfindbare Abweichung volle Genugthuung giebt.

Wir gehn hierzu unsre Harmonien der Reihe nach durch und werden neben Bekanntem mancherlei Neues finden.

### 1. Dur- und Moll-Dreiklänge.

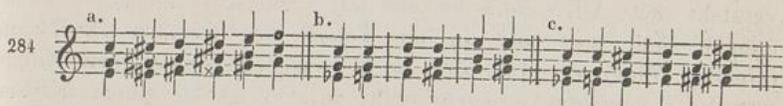
Grosse und kleine Dreiklänge suchen bekanntlich die nächstverwandten Dreiklänge zur Verbindung auf, können sich aber auch (S. 116) fremdern anschliessen. Dies hat früher, im

Bezirk einer Tonart, nur sehr spärlich stattgefunden. Sobald wir in andre Tonarten moduliren, ergeben sich Beziehungen unter fremden Akkorden und Tonarten, die blos auf flüssig-melodischer Stimmführung beruhen. So gehen wir hier bei a



von *Asdur* (über *Asmoll*, — das auch wegbleiben könnte) auf *Edur*. Es geschieht (wie die Modulation No. 222) unter enharmonischer Umnennung der Töne; aber das eigentlich Verschmelzende liegt in der Stimmführung\*). Weiter greifen die unter b und c stehenden Fälle; von *Gmoll* wird nach *Hmoll* oder *Hdur* geschritten, im letzten Fall ohne gemeinschaftlichen Ton.

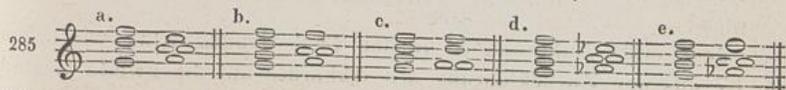
Bei den Dreiklängen wollen wir der Sextengänge gedenken. Wie sie früher innerhalb einer Tonart gemacht wurden, so können sie jetzt in mannigfacher Weise, z. B. ganz chromatisch, wie bei a, —



oder in einer Stimme chromatisch, aus kleinen und grossen Dreiklängen (b) — oder in zwei Stimmen chromatisch, aus kleinen, grossen und verminderten Dreiklängen gemischt (c) gebildet werden.

## 2. Der Dominantakkord.

Der Dominantakkord ist die erste Harmonie, der wir das Bedürfniss einer bestimmten Auflösung — und zwar in den tonischen Dreiklang oder den aus diesem erwachsenden reinen Dominant- oder umgebildeten Septimen- (No. 243) oder Nonenakkord (No. 265) beigemessen haben. Dies vermöge des Harmonie-Prinzipes. Jetzt führen wir denselben innerhalb seiner Tonart so,



wie hier unter a bis c für *Dur*, unter d und e für *Moll* gezeigt ist. Das Harmonieprinzip ist in a, b, d von den drei Oberstimmen, in e von den Mittelstimmen befolgt, der grundsätzlich zu erwartende Akkord ist nirgends erschienen, aber die fließende Bewegung

\*) Die Entfernung der Tonarten ist nur scheinbar gross, wenn man aus *Asdur* *Asmoll* macht; *Asmoll*, enharmonisch mit *Gsmoll* gleichstehend, ist durch diese Verwandlung nur zwei Schritt weit von *Edur*.

der Stimmen führt gelinde zu den untergeschobnen Akkorden, die vom Gesetz abweichenden Stimmen gehen gelind — oder bleiben (die Septime in *b* und *e*, Septime und Quinte in *c*) ganz stehn.

Brechen wir den Kreis der Tonart, so finden sich zunächst folgende Fortschreitungen —

und lassen sich noch mehr anschliessen. Auch hier zeigt sich das Harmoniegesetz in einzelnen Stimmen festgehalten; die Abweichung von demselben überall durch linde Führung aller Stimmen vergütet.

Dass die in No. 286 bei *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h* und *l* auf den Dominantakkord folgenden Akkorde neue Tonarten feststellen, versteht sich. Allein auch bei den mit *i* und *k* bezeichneten Wendungen fühlt man sich in die Tonart des fremden Dreiklangs (*Hmoll*, *Hdur*) versetzt, der so überraschend (gegen den Naturzug des Dominantakkordes) eintritt, dass er gleich einem frischen Anfang seine Tonart bezeichnet. Von den Wendungen in No. 285 kann nicht dasselbe gelten; gleichwohl dienen sie oft als Vorbereitung zum wirklichen Eintritt der Tonarten, auf die ihre Dreiklänge hindeuten.

Ehe wir zu weitem Bildungen schreiten, müssen wir auf eine hier nahe liegende Frage Rede stehn.

Wenn also — kann man fragen — diese Fortschreitungen des Dominantakkordes möglich sind: mit welchem Recht ist seine Auflösung in die Tonika als Grundgesetz aufgestellt, so lange als alleinzulässig festgehalten, warum sind nicht wenigstens neben demselben die Auflösungen von No. 285 gleichzeitig gegeben worden?

Jene erste Auflösung ist in der That Grundgesetz, wie schon S. 87 aus der Zurückführung des Akkordes auf die zweite Gestalt der Tonleiter

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

erwiesen worden. Auch stimmen Gebrauch und Erfahrung entschieden dafür; tausendfach wird man die natürliche Auflösung gegen einzelne Fälle jener Abweichungen finden; niemals — und dies ist der sprechendere Beweis — wird man an entscheidender Stelle, nämlich am Schlusse, den Domi-



Anhang

nachzubringen. Sollte dies nach Herstellung des vollkommenen Ganzschlusses geschehn, so würde Gefühl und Erwartung des Hörers beeinträchtigt; man hätte das Ende empfunden, erkannt — und nun sollte es wieder nicht zu Ende sein. Hier bedient man sich jener abweichenden Wendungen. Man führt auf den Schluss zu, stellt den Dominantakkord in Bereitschaft auf, führt ihn aber dann ab vom tonischen Akkorde mit einer der oben gezeigten Wendungen, — z. B.



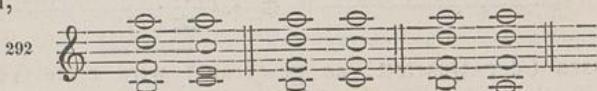
um ihn sogleich oder später zurück- und in den wirklichen Schluss zu führen. Der vorstehende Satz stellt den Schluss eines grössern Tonstücks vor; der zweite Takt bereitet den Schlussakkord vor, — statt dessen tritt die Wendung nach *Amoll* (bei a) ein; die Einleitung des Schlusses wiederholt sich, führt aber wieder auf einen Abweg (b) vom Schlussakkorde, nach *Gmoll* — aus dem *Gdur* wird — über *Amoll* nach *Cdur* (c) und nun erst erfolgt mit Nachdruck der wirkliche Schluss. Eine solche Abweichung nennt man

Trugschluss

und bedient sich seiner, um bedeutendere Sätze mit mehr Nachdruck und Fülle zu Ende zu führen. Auch sie täuschen die Erwartung (daher der Name) aber ihr Inhalt giebt Ersatz<sup>34</sup>).

3. Der Septimenakkord des grossen Nonenakkordes

nimmt innerhalb der Tonart an den Wendungen des Dominantakkordes Theil,

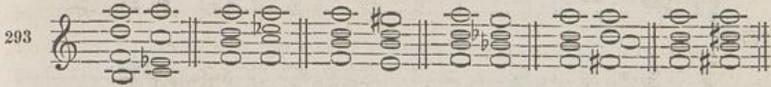


und deutet, wie jener, auf die Tonart der Dreiklänge, die ihm folgen, obwohl der eigentliche Uebergang erst noch erwartet werden

\*) Man erinnre sich, dass alle Beispiele sich voller und besser darstellen lassen.

34) Dreissigste Aufgabe: der Schüler möge ein Paar Liedesgrundlagen durch Anhänge mittels Trugschlüsse verlängern.

muss. Auch bietet er mancherlei unmittelbare Ausweichungen dar, von denen wir hier



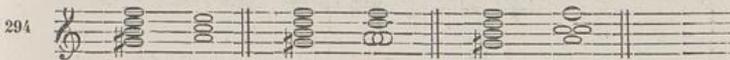
einige als Beispiel geben.

Reichhaltiger als alle bisherigen Akkorde zeigt sich

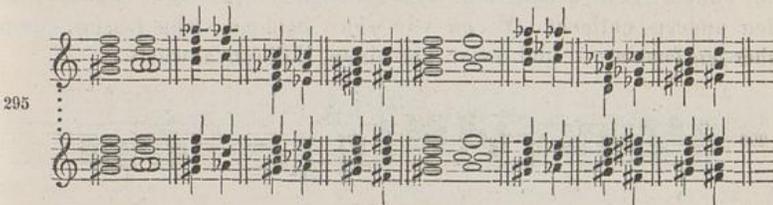
4. *Der verminderte Septimen-Akkord,*

weil er sich durch Enharmonik in drei andre verminderte Septimenakkorde (S. 205) umwandeln lässt, folglich jede seiner Wendungen vierfach gilt, z. B. der Akkord *gis-h-d-f* durch blosse Umnennung dieses oder jenes Intervalls in vier verschiedene Tonarten weiset.

Zunächst nun nimmt der verminderte Septimen-Akkord an den Wendungen des Dominantakkordes innerhalb der Tonart Theil,



wobei die erste Wendung als die ihm ursprüngliche nicht weiter mitzählt. So gut aber diese durch enharmonische Umnennung in No. 263 vierfache Anwendung erhalten, so gebührt dasselbe auch den neuen Wendungen in No. 294. Wir führen denselben Akkord — nur umgenannt (oder, wenn man sich schärfer ausdrücken will, vier nur dem Namen nach verschiedene, der Tonung nach einheitliche Akkorde) wie hier —



nach je vier Akkorden, die ebensoviel Tonarten (*D-F-As-Hmoll*, dann *F, As, Ces* oder *H, Ddur*) andeuten, wenn auch nicht absolut feststellen. — Die ersten vier Modulationen konnten auch nach den Durtonarten auf *D, F, As, H*, geführt werden.

Für die nachfolgenden Schritte möge man sich erinnern, dass der verminderte Septimenakkord nichts ist, als ein kleiner Nonenakkord mit weggelassenem Grundton. Führt man seine Septime (die ursprüngliche None) einen Halbton abwärts, so fällt sie in die Oktave des Grundtons und verwandelt den verminderten Septimen-Akkord in einen Dominantakkord,

296

was übrigens keine neue Modulation, höchstens eine Annäherung an Dur ergibt\*).

Was ist hier geschehn? Wir haben jedesmal eine Stimme hinabgeführt und drei stehen lassen, — folglich einen Ton den andern näher gebracht. Dasselbe äusserliche Resultat erhalten wir, wenn wir drei Stimmen hinaufführen und eine stehn lassen; dies ergibt aber

298

vier neue Modulationen nach *B*, *Des*, *E* und *G*dur.

In No. 296 haben wir die Septime um einen Halbton erniedrigt. Wenn wir sie eben soviel hinaufführen, so erscheint der Septimenakkord des grossen Nonenakkordes, ohne neue Tonarten zu öffnen. Nur haben wir damit die eine schreitende Stimme von den andern entfernt. Wenn wir eine Stimme stehn lassen, drei aber entfernen — und zwar um einen Halbton abwärts :

299

\*) Wir wissen bereits, dass es dieser Annäherung nicht bedarf, sondern der verminderte Septimenakkord unmittelbar nach dem tröstlichen Dur geführt werden kann statt in das trübe Moll. Nirgends ist diese Wendung tiefer empfunden worden, als von Mozart in dem Rezitativ der Donna Anna:

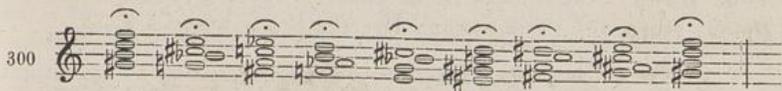
297

Quel sangue! Quella piaga

das süsseste reinste Herz in Pein und Angst zusammengepresst!

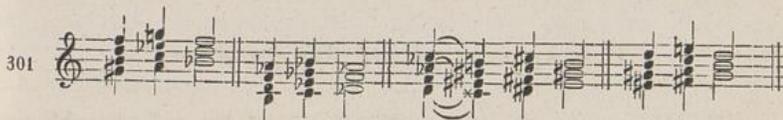
so erhalten wir hinsichts der Entfernung der Stimmen von einander dasselbe Resultat; aber wir erlangen damit vier neue Tonarten, *As, H, D* und *Fdur*\*).

Wir haben nun jede Stimme eine halbe Stufe hinab oder hinauf geführt; folglich ist das allen Stimmen geschehn, nur abwechselnd einer oder dreien. Hier



sind gleichzeitig alle Stimmen abwärts und aufwärts geführt. Ob Beides nacheinander geschehn? — ob nur Eines so weit oder noch weiter verfolgt werden soll? — das kommt hier nicht zur Untersuchung; genug, wir haben erkannt, was geschehn kann, wissen auch das hier und anderwärts Aufgewiesne durch Umkehrungen, andre Akkordlagen, weite Harmoniestellung u. s. w. manigfaltiger und bisweilen anmuthiger zu machen.

In No. 300 kommt keine Stimme den andern näher; jede (z. B. die erste) tritt ebensoviel ab- oder aufwärts, als die andern. Sollte eine näher kommen, während die andern sich entfernen, so müsste sie doppelt schreiten, — einen Ganzton weit. Dies führt hier,



wenn man sich die Querstände gefallen lassen will, zu vier Modulationen nach *B, Des, E* und *G*, die sich den Schritten in No. 298 anschliessen, und hier



zu vier andern, die sich an No. 299 anschliessen, nach *As, H, D* und *Fdur*.

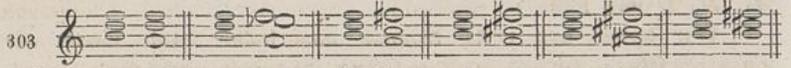
Wir brechen ab, ohne die sich ergebenden Möglichkeiten erschöpft zu haben. Nicht dies ist Aufgabe der Lehre, sondern das, die Bahnen zu erschliessen und zu erhellen, die zum Vollbesitz künstlerischen Vermögens führen. Daher bedarf zuletzt

##### 5. der verminderte Dreiklang

nur flüchtiger Erwähnung. Als Theil des Dominant- oder verminderten Septimenakkordes nimmt er an ihren Wendungen trotz sei-

\*) Es sind dieselben Tonarten, die sich in No. 295 ergeben haben, aber sie sind auf anderm Wege erlangt.

nem beschränktern Vermögen Theil; wir führen beispielsweise folgende Modulationen<sup>35)</sup>



(keineswegs alle) und zum Schlusse der ganzen Erörterung aus Seb. Bach's wohltemperirtem Klavier (Th. II, Präludium aus Dmoll) einen aus verminderten Dreiklängen gebildeten Gang



auf, der sich nur darin von unsern Harmoniegängen unterscheidet, dass er die Akkorde in melodischer Form, einen Ton nach dem andern, oder nach dem Kunstnamen

in harmonischer Figuration

(später wird von ihr die Rede sein) darstellt\*).

## Achter Abschnitt.

### Die sprungweise Modulation.

Zu den mit unsern jetzigen Mitteln ausführbaren Konstruktionen reichen zwar die bisher mitgetheilten Modulationsweisen vollkommen hin. Da wir aber schon im sechsten Abschnitte begonnen haben, für künftige grössere Gebilde feste Grundlagen vorzubereiten: so gehn wir noch einmal über die Gränzen des zunächst Anwendbaren hinaus, um eine neue, aus dem Bisherigen leicht hervorgehende Gestaltenreihe darzustellen.

Wir haben bis jetzt unsre Ausweichungen durch Akkorde bewirkt, die mehr oder weniger deutlich aussprachen, dass wir nicht mehr in der bisherigen Tonart modulirten, sondern in einer andern fest bestimmten oder zu vermuthenden. Durch den Uebergangs-Akkord widerriefen wir gleichsam die Tonart, die wir bisher als Sitz der Modulation inne gehabt; hätten wir das erste Tonstück, statt in einen andern Ton überzugehen, ganz geschlossen, so hätten wir ein zweites Tonstück natürlich in jedem andern Ton anfangen können, ohne dass es eines Uebergangs bedurft hätte.

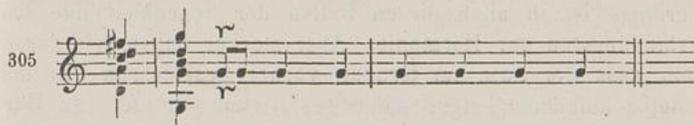
35) Einunddreissigste Aufgabe: Aufsuchung und Versuch in Akkordführungen unter Einfluss des Melodieprinzips; — nicht Auswendiglernen.

\*) Hierzu der Anhang **III**.

Diesem, sich eigentlich von selbst verstehenden Satze fügen wir noch die Erinnerung bei, dass unser ausweichender Akkord bisher stets fester oder lockrer, wenigstens durch einen gemeinschaftlichen Ton, mit der vorhergehenden Melodie zusammenhing.

Nun folgern wir: wenn ein Tonsatz gleichsam schliesst, kann ein folgender Tonsatz, gleichsam als wäre er ein neuer, auch ohne Uebergang in einem neuen Tone anheben.

Nehmen wir an, es hätte in einer grössern Komposition ein grösserer, in sich befriedigender Satz so, wie hier —



in Gdur, vollkommen geschlossen. Nur eine Stimme hält einen Ton in irgend einer rhythmischen Gestaltung fest; wir haben also nach dem Schlusse noch eine Fortsetzung, einen neuen Satz, vielleicht auch nur eine Wiederholung des ersten eben geschlossnen Satzes zu erwarten, und der festgehaltne Ton ist die Verbindung beider Sätze. Dieser kann nun ohne weitere Rücksicht auf die vorhergehende Harmonie und Tonart Grundton, Terz, Quinte, Septime, grosse oder kleine None eines dazu passenden Akkordes werden und somit folgende Harmonien

- |                        |   |
|------------------------|---|
| 1. als Grundton, ..... | <i>g - b - d,</i><br><i>g - h - d,</i><br><i>g - h - d - f,</i>     |
| 2. als Terz, .....     | <i>e - g - h,</i><br><i>es - g - b,</i><br><i>es - g - b - des,</i> |
| 3. als Quinte, .....   | <i>c - es - g,</i><br><i>c - e - g,</i><br><i>c - e - g - b,</i>    |
| 4. als Septime, .....  | <i>a - cis - e - g,</i>   |
| 5. als None, .....     | <i>fis - ais - cis - e - g,</i><br><i>f - a - c - es - g,</i>       |

ergeben. Von diesen würde zuvörderst der zweite Akkord (*g-h-d*) nicht in Betracht kommen, weil es derselbe ist, von dem wir ausgegangen; dagegen würden die Dominant-Akkorde *g-h-d-f*, *es-g-b-des*, *c-e-g-b*, *a-cis-e-g* nach *C*, *As*, *F* und *Ddur* oder Moll, die Nonen-Akkorde nach *Hmoll* (oder *Dur*) und *Bdur* führen, die Dreiklänge aber würden als Bezeichnung der Tonarten *Gmoll*, *Emoll*, *Esdur*, *Cdur* dienen und hiermit in diese Tonarten einführen. Denn wir nahmen unsre Komposition bei No. 305 gleichsam für geschlossen und so bezeichnet die neue Harmonie ohne



Oder wir führen einen solchen Gang abwärts und fassen seinen letzten Ton als das hinabsteigende Intervall eines Dominant- oder Nonenakkordes, —

308

mithin als Quinte, Septime oder None, die uns in den folgenden Melodieton und die eine Terz tiefer liegende Tonart führt.

Es ist aber auch gar nicht nöthig, den letzten Gangton als Intervall eines Modulations-Akkordes aufzufassen. Hier —

309

führen wir den ersten Gang aus No. 306 mit seinem letzten Ton nach *D*. Wie es scheint, wird *G*dur oder *G*moll folgen (weil wir vorher *c* und *b* gehört, das nicht an *D*dur erinnert) und der Akkord sich in *d-fis-a-c* verwandeln; es kann aber auch *D*dur werden.

In all' diesen Fällen hat der Gang die Harmonie gänzlich abgebrochen und dadurch natürlich auch den harmonischen Zusammenhang aufgehoben. Nun bilden wir statt der einstimmigen harmonische Gänge, —

310

und gehen an einem beliebigen Punkte mit ihnen in eine beliebige Tonart. Hier ist nicht die Harmonie, wohl aber ihr Zusammenhang aufgegeben, denn der Gang bildet keine harmonisch, nur eine melodisch zusammenhängende Akkordfolge (S. 226) zwischen dem vorangehenden Schluss und der neuen Tonart\*).

\*) Hierzu der Anhang N.

Endlich: wir haben in all' diesen Fällen in einen Dreiklang eingeführt; eben so wohl konnten wir einen Septimen- oder Nonen-Akkord setzen.

Hiermit sind wir schon dahin gelangt, den harmonischen Zusammenhang aufzugeben, können uns endlich auch dieser letzten Verknüpfung begeben, und ohne alle Vermittlung in irgend eine fremde Tonart treten. Hier

311

a. b.

u. s. w.

sehen wir zwei solche Fälle. Bei a wird im zweiten Takte in *C* abgeschlossen. Der Schluss ist ein ganzer und vollkommener; nur die minder rubige Rhythmisirung des Schlussakkordes lässt einen Fortgang oder ein beruhigenderes Ende erwarten, — oder doch vermuthen, wiewohl bei einem erregtern Tonstücke auch bewegtere Weise des Schlusses sinngemäss und genugthuend sein kann. Nun aber, nachdem gleichsam geendet ist, geht das Tonstück weiter, und zwar ohne Vorbereitung gleich in einer fremden Tonart. Mit welchem Rechte? — Weil dieser Fortgang gleichsam ein Satz für sich, ein neues Tonstück ist, das den Faden, der im ersten angesponnen war, an einem andern Orte, vielleicht auch in anderm Sinne wieder aufnimmt. Und eben, weil die Fortsetzung im dritten Takt als neuer Satz, gleichsam als zweiter Anfang auftritt, nehmen wir den neuen Akkord *H-dis-fis* sogleich als tonischen, als Eintritt der Tonart *Hdur*, obgleich dieselbe ohne Dominant-Akkord erscheint. Ja, wenn der weitere Fortgang unsrer Voraussetzung nicht entspräche, wenn der Einsatz sich z. B. so

312

fortsetzte, also nach *Edur* wendete, würde unser Gefühl doch den ersten Akkord als Eintritt von *Hdur*, und den zweiten als eine zweite Ausweichung nach *Edur* auffassen.

In No. 311, b tritt ein zweiter Fall gleicher Art auf, indem der fremde Akkord nicht einmal durch Pausen vom Vorhergehenden

getrennt ist; die fremden Harmonien rücken ohne alle Scheidewand an einander.

In No. 311, a und 312 haben wir den entschiedensten Fall vor Augen, nämlich den unvorbereiteten Eintritt der tonischen Harmonie einer fremden Tonart. Dass ebensowohl jede andre Harmonie, z. B. der Dominant-Akkord einer fremden Tonart auftreten könnte, versteht sich von selbst und zeigt No. 311, b.

Alle diese — besonders die von No. 306 an aufgewiesenen Uebergangsarten fassen wir unter dem Namen der sprungweisen Modulation zusammen. Wir bedürfen ihrer, wie gesagt, jetzt nicht, und noch weniger kann es einer Uebung für sie bedürfen, da sie ganz in der freien individuellen Bestimmung des Tonsetzers liegen. Wohl aber sind sie uns schon hier, ehe wir sie in unsern Kompositionen gebrauchen, wichtig, um unser System wieder nach einer Seite hin abzuschliessen.

Die Natur selbst (Anm. S. 193) hat uns darauf hingewiesen, von einer Tonart zur andern, wie auch (S. 57) von einer Harmonie zur andern in stetiger Verbindung fortzugehen, und diese Verbindung, dieser Zusammenhang des Zusammengehörigen, erscheint auch als nächste vernünftige Forderung unsers Geistes, wär' ihm selbst jener Naturzusammenhang unbewusst. Aber unser Geist kann sich auch von dem Naturbände loslösen, die nächsten, ja zuletzt alle Mittelglieder des Zusammenhangs verschweigen und verhüllen, und in grossartigem oder heftigem Fortschritte das Ferne und Entlegenste erreichen. Dem entsprechen dann die unzusammenhängenden Modulationen.

## Neunter Abschnitt.

### Der Orgelpunkt.

Wir haben nunmehr eine Masse von Harmonien entwickelt und die Möglichkeit erkannt, alle beliebigen Tonarten mit ihrer gesammten Modulation zu einem einzigen einheitvollen Satze zu verbinden. Machen wir von dieser Kraft nur einigermassen ausgedehnten Gebrauch, so entsteht ein Uebergewicht der Bewegungsmasse gegen die beruhigende Masse des Haupttons, das noch weit stärker ist, als das der ausgearbeiteten Tonleiter (S. 51) gegen die Tonika. Damals fanden wir in der ersten harmonischen Masse eine Verstärkung der Tonika. Jetzt möchten wir eine ähnliche Verstärkung für den Hauptton finden.

Welcher ist denn eigentlich der Anfang und Ursprung aller Bewegung? — Der Dominant-Akkord; wir haben dies im

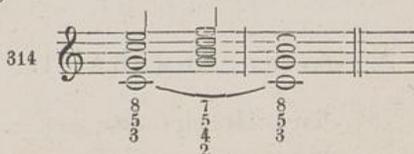
ganzen Entwicklungsgange gefunden, und S. 209 ausdrücklich anerkannt.

Die Dominante aber trägt nicht bloß den Dominant-Akkord, die Nonen- und abgeleiteten Septimen-Akkorde; sie ist auch Grundton des Dreiklangs, den wir bald als eine Harmonie der Haupttonart, bald (S. 85) als tonischen Akkord der Dominantentonart angesehen haben; endlich kann die Dominante auch Quinte im tonischen Dreiklang des Haupttons, also Grundlage eines Quartsext-Akkordes sein. Wenigstens könnte sie also folgende Akkorde tragen,

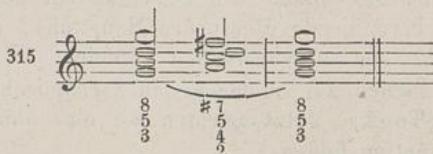


als Halteton (S. 73) von grösserer Wichtigkeit. — Schon eine solche Ansammlung von Harmonien würde ungleich gewichtigere Rückkehr in den Hauptton ergeben, diesen, als Schluss des Ganzen, nach einer reichen Modulation in fremden Tönen, ungleich wirksamer und entscheidender einführen, als ein blosser Dominant-Akkord, würde derselbe auch noch so lange gehalten. — Wir müssen aber weiter.

Der Dominant-Akkord selbst ist ja (S. 54) nichts als ein Ausfluss der Tonika, ruhend auf einem Ton ihrer Harmonie. Wir haben schon S. 75 gelernt, diesen Ursprung in Tönen auszusprechen und den Dominant-Akkord (damals war es bloß die zweite harmonische Masse — der noch nicht vollständig erkannte Dominantakkord) zu der fort klingenden Tonika



einzuführen. Da nun jeder Ton eine neue Tonika sein kann, so dürfen wir auch unsre bisherige Dominante als neue Tonika betrachten und mit ihrem Dominant-Akkorde krönen; also zu *g* den Akkord *d-fis-a-c* (wie oben zu *c* den Akkord *g-h-d-f*) nehmen.



Nun erst ist diese Dominante wirklich als Tonika eingesetzt, und wir verwenden sie in dieser und ihrer ursprünglichen Eigen-

schaft (also einmal *G* als Tonika von *G*dur, dann *G* als Dominante in *C*dur) zu folgender Harmoniegestaltung.

316

8 5 3 | #7 5 4 2 | 3 | 9 | 6 4 | b6 7 | #6 4 | 7 | 6 4 | 7

oder auch in gedrängerter Form mittels der bekannten Septimen- und Nonenfolgen —

317

8 5 3 | #7 5 4 2 | #7 5 3 | 6 4 | b7 6 4 2 | #7 9 7 5 3 | #6 4 | b7 6 4 2 | #7 5 3 | 6 4 | 7

zu einem noch reichern Inbegriffe von Harmonien, in dem das Wesentliche aller Modulation —

- der tonische Dreiklang als Quartsext-Akkord,
- der Dominant-Akkord des Haupttons, — der beiläufig zum grossen und kleinen Nonen-Akkord wird, —
- der Dominantdreiklang als Harmonie der Haupttonart,
- derselbe als tonischer Akkord der nächst verwandten Tonart, als erstes und wichtigstes Ziel der Ausweichung und dazu mit dem erforderlichen Dominantakkord — und sogar einem daraus entstandnen Nonen-Akkord — ausgerüstet,

zusammengefasst ist.

Nun lockt aber, wie wir schon in den Konstruktionsordnungen gesehen haben, die Dominante, wenn sie zu einer Tonart und zu einem Modulationsitze (S. 214) wird, wieder ihre Dominanten-Tonart herbei; und wir haben eben die Dominante, *G*, als neue Tonart betrachtet. Folglich bietet sich uns Aussicht auf deren Dominante dar.

318

Und so werden allmählig immer mehr Akkorde in den Wirbel des Dominant-Akkordes, wie Fluten in eine unersättliche Charybdis, eingeschlürft; z. B.

319

und ähnliche hinab- oder hinaufgehende Gänge, in denen gleichsam der ganze Inhalt der Modulation noch einmal in Einer Hand zusammengefasst und in die tonische Harmonie des Haupttons mächtig hineingeführt wird\*).

Solche Verkettung der Harmonien heisst

### O r g e l p u n k t

und ist das letzte und stärkste Mittel, einen modulationsreichen Satz entscheidend, gewaltig, mit voller Sättigung in den Hauptton zurück- und zum Schlusse hinzuführen<sup>h)</sup>).

Während im Orgelpunkte die Kette der Akkorde (in den Hauptton zurückzieht, dient der ausharrende Bass als festes und durch die Dauer immer tiefer einwirkendes Bindemittel für die von ihm getragenen Akkorde. So zeigt sich der Orgelpunkt in zweifacher Hinsicht als eine der energischsten Tongestaltungen: durch die festgeschlossene auf ein bestimmtes Ziel hinarbeitende Akkordreihe und durch den Alles zusammenhaltenden und tragenden Bass.

Eben desshalb ist er nur da am rechten Orte, wo weitgeführte, reiche Modulation ihn als Gegengewicht herbeiführt; nur da wirkt auch der festgehaltne Bass bekräftigend, zur Sammlung des Gemüthes, wie der Töne.

So gut nun jede Dominante für die Tonart ihres Grundtons Tonika werden kann, eben so kann jede Tonika Dominante werden; ja, wir wissen (Anm. S. 193), dass die erste harmonische oder tonische Masse schon hindeutet auf den in ihr liegenden Dominant-Akkord. Folglich kann die ganze Orgelpunkt-Entwicklung auch auf der Tonika statt finden. — Vereinigt man zuletzt die Orgelpunkte auf Dominante und Tonika:

\*) Wie ist in No. 319 der Akkord *a-cis-e-g* zu erklären? Für sich allein passt er sicher zu dem Halteton *g*, der in ihm enthalten ist; es kann also nur von seiner Stelle in der obigen Modulation die Rede sein.

Wir haben den ersten Akkord nicht als Dreiklang der Dominante in *Cdur*, sondern als tonischen Dreiklang von *Gdur* aufgefasst. Nun lag die Modulation in die Dominante von *Gdur* (nach *D*) nahe, und dazu wurde *a-cis-e-g* eingeführt. Dies musste sich nach *d-fis-a* oder *d-f-a* auflösen; es geschieht letzteres, aber über dem liegenbleibenden *g*. Folglich — tritt uns statt des Dreiklangs *d-f-a* der Nonenakkord von *Cdur*, *g-d-f-a* oder *g-h-d-f-a*, entgegen. Es ist im Wesentlichen die in No. 286, a gezeigte Modulation, nur dass wir statt des dortigen verminderten Dreiklangs den Nonen-Akkord erfassen.

h) Gen. B.

13) Die Bezifferung des Orgelpunkts kann nicht anders geschehn, als durch Anzeichnung aller Intervalle; die über dem Bass erscheinen, — oder wenigstens so vieler, dass der Akkord über dem aushaltenden Basse hinlänglich bezeichnet ist. No. 314 bis 319 findet man Beispiele solcher Bezifferung.

320

so kann dies den vollsten und majestätischsten Schluss bilden; im vorstehenden Beispiel ist, nach so reicher Anwendung der Oberdominante, zuletzt noch die Unterdominantenharmonie zu Hülfe gerufen worden.

Diesem Sinn entsprechend kann nun der Orgelpunkt mehr oder weniger ausführlich auch zu Anfang eines Tonstücks Anwendung finden, dem reiche Modulation zugebracht ist; in höchster Erhabenheit ist so der Anfang der Matthäischen Passion von Seb. Bach auf einen Orgelpunkt gebaut. — In einer andern Bedeutung, mit dem Drang leidenschaftlichen, schmerzlichen Festhaltens, setzt das Allegro von Beethoven's Sonate pathétique und von Mozart's Don Juan-Ouvertüre in orgelpunktähnlicher Weise ein. Auch das Allegro von Beethoven's Ouvertüre zu Leonore beginnt mit einem 32 Takte langen Orgelpunkt, über dem sich die erhabne Melodie gehalten und kühn aufschwingt.

Je reicher und mächtiger aber diese Gestaltung ist, desto trübseliger nimmt sie sich aus, wenn sie ohne würdigen Anlass, oder als stehende Manier, oder in sich selbst ärmlich entfaltet, erscheint. Dann ist sie, im besten Fall, unnützer Schwulst von Tönen; dann auch wirkt der ohne tiefem Grund liegen bleibende Bass träge und faul. In dieser Weise hören wir ihn besonders in französischen Opernouvertüren und ähnlichen Erzeugnissen viele Takte durchsummen, oder in rhythmischen Schlägen sich unserm widerwilligen Ohr einbläuen, ohne dass die lange und dünne Vorbereitung irgend eine Folge hätte, die der Mühe lohnte; es ist vielmehr stumpfes, bewusstloses Fortbrüten, als lebendig quellende Tonentfaltung zu nennen\*).

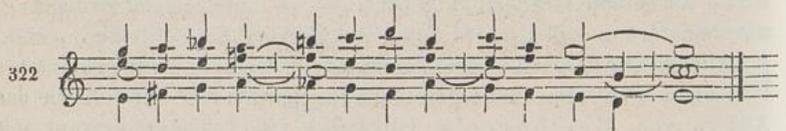
\*) Die alten Tanzweisen unter dem Namen Musette (Seb. Bach hat ein Paar liebliche geschrieben) eine Erinnerung an die Weise des Dudelsacks,

Setzen wir nun Zweck und Ursprung des Orgelpunkts bei Seite und halten uns bloß an seinen Inhalt; so erscheint dieser als zwiefacher; auf der einen Seite ist es die Reihe der sich aus- und nacheinander entwickelnden Akkorde; auf der andern der für sich bestehende Halteton, der bald Bestandtheil der Akkorde ist, bald nicht. Da er für sich allein eine besondere eintönige Stimme abgibt, so können wir ihn auch beliebig durch Oktaven verdoppeln, ohne Rücksicht auf das Gewebe der andern Stimmen.



Alle diese Oktaven gehören nicht zur Harmonie der Akkorde, sondern sind bloß Verdopplung des Urgrundtons, und erheben dessen Macht gegen den andringenden Harmoniestrom nur noch gewaltiger: Die Tonika herrscht ruhig über die ganze Erregung.

Und so rechtfertigt sich auch die Umkehrung des Orgelpunktes, wenn nämlich der Urgrundton im Bass aufgegeben und in eine Mittelstimme,



oder in die Oberstimme



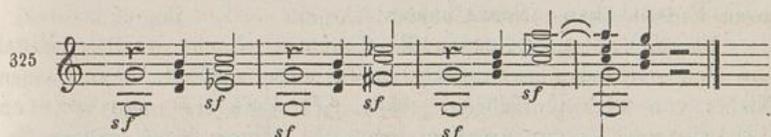
gesetzt wird.

In allen Formen, obwohl nicht leicht in so reicher Ausdehnung, wie in den letztern Beispielen, kann der Orgelpunkt auch im Laufe der Komposition vielfache Anwendung finden, und dann kann jeder andre Ton an der Stelle der Tonika oder Dominante, oder vielmehr als eine solche, Halteton des Orgelpunkts werden. Dergleichen Anwendungen finden sich häufig, wo eine Stimme gleichsam sinnig weilen soll, während die andern dahin wallen, —

beruhn ebenfalls auf der Form des Orgelpunkts. Sie sprechen darin ihren lässlichen, phlegmatisch-träumerischen Sinn aus.



oder wo eine Stimme gegen das Andringen der andern ankämpft,



und in viel ähnlichen Fällen. — Beiläufig sehen wir hier, im zweiten und dritten Takte, den nach *fis-a-c-es* zu erwartenden Akkord *g-h-d* nicht sogleich, sondern erst nach einer Pause eintreten. Wir können in diesen Pausen nichts sehn, als stumme Verlängerung des vorigen Akkordes; — oder sie könnten uns auch, da wir schon den Grundton des folgenden Akkordes vernehmen, ein noch leerer für denselben bestimmter Raum sein. In beiden Deutungen beeinträchtigen sie, wie wir sehn, den ordnungsmässigen Fortschritt des ersten Akkordes nicht; sie entziehen, verbergen ihn uns einen Augenblick, und schärfen dadurch das Verlangen, oder den Drang des Akkordes nach Lösung und Frieden. \*)

## Zehnter Abschnitt.

### Schlussbetrachtungen.

#### *Die Entfaltung der Harmonie.*

Wir stehen jetzt wieder an einer wichtigen Scheide; ein wichtiger und überaus reicher Theil der Tonentwicklung liegt vor uns zu klarer Ueberschauung und sicherer Handhabung.

Die beiden Tongeschlechter und ihre Tonleitern sind melodisch und harmonisch festgestellt.

Die Melodie ist auf diatonischer und harmonischer Grundlage mit Hülfe des Rhythmus und der ersten Grundsätze musikalischer Konstruktion zur Entfaltung gekommen.

Die Grundformen musikalischer Konstruktion und einige weitere Folgerungen sind aufgewiesen.

Bei Weitem das Reichste und Wichtigste aber ist die Entfaltung der Akkorde, so weit sie auf harmonischem Wege, durch den Terzenbau selbst entstehen, oder durch Abänderung der dadurch gefundenen Stufen, die wiederum in der Modulation ihren

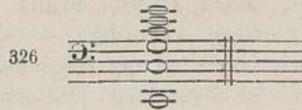
\*) Hierzu der Aphan .

Grund haben. — Diese Entfaltung der Harmonie zog die Modulation in fremde Tonarten nach sich. Beide zusammen beschäftigten uns so ganz, dass das melodische Element, die Stimmführung, sich ihnen unterordnen und die weitere Entfaltung der Rhythmik und Konstruktion zurückgesetzt werden musste.

Erwägen wir nun, was wir in dieser rastlosen und gränzenlosen Entwicklung erlangt haben.

Mit dem anschwellenden Reichthum sind uns zahllose Mittel und Wege zu den mannigfachsten Zwecken eröffnet. Wir können Nichts von allem entbehren. Aber die Urkraft der ersten Bildungen, — der besondre Sinn und Werth jedes frühern Gebildes besteht fort.

Keine aller spätern Harmonien reicht in Klarheit, Würde, eingeborner milder Kraft an den Urakkord, an jene erste Harmonie,



welche die Mutter aller übrigen, und nach Lage der Töne und Verhältniss der Verdopplungen ihr Muster ist.

Wir hatten sie aus den Händen der Natur empfangen; sie war der harmonische Grundbegriff des ersten Tonreichs, des Durgeschlechts.

Ihr bestimmendes Intervall, die helle sichre grosse Terz, wurde verringert, zur kleinen Terz erniedrigt, getrübt; — und in geminderter Kraft, getrübt in der ursprünglichen Naturheiterkeit, stand der kleine Dreiklang, der harmonische Grundbegriff des Mollgeschlechts, vor uns. —

Kein späterer Akkord spricht zugleich so bestimmt und mild das Verlangen nach der Ruhe des Anfangs aus, als der Dominant-Akkord, mit dessen Austritt aus der Ruhe des ersten Dreiklangs die Bewegung in die Harmonie gerufen wurde, die auch nicht anders, als durch ihn wieder zur Ruhe eingeht.

In den ersten Nonen-Akkorden war eben nichts, als ein überquellender Dominant-Akkord waltend. Was an Tonfülle, an Steigerung des Verlangens, auch an Bestimmtheit des Tongeschlechts gewonnen worden zu schärferm, ja überschwenglichem Ausdrucke, wird uns vielfältig willkommen sein, ist aber auf Kosten der Milde, der Klarheit und leichten Beweglichkeit erlangt. — Wiederum erscheint der kleine Nonen-Akkord als das Getrübte des grossen, wie der kleine Dreiklang gegen den grossen, oder Moll gegen Dur. Aber auch die Nonen-Akkorde, wie die ihnen vorhergehenden, sind unmittelbare Harmonien, sie ruhen insgesamt auf ihrem eignen Grundtone.

Schwankender und in sich unsicherer erscheinen die abgeleiteten Akkorde, die nun schon des eigentlichen Grundtons entbehren; um so sprechender tritt aber auch in ihnen der Ausdruck der Nonen und der Septime hervor. Von hier ab in die umgebildeten Septimen- und Nonen-Akkorde entfernen wir uns immer weiter von der Klarheit und Sicherheit der ersten Naturbildungen. Die umgebildeten Akkorde sind zum Theil so fremdartig, dass man sie nur im Zusammenhang der Gänge, wo sie entstanden, klar zu fassen und einzuführen sich getraut.

Wenden wir unsre Betrachtung auf die Modulation in fremde Tonarten, so ist gewiss, dass durch dieselbe unsre Bewegungsmittel unermesslich vermehrt und gesteigert, nur dadurch lichte, klar gesonderte Räume für grössere Konstruktionen gewonnen sind. Aber damit sind wir herausgetreten aus dem sicher und festgeschlossenen Kreise der einen Tonart und je mehr wir uns von ihm entfernen, desto weiter gehen wir von der Einheit und Ruhe der einheimischen, in einer einzigen Tonart weilenden Modulation hinweg.

Immer wird in dieser einheimischen Modulation die sicherste, ruhigste Haltung, in den nächsten Ausweichungen (Dominante, Unterdominante, Parallele) der einfachste, klarste, verbundene Fortschritt, in entferntern Modulationen ein des sichern Zusammenhangs kühn sich entschlagender Schwung oder Sprung, in gehäuften Modulationen Beweglichkeit und rastloser Trieb, in ungeordnet hin und her führenden Unstättigkeit bis zur Unordnung und Verwirrung, in wohl geordneten bestimmter Einerschritt, feste Entwicklung ausgesprochen sein. Ja, wir werden geheimere Beziehungen auf entlegnere Tonarten gewahren, die uns in gewissen Fällen eher auf diese, als auf die nächstliegenden führen, die aber nicht hier, sondern anderswo zur Sprache kommen. Jetzt ist unsre Aufgabe: uns all' dieser Bewegungen zu bemeistern, um sie da, wo es künftig recht erscheinen wird, anzuwenden.

Merkswerth ist, dass wir bei dem Eintritt in die Harmonik durch die Masse des Neuen und die Arbeit an ihrer Bewältigung von der Melodik eine Zeit lang ganz abgezogen wurden, allmählig aber (besonders seit der fünften Abtheilung) wieder nach ihr hinüberblicken mussten und kürzlich (im siebenten und achten Abschnitte) das Melodieprinzip eingreifen sahn in die Harmonik. Dies deutet auf innigere Verschmelzung beider Prinzipie hin, die wir in den folgenden Abtheilungen zu gewärtigen haben\*)

---

\*) Hierzu der Anhang **FP**.