

Achte Abtheilung.

Akkordverschränkung.

Erster Abschnitt.

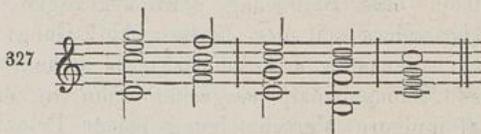
Die Vorhalte von oben.

So reich sich auch in Hinsicht auf Harmonie unsere Sätze ausgebildet haben, so waltet in ihnen doch innere Einförmigkeit, insofern wir gar nicht aus den Akkorden herauskommen, und im Grund ein Akkord wie der andre, terzenweis, gestaltet ist. Jeder Ton der Melodie gehört zu einem solchen Akkorde, jeder Akkord steht wie eine Säule für sich abgerundet und abgeschlossen da. Eine Folge davon ist (S. 113), dass wir jede freiere und lebhaftere Rhythmisirung eingebüsst haben, die unsre ersten Kompositionen (die ein- und zweistimmigen) beseelte. Eine Stimme ist an die andere gefesselt; wenn die eine in einen neuen Akkord schreitet, müssen alle andern mitgehn.

Es ist klar, dass wir aus diesem Missstand, aus dieser Verfangenheit in dem Akkordwesen nicht durch Erfindung neuer Akkorde befreit werden, die ja wieder terzenweise gebaut sein würden. Wir müssen vielmehr das Harmoniewesen von seiner andern Seite ansehen: als Verbindung mehrerer gleichzeitiger Stimmen. Von diesem Gesichtspunkt aus finden wir also den gerügten Uebelstand darin:

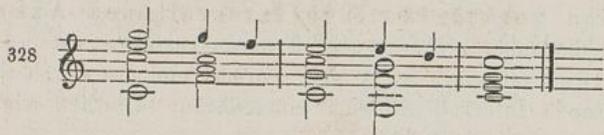
dass alle Stimmen stets von einem Akkorde zum andern gleichzeitig mit einander fortgehn.

In diesem Satze z. B.



schreiten, sobald das erste *g* der Oberstimme nach *f* geht, alle übrigen Töne des ersten Akkordes ebenfalls in die Töne des folgenden Akkordes, und so bis zum Schlusse fort, so dass wir eben deshalb eine abgeschlossene Terzensäule hinter der andern, einen Akkord nach dem andern vor uns haben.

Jetzt soll das Entgegengesetzte geschehn; die verschiedenen Stimmen sollen nicht gleichzeitig mit einander fortgehn; irgend eine Stimme — z. B. die Oberstimme — soll nicht mit den andern Stimmen fortschreiten. Hier —



ist die Akkordfolge im Wesentlichen dieselbe geblieben; der erste, dritte und fünfte Akkord sind ganz unverändert, die drei Unterstimmen sind es ebenfalls. Während aber diese drei Stimmen vom ersten Akkorde zum zweiten fortschreiten, verweilt die Oberstimme noch auf dem Tone des ersten Akkordes, auf *g*. Dieses *g* ist nicht zum zweiten Akkorde gehörig, es ist gegen ihn in Widerspruch, muss daher auch endlich vor ihm zurückweichen und dem rechten Akkordtone, *f*, Platz machen; dadurch ist der Widerspruch beseitigt, — oder, nach der Kunstsprache, aufgelöst. Ja, wir würden gar nicht auf den widersprechenden Ton gekommen sein, wir hätten ihn nicht einführen dürfen, wär' er uns nicht als Ueberbleibsel aus dem ersten Akkord erklärlich und darum in seinem Widerstreit gegen den andern Akkord erträglich. Sein Vorhandensein im ersten Akkorde hat ihn uns bekannt gemacht und uns dadurch vorbereitet, ihn im andern noch zu finden. — Dasselbe gilt von *e* im vierten Akkorde *g-h-f* oder *g-h-d-f*.

Ein solcher Ton, der aus dem einen Akkord in den andern, zu dem er nicht gehört, hinübrängt, heisst

Vorhalt*),

denn er muss (nach der gemeinen Sprachweise) länger vorhalten, als sein Akkord von Haus' aus mit sich bringt.

Hiermit sind alle Verhältnisse klar, unter denen ein Vorhalt, der Natur der Sache nach, statthaft ist.

Erstens muss er vorbereitet sein; das heisst: der zum Vorhalt bestimmte Ton muss schon im vorhergehenden Akkord, und zwar in der nämlichen Stimme, vorhanden gewesen sein; denn er ist eben ein länger festgehaltener Ton.

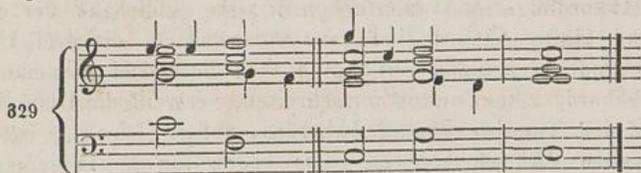
Zweitens muss er aufgelöst werden; das heisst: der Widerspruch zwischen ihm und dem Akkorde muss sich lösen, die vorhaltende Stimme muss endlich noch in den eigentlich ihr zukommenden Akkordton eingehn.

Gleichwohl wird noch immer ein Widerspruch zwischen Vor-

*) Vielleicht verdiente der süddeutsche Name „Aufhalt“ vor dem üblicher gewordenen obigen den Vorzug.

halt und Akkord fortbestehn; trotz Vorbereitung und Auflösung werden wir statt des Akkordtons einen fremden, z. B. statt *f* und *d* im obigen Falle, *g* und *e* vernehmen. Der Widerspruch findet also, genauer angesehen, zwischen dem Vorhalton und dem durch ihn zurückgehaltenen Intervall des Akkordes statt. Um ihn daher nicht zu schroff herauszustellen, ist

drittens rathsam, nicht den Vorhalt und das durch ihn zurückzuhaltende Intervall zugleich einzuführen. Wollten wir z. B. den obigen Satz so darstellen:



so würde im zweiten Akkord in der vierten Stimme die Oktave des Grundtons vorgehalten (durch einen Vorhalt zurückgehalten), während dasselbe Intervall zugleich mit dem Vorhalt in der Oberstimme aufträte; so nähme ferner im vierten Akkorde die Oberstimme die Quinte des Grundtons (*d*), während die vierte Stimme dazu den Vorhalt *e* vernehmen liesse. Noch greller würde der Widerspruch der nicht zusammengehörigen Töne, wenn man sie neben einander



legte. — Man bemerke, dass hier Grundton und Oktave des Akkordes unterschieden werden; die Oktave kann, wie No. 328 zeigt, vorgehalten werden, unbeschadet des gleichzeitigen Eintrittes des Grundtons.

Wo können nun Vorhalte angewendet werden? — Ueberall, wo die obigen Bedingungen erfüllbar sind; unter Beobachtung dieser Bedingungen:

1. in jeder Stimme,
2. zu jedem Akkorde,
3. für jeden Ton eines Akkordes.

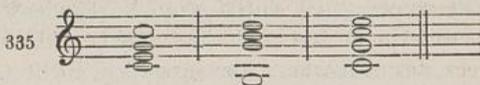
Unser obiger Versuch (No. 328) leitet auf eine Art von Vorhalten, die wir

Vorhalte von oben

nennen; der Vorhalton ist ein solcher, welcher eine Stufe hinabsteigen muss zur Auflösung in den Akkordton. Folglich kann jeder Akkordton, der eine Stufe hinabsteigt, zu einem solchen Vorhalte benutzt werden.

dann müsste sie nach *f-a-c* schreiten, statt dass sie sich hier über liegenbleibendem Bass in *c-e-g* auflöst. — Auch hier kann die zwifache Auslegung nicht irre macnen, sie ist vielmehr günstig; denn es hängt nun von uns ab, eine solche mehrdeutige Gestalt auch mehrseitig zu behandeln, z. B. das obige *c-e-g-d* entweder in *c-e-g-c* aufzulösen, oder nach *f-a-c* zu führenⁱ⁾.

Die Einführung der Vorhalte hatte bisher keine Schwierigkeit; denn alle Stimmen gehn abwärts, eignen sich also vielfältig zur Vorbereitung und Auflösung der Vorhalte. Wie aber ist es bei aufsteigenden Tonfolgen? — Hier z. B.



scheint kein Vorhalt von oben möglich, da die Stimmen nicht von oben kommen. —

Betrachten wir, ohne den Stimmgang zu beachten, den Inhalt der Akkorde, so wären Vorhalte wohl möglich. Im zweiten Akkorde liegt im Alte *h*, das durch *c* vorgehalten werden könnte; dieses *c* findet sich auch im vorhergehenden ersten Akkorde, — nur nicht im Alte, sondern in einer andern Stimme, im Diskant, und der Diskant geht nach *d*, nicht nach *h*. Ebenso könnte das *c* des Alts im dritten Akkorde durch *d* vorgehalten werden, und *d* findet sich allerdings im vorhergehenden zweiten Akkorde.

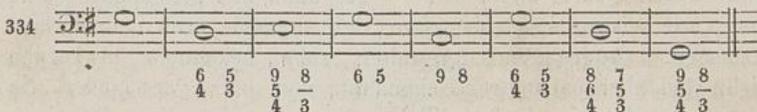
- i) Gen. B. Was die Bezifferung von Vorhalten betrifft, so ist es Regel:
- 14) alle Vorhalte, die die Gestalt von Akkorden annehmen, so zu beziffern, wie die Akkorde selbst, die sie bilden,
 - 15) alle andern durch Angabe des Vorhalt-Tones vom reinen Akkorde zu unterscheiden.

Der Satz No. 331 müsste also so —



beziffert werden. Die 4 Takt 2 und 6 deutet keinen reinen Akkord an; durch die folgende 3 wird vollends klar, dass jene Ziffer nur auf einen Vorhalt hinweisen kann; die Takt 2 zugefügte Bezeichnung „5 —“ ist also überflüssig.

Die 8 hinter 9, die 5 hinter 6 zeigen, dass None und Sexte nur Vorhalte der Oktave und Quinte sind. No. 332 würde demnach so



zu beziffern sein. Auch hier könnte Takt 3 und 8 die Bezeichnung „5 —“ erspart werden.

Aber es gehört daselbst nicht dem Alt, sondern wieder dem Diskant an, und diese Stimme geht wieder nicht von *d* nach *c*, sondern von *d* nach *e*.

Hier helfen wir uns, wie schon sonst (No. 96), wenn eine Stimme einen andern Ton haben sollte, als den ihr zuerst zugefallenen: wir theilen ihr beide Töne nach einander zu, geben daher der zweiten Stimme erst ihr *g* und führen sie dann hinauf in den schon von der ersten Stimme besetzten Ton *c*. Nun haben zwei Stimmen *c*; die eine geht mit ihrem *c* nach *d*, die andre macht mit ihrem *c* einen Vorhalt, der sich nach *h* auflöst. Führen wir nun abermals dieses *h* nach *d* hinauf (beide Noten werden also Viertel, weil das erste *c* schon eine Halbe war), so haben wieder zwei Stimmen *d*, deren eine damit nach *e* geht, während die andre *d* als Vorhalt festhält und dann nach *c* auflöst. Hier —

sehn wir bei a beides ausgeführt. Im zweiten Takte nimmt der Vorhalt *c* aus dem ersten Akkorde die Hälfte des Taktes für sich, und lässt dem Akkordton *h* die andre Hälfte; diese muss nochmals getheilt werden, um dem zur Vorbereitung des andern Vorhaltes nöthigen *d* Raum zu lassen. Dass auch jede andre Rhythmisirung der Vorhaltstimme, z. B. die bei b, statthaft ist, versteht sich von selbst. Uebrigens haben wir oben der ersten Stimme nur deswegen eine besondere Zeile gegeben, um ihren Gang und den der zweiten Stimme deutlich vor Augen zu stellen.

In dieser Weise folgt nun hier die aufsteigende Tonleiter, nach erster Weise harmonisirt mit ihren Vorhalten.

Nur der Alt, wie wir sehen, war geeignet, in dieser Akkordfolge Vorhalte zu bilden. Hätten wir uns im dritten Takt erlauben wollen, den Dreiklang in einen Dominant-Akkord zu verwandeln, so würde der Tenor Gelegenheit zu einem Vorhalte gehabt haben, —



und dann wäre der Gang der Vorhalte nicht im folgenden Takt in Stocken gerathen. In den drei letzten Takten giebt der Tenor ebenfalls Anlass zu Vorhalten, vor der Terz *h* und der Oktave *c* nämlich; allein beide Intervalle sind schon in der Oberstimme enthalten, können also (S. 250) nicht zugleich vorgehalten werden.

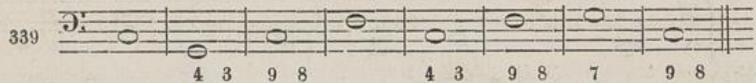
Was haben wir nun in den Vorhalten gewonnen? — Vor Allem mancherlei harmonische Gestaltungen, die wir bis jetzt noch nicht besessen^{k)}. —

Wichtiger ist die jetzt wenigstens begonnene Befreiung von dem unablässigen Terzenbau der Akkorde und von der Nothwendigkeit, jeden Ton der Melodie als Theil eines solchen Terzenbaues zu behandeln, wodurch wir so lange (S. 248) von jeder freieren Rhythmisirung zurückgehalten wurden. Wir haben jetzt, obwohl noch ziemlich gezwungen, die Möglichkeit erlangt, einen Ton der Melodie einigermaassen unabhängig von dem ihn begleitenden Akkorde zu erhalten.

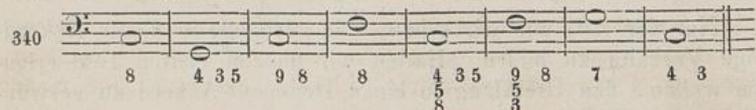
Hiermit ist auch sogleich eine Beweglichkeit in die Vorhaltstimme gekommen, die uns lange nicht mehr zu Gebote stand; man vergleiche darüber nur den Alt des vorigen Beispiels mit frühern Stimmgebilden. Und diese Beweglichkeit ist eine weit gehaltreichere, als das blosse Herumfahren der harmonischen Figurirung (S. 57) in den Akkordtönen.

Zugleich sehen wir mittels der Vorhalte unsre Stimmen eigenthümlicher und unterscheidbarer ausgebildet; nicht blos durch fließendern diatonischen Gang und eigenthümliche Bewegung,

k) Gen. B. Die Bezifferung von No. 337 würde nach der Anmerkung *i* (S. 252) so



zu setzen sein, oder — noch deutlicher — indem man auch die Vorbereitungsintervalle bezeichnete, —



oder gar, wie hier im fünften und sechsten Takte, den Gang jeder Stimme in Ziffern andeutete.

sondern auch durch den Widerspruch der Vorhalttöne gegen die Akkordtöne der übrigen Stimmen, wodurch sich eine Stimme von der andern entschieden lossagt. Hiermit ist die Losung gegeben, uns von dem todten Akkordwesen zurück zu dem lebendigen Stimmwesen zu wenden. Denn das Leben des Tonreichs ist seiner Natur nach melodisch, Tonfolge; selbst die Urharmonie der mitklingenden Töne erscheint in melodischer Form: erst der Urton, — dann — mitklingend, aber später erst vernehmbar — die Oktave, später die Quinte, und so fort. Harmonie aber und Akkord sind nur Begriffe — Inbegriffe von Tönen aus verschiedenen Stimmen, die zusammen passen, mit einander verträglich sind, entweder vermöge ihrer natürlichen Verhältnisse zu einander, oder weil wir sie in künstlerischem Walten zu einander in Verhältniss gebracht haben. Das Leben irgend eines harmonischen Satzes, z. B. dieses,



liegt also nicht in seinen Akkorden, sondern in seinen Stimmen; die Fortschreitungen

c - d - e,
g - h - c,
e - g - c,

sind lebendig, sind lebendige Stimmen, — gleichviel ob jede von einem lebenden Wesen gesungen, oder von einem besondern Instrument angegeben, oder ob alle zusammen auf einem einzigen Instrumente, das fähig ist, verschiedene Stimmen gleichzeitig zu intoniren, vorgetragen werden. Die Akkorde aber, — das sind nur

die Räume,

in denen die Stimmen verträglich zusammentreffen. Und hierin begreifen wir erst vollkommen, dass in Tonstücken mit ausweichender Modulation jede Tonart, die wir bis jetzt einen Sitz der Modulation genannt, nichts anders ist, als der grössere Raum,

das Gebiet

für irgend einen Theil unsers Satzes.

Es ist nun vor Allem nothwendig, die Vorhalte, wie wir sie bis jetzt kennen, bis zur grössten Geläufigkeit gestalten zu lernen. Jede Harmoniefolge, die wir gehabt, oder noch bilden können, ist gelegner Stoff zu dieser Uebung, obwohl natürlich eine mehr Gelegenheit zu Vorhalten giebt als die andre. Wir wollen bei diesen Uebungen jeden Anlass zu Vorhalten in allen Stimmen

benutzen. Es wird rathsam sein, erst eine Stimme nach der andern einzeln, dann alle insgesamt mit Vorhalten durchzuarbeiten. Hier stehe als Beispiel No. 171. B mit allen Vorhalten in allen Stimmen zugleich, die ohne Veränderung der Harmonie möglich sind.

342

Im vierten Takt hätte noch der Diskant einen Vorhalt machen können, aber dann wäre nichts, als Wiederholung des Quartsext-Akkordes die Folge gewesen. Beiläufig sehen wir hier von der andern Seite eine der S. 251 erwähnten zweideutigen Gestalten. Der Quartsext-Akkord sieht auch in der frühern Bearbeitung (No. 171, B) ganz einem Vorhalte des folgenden Dreiklangs gleich; man sollte ihn im Grunde dafür halten, denn streng genommen müsste der Vordersatz mit seinem Dominant-Dreiklang auf dem Hauptschlage des Takts enden. Gleichwohl wussten wir damals nichts von Vorhalten und hatten uns die Freiheit genommen, einen wirklichen Quartsext-Akkord einzuführen; man sieht: wir haben eine genauere und ängstliche Erörterung über solche Zweideutigkeit nicht nöthig. — Die weitere Untersuchung überlassen wir dem Fleiss eines Jeden³⁶⁾.

36) Zweiunddreissigste Aufgabe: der Schüler hat ein Paar Melodien zu bearbeiten,

- 1) in einfachem Harmoniesatze, gleichviel, ob mit oder ohne Ausweichungen; sodann, unter Beibehaltung der erwählten Harmonie,
- 2) Alt, Tenor und Bass abzuschreiben und im Diskant alle statthaften Vorhalte einzuführen,
- 3) Diskant, Tenor und Bass aus No. 1, abzuschreiben und dem Alt, — dann
- 4) Diskant, Alt und Bass aus No. 1 abzuschreiben und dem Tenor, — dann
- 5) Diskant, Alt und Tenor aus No. 1 abzuschreiben und dem Bass alle Vorhalte zu geben, endlich

Betrachten wir unsern neuen Satz im Ganzen, so finden wir einen Tonreichtum und eine Beweglichkeit in allen Stimmen, deren wir bisher nicht mächtig waren. Allerdings ist die neue Bewegungsweise keineswegs frei; noch wird sie uns durch eine enge Regel und den Vorsatz, alle Vorhalte einzuführen, aufgezwungen. Eben deshalb haben wir sie auch nicht in unsrer Gewalt; eine Stelle, z. B. den ersten Takt, überströmt sie, eine andre, z. B. den zweiten und fünften Takt, berührt sie kaum; dort ist sie in zwei, drei Stimmen, anderswo, z. B. im sechsten Takte, nur in einer möglich. Auch kann es nicht fehlen, dass hier und da ein Vorhalt, so regelrecht er auch eingeführt sei, zu herb oder sonst unpassend erscheine. Bisweilen werden wir schon durch Bindungen, z. B. — im dritten Takte des obigen Satzes

343

(die Vorhalttöne sind hier in den Punkten enthalten, also mit den Vorbereitungstönen Eins) die Herbigkeit mildern.

Vorhalt vor Grundtönen.

Namentlich ist den Vorhalten vor dem Grundton der Akkorde im Basse solche Herbigkeit eigen, dass man schon öfter auf die Frage gerathen ist, ob sie überhaupt statthaft, — das heisst mit einer künstlerisch vernünftigen Tonentfaltung vereinbar seien. Denn der Vorhalt des Grundtons im Bass erschüttert gleichsam den ganzen darauf gebauten Akkord, stellt ihn in seinen Grundfesten wankend dar, wie wir schon am vorletzten Beispiel (No. 342) in den dritten Vierteln des ersten und dritten Taktes wahrnehmen können, wo übrigens der Vorhalt durch die darüber liegende Oktave noch schroffer wird. Auch hat der Bass am wenigsten das Bedürfniss, sich zu feinerer Melodik auszubilden; er liebt von Haus' aus entscheidende Schritte, zumal wenn er in Grundtönen geht.

Allein im Bedenken liegt auch schon die Beantwortung. Wenn es nämlich gilt, schwer und tief Bewegtes, Herbelastendes auszusprechen, dann wird der herbe Vorhalt der

6) in allen Stimmen alle statthaften Vorhalte einzuführen.

Jede der früher mitgetheilten Melodien ist dazu anwendbar, auch Mollmelodien; nur möge man erwägen, dass die siebente Stufe als Vorhalt bis jetzt nicht anders aufgelöst werden kann, als durch den herben Schritt der übermässigen Sekunde abwärts.

Grundtöne im Basse wohlgerathen sein; z. B. wenn der vorherige Fall in dieser Umgestaltung in einem schwer-ernsten Largo erschiene;



oder wenn bei gleicher, oder bei heftig, schmerzlich bewegter Stimmung, z. B. im Finale von Beethoven's *Cismoll-Sonate* (*quasi una fantasia*) der Bass den Gesang übernimmt, —



und gar die Konsequenz der Melodie auf den herben Vorhalt un-aufhaltsam binführt; dann wär' es unmännlich vor der augenblicklichen härtern Berührung zurückzuschrecken. — Ein ähnlicher Fall begegnet uns in Händels kolossalem „Israel in Aegypten.“ In dem Chor der ersten Plage erzählt Händel in alttestamentarischer Grossheit und einfältiger Kraft die Qual und Angst des verschmachtenden Volks. Da —



schleppt sich auch die Stimme der reifen Männer gelähmt und säumig aus einem in den andern Grundton. — Zuletzt soll noch Beethoven aus seiner Symphonie mit Chören zeigen, wie im Weihemoment der höchsten Feier, —

Andante maestoso.



li - o - nen!
li - o - nen!

wie Ihm verliehen war in der ausgebreiteten Macht aller Stimmen zu begehnen, — wie da Grundfeste an Grundfeste sich weilend zurückhaltend lehnt.

Doch wir müssen uns von dem staunenvollen Weilen zurückwenden und unsrer nächsten Aufgabe beugen. Man muss sich von unten auf vollenden, um dem Dienste des Höchsten gewürdigt und befähigt zu nahn.

Zweiter Abschnitt.

Vorhalte von unten.

Nur willkürlich handelten wir, da wir im Obigen die Vorhalte an Töne knüpften, die hinabgingen. Nicht hierin liegt das Wesen des Vorhalts, sondern darin, dass ein Ton aus dem einen Akkord in den andern Akkord, in welchem er nicht einheimisch ist, hinüberlangt.

Dies kann aber auch der Fall sein, wenn der vorbereitende und Vorhaltton tiefer liegt, und sich in die nächst höhere Stufe auflöst, z. B. hier,

348

wo *h* aus dem ersten und dritten Akkorde Vorhalt im folgenden wird und sich nach *c* auflöst, dann im letzten Akkord *h* und *d* als Vorhalte erscheinen und sich nach *c* und *e* auflösen. Diese sind es, die wir zum Unterschied von den frühern Vorhalte von unten nennen, die aber, wie man sieht, keine neue Regel erfordern. Mit ihnen würde also die aufsteigende, wie oben harmonisirte Tonleiter folgendes Ansehn gewinnen;

349

4 5 9 10 7 8 2 3 4 5 9 10 4 3 7 8

wobei wir uns einstweilen manchen herbem Zusammenklang der Stimmen (a, b, auch wohl c ist dahin gehörig) gefallen lassen, da wir ihn ja später, wenn er stört, vermeiden können¹⁾.

Auch bei der den Vorhalten von unten der Richtung nach widerstrebenden herabgehenden Tonleiter sind durch eine Vorbereitung, wie die in No. 337 gezeigte, jene Vorhalte einzuführen.

350

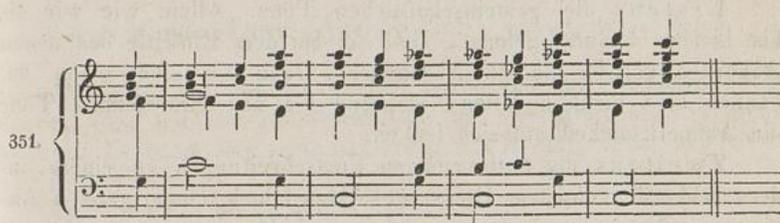
Allein hier zeigt sich leicht — weil andre Vorhalte näher liegen — eine Gezwungenheit (z. B. im zweiten Takte), die nichts weniger als zusagend sein kann, da wir nach immer gewandterer und freierer Stimm- und Satzführung streben. Ueberhaupt ist nicht zu verkennen, dass die Vorhalte von unten ein weit herberes Wesen haben, als die von oben. Die Ursache mag wohl darin liegen, dass jeder Vorhalt nur durch die Auflösung begreiflich und erträglich wird, die Auflösung das Widersprechende des Vorhalts beseitigen, versöhnen, zu milderm Gefühl zurückführen soll. Dem ist nun bei den Vorhalten von oben das Hinabgehen der Auflösung ganz zusagend, da jedes Sinken der Tonfolge (S. 22) mildert, beruhigt. Bei den Vorhalten von unten geht dagegen die Auflösung aufwärts, und so kann die Tonfolge an sich nicht beschwichtigend, sondern nur aufregend wirken, gewissermaassen in Widerspruch mit dem Zweck der Auflösung.

Bei den Vorhalten von unten zeigen sich, wie bei denen von oben, Gestaltungen, die wirklich uns schon bekannten Akkorden, namentlich Septimen- und Nonen-Akkorden, vollkommen gleichen. Aber — sie unterscheiden sich in der Fortschreitung von ihnen. So sehen wir im vorstehenden Satze No. 349 Takt 3 ein *c-(e)g-h-d*, Takt 8 dasselbe, Takt 6 ein *f-(a)c-e-g*, die man für umgebildete Nonen-Akkorde halten könnte. Allein in diesem Fall müsste *c-e-g-h(b)-d* nach *f-a-c*, und *f-a-c-e(es)-g*

¹⁾ Gen. B. Die Ziffern 10, 11 u. s. w. statt 3, 4 u. s. w. werden nur, um den Stimmgang und die nöthigen Auflösungen zu bezeichnen, angewendet.

nach *b-d-f* fortschreiten, statt dass hier die Nonen sich über dem Akkord oder Grundton selbst, zu dem sie erscheinen, auflösen, und dadurch als blosse Vorhalte erweisen. Es ist der bei No. 332 besprochene Fall.

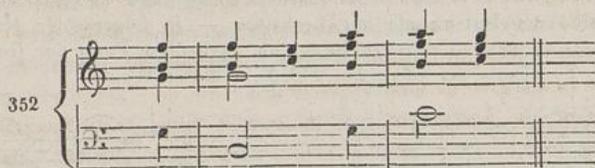
Wir haben nun die beiden Klassen der Vorhalte kennen gelernt; was sollte hindern, beiderlei Vorhalte gleichzeitig, also Vorhalte von oben und unten verbunden, anzuwenden, wie schon beiläufig in No. 349 T. 8? Hier —



sind an Septimen- und Nonen-Akkorden alle möglichen Vorhalte gehäuft; vermöge der Verdopplung der Intervalle werden gleichsam die ganzen Akkorde vorgehalten, und nur der Grundbass, die Tonreihe der Grundtöne, schreitet ungesäumt fort:

Septime und None werden Vorhalte von oben,
die Terz wird Vorhalt von unten,
die Quinte, vermöge ihrer Fähigkeit auf- und abwärts zu schreiten, wird verdoppelt und zugleich Vorhalt von oben und von unten,
die Oktave bleibt als künftige Quinte liegen.

Dass eine solche Ton- und Voralthäufung überladen und bei aller Regelrichtigkeit verwirrt erscheinen kann, ist gewiss; wir werden sie selten vollständig anwendbar finden, wohl aber theilweise, z. B. so:



gut benutzen können.

Und hier kommen wir auf die Ueberschrift der ganzen Abtheilung,

Akkordverschränkung

zurück. — Wir haben zuvor (S. 248) die Vorhalte hauptsächlich aus dem melodischen Gesichtspunkte betrachtet, der uns wieder der wichtigste geworden ist; nebenbei sahen wir in ihnen einen Gewinn neuer harmonischer Gebilde. Nun wir sie aber vollständig

überschauen, ihre Wirkung auf Harmoniesätze beobachten, erkennen wir in ihnen

ein neues, und zwar das stärkste Mittel der Harmonieverbindung.

Nächst dem allgemeinsten Zusammenhang, den Akkorde deswegen untereinander haben, weil ihre Töne einer gemeinsamen Tonleiter (S. 81) angehörten, waren es zwei Beziehungen, durch welche sie in näheres harmonisches Verhältniss mit einander gerathen.

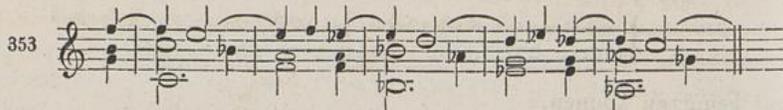
Erstens die gemeinschaftlichen Töne. Allein wie wir sie bis hierher kennen gelernt, sind sie bei dem Eintritte des neuen Akkordes gerade die unwirksamsten. Denn sie sind schon da, können also nicht auffallen, während die neu eintretenden Töne die Aufmerksamkeit auf sich lenken.

Zweitens die nothwendigen Fortschreitungen zu einem andern Akkorde, die dem Dominant-Akkord und seinem ganzen Anhang von Natur angewiesen sind, — wiewohl wir schon so manche Abweichung vom natürlichen Gange zugestehen mussten.

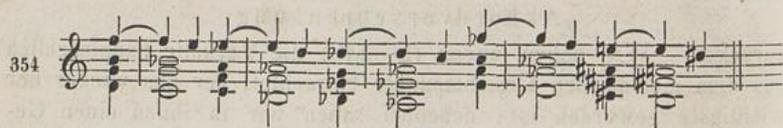
Beide Beziehungen treten vereint und verstärkt bei den Vorhalten ein. Der Vorhaltton ist ebenfalls aus dem vorangehenden Akkorde beibehalten; da er aber dem neuen Akkorde widerspricht, so reißt er die volle Aufmerksamkeit an sich. Auch ihm ist bestimmte Fortschreitung angewiesen; aber vermöge seines Widerspruchs gegen den ganzen neuen Akkord kann diese — wenigstens so viel wir bis jetzt aus dem ursprünglichen Wesen des Vorhalts einsehn — nicht verschoben werden, bis der ganze Akkord sich fortbewegt; die Auflösung muss noch während des Akkordes selbst erfolgen.

So bilden die Vorhalte Akkordverbindungen³⁷⁾, die auf das

37) Dreiunddreissigste Aufgabe: Einige der fließendsten Harmoniegänge sind am Instrumente mit Vorhalten — in folgerechter Motivirung, wie sich stets versteht — durchzuführen, um auch diese Form zur Geläufigkeit zu bringen. So könnte der Gang No. 242, A in dieser Weise



mit Vorhalten von oben und unten in der Oberstimme, der Gang No. 242, B mit Vorhalten von oben in der Oberstimme



oder mit Vorhalt aus der jedesmaligen Septime, —

festeste, gleichsam untrennbar, zu Einer Masse verschlungen, — man möchte sagen: in einander geschmiedet sind und uns in dieser ihrer Weise besonders später (in den polyphonen Formen, von denen im zweiten Theile zu reden ist) die wichtigsten Dienste leisten werden*).

Dritter Abschnitt.

Vorgreifende Töne (Antizipation, antizipirte Töne).

Wodurch war uns der Vorhalt begreiflich und erträglich? Dadurch, dass wir ihn als Bestandtheil des vorangehenden Akkordes kennen. Er findet also seine Erklärung und Rechtfertigung in einem andern Akkorde.

Und zwar in einem schon dagewesenen.

Umgekehrt führen wir jetzt einen Ton in einen Akkord, zu dem er nicht gehört, dem er widerspricht. Er ist aber nicht aus dem vorangehenden Akkord nachgeblieben, sondern aus dem künftigen Akkorde vorausgenommen, antizipirt.



Wir sehen, dass hier *c* gegen den Akkord *g-h-d*, ferner *d* gegen den Akkord *a-c-e* im vollkommenen Widerspruch auftritt, ohne bei seinem Auftreten irgend eine Rechtfertigung zu finden; erst der nachfolgende Akkord *fis-a-c* und *gis-h-d* erklärt es uns. Dass ein solcher Widerspruch, der ohne Vorbereitung auftritt, viel herber, einschneidender wirken muss, als der vorbereitete und sogleich erklärbare Widerspruch der Vorhalte, ist klar; man hat also wohl zu erwägen, ob er auch dem Sinn des ganzen Satzes angemessen, ob Grund vorhanden ist zu einer so befremdlichen Einführung.



und auf noch vielerlei Weisen dargestellt werden, wozu es keiner besondern Anleitung bedarf.

*) Hierzu der Anhang ♯.

Bisweilen ist es nur ein leichter, oder folgerechter, gleichsam sich selbst überlassner Stimmgang, der uns zu vorgreifenden Tönen führt; so hier,

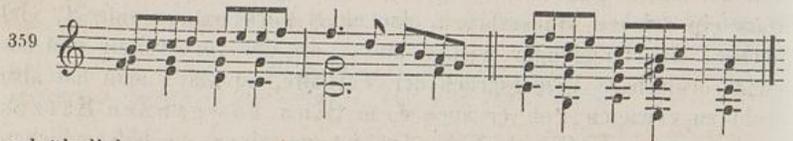


wo die Oberstimme gleichsam für sich hinschleudert und damit auf einen Ton, *e*, geräth, der nicht im Dominant-Akkorde, sondern erst im nachfolgenden Dreiklang einheimisch ist.

Bisweilen soll der vorweggenommene Ton nur eine rhythmische Schärfung des nachfolgenden sein, gleichsam gar nicht zum Akkorde, wo er eigentlich erscheint, gerechnet werden. So in der alten Schlussweise bei *a*, die wir oft bei Händel finden, wo der vorschlagende Melodieton *c* harmonisch nicht in Anschlag kommt, nur rhythmisch-melodisch wirken soll, — oder bei *b*,



in rezitativischen häufig vorkommenden Wendungen, wo die Singstimme dem nachfolgenden Akkorde vorgreift. — Oder es soll mit Hilfe vorausgenommener Töne die Melodie beweglicher figurirt werden, z. B. in diesen Sätzchen



und ähnlichen.

Dann wieder treten jene vorgreifenden Töne recht ihrem Charakter gemäss auf, wo eine Stimme scharf eintreten, sich leidenschaftlich vor der Zeit hervordrängen soll. So nimmt Spontini in der Ouvertüre zuu Vestalin, nachdem er in *F*dur geschlossen und nach *D*moll gegangen, einen Ton, *b*, zwei Akkorde hindurch voraus,



der erst im dritten Akkorde seine rechte Stelle und Erklärung findet.

Es ist nicht nothwendig, dergleichen entlegne Gestaltungen, nachdem wir unsrer Bildungskraft so manche Bahn eröffnet, mühsam hervorzusuchen; was sich nach dieser Richtung ergeben kann, darf und muss dem Momente des Schaffens selbst überlassen bleiben. Abermals erinnern wir, dass Werth und Kraft einer Komposition durchaus nicht auf Einführung oder gar Häufung von dergleichen entferntern oder absonderlichen Zügen beruht, vielmehr das Machtvollste und Fruchtbare sich am Nächsten der Naturgrundlage findet. Hierauf stehn wir festgegründet, hier walten wir in Frische und Freudigkeit und Kraft — und hier finden wir Stärke, Kühnheit und das Recht, auch zu dem Entlegensten zu greifen.

Vierter Abschnitt.

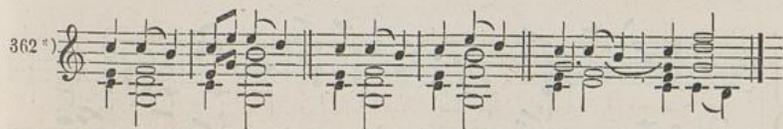
Behandlung von Melodien, die Vorhalte und Vorausnahmen enthalten.

Unsre frühern Harmonisirungen mussten steif und einförmig werden — und die Uebungsmelodien konnten sich nicht anders als steif und einförmig gestalten, weil wir nicht anders zu setzen verstanden, als so, dass jeder Melodieton seinen besondern Akkord erhielt. In No. 120 haben wir anschaulich gemacht, welche Wirrsal lebhaftere Melodien angerichtet hätten.

Jetzt gewähren Vorhalte und Vorausnahmen schon einen kleinen Fortschritt zum Bessern. Wir können geeignete (nämlich stufenweis auf- oder abwärts schreitende) Melodietöne als Vorhalte, andre als Vorausnahmen auffassen. In der Tonfolge *c-c-h* z. B. konnte bisher nur den beiden *c* derselbe Akkord oder es mussten ihnen zwei oder mehr Akkorde und dem dritten Ton neue Harmonie



zuerteilt werden. Jetzt kann das zweite *c* als Vorhalt zu der Harmonie von *h* aufgefasst, ja es kann vielleicht, wie wir hier —



*) Vergl. für das zweite Beispiel den Anhang T.

in den zweiten Takten der drei Beispiele sehn, auf diesem Wege neue Folgerichtigkeit gewonnen werden.

Von jetzt an wird sich daher bei jeder zu behandelnden Melodie fragen:

- 1) ob es möglich — und
- 2) ob es rathsam ist, diesen oder jenen Ton der Melodie als Vorhalt oder Voraussnahme zu behandeln.

Untersuchen wir in dieser Hinsicht folgende Melodie,

363 *Adagio.*

so zeigt sich sogleich, wie überladen und holperig der Satz werden würde, wenn wir jedem Ton einen besondern Akkord gäben, gleichviel welchen. Erwägen wir ferner, wie diese Melodie sich mit den bekannten Konstruktionsgesetzen vereinbaren liesse, so fällt auf,

- 1) dass der Schlussakkord nicht auf den Haupttheil des letzten Taktes zu fallen scheint,
- 2) dass schon Takt 8 der eigentliche Schluss — und das Folgende blosser Anhang zu sein scheint, dann aber wieder der Dominantakkord in Takt 7 nicht als letzte Harmonie — oder der Schlussakkord schon in diesem Takte zum letzten Sechszehntel eingeführt scheint;
- 3) dass Takt 4 ein Vordersatz beabsichtigt, wieder aber der Schlussakkord vom Haupttheil auf das zweite Viertel verdrängt scheint.

Alle diese Bedenken fallen, sobald wir Vorhalte und Voraussnahmen zu Hülfe rufen. Der Satz lässt sich dann so —

364 *Adagio.*

behandeln. Takt 1 und 2 sind die ersten Achtel jedes Viertels Vorhalte von oben, Takt 5 Vorhalte von unten; Takt 9 sind die zweiten Achtel jedes Viertels Vorausnahmen. Der hinderliche Ton (das Sechszehntel *c*) Takt 7 ist Vorausnahme und lässt den Schlussakkord (es ist aber ein Trugschluss auf *a-c-e* statt des erwarteten Schlusses auf *c-e-g* geworden) auf den Haupttheil fallen. Auch der endliche Schlussakkord (Takt 12) fällt, wie der Bass anzeigt, auf das erste Viertel, nur dass die drei Oberstimmen als Vorhalte aus dem Dominantakkorde liegen bleiben; — oder will man umgekehrt den Basston als Vorausnahme ansehen, so fällt wenigstens die Vorbedeutung des Schlussakkordes auf den rechten Takttheil. Takt 4 können *e-c* als Vorhalte zu *d-h* gefasst werden, oder mit dem Basse vereint als Quartsextakkord; im erstern Fall ist der Halbschluss auf die rechten Takttheile gekommen, nur ist er durch den Vorhalt verschleiert und allerdings minder bestimmt; im andern Falle würde dieselbe Wirkung an die bekannte, den Schluss vorbereitende Eigenschaft des Quartsextakkordes (S. 137) anknüpfen³⁸).

38) Vierunddreissigste Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage XVI mitgetheilten Melodien. Die Tempo- und Vortrags-Bezeichnungen sind als Winke für Charakter und Behandlung wohl zu erwägen.