

Neunte Abtheilung.

Harmoniefreie Töne innerhalb harmonischen Satzes.

Vorhalte und vorgreifende Töne waren der erste Schritt zur Befreiung vom ewigen Terzenwesen unsrer Akkorde, und von der Abhängigkeit jedes Melodietons von der darunter befindlichen Harmonie. Im Grunde dauert freilich diese Abhängigkeit der Melodie von den Akkorden noch fort. Wenn unsre Melodie nicht zu dem darunterstehenden Akkorde gehören will, muss sie sich an den vorangehenden oder nachfolgenden Akkord halten. Gleichwohl haben wir doch eben diese Wahl erlangt, und zwar ist uns die neue Freiheit aus dem Akkordwesen selbst, — oder genauer zu reden —

aus der Verbindung der Akkorde

erwachsen.

Nun wissen wir aber, dass in dem einzelnen Akkorde selbst ein melodisches Element liegt, dass wir seine Töne nach einander, in melodischer Form, aufführen können. Dies ist die andre Seite der Harmoniegestaltungen; sie muss uns jetzt neue melodische Bahnen eröffnen. — Hier —



haben wir die Oberstimme durch alle Töne des Akkordes melodisch durchgeführt. Sie ist demnach in lauter Terzen einhergeschritten. —

Was ist aber die Terz anders, als die dritte Stufe — die wir für eine solche erkennen, weil wir wissen, weil wir uns vorstellen, dass zwischen Grundton und dritter Stufe noch eine Stufe mitten inne liegt, zwischen *c* und *e* das *d*? So hilft sich auch der angehende Sänger, wenn er *c-e* nicht treffen kann, dadurch, dass er das zwischenliegende *d* mitsummt.

Wie nahe liegt es also, diesen Zwischenton wirklich in der Melodie mit aufzunehmen!



Ein solcher Ton wird

Durchgang

genannt; wir gehen von *c* durch *d* hindurch nach *e*.

Hiermit haben wir das Wesen des Durchgangs erkannt. Der Durchgangton ist nicht zur Harmonie gehörig, weder zur gegenwärtigen, noch zu einer vorangegangnen oder nachfolgenden. Er ist nur melodisches Wesen, Ausführung oder Ausfüllung der Melodie, Vermittlung zwischen den beiden Melodietönen (*c* und *e*), welche in der Harmonie begründet sind. Verträglich aber mit der Harmonie erscheint er, weil die Stimme, die ihn bringt, von einem Harmonieton aus- und wieder zu einem Harmonieton hingeht.

Erster Abschnitt.

Der diatonische Durchgang.

Wir haben ihn oben kennen gelernt. — Von *e* (in No. 365) aus hätten wir einen zweiten Durchgang nach *g* anbringen können, nämlich *f*.



Statt der liegenbleibenden Akkordtöne könnten wir auch die einzelnen Takttheile mit Wiederholungen dieses Akkordes besetzen.



Man sieht, dass die Akkord-Einsätze hier jedesmal auf die harmonischen Töne der Melodie treffen, und gewiss vertragen sich diese mit den neuen Einsätzen des Akkordes am besten.

Hierdurch haben wir zu ein und demselben wiedergegebenen Akkorde den grössten Theil der Tonleiter stellen gelernt. Versuchen wir nun, die ganze Tonleiter über denselben Akkord zu stellen;



auch die Wiederholungen des Akkordes auf jedem Takttheile sind hier beibehalten.

Dies führt auf etwas Neues. Wir sehen, dass die letzte Wiederholung des Akkordes nicht mit einem harmonischen, sondern mit einem Durchganton der Melodie, mit *h*, zusammentrifft. Gewiss ist dieses Zusammentreffen widerspruchsvoller, befremdender, als die früher getroffene Anordnung, obwohl der vierte Akkord am Ende nichts ist, als ein geschärfteres Fortgehn der bisher schon zu *d*, *f* und *a* verträglich gewesenen Harmonie. Noch auffallender würde daher dieselbe Form sein, wenn nicht Akkordwiederholung, sondern ein neuer Akkord, z. B.



mit dem harmoniefremden Ton zusammentreffe. Allein in beiden Fällen gleicht der nachfolgende Harmonieton (*c*) Alles aus.

Einen solchen, auf den eintretenden Akkord selbst treffenden Durchganton pflegt man

Wechselton

zu nennen. In diesem Satze —



sind also die beiden *fs* Durchgangs-, die beiden *e* Wechsel-töne, — ein Unterschied übrigens, den wir als unwesentlich und überflüssig nicht weiter beachten.

Hätten wir uns des Wechseltons nicht bedienen wollen, so würden wir unser Ziel auch durch eine andre Rhythmisirung



erreicht haben, wenn wir die letzte Akkordwiederholung (a) oder den letzten Akkord (b) mit dem letzten Melodieton zusammengestellt und die vorangehenden Durchgangstöne dazu rhythmisch eingerichtet hätten.

Hier sind wir dahin gekommen, zwischen einem und dem andern harmonischen Tone der Oberstimme zwei Durchgangstöne nach einander anzuwenden. — Im Grunde war dies auch schon in No. 369 der Fall. Ziehen wir die Wiederholungen des einen Akkordes zusammen,



wie sie denn doch wesentlich nichts Verschiednes sagen: so sehen wir zu einem Akkorde die ganze Tonleiter, — zwischen den Harmonietönen *c, e, g, c* die Durchgangstöne *d, f, a, h* — eingeführt. Hier ist es zu dem tonischen Dreiklang geschehn; das nachfolgende Sätzchen



erinnert, dass es (wie sich von selbst versteht) zu jedem andern Akkorde geschehn kann, wofern wir nur von einem Harmonieton ausgehn und in einen Harmonieton wieder einlenken. Dies zeigt auch das folgende Sätzchen, —

375 m)

10	13	12	11	9	8	7	6	7	8
6	—————			6	—————				8
3	—————			3	—————				8

in welchem gar drei Durchgangstöne hinter einander (*fis, e, d*) erscheinen, zwei zu dem ersten Akkorde, der dritte als Wechselton zu dem zweiten.

Alle bisher aufgefundenen Durchgänge waren aus der Tonleiter der im Satze herrschenden Tonart genommen. Wir nennen sie

m) Gen. B. Zugleich haben wir an diesem Sätzchen eine Bezifferung versucht, die nicht blos die Harmonie, sondern auch die Durchgänge angäbe. Die Harmonie wäre mit 6 — für beide Akkorde hinreichend bezeichnet gewesen. Aber wie viel Umstände hat schon hier die Bezeichnung der Durchgänge gemacht! Jeder Durchgang, und um des Verständnisses willen jeder harmonische Beiton, musste seine Ziffer erhalten, alle Intervalle des Akkordes mussten angegeben und ihre Fortdauer durch horizontale Striche (——) oder durch einen einzigen Horizontalstrich (wie wir der Kürze wegen gethan) angezeigt werden! — Man erkennt hier eine vernünftige Gränze der Bezifferungskunst; sie sollte bei unsern Kompositionsentwürfen, bei fehlender Zeit oder beschränktem Raum als leichtere und engere Andeutung des harmonischen Inhalts behülflich sein, und nur hierzu ist sie von den guten ältern Komponisten gebraucht worden. Wo sie aber umständlicher und breiter ausfällt, als die Notenschrift selbst, da wär' ihr Gebrauch pedantisch. Wie viel Ziffern und Zeichen brauchte man gar zu No. 388 oder 389! und wie wollte man dabei die Noteneintheilung ausdrücken! Hier also scheiden wir von der Bezifferungskunst; sie kann uns nicht weiter begleiten.

diatonische Durchgänge

und wollen vor weiterer Entwicklung des Durchgangwesens einige Uebungen mit ihnen anstellen.

Vor allen Dingen ist zu bemerken, dass es nach der obigen Erklärung des Durchgangwesens nicht darauf ankommt, in welcher Stimme wir Durchgänge machen; sie können (wie Vorhalte) in jeder Stimme, folglich auch in mehreren Stimmen gleichzeitig eingeführt werden. Hiernach erkennen wir also, dass jede Terz in irgend einer Stimme mit einem Durchgangston ausgefüllt werden kann; ferner jede Quarte mit zwei Durchgangstönen, oder (genauer zu reden) einem Durchgangs- und einem Wechseltone.

Alles dies wollen wir vorerst, zur Uebung, möglichst reichlich anwenden. Wir legen hierzu die schon mehrmals behandelte Melodie No. 171 zum Grunde, harmonisiren sie unter A einfach, und führen dann unter B die nach Obigem sich darbietenden Durchgänge ein.

376 A.



B. a. b. c. d. e. f. g.



Vor Allem sehen wir bei *f* einen Durchgang, der dem Dreiklang im zweiten Achtel das Ansehn und Wesen eines Sekund-Akkordes ertheilt. Schon früher, bei den Vorhalten namentlich (S. 251), haben wir solche doppeldeutige Erscheinungen gesehen und nicht nöthig gefunden, uns darum weiter zu kümmern. Mögen wir das obige *f* im Basse Durchgangston oder Sekunde nennen; wenn wir es nur zu gebrauchen wissen.

Warum haben wir bei *a* nicht den Quartenschritt des Basses ausgefüllt? — Dadurch wär' eine eigne Art verschobner Oktaven (bei 1)

377



entstanden, noch ärger als die offenen Oktaven bei 2; denn es wären zugleich beide Aussenstimmen in Sekunden oder vielmehr Nonen einhergegangen, und das ohne alle harmonische Nothwendigkeit oder Veranlassung. Ein gleicher Fall wäre bei e zwischen Bass und Alt und anderswo eingetreten. Bei d haben wir eine Nonenfolge gesetzt. Bei dem stillen Wesen der übrigen Stimmen konnte der scharfe Wechselton im Bass unbedenklich statthaben, da der bei a gerügte Oktaven-Anklang hier nicht eintritt.

Warum haben wir bei b den Bass nicht ausgefüllt? Es wäre in der That nicht unzulässig gewesen;



allein die Septimenfolge zwischen Alt und Bass und die Häufung der Durchgänge in drei Stimmen hätte dem Satze leicht ein gezerrtes Wesen gegeben.

Warum haben wir bei c und g nicht den Alt ausgefüllt? — Wir hätten dadurch im erstern Falle zwischen Diskant und Alt, im letztern zwischen Alt und Tenor



Quinten hervorgerufen³⁹⁾.

Zweiter Abschnitt.

Chromatische Durchgänge- und Hülfsstöne.

A. Der chromatische Durchgang.

Was wir bis jetzt erfahren, setzt uns in den Stand, jede Terz und jedes grössere Intervall mit Durchgangstönen auszufüllen. Die Durchgangstöne zergliedern alle diese Schritte.

39) Fünfunddreissigste Aufgabe: Der Schüler hat ein Paar Melodien in derselben Weise, wie früher die Vorhalte

erst einfach,
dann mit Durchgängen im Diskant,
- - - - - Alt,
- - - - - Tenor,
- - - - - Basse,
zuletzt - - - in allen Stimmen,

soweit sie untereinander verträglich und dem Sinn oder Geschmacke des Arbeitenden (denn tiefere Beweggründe sind noch nicht vorhanden) zusagend sind, zu bearbeiten.

Zergliedern wir nun ein kleineres Intervall, die Sekunde. So gut wir zwischen *c* und *e* den Mittelton *d* ergriffen, eben so gut können wir zwischen *c* und *d* den Mittelton *cis* ergreifen, folglich zwischen *d* und *e* den Mittelton *dis*. —



Dies giebt Mancherlei zu betrachten,

Erstens sehen wir nun Durchgangstöne herbeigezogen, die gar nicht in die Tonart gehören. Man erinnert sich dabei an unsre frühesten melodischen Bildungen, No. 51 u. a.

Zweitens sehen wir bei b sogar in dem engen Raum einer Terz drei Durchgangstöne nach einander eingeführt, und gelangen dahin, durch Fortsetzung dieses Verfahrens die ganze chromatische Tonleiter,



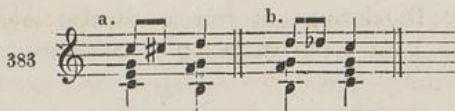
wie zuvor die ganze diatonische Tonleiter, zu einem einzigen Akkorde zu stellen, so dass über ihm und zwischen den harmonischen Tönen neun Durchgänge erscheinen.

Drittens aber sehen wir im Durchgange Stufen erhöht erscheinen, die im Akkord in ursprünglicher Gestalt auftraten, z. B. *cis* gegen *c*, *gis* gegen *g*. Wir errathen, dass auch erniedrigte Stufen gegen reine, und reine gegen erniedrigte oder erhöhte



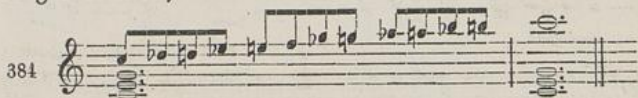
zu stehn kommen können. Diese Gestaltungen erinnern uns an die Lehre vom Querstande; man könnte einen Durchgang *cis*, der in einer Stimme gegen den Harmonieton *c* in einer andern — nicht etwa bald nachfolgend sondern gleichzeitig auftritt, querständig nennen. Allein es würde hier zutreffen, was für andre, aber verwandte Fälle der Anhang M nachweist. Ein solcher querständiger Durchgang kann nicht verletzen, weil er in vernunftgemässer Folge erscheint und gefasst wird; er kann kein Missverhältniss in der Harmonie bewirken, denn er ist nur Bestandtheil der Melodie und nur aus ihr zu erklären und zu rechtfertigen.

Hieraus ergibt sich auch die richtige Schreibart der Durchgangstöne. Ein Durchgang, z. B. *cis* bei a,



ist nichts, als Ueberleitung des einen Melodietons, *c*, in den andern, *d*; man könnte sagen: *c* dehne sich so weit aus, stimme sich so weit hinauf, bis es *d* erreiche. Wenn nun nach dieser Ansicht der Durchgangston nichts als Fortsetzung des vorherigen Harmonietons ist: so muss er auch nach demselben genannt werden; also *c* stimmt sich hinauf zu *cis*, um nach *d* zu führen. Umgekehrt stimmt sich oben bei *b* der Melodieton *d* zu *des* hinab, um nach *c* zu kommen.

Hiernach ist oben grösstentheils verfahren. Warum ist aber in No. 381 statt *aïs* gegen die eben erwiesne Regel *b*, und in No. 382 statt *ges* im ersten Beispiele *fis*, und statt *es* und *des* im letzten *dis* und *cis* gesetzt worden? — Aus folgendem Grunde. Alle Regeln der Schreibart haben nur einen Zweck: das Niederschreibende so leicht und sicher wie möglich darstellen zu lassen; auch die obige Regel entspricht diesem Zweck, indem sie die Durchgänge nach ihrer Herkunft benennt und damit erklärt, zugleich aber eine Anzahl Wiederherstellungszeichen spart; die aufsteigende chromatische Tonleiter z. B. würde, mit Erniedrigungszeichen geschrieben,



nicht weniger als zehn Vorzeichnungen, dagegen mit lauter Erhöhungen (also streng nach der Regel) nur fünf, und in unsrer Weise (No. 381) nur sechs Vorzeichnungen erfordern. Nun würde uns aber die strenge Befolgung der Regel auf Töne führen, die der voraussetzlichen Tonart allzufremd, die allzuentlegnen Tonarten angehörig wären; es könnte befremden, zu *C*dur *aïs* oder *ges*, zu *A*dur *es* oder *des* erscheinen zu sehn, obwohl es der Sache nach — da die Durchgangstöne nicht zur Harmonie gehören — ganz unbedenklich wäre. Darum allein, um das Befremdliche zu mildern, nennt man die Töne nach näher liegenden Tonarten oder Harmonien. — Die Abwägung dieser Rücksicht gegen den Vortheil der streng regelmässigen Schreibart darf in den einzelnen Fällen dem Ermessen eines Jeden anheim gegeben werden.

Was wir nun bisher an der Oberstimme gezeigt haben, kann in jeder andern Stimme statt finden. Man wird nur, vorzüglich in Mittelstimmen, darauf zu sehn haben, ob auch für Durchgänge, besonders für mehrere auf einanderfolgende, innerhalb der Nebstimmen Raum ist.

Und da die Durchgänge in jeder Stimme möglich sind, so müssen sie auch gleichzeitig in zwei Stimmen



oder gar in drei und mehr Stimmen



anwendbar sein; nur freilich, je mehr Durchgangstöne gleichzeitig gegen die Akkordtöne geführt werden, desto mehr werden diese verdunkelt, desto grösser ist die Gefahr, mit den fremden Tönen Verwirrung anzurichten.

Noch einmal kehren wir auf den in No. 376 schon mit diatonischen Durchgängen versehenen Satz zurück, um nun auch die chromatischen Durchgänge in ihm einzuführen.



Um den Satz reicher auszuführen, haben wir den chromatischen und diatonischen Durchgängen einige Vorhalte untermischt, dabei aber keineswegs alle möglichen Durchgänge eintreten lassen. Denn dies würde nicht bloß in falsche Fortschreitungen der Stimmen verwickeln, sondern auch den Satz mit fremden Tönen überladen und die Stimmen verweichlichen, da sich die meisten ihrer Schritte in Halbtöne auflösten. Die Bearbeitung des Vordersatzes diene als Beispiel.

388

Man sieht, wie kleinlich besonders der Tenor im ersten Takte durch die peinliche Einzwängung der Halbtöne geworden ist.

Bei der Einführung der diatonischen Durchgänge liefen wir Gefahr, einen ursprünglich richtigen Satz durch Quintenfolgen und andre Missverhältnisse zu verderben. Bei den chromatischen Durchgängen gesellt sich noch eine neue Gefahr dazu, nämlich die Häufung fremder Töne und querständiger (oder doch scheinbar, gleichsam-querständiger) Stimmfortschritte. Diese Anhäufung kann bis zu musikalischem Unsinn gehn, z. B. in dieser Behandlung des obigen ersten Takts, — abgesehen von den Quinten und Oktaven, —

389

wenn nämlich unter der Masse durchhinlaufender fremder Töne die wesentlich harmonischen Töne verloren gehn und alles Ebenmaass und Verhältniss in der Stimmbewegung verschwindet. Wir sind also gewarnt, bei der Einführung der Durchgänge stets mit Vorsicht, mit Berücksichtigung der Nebenstimmen und mit Maass zu Werke zu gehen, damit nicht der ganze Satz überladen, oder einige Theile, oder die und jene Stimme in eine gegen andre unverhältnissmässige Bewegung versetzt werde. Schon die Arbeiten No. 376 und 387 sind von dem Vorwurf ungleicher Behandlung nicht frei zu sprechen; einzelne Stellen sind gegen andre zu reich ausgeführt. Hier ist es zur Uebung gesehn; sonst hätten wir entweder die reichern Stellen ermässigen, oder für die einfachern andre Mittel der Bereicherung suchen müssen.

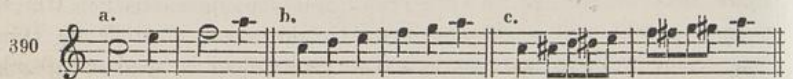
B. Der Hülfsston.

Durchgänge setzen, wo sie gebraucht werden sollen, jederzeit eine Tonlücke, einen solchen Schritt voraus, der noch die Einschlebung eines Tons zulässt. Zwischen *c* und *e* konnten wir *d*, zwischen *c* und *d* konnten wir *cis* einschleiben; zwischen *c* und *cis* finden wir keine Tonlücke auszufüllen, also auch nicht die Möglichkeit, einen Durchgang anzubringen.

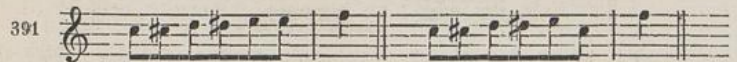
Gleichwohl kann selbst an solchen Stellen das Bedürfniss einer Ton-Einschiebung eintreten; dies erkennen wir, wenn wir erwägen, was eigentlich durch den Durchgang bewirkt wird.

Zunächst gewinnen wir durch ihn (wie im Vorbergehenden gezeigt ist) Ausfüllung grösserer Schritte durch zwischenliegende Töne. Wollen wir nicht unmittelbar von *c* nach *d*, — von *c* nach *e*, von *c* nach *g* schreiten, so füllen wir die Lücken mit den dazwischenliegenden Tönen *cis*, — *d*, — *cis*, *d*, *dis*, *e*, *f*, *fs*, — oder wie uns sonst gut scheint, aus.

Sodann aber dienen Durchgänge auch zur Erhöhung der rhythmischen Bewegung. Hier z. B.



werden die Halbnoten des ersten Sätzchens a mit Hülfe der Durchgänge bei b in Viertel, bei c in Achtel aufgelöst, die rhythmische Bewegung wird also erhöht oder lebhafter, beschleunigter. Dies können wir aber nicht mit Durchgängen erreichen bei dem Schritte von *e* nach *f*, weil zwischen diesen Tönen kein Durchgang möglich ist. Zwar könnten wir uns durch die Tonwiederholung oder durch einen harmonischen Nebenton



helfen; aber aus mancherlei Gründen kann uns Beides oft nicht zusetzen; die erstere Hülfe kann bisweilen ärmlich erscheinen, die andre z. B. dadurch unanwendbar werden, dass der Bass ebenfalls von *c* nach *f* gehen sollte.

Für diese Fälle bedarf es noch einer besondern Hülfe. Wir leiten sie so her. Zu dem Satz a



machen wir bei b Durchgänge. Der Durchgangston *d* führt bei b von *c* nach *e*, aber auch (von *e*) nach *c* zurück. Folglich — führen wir ihn bei *c* gleich wieder zurück; wir gingen hier von *c* aus, um über *d* nach *e* zu gelangen, besannen uns aber unterwegs anders und kehrten zurück nach *c*. Das Gleiche ist bei *d*, *e*, *f* geschehn; bei *e* und *f* haben wir Halbtöne zu Hülfe genommen.

Dergleichen Töne heissen

Hülfstöne;

wir sehen, dass es deren von der Grösse eines ganzen Tons (*c, d*) und eines halben (*e, f*) von oben kommende oder hinabführende (*c, e*) von unten kommende oder hinaufführende (*d, f*) giebt. Hinauf führen Halbtöne in der Regel geschmeidiger.

Später werden wir mehr Anlass zum Gebrauch der Hülfstöne haben. Für jetzt bedarf es nur einer Uebung für chromatische Durchgänge und gelegentlich anzubringende Hülfstöne⁴⁰).

Dritter Abschnitt.

Behandlung von Melodien, die Durchgänge und Hülfstöne enthalten.

Wenden wir nun noch einmal, wie S. 265 bei Gelegenheit der Vorausnahmen und Vorhalte, den Blick auf unsre frühern Melodien, so erkennen wir, wie weit mannigfaltiger und lebendiger sie sich hätten gestalten und behandeln lassen, wär' es uns damals möglich gewesen, neben den Akkordtönen auch harmoniefreie Töne zu verwenden. Eine Melodie, wie jene populär gewordne aus Weber's Freischützen,

Allegro.



würde, wollte man nach unsrer bisherigen Weise jedem Ton einen Akkord anhängen, lächerlich beladen einhergehn.

Von jetzt an haben wir bei jeder Melodie zu erwägen,

- 1) welche Töne besser harmoniefrei zu lassen,
- 2) welche besser — oder nothwendig als Bestandtheile der Harmonie zu behandeln sind.

Nothwendig müssen diejenigen Töne als Harmonietöne aufgefasst werden, deren wir bedürfen, um die für Konstruktion und Zusammenhang der Modulation nöthigen Harmonien einzuführen. Wieviel und welche Töne ausserdem als Bestandtheile der Harmonie oder als Durchgangs- und Hülfstöne gelten sollen, das hängt — bis sich tiefere Beweggründe geltend machen — vom Ermessen des Arbeitenden ab.

Nur das Eine sei als vorläufiger Wink gesagt:

40) Sechsenddreissigste Aufgabe: ein Paar Melodien sind mit Anwendung chromatischer Durchgangs- und Hülfstöne zu bearbeiten; Maass und Ort bleibt dem Ermessen des Arbeitenden überlassen.

je mehr Akkorde verwendet werden, desto beladner und schwerer wird der Satz, — je weniger, desto leichter und beweglicher.

Betrachten wir zu weiterer Verständigung diese Melodie, —

Allegro con brio.

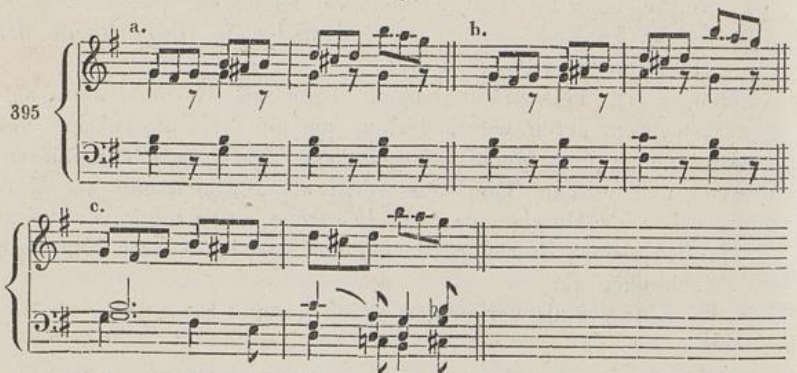


so macht schon die Ueberschrift darauf aufmerksam, dass der Satz leicht beweglich sein soll. Wie könnte das gelingen, wenn wir jedem der leichten Achtel einen Akkord aufbürdeten? Wir werden vielmehr

Takt	1	die	Töne	<i>fis</i>	und	<i>ais</i> ,
-	2	-	-	<i>cis</i>	-	<i>a</i>
-	3	-	-	<i>eis</i> ,	<i>e</i> ,	<i>dis</i> und wieder <i>e</i>
-	4	-	-	<i>h</i>	und	<i>gis</i>

als Hilfs- oder Durchgangstöne auffassen, — und so in den folgenden Takten. Nothwendig erscheinen hier, wo sich nicht einmal ein Vordersatz absondert, nur die Harmonien des Schlusses; der Schlussakkord füllt unzweideutig den letzten Takt, zum Dominantakkorde bietet der vorletzte Takt die Töne *fis - d - c* und nochmals *fis*; die beiden *e* mögen als Durchgang und Hülfsston gelten, — oder auch als None, wenn man den Nonen-Akkord nicht zu schwer und aufgeblasen für das leichte Sätzchen findet.

Soviel war sicher festzustellen, wenn man nicht den Charakter der Melodie ganz vernichten wollte. Im Uebrigen ist Mancherlei möglich. Am leichtesten (für ein *Presto* oder *Prestissimo* am günstigsten) würde die Behandlung bei a —



sein, in der zwei volle Takte zu einer Harmonie zusammengefasst sind; harmoniereicher sind die Behandlungen bei b und c, aber

auch lastender, am meisten die dritte. Weitere Auseinandersetzung und Anleitung scheint um so weniger nöthig, als wir von Melodien, die blos zur Uebung angefertigt sind, zu solchen übergehn, die dem Kunstleben selber angehören⁴¹⁾.

Vierter Abschnitt.

Weitere Wirksamkeit der Durchgänge.

Zunächst haben die Durchgänge und Hülfsstöne den Tonreichtum unsrer Sätze, dann den lindern und geschlossnern Gang unsrer Stimmen gesteigert, endlich — und das erschien als das Bedeutsamste — von der Ueberlast stets geschlossner Akkordreihen befreit. Allerdings können durch überhäufte Anwendung der Durchgänge Melodien, die Anfangs zu eckig waren, jetzt allzusehr abgeschliffen, es kann mancher Charakterzug — besonders des Basses, der gern markig, entschieden, in grössern Schritten einhergeht — verwischt werden. Vielleicht wäre das schon dem Satze No. 276 zum Vorwurfe zu machen, wiewohl man über den Grad weicherer oder schärferer Stimmführung gründlich nur aus dem Sinne jedes Tonstücks urtheilen kann und hierzu erst Aufgaben von bestimmtem Charakter erwartet werden müssen.

Der entscheidende Fortschritt bleibt aber allerdings der, dass wir nun nicht mehr genöthigt sind, jedem Melodieton einen Akkord aufzuladen, dass wir neben der Harmonie harmoniefreie Töne haben. Hiermit treten wir aus dem Joche der Akkordik frei heraus; unsre Harmonie löset sich auf in vier Stimmen, deren jede sich frei in melodischer Weise entfalten kann, gestützt auf Harmonie, nicht aber an sie gefesselt.

Dieses Stimmwesen kann sogar, am rechten Orte, vorherrschen vor dem Akkordwesen. So schreibt Mozart in der Zauberflöte Folgendes



in einem raschen leicht bewegten Satze. Man erkennt, dass die Achtel *g-h* Takt 2 eigentlich der Akkord *g-h-d* sind, der in den Oberstimmen aber durch zwei Vorhalte, *a* und *c*, aufgehalten

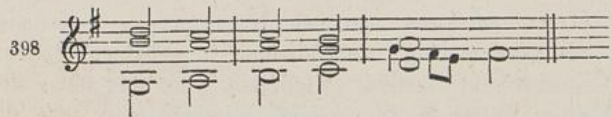
⁴¹⁾ Siebenunddreissigste Aufgabe: Bearbeitung der in der Beilage XVII gegebenen Melodien.

wird, während die Unterstimme den Akkordton *h* zu den Vorhalten, dann aber zu den Akkordtönen *g-h* den Durchgang *c* bringt, der fließend in den folgenden Akkord führt. Die Stelle heisst ursprünglich so, wie sie hier bei a, oder b —



gesetzt ist; bei c lösen sich Akkordton und Durchgang deutlicher von einander. Mozart aber brauchte schwunghaftere, glattere Stimmen, und warf mit sichrer Hand und klarem Sinne Vorhaltston und Akkordton, Akkordton und Durchgang übereinander; das Spiel der Stimmen trägt uns auf leichter Woge dahin, kein Mensch denkt an Akkorde.

Eben so verhält es sich mit dieser Stelle, —



wo durch gleiche Anwendung von Vorhalt und Durchgang gleichmässiger Gang aller Stimmen und ruhiger diatonischer Einerschritt des Basses erhalten worden ist.

Wenn nun die Durchgänge schon gewissermaassen eine Rolle in der Harmonie zu spielen anfangen, sich immer bedeutsamer in die Harmonie — zu der sie von Haus' aus gar nicht gehören — eindrängen: so darf es zuletzt kaum noch befremden, wenn sie sich auch

als gleichsam-harmonische Töne fühlbar machen und Anwendungen gleich wirklichen Harmonietönen sich zueignen. Dies geschieht in vierfacher Weise.

1. Durchgangs-Akkorde.

Da Durchgänge in mehrern, ja allen Stimmen gleichzeitig statt haben können, so lässt ihr Zusammentreffen bisweilen Akkordgestalten zum Vorschein kommen, die weder in der Modulations-Anlage nothwendig noch — als Akkorde — vom Komponisten selbst beabsichtigt waren. Hier



sehen wir eine Melodie, die zu ihrer nothwendigen harmonischen Begründung eigentlich nur der Dreiklänge auf *c*, *f*, *g*, *c* bedurft hätte; man kann noch die Dominantakkorde auf *c* und *g* und die Molldreiklänge auf *d* und *a* (diese alle für Takt 2 und 4) zufügen. Nun erscheinen aber, dem Notengehalt nach, noch die Akkorde

d - f - a - c
dis - fis - a - c
a - c g (fehlt *e*)
ais - cis g, (fehlt *e*)

die weder nothwendig für die Modulation, noch in ihrem eigentlichen Sitz einheimisch, noch nach ihrer eigentlichen Natur behandelt sind. Man muss daher annehmen, dass der Komponist gar nicht beabsichtigt hat, diese Akkorde zu setzen; er hat gegen die Oberstimme seine Unterstimmen in fließende Bewegung gesetzt, hat dies nur mit Hülfe von Durchgängen gekonnt — und so sind diese Scheinakkorde

(das ist der andre Name für dergleichen Gestalten) zum Vorschein gekommen. Ein Gleiches zeigt sich im *Sanctus* der hohen Messe von Seb. Bach*) in unbestreitbarer Weise. Es beginnt (sechsstimmig, 2 Soprane, 2 Alte, Tenor, Bass,) so, —

400

und die Begleitung giebt vollkommen unzweideutig, auch nicht durch einen einzigen Durchgang verstellt, folgende Akkordfolge

401

*) Im Klavierauszuge vom Verf. bei Simrock in Bonn herausgegeben. Die Begleitung ist in No. 401 (Anfangs vereinfacht) aus dem Klavierauszug angeführt, gewiss aber mit der Partitur in allem Wesentlichen übereinstimmend.

als eigentlichen Harmoniegehalt. Alles Uebrige ist Durchgang, alle in den Oberstimmen auf die zweiten Achtel der Triolen fallenden Harmonien sind Durchgangs-, sind Scheinakkorde.

Statt vieler andern stellen wir hier —



noch zwei Durchgangsgestalten auf. Im ersten Satze liegt nur ein Akkord (*c-e-g*) vor, dem man durch einen zweiten (*f-a-c*) einen Gegensatz geben kann; *dis-fis-a-c* dagegen ist in der Modulation gar nicht motivirt, es giebt nur einen verwegnen Accent, einen Schlag gegen die Melodie — und ist nur ein Zusammenstoss von Durchgängen. Im zweiten Satz (aus dem Freischützen) hat R. M. Weber nur einen prallen, patzigen Accent für sein naseweis-drolliges Aennchen gebraucht und dazu Hilfstöne für alle vier Stimmen zusammengedrückt; dass diese den Schein des Akkordes *f-as-c-es* annehmen, ändert den Sinn nicht — und der Akkord in Wirklichkeit hat mit der Modulation Weber's nichts zu thun.

Es kann nicht unbemerkt bleiben, dass alle dergleichen Erscheinungen gleichwohl mehr als eine Deutung zulassen, dass man wenigstens in vielen Fällen (z. B. im ersten Satze von No. 402) berechtigt ist, ebensowohl wirkliche als Scheinakkorde anzunehmen, und zwar wirkliche, die unter dem Einflusse des Melodieprinzips (S. 226). auftreten. Auch bei den Vorhalten schliessen wir auf dergleichen mehrdeutige Erscheinungen; jetzt wie bei jenen soll uns der unfruchtbare Streit um die Deutung fern bleiben, wenn wir nur die Sache haben und beherrschen.

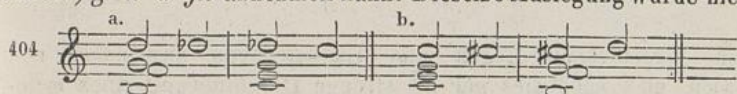
Thatsächlich wichtiger ist die Erscheinung der

2. Durchgänge als Vorhalte,

die sich zeigt, wenn blosse Durchgänge (wie hier —



bei a die Töne *fis* und *d-fis*) als Vorhalte festgehalten werden (wie bei b) als wenn sie zum vorigen Akkorde gehört hätten. Dies haben sie natürlich nicht, aber man hat sie zu demselben gehört — und darin liegt ihr Recht und ihre Vorbereitung. Der Satz c ist nur eine andre Schreibart von b. Man bemerkt übrigens, dass auch hier die Erklärung an den Begriff eines Durchgangakkordes anknüpfen, dass man vor dem Vorhalt einen Akkord (oder Scheinakkord) *g-h-d-fis* annehmen kann. Dieselbe Auslegung würde hier —



auf den Fall bei a passen, nicht aber auf den bei b. Im erstern kann man für die Erklärung des Vorhalts einen Durchgangsakkord *g-h-des-f* annehmen, dagegen ist ein Akkord *c-e-g-cis* undenkbar, da kein Terzenbau von *c* auf *cis* führt. Hier bei b ist also ganz unbestreitbar ein Durchgang als Vorhalt festgehalten worden, — und zwar ein gegen den Grundton querständig auftretender.

Dagegen knüpft sich an den Fall bei b eine neue Betrachtung. Die Durchgangsakkorde waren allesamt den uns schon bekannten Harmonien gleich; hier in dem aus einem Durchgang entstandnen *g-h-des-f* — sehen wir den ersten Fall, dass

3. neue Harmonien aus Durchgängen

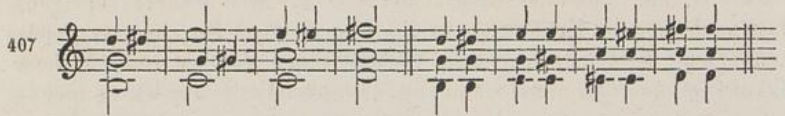
entspringen; denn einen Septimenakkord mit kleiner Quinte und kleiner Septime kennen wir noch nicht. Fügen wir einen zweiten Fall



zu. Bei a sehen wir *dis* als Durchgang von *d* zu *e*; bei b wird dieser Ton festgehalten und es erscheint eine Gestaltung *g-h-dis*, die sogar gleich nachher die Form eines Sextakkordes (*h-g-dis*) annimmt. Man kann dabei stehen bleiben, *dis* trotz seines langen Verweilens selbst unter Veränderung der Akkordform für einen blossen Durchgang zu erklären. Und wenn man dieselbe Gestalt so wie hier bei a —



im zweiten Takte freier, bei b und c in der Stellung eines Sextakkordes erblickt, so kann man *dis* beharrlich für einen blossen Hülfsston erklären; und wenn sich zuletzt aus diesem Wesen ein Gang gestaltet,



der in verschiedenen Lagen und Umkehrungen anwendbar ist: so kann man auch dies nur als strenge Durchführung eines melodischen Motivs ansehen, das sich an die jedesmalige Quinte knüpft. Indess man hat, wenigstens mit gleichem Rechte, fast einstimmig die No. 405 aufgewiesne Gestalt für einen Akkord erklärt und ihn, da er grösser ist als der grosse Dreiklang und sich von ihm durch die übermässige Quinte unterscheidet,

übermässigen Dreiklang

genannt. Er ist derselbe Akkord, der sich uns schon bei der Untersuchung der Mollharmonien in No. 194 gezeigt hatte, damals aber noch nicht erklärt und gebraucht werden konnte.

Auch die in No. 404, a aufgewiesnen und mehrere ähnliche Gestaltungen sind ziemlich allgemein als Akkorde anerkannt. Die meisten von ihnen haben das Eigne, dass sie — aus dem Zutritte harmonischer Durchgänge hervorgegangen — ihrem Tonbestand nach nicht einer einzigen Tonart angehören, sondern (man sehe einstweilen auf *g-h-des-f*) die Töne verschiedner Tonarten zusammenbringen. Wir dürfen sie daher

Mischakkorde

nennen, um damit auf ihren zwitterhaften Karakter hinzudeuten; ihnen allen besondre Namen geben, scheint unnöthige Beschwer. Uebrigens passt der Name Mischakkord auch auf diejenigen von ihnen, deren Töne sich wirklich in einer einzigen Tonart finden, z. B. auf *c-e-gis*, dessen Toninhalt sich in *A*moll findet; denn gerade in diesen Tonarten erscheinen sie seltner als in fremden.

Soviel davon hier; Näheres in den folgenden beiden Abschnitten. Endlich müssen wir noch

4. *Durchgänge als Modulationsmittel*

anerkennen, — wenigstens in gewissen Fällen als Einleitung, Vorzeichen von Uebergängen, — obgleich wir bei No. 216 eine ganze Reihe von Durchgängen ganz wirkungslos für Modulation befunden haben. Hier

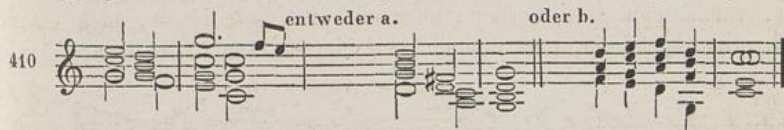


sehn wir einen Satz offenbar in *C*dur beginnen und mit dem vorletzten Akkord entschieden nach *G*dur übergehn. Allein schon im zweiten Takte regt der Durchgangton *fis* über dem Akkord *a-c-e* das Vorgefühl von *G*dur so lebhaft an, dass es kaum noch des spätern Dominant-Akkordes bedarf. Prägen wir vor dem Eintritte des Durchgangs *C*dur noch so stark ein, —



so würde der erste Eintritt des Durchgangs (Takt 6) das Gefühl von *G*dur erregen; nur die stete Rückkehr auf *e-e-g* nach dem Zeichen † und die starke Ausprägung dieses Akkordes würde wieder von *G*dur ablenken und den vorstehenden Schluss eher als Halbschluss in *C*dur charakterisiren.

Will man sich von entgegengesetzter Seite von der Kraft jenes Durchgangs in No. 408 überzeugen, so verwandle man *fis* in *f* —



und die Wendung nach *G*dur (bei *a*) wird unerwartet, die nach dem *C*dur-Schlusse (bei *b*) befriedigender erscheinen*).

Woher nun diese Modulationskraft im einen Fall und der gänzliche Mangel derselben in dem andern in No. 216 betrachteten? — In No. 216 tritt kein Durchgangston mit besonderm Nachdruck hervor; vielmehr nimmt einer dem andern die Bedeutung. In No. 408 dagegen ist *fis* der einzige Durchgang und muss in seinem Widerspruch gegen die Harmonie bemerkt werden. Daher muss er, der Fremdling in *C*dur, befremden, an Fremdes erinnern — und zwar an *G*dur als die nächste Tonart zu *C* und die erste, in der sich *fis* einheimisch findet.

*) Hierzu der Anhang **R.**

Fünfter Abschnitt.

Der übermässige Dreiklang.

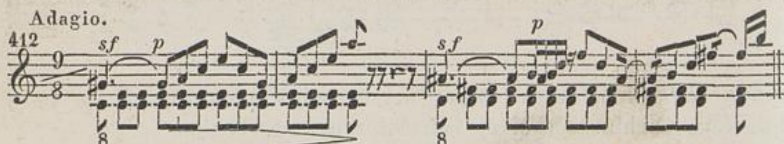
Wir wenden uns nun zu dem ersten der Mischakkorde zurück, dem einzigen, der einen allgemein anerkannten Namen hat. Er ist uns schon als einer derjenigen bekannt, die in der That ihrem Tongehalt nach einer bestimmten Tonart angehören und die wir nur darum in die Reihe der Mischakkorde stellen, weil sie jener Tonart nicht wesentlich sind und in andern Tonarten häufiger gebraucht, da aber aus Durchgangstönen hervorgerufen werden. Hiermit ist auch der Weg, den die Erörterung nehmen wird, bezeichnet.

1. Der übermässige Dreiklang als Harmonie des Molltongeschlechts.

Der genannte Akkord ist einheimisch in derjenigen Molltonart, deren Tonika eine kleine Terz unter seinem Grundtone liegt*), z. B. *c-c-gis* in *Amoll*. Hier kann er im Gefolge des tonischen Dreiklangs, gleich einer blossen durch einen Hülftston veränderten Wiederholung erscheinen, wie bei a,



wiewohl dann in den meisten Fällen Dominant-Harmonien, wie bei b, vorzuziehn sein werden; oder er kann, wie bei c, nach einer Dominanharmonie, oder endlich, wie hier in einem Einleitungssatze,



selbständig, ohne Entwicklung aus einem vorhergehenden Akkord auftreten. Ist er einmal da, so kann seine Quinte gleich einem Vorhalt von oben oder Hülftston in die Tonika emporsteigen, wie hier bei a,



*) Man bezeichnet dies auch durch den Ausdruck: er hat seinen Sitz auf der dritten Stufe in Moll, — ein Ausdruck, der an sich unverwerflich ist, wofür man sich nicht durch ihn zu jener systemlosen Aufschichtungsweise älterer Harmoniker hinüberlocken lässt, auf die der Anhang I hindeutet.

oder sie kann, wie bei b, festgehalten werden, während die andern Intervalle fortschreiten, und mit diesen eine der Dominanharmonien*) bilden.

Reicher zeigt sich das Feld angebaut, wenn

2. *der übermässige Dreiklang als eigentlicher Mischakkord* in einer Tonart erscheint, der er nicht einmal seinem Tongehalt nach angehört. Auch hier kann er selbständig, ohne aus einem voranstehenden Dreiklang gebildet zu werden, auftreten, z. B.

414

Feroce.

oder — und dies scheint das Naturnähere zu sein — er kann als Entwicklung eines vorübergehenden Akkordes eintreten und dann zunächst den Trieb haben, seine Quinte nach der Sexte hinaufzuschicken, wie hier bei a, — wir nehmen als Tonart Cdur an, —

415

oder, wenn er (wie bei b) aus einem kleinen Dreiklange durch Abwärtsschreiten des Grundtons hervorgegangen ist, den neuen Grundton noch eine Halbstufe weiter abwärts zu senden. Beide Entstehungsweisen lassen sich in Einem Ausdrucke zusammenfassen: der übermässige Dreiklang in einer fremden Tonart geht aus der Verwandlung der kleinen Terz in einem grossen oder kleinen Dreiklang in eine grosse hervor.

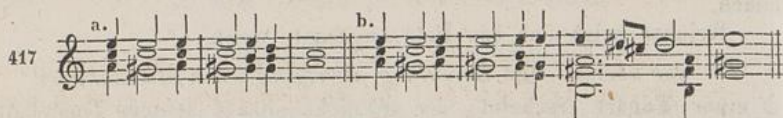
Die obigen Wendungen bedingen noch keinen Uebergang in eine andre Tonart; sie können aber — wo nicht Mittel, doch Vorzeichen einer Ausweichung sein. Hier bei a

416

bleiben wir in Cdur, bei b wird auf den Akkord e-g-h soviel Gewicht gelegt, dass er uns für die Tonart Emoll stimmt, ehe noch der Dominantakkord kommt. Dieselbe Zweiseitigkeit zeigt sich, wenn der übermässige Dreiklang innerhalb der Molltonart

*) Dieser jetzt öfter nöthige Gesamtname soll den Dominantdreiklang, Dominant- (Septimen-) Akkord und Nonenakkord bezeichnen.

erscheint, der seine Töne angehören. Nehmen wir *A*moll als festgestellte Tonart an, so bringt der Satz bei a

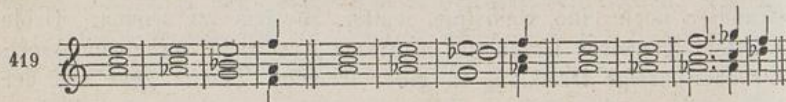


keinen modulatorischen Fortschritt, bei b dagegen stimmt uns das längere Weilen auf *e-gis-h* für *E*dur.

Weit zahlreicher sind die Wendungen, durch die der übermässige Dreiklang mit Nothwendigkeit in fremde Tonarten tritt. Nehmen wir wieder *C*dur als festgestellten Ausgangspunkt und bilden da den Dreiklang *g-h-d* zu einem übermässigen um, so können wir den letztern zu folgenden Modulationen benutzen,



denen leicht noch mehrere angeschlossen werden könnten. Lassen wir unsern Akkord in derselben Tonart (*C*dur) aus dem Hinunterschreiten des Grundtons eines kleinen Dreiklangs entstehen, so bieten sich wieder neue Modulationen, z. B.



dergleichen Jeder sich weiter aufsuchen möge. Es bedarf dazu keiner Anleitung, kaum der Uebung, sondern nur gelegentlich einiger Versuche.

Zuletzt aber müssen wir noch eine Eigenschaft unsers Akkordes in das Auge fassen, die seine *Gewandtheit**) um so auffallender steigert, als man bei dem herben, schreierischen Wesen desselben ihn eher für spröde und ungefüge halten sollte; dies ist die

3. *Enharmonik des übermässigen Dreiklangs.*

Der Akkord hat nämlich mit dem verminderten Septimenakkorde das gemein, dass auch er aus gleichen Intervallen (zwei grossen Terzen) besteht und seine Umkehrungen durch enharmonische

*) Dass die Entstehung und Führung aller Mischakkorde dem kräftigen Eindringen des Melodieprinzips in die Harmonik beizumessen, ist wohl schon wahrgenommen worden.

Verwandlung zu neuen übermässigen Dreiklängen werden. Setzen wir seinen Grundton über die Quinte,

c - e - gis
e - gis - c

so tritt eine kleine Quarte, *gis-c*, hervor, die enharmonisch gleich ist der grossen Terz *gis-his*, folglich in dieselbe verwandelt werden kann. Dann aber wird aus dem Sextakkord *e-gis-c* ein neuer Grundakkord *gis-e-his*. Setzen wir die Verwandlung fort, so ergibt sich folgender Verein von übermässigen Dreiklängen:

c - e - gis davon
e - gis - c oder
e - gis - his davon
gis - his - e oder
gis - his - disis oder
as - c - e;

die letzte Umnennung ist blos Erleichterung für die Notirung. Soll einmal *c-e-gis* einem Satz in *Cdur* angehören, so rückt mit gleichem Rechte *e-gis-his* nach *E* und *as-c-e* nach *Asdur*.

Hieraus folgt: dass alle Schritte und Modulationen, die ein übermässiger Dreiklang darbietet, dreifach angewendet werden können, — auf ihn und seine enharmonischen Doppelgänger, — wie früher die Bewegungen des verminderten Septimen-Akkordes vierfache Geltung hatten*). Hier —



*) Es folgt ferner daraus, dass es nur vier übermässige Dreiklänge von verschiedener Tonung geben kann, da jeder zwei andre in sich schliesst und wir nur zwölf Töne (Halbtöne) in der Oktave haben.

Diese Eigenheit und die oben erwähnte Wechselgestaltigkeit ist nur den zwei Akkorden eigen, die mit gleichen Intervallen bei der ersten Umkehrung die Oktave ihres Grundtons erreichen. Die Gleichheit der Glieder (lauter kleine oder lauter grosse Terzen) in beiden Akkorden, — so ganz abweichend von dem in jedem Momente mannigfaltigen Naturbau des Urakkordes; zugleich die Charakterlosigkeit, die sich darin zu erkennen giebt, drei oder vier Tonarten gleich nahe zu stehn und keiner von ihnen entschieden anzugehören, — die Verkümmertheit und schmerzliche Gepresstheit des verminderten Septimenakkordes, die Ueberreiztheit und schmerzliche Aufgerissenheit des übermässigen Dreiklangs: das Alles sind bedeutungsvolle Züge im System der Akkordik, die in der Musikwissenschaft ihre Würdigung finden werden.

ist ein einziger — einer der einfachsten Fälle, aus No. 418 — mit seinen Umwandlungen. Die übrigen mag Jeder für sich finden.

Sechster Abschnitt.

Die übrigen Mischakkorde.

Bereits in No. 404, *a* sind wir einem der Mischakkorde begegnet, der aus dem Dominantakkorde hervortrat, wenn wir dessen Quinte durchgangartig hinabführten und im Durchgange festhielten. Jetzt wollen wir wenigstens einige Mischakkorde zu näherer Betrachtung ziehen; wir knüpfen bei der Entwicklung des übermäßigen Dreiklangs aus dem grossen an.

1. Mischakkorde aus dem grossen Dreiklange.

Der erste Mischakkord, der aus dem grossen Dreiklange her-
ausgebildet wurde, war der übermäßige Dreiklang.

Nun erwächst aber naturgemäss aus dem grossen Dreiklange der Dominantakkord auf demselben Grundtone; folglich kann (wie wir hier

421

bei *a* sehn) die Erhöhung der Quinte auf den Dominantakkord über-
gehen, oder (wie bei *b*) aus dem bereits vorhandnen Dominantakkorde
durch Erhöhung der Quinte dieser Mischakkord hervorgerufen wer-
den, dem alle Fortschreitungen zu Gebote stehn, die sich mit dem
Wesen des Dominantakkordes und der emporstrebenden Quinte ver-
einen lassen.

Nun haben wir aber ferner aus dem Dominantakkord einen
Septimenakkord mit grosser Septime (No. 243, *C*) gebildet. Hier-
auf gestützt bilden wir jetzt —

422

aus *c-e-gis* den Mischakkord *c-e-gis-h*, oder aus dem grossen
Septimen-Akkorde *c-e-g-h* einem andern, *c-e-gis-h*, den man den
übermäßigen nennen könnte, wenn es nöthig wäre, jede abge-
leitete Gestalt zu benennen.

Zuvor in No. 421, war der Dominant-Akkord durch Erhöhung der Quinte verwandelt; versuchen wir das Umgekehrte, die Quinte mittels Durchgangs zu erniedrigen.

423

Dies ist bei a geschehn, bei b haben wir den Durchgangston *des* gleich an die Stelle des eigentlichen Akkordtons gesetzt und einen neuen Akkord *g-h-des-f* gebildet, der sich vom Dominant-Akkorde durch die erniedrigte und nothwendig abwärts gehende Quinte (denn sie war ja ursprünglich ein Durchgang von *d* abwärts nach *c*) unterscheidet und den man hier mit allen seinen Umkehrungen sieht*). Uebrigens wird man leicht gewahr, dass diese und ähnliche Akkorde nicht in jeder Lage günstig erscheinen. Ungünstig sind alle Lagen, in denen der besonders auffallende Ton (*des*)

*) Auch dem bei *b* aufgewiesenen Akkorde hat man einen schönen Namen angehängt; man nannte ihn den Akkord der grossen oder besser der übermässigen Sexte, weil zufälligerweise die Sexte *des-h* zuerst die Aufmerksamkeit anzog; man übertrug sogar denselben Namen auf den No. 428 gezeigten Akkord, dessgleichen auf einen andern Durchgangsakkord *des-f-as-h* (der nach No. 429 aus *d-f-as-h* durch Erniedrigung des *d* gemacht wird) und warf so einen Sext-Akkord, einen Terzquart- und einen Quintsext-Akkord unter eine Rubrik. Aber dieser Name ist nicht bloß überflüssig, er ist auch unsystematisch, irreleitend und unzulänglich. Denn erstens wird mit dem Gattungsnamen Sext-Akkord stets die erste Umkehrung eines Dreiklangs, nicht eines Septimen-Akkordes bezeichnet. Zweitens ist es nicht die Sexte *des-h*, sondern bloß der Ton *des*, der fremd und darum Aufmerksamkeit erregend eintritt; — es könnte sogar in einem solchen Akkorde das *h* ganz fehlen, z. B.

Adagio.

424

ohne dass im Wesentlichen sich der Akkord änderte. Drittens passt der Name auf dieselben Akkorde nicht, wenn man *des* über *h* setzt (*h-f-des*, *g-h-f-des*, *h-f-g-des*, *h-f-as-des* u. s. w.), weil dann natürlich die Sexte *des-h* gar nicht vorhanden ist. Man hat also drei ganz verschiedenen Akkorde einen Namen gegeben, der auf zwei derselben gar nicht anwendbar und bei verschiedenen Lagen ein- und desselben Akkordes nicht einmal scheinbar veranlasst ist.

neben der Terz *h* steht, mit der er sich in ein und denselben Ton auflöset; er hat erst unsre Aufmerksamkeit gereizt, und nun täuscht er sie, indem er in einen Ton, der schon anderwärts herkommt, gleichsam hineinschwindet.

In No. 423 haben wir dem Akkorde die ursprüngliche Auflösung des Dominantakkordes gelassen; er kann aber auch, wie hier bei a und b —

425

The musical notation for No. 425 consists of two staves. The first staff shows two alternative resolutions of a dominant chord, labeled 'a.' and 'b.', with the word 'oder' (or) written above the bars. The second staff shows a resolution labeled 'c.', which illustrates a chromatic descent of the fifth degree of the chord.

sehn, jede andre (auch enharmonische, wie bei c) Fortschreitung ausführen, die sich unter dem Einflusse des Melodieprinzipes mit der Natur des Dominant-Akkordes und dem Hinabstreben der Quinte verträgt.

Sobald wir einmal den Akkord *g-h-des-f* gebildet haben, ist darin auch ein neuer Dreiklang enthalten, *g-h-des* *) in dem die Quinte erniedrigt erscheint, wie im übermässigen Dreiklang erhöht. Hier —

426

The musical notation for No. 426 shows a sequence of chords. It starts with a dominant chord, which is then reinterpreted as a new triad (g-h-des) by lowering the fifth degree. The notation includes various chord symbols and accidentals to show the transformation.

sehen wir ihn angewendet, die letzten Male mit enharmonischer Umnennung.

Bei allen vorhergehenden Akkorden erscheint der grosse Dreiklang als erster Anknüpfungspunkt. Zwar konnten die gefundenen Septimenakkorde ebensowohl aus dem Dominantakkorde herausgebildet werden; aber das macht keinen Unterschied, da dieser selbst Erzeugniß des grossen Dreiklangs ist. Wenn wir jetzt als besondere Rubrik

*) Er hat den Namen des hartverminderten Dreiklangs erhalten. Wir sind um so mehr gegen alle diese Benennungen einflussloser Gestalten, da selbst die Anhänger derselben in Verlegenheit sind, überall Namen aufzutreiben. Den in No. 425 aufgewiesenen Akkord wissen sie schon nicht anders zu benennen, als: hartverminderter Dreiklang mit zugefügter kleiner Septime.“ Wie breit! und wie unrichtig! — ein Dreiklang mit zugefügter Septime ist kein Dreiklang — und wie irreleitend, als wenn jener Septimenakkord zunächst oder allein aus dem Dreiklange von No. 426 und nicht vielmehr aus dem Dominantakkorde herkäme!

2. Mischakkorde aus vermindertem Dreiklang und Septimenakkord

aufstellen, so ist klar, dass wir sie blos der bequemern Uebersicht wegen absondern; sie könnten eben sowohl unter die vorige Rubrik treten, da vermindert Dreiklang und Septimenakkord wieder nur aus dem Dominantakkorde herrühren. Hier



sehen wir aus *dis-fis-a-c* durch Hinabführung der Quinte (der Septime in *h-dis-fis-a-c*) einen Mischakkord *dis-fis-as-c* mit ein Paar enharmonischen Wendungen.

Blicken wir auf No. 423 zurück, so findet sich da ein Mischakkord, der aus dem Dominantakkorde durch Erniedrigung der Quinte entstanden ist. Aus dem letztern geht aber auch der verminderte Dreiklang hervor; folglich kann auch in diesem die Terz — denn sie ist ja Quinte des Stammakkordes — erniedrigt werden. Hier — um einmal wieder an einen Meister zu erinnern —



zeigen wir diesen Akkord*) zuerst aus dem bekannten Terzett in Mozart's Don Juan und in noch ein Paar Anwendungen, andre der Forschung des Jüngers überlassend.

Wenn ferner bekanntlich aus dem Dominantakkord auch der verminderte Septimenakkord hervorgeht, so muss die in No. 423 gezeigte Erniedrigung der Quinte auch auf diesen übergehen, nur dass dieses Intervall auch hier zur Terz wird. Aus *g-h-d-f* ist *g-h-des-f* geworden, aus *h-d-f-as* bilden wir hier

*) Sie nennen ihn den doppeltverminderten Dreiklang.



einen neuen Mischakkord *h-des-f-as*, der bei a in den zuvor gezeigten Dreiklang zurückgenommen wird, bei b sich normal auflöst, bei c ebenfalls, — nur mit offenbaren Quinten in den Unterstimmen, — bei d eine von den mancherlei anwendbaren enharmonischen Wendungen nimmt.

Hier nun, (in No. 429, c) sind wir — übrigens auf klar übersichtlichem Wege von *d-fis-a-c* über *fis-a-c-es* mittels Durchgangs von a abwärts — zum Schluss auf Akkordfolgen geführt worden mit bewusst gesetzten Quinten, die wir Anfangs entschieden und sorgfältig haben vermeiden sollen. Fragt man zunächst unbefangen sein Gefühl, so wird man die Fortschreitung der Akkorde bei c nichts weniger als verletzend, man wird sie, besonders bei sanftem und weilendem Vortrage milder als die vollkommen normale Führung bei b und freier als den verkümmerten Rückschritt bei a empfinden. Mozart hat den sanft verschwebenden, verklärenden Klang dieser Quintenfolge tief empfunden, als er — damals selbst der zärtliche Bräutigam seiner Konstanze! — in Belmonte's Arie (in der Entführung) bei dem Liebesrufe „Konstanze!“ sie zum dem Gesange erweckte. Und wenn in der Vestalin Licinius, in Liebe und Verwegenheit erbebend, in der Mondnacht, im Tempel am Altare der strengen Göttin seine „Julia!“ ruft: so fand auch Spontini keinen andern Klang in seiner Brust, als jenen.

Warum aber sind wir jetzt berechtigt, solche Fortschreitungen zu unternehmen, die wir Anfangs uns versagt haben? Nicht blos, weil wir sie nun als wohlklingend und brauchbar befunden haben; — denn auf diese Entdeckung hätte uns schon längst, gleich Anfangs, der Zufall bringen können. Sondern: weil wir jetzt in voller Konsequenz darauf geführt worden sind, und weil uns nicht Unbehülflichkeit, sondern vielmehr gegründete Ueberlegung darauf führt, nachdem wir alle andern Wege zu demselben Ziel ebenfalls schon kennen.

Dies ist der Punkt, von dem aus bei lebhaftern, aber ununterrichteten Geistern der verderblichste Irrthum ausgeht; der verderblichste, denn er raubt leicht den Begabtern die ihnen von der Natur zugedachten Früchte. Die entlegnern und deshalb unregelmässignern Gestaltungen erscheinen ihnen als das Neuere und Reizendere, auch darum wohl als das Genialere. Aber dieses Neuere

und Fernerliegende hat nur Kraft, insofern es als äusserste Folge eines zusammenhängenden, organisch erwachsenen und gereiften Ganzen erscheint und sein Wesen ganz ausspricht. Ausser diesem Zusammenhang, an die Stelle früherer, dem Stamm näherer Bildungen geschoben, ist es ohne Kraft und Folge. —

Auf der andern Seite ist aber hier nochmals vor der falschen Regelmässigkeit, vor dem Gehorsam gegen den Buchstaben der Regel zu warnen, der nicht dazu kommen lässt, den Sinn und Grund, und damit auch die Gränzen der Regel zu fassen, — der vergessen lässt, dass derselbe Sinn und Geist, der die Regel aufgefunden, auch uns verlichen, auch in uns das Lebendige, Unentbehrliche ist, dass wir Regel und Kunst nur durch unsern eignen Geist und Sinn fassen, dass endlich doch nur unser Geist die letzte Entscheidung geben kann, so gewissenhaft er sich auch durch Erwägung der Regel, durch eignes Forschen und Sinnen vorbereitet haben muss. Jede künstlerische, jede freie Natur hat das Bedürfniss, zuletzt sich selbst frei zu bestimmen; frei von der Unbehülflichkeit und unzuverlässigen Willkühr der Unbildung, und frei von jedem Gesetz, das ihr nicht zu eigner, innrer Wahrheit geworden ist; — frei von unvollendeter Wildheit und unvermögender Knechtschaft. —