

Zehnte Abtheilung.

Die Behandlung von mehr oder weniger als vier Stimmen.

Bis hierher haben wir uns auf den vierstimmigen Satz beschränkt, und nur ausnahmsweise Dies oder Jenes einmal mit weniger oder mehr Stimmen dargestellt. Es bedarf jetzt nur noch einer kurzen Betrachtung des minder- oder mehrstimmigen Satzes.

Erster Abschnitt.

Der drei-, zwei-, und einstimmige Satz.

Wir haben erfahren, dass nicht einmal vier Stimmen genügen, überall vollständige Akkorde zu geben, wofern wir nicht zu harmonischen Beitönen unsre Zuflucht nahmen. Vollständige Nonen-Akkorde waren ohnedem, wie sich von selbst versteht, nicht möglich; Septimenfolgen (No. 242 u. a.) konnten in vollkommener Reinheit ebenfalls nur mit fünf Stimmen in vollständigen Akkorden ausgeführt, manche Fehler nur vermieden werden auf Kosten der Akkordvollständigkeit.

Natürlich muss Unvollständigkeit einzelner Akkorde bei weniger als vier Stimmen noch weit häufiger eintreten, — oder wir müssen noch häufiger unsre Zuflucht zu harmonischen Beitönen nehmen. Diese nöthigen aber, wenn die Stimmen nicht in ein aufgeblasnes leeres Wesen verfallen sollen, zu mancherlei Durchgängen, und nicht immer ist es wohlgethan, die Stimmen mit so viel (harmonischen und nicht harmonischen) Zusatztönen zu beladen. Wir müssen also, ehe wir zu dieser Aushülfe greifen, erst erwägen:

welche Harmonien am leichtesten ohne Unvollständigkeit zu erreichen sind.

Die Dreiklänge bedürfen nur dreier Stimmen, daher sie sich bisweilen, z. B. in Folgen von Sext- oder Quartsext-Akkorden, füglich drei- als vierstimmig behandeln lassen. Wir wissen aber schon, dass der Stimmgang oft hindert, diejenigen Töne, die wir haben möchten, unmittelbar zu erreichen. Daher werden wir uns, selbst bei Dreiklängen, manche Lage versagen, um möglichst vollständig zu bleiben. Wollten wir z. B. die ersten Töne der

Tonleiter mit Dreiklängen dreistimmig begleiten, so würden die Lagen a und b



vor c den Vorzug fließenderer Stimmführung haben, obwohl wir genöthigt waren, Sext-Akkorde zu nehmen.

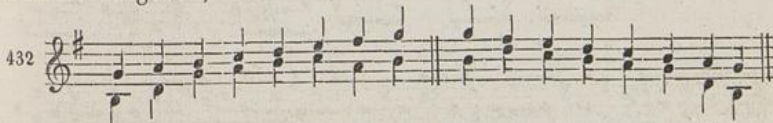
Auch diese Vorsicht genügt, wie wir eben sahn, nicht immer; wir müssen zu Gunsten des Stimmgangs dennoch einzelne Akkorde unvollständig lassen. Hier ist es nun nöthig, zu wissen, welche Akkordtöne am füglichsten wegbleiben können. Wir haben bereits S. 107, 129 und 159 das Nöthige darüber gesagt.

Der Dominant-Akkord kann schon ohne harmonische Beutöne nicht vollständig dargestellt werden; er giebt, wenn man sich derselben nicht bedienen will, von seinen Intervallen zuerst die Quinte auf, da Grundton, Terz und Septime wichtigere Beziehung auf die Tonika haben. Dass er auch den Grundton aufgeben kann, und dann zum verminderten Dreiklang wird, wissen wir; oft wird der Stimmgang auf diesen abgeleiteten Akkord statt des Grund-Akkordes hinweisen.

Versuchen wir hiernach gleich die Begleitung der Tonleiter nach Anleitung der ersten Harmonieweise, jedoch mit Benutzung der Umkehrungen, wo sie dem Stimmgang besser zusagen.



Wir sehen bei b, dass der Schlussakkord hier in Folge des Stimmgangs sogar Quinte und Terz eingebüsst hat, wofern wir nicht etwa vorzögen, mit einem Sext-Akkorde, zwar minder befriedigend, aber volltönder, zu schliessen, oder den Schluss, wie bei c, zu umschreiben. Noch dünner würde sich die zweistimmige Begleitung gestalten. Man könnte hier von der Naturharmonie ausgehen,



oder eine blosse Sextenfolge nehmen, oder andre Wege einschlagen. Doch wir setzen die Akkordbetrachtung fort.

Die Nonen-Akkorde müssten Terz und Quinte aufgeben, wofern man nicht vorzöge, sie mit

abgeleiteten Septimen-Akkorden zu vertauschen, die dann am liebsten ihre Terz — nämlich die eigentliche Quinte vom Grundton — aufgeben.

Die aus Dominant-Akkorden gebildeten Akkorde wären wie ihre Stammakkorde zu behandeln.

Nach diesen Grundsätzen würde No. 201 im dreistimmigen Satze etwa zu so harmonisiren sein.

433

Im zweistimmigen Satze würde man sich noch näher an das Vorbild der Naturharmonie und an Sexten- oder Terzenfolgen halten; z. B.

434

Beide Arbeiten — mit den Abänderungen, die sie zulassen — bedürfen keiner Erörterung.

Auch ist aus dem bisher Besprochenen ohne Weiteres klar, wie durch zugefügte harmonische Bei- und Durchgangstöne die Harmonie vervollständigt und die Stimmen in fließendere, oder lebhaftere Bewegung gebracht werden können. Statt aller Erläuterung stehe hier eine Ausführung des letzten zweistimmigen Satzes, —

435

den sich Jeder selbst zergliedern und deuten mag. — Dass dieser und jeder Satz, auch unter Grundlegung derselben Harmonie auf mehr als eine Weise ausgeführt werden kann, ist nach allem Vor- ausgegangnen klar.

Zuletzt kommen wir nochmals (wär' es auch nur, um uns von der Vollständigkeit der Lehre thatsächlich zu überzeugen) auf den einstimmigen Satz zurück. Es war dies unsre erste Aufgabe; aber wir nehmen sie wieder auf, mit allen Kräften der vollständig entwickelten Harmonie und der sich an sie anschliessenden Tongestaltungen ausgerüstet⁴²⁾.

Jetzt dürfen wir uns gestehn, dass die blosse Tonleiter zwar die erste und nöthigste, aber demungeachtet eine dürftige Grundlage für Melodien ist. Unsre Sätze haben längst die Schranken einer einzelnen Tonleiter durchbrochen; der Vordersatz will nicht mehr auf der Tonika schliessen, sondern strebt nach der Dominante, — oder ist auch ein besondrer Theil geworden, und will in der Tonart der Dominante, in der Parallele u. s. w. schliessen; wir tragen überall das Bedürfniss nach Harmonie mit uns herum, und diese will sich wieder mit Vorhalten, Durchgängen u. s. w. aufschmücken.

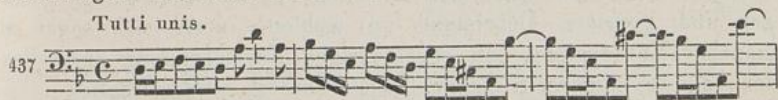
Kann das Alles von einer einzigen Stimme geleistet werden? — Ohne Zweifel.

Zuvörderst wissen wir, dass die Akkorde sich sowohl theilweise (No. 96) als ganz (No. 61) von einer einzigen Stimme in melodischer Form darstellen lassen. Sodann sehen wir leicht, dass sich neben den regelmässigen Akkordtönen (unter sie gemischt) auch Durchgänge, Vorhalte u. s. w.



in derselben Stimme einschalten lassen. Wir haben also in der That Mittel für jede harmonische Gestalt, können mithin auch jede Wendung der Modulation bestimmt angeben. So wird man in diesem einstimmigen Ritornell eines Klavierkonzerts von Seb. Bach —

Tutti unis.



42) Achtunddreissigste Aufgabe: Bearbeitung von ein Paar Melodien drei- und zweistimmig, nach der Weise von No. 433, 434 und 435.

alle wesentlichen Punkte einer energischen Modulation: den tonischen Akkord zu Anfange, die Wendung auf die Oberdominante (Takt 2 bis 5), die Ausweichung in die Unterdominante (Takt 5 bis 6, in *a-c-es* und *fis* ausgesprochen) und in die Oberdominante (durch den vorletzten Ton *gis* angedeutet) finden.

Mehr aber, als die Möglichkeit und die Mittel nachzuweisen, kann hier nicht unser Zweck sein, da die Aufgabe selbst keine eigne Uebung erfordert, sondern sich dem in der Harmonie Gewandten von selbst erschliesst.

Zweiter Abschnitt.

Der mehr als vierstimmige Satz.

Bei dem mehr als vierstimmigen Satz ist zu unterscheiden, ob alle Stimmen einen einzigen Körper — einen Chor, oder zwei und mehr zwar verbundene, aber doch unter sich wieder gesonderte Chöre ausmachen sollen.

Erstere Schreibart nennen wir vorzugsweise den vielstimmigen Satz.

A. Der vielstimmige Satz.

Hier tritt seltner die Nothwendigkeit ein, Harmonien unvollständig zu lassen, statt ihrer aber häufig Anlass, Akkordtöne zu verdoppeln, daher auch oft die Verlegenheit, die Stimmen genugsam auseinander zu halten und dabei so zu führen, dass sie einander nicht verwirren. Daher kommt es vor Allem darauf an, bei jeder Harmoniefolge sämtliche Wege vor Augen zu haben, auf denen jede Stimme unbeschadet der andern fortgehn kann. Demungeachtet ist es nicht immer möglich, jede sauber und wohlgeführt durch das Gedränge zu leiten; man hat bisweilen nur zwischen einem geringen und grössern Uebelstand zu wählen, muss sich sogar zu mancher Verdopplung und regelwidrigen Fortschreitung entschliessen, die bei mindrer Stimmzahl weder nöthig noch zuträglich wäre; die grössere Stimmzahl zwingt dazu, aber zugleich verbirgt sie auch die Mängel in den einzelnen Stimmen.

Hiernächst muss, wie sich im Grunde von selbst versteht, weiterer Raum geschafft werden für die grössere Zahl der Mittelstimmen. Der Bass muss tiefer treten, sich mehr nach unten als nach oben bewegen, häufiger Grundtöne nehmen, um den zahl-

reichen Stimmen ehrenfeste, kräftige Grundlage zu bieten. Die Mittelstimmen dagegen müssen so lange wie möglich auf einer Stelle festgehalten und in kleinern Schritten geführt werden; denn wenn eine zahlreiche Stimmmasse erst in grössere Schritte oder weiter geführte Richtungen geräth, ist es schwer, sie zu beherrschen und ohne Verwicklung fortzuführen. Endlich muss man wohl bedacht sein, jeden Akkord am rechten Ort innerlich zu erweitern (den Dreiklang zum Septimen-, diesen zum Nonen-Akkord), um für die vielen Stimmen möglichst reichen Stoff zu gewinnen.

Alle diese Regeln liegen so klar in der Natur der Sache und sind schon so weit vorgeübt, dass es hier keiner ausgedehnten Uebung bedürfen kann, sondern nur einiger Versuche, um das bereits früher Gelernte auch unter schwierigern Verhältnissen anzuwenden. Wir geben dazu nachfolgende Winke, warnen aber ausdrücklich vor zu weiter Ausdehnung dieser Versuche, da diese Schreibart nur in seltenen Fällen Werth hat, und — besonders den Anfänger — leicht zu Schwerfälligkeit und Künstelei verführt*).

Man beginne mit sehr einfachen Akkordfolgen, und prüfe, wie viel Stimmen sie zulassen. Hier —

438

haben wir ein sehr einfaches Melodiesätzchen bei a mit den einfachsten Akkorden siebenstimmig begleitet, bei b um ein Weniges reicher und achtstimmig modulirt, bei c und d folgen noch ein Paar siebenstimmige Behandlungen. Es sind überall so viel Stimmen

*) Etwas ganz Andres und auf ganz andern Grundsätzen Beruhendes ist die Vielstimmigkeit im Orchester.

genommen worden, als sich eben zunächst und ohne zu grossen Zwang ergeben wollten. Unstreitig lassen sich noch mehr Stimmen über einander thürmen. So ist hier —

die erste Behandlung von No. 438 zu einer zehnstimmigen, — oder wenn man den Halteton mitrechnen will, zu einer elfstimmigen ausgedehnt worden. Aber, vieler Uebelstände im Einzelnen nicht zu erwähnen, ist nicht zu leugnen, dass die neuen Stimmen, besonders die neunte und zehnte, sich nur gezwungen durchhelfen, und nur hin- und hergehn zwischen den schon in andern Stimmen besser gegebenen Tönen. Jemehr Stimmen man erzwingen wollte, desto mehr würden alle diese Uebelstände*) wachsen, ohne dass etwas wesentlich Neues oder Besseres zu hoffen wäre. Ja, wenn man auch für obige oder andre Sätze manche bessere Wendung träfe, so würde doch das Gewirr so vieler Stimmen im Ganzen keine bessere Wirkung aufkommen lassen. Vorhalte und Durchgänge, die so hülfreich sind, den innern Zusammenhang einer Stimme zu befestigen und hervorzuheben, würden bei vielstimmigem Satze die Schwierigkeit und Verwirrung nur steigern.

Um nun, wenn einmal vielstimmig geschrieben werden soll, möglichste Klarheit und Leichtigkeit zu erlangen, thut man wohl, wo es nur immer angeht, zwei oder drei Stimmen mit einander gehn zu lassen in Terzen, Sexten u. s. w. und die so miteinander

*) Dass es schon in den vorstehenden Sätzchen nicht an dergleichen fehlt, mag der Sextseptimen-Akkord zu Anfang des zweiten Takts im zweiten Beispiel No. 438 lehren. Er ist regelmässig gebildet; doch wird die Umkehrung eines Nonen-Akkordes bei so viel Stimmen verwirrt klingen, oder wenigstens den Grundton ganz ersticken.

gehenden Stimmen wo möglich auch neben einander zu stellen, so dass sie für sich eine feste, unterscheidbar sich absondernde Masse, gleichsam einen besondern kleinen Stimmchor im allgemeinen grossen, bilden. Einen solchen Chor bilden in No. 438 in a, b und d (besonders deutlich im letztern) die Stimmen 1, 3, 4; in c die Stimmen 1, 6, 3,; ausserdem in a die Stimmen 5 und 6, und in b die Stimmen 8, 5, 6. Wo dergleichen verbundene Stimmen sich anbringen lassen, müssen sie zunächst nach der Ober- und Bassstimme gesetzt werden. So sind hier, wie die Ziffern andeuten, —

nach dem Basse sogleich die Stimmen 3 und 4 gesetzt, die mit der Oberstimme Sextakkorde bilden und als geschlossene Masse klar hervortreten. Nun war eine zweite, entgegengesetzt gehende Masse wünschenswerth, die sich in den Stimmen 5, 6 und 7, aber freilich weit weniger geschlossen, bildete; die übrigen Stimmen wurden zugesetzt, so gut es gehn wollte. Bei diesem und den vorigen Sätzen deuten die vorgesetzten Ziffern an, in welcher Reihenfolge die Stimmen gefunden sind. Es versteht sich von selbst, dass man nicht immer, wie im letzten Beispiel bei den Stimmen 3 und 4, eine Stimme ganz zu Ende geführt und dann die andre begonnen hat. Dies geschieht nur, wo die Führung besonders günstig ist (wie im letzterwähnten Fall) oder wo eine Stimme sich besonders leicht durchsetzen lässt, wie z. B. die achte in No. 438. Anderswo ist es leichter oder gerathener, zwei Stimmen gleichzeitig durchzuführen. So wurde in No. 439 bei dem tiefen Herabsteigen der neunten Stimme im zweiten Takt eine Mittelstimme zwischen ihr und der Melodie rathsam. Man ging also auf den Anfang zurück, fügte die zehnte Stimme ein und führte diese mit der neunten durch den zweiten Takt zu Ende.

Hier folge noch eine sechsstimmige Behandlung des Satzes No. 433 mit wenigen Veränderungen der Oberstimme.

441

Man hat zwischen Ober- und Unterstimmen für die grössere Zahl der Mittelstimmen weitem Raum schaffen müssen; daher sind namentlich im fünften und sechsten Takt aus Septimen-Akkorden volle Nonen-Akkorde geworden. Auch in der Oberstimme ist Takt 2 und 9 durch eingeschobne Vorhalte Raum für die Töne der andern Stimmen geschafft worden. Aus demselben Grunde hat mancher Akkord Aenderung erfahren, die Häufung der Stimmen hat zu mancher Stimmwendung, zum Kreuzen der Stimmen (Takt 2 und 8) zu Vorhalten und Durchgängen Anlass gegeben.

Es ist nicht zu leugnen, dass das Ganze dadurch, und überhaupt durch die Stimmzahl an einer Ueberladung leidet, die zwar an einigen Orten grössere Tonfülle zu Wege gebracht, im Ganzen aber den Satz in Vergleich zu seiner frühern Behandlung (No. 201) keineswegs verbessert hat. Allein das liegt weniger an der Art

der Ausführung, als an der Erzwungenheit der Aufgabe. Hier war es um ein Beispiel für die Lehre zu thun; es sollte nicht ein Kunstwerk, sondern die Möglichkeit und Art aufgewiesen werden (und zwar an einem dazu wenig günstigen Satze), vielstimmig zu schreiben. Nähmen wir aber an, dass der Satz in künstlerischer Absicht bearbeitet wäre: so würde der Erfolg lehren, dass auch in der Stimmzahl das Einfache, das eben Zureichende zugleich das Beste, und jedes Uebermaass schadenbringend ist.

Nicht leicht wird ein Komponist, wo es ihm Ernst um die Sache ist, sich mit überflüssigen Stimmen beladen, vielstimmig schreiben ohne bestimmten, zureichenden Grund. Wo es aber mit Grund geschieht, da wird nicht Alles, nicht jeder Satz, es werden dann nur geeignete Sätze oder Theile von Sätzen, besonders von einfacher, langsam sich entfaltender Harmonie und ruhig gehaltner, nicht umherschweifender, die Nachbarstimmen drängender Melodie vielstimmig, das Uebrige wird aber viel- oder minderstimmig behandelt werden. In dieser Weise sind mehrere Chöre (besonders die kürzern) in Israel in Aegypten von Händel verfasst, in denen bald acht Stimmen verschieden geführt, bald zwei derselben, oder mehrere Stimmpaare vereint werden.

Eine Scheinvielstimmigkeit besteht darin, dass von den wirklich, real unterschiednen Stimmen (deshalb Realstimmen genannt) Ober- oder Unterstimme, oder auch mehrere, oder alle Stimmen verdoppelt werden. Diesen Fall haben wir schon bei dem zweimal zweistimmigen Satze (No. 84) betrachtet, und uns dahin entschieden, dass solche Verdopplungen nicht als besondere Stimmen zu achten seien. Dieser Satz —

442

ist also nur fünfstimmig, obgleich er neun Tonreihen enthält; denn die drei obersten und die unterste Stimme sind blosse Verdopplungen. Auch dann noch würde der Satz nur für fünfstimmig gelten müssen, wenn die Verdopplungsstimmen bisweilen unter einander wechselten, z. B. die Oberstimmen vom dritten Takte ab so:



geführt werden, wo die erste Oberstimme erst die zweite, dann die dritte, — die zweite dafür die erste, — die dritte aber die vierte und zweite Realstimme verdoppelte.

Endlich würde auch durch Ausfüllung mit harmonischen Beitönen und Durchgängen eine Verdopplungsstimme nicht zu einer realen. Wollte man z. B. die oberste Stimme so ausbilden,



immer würde sie nur als Verdopplung gelten.

B. Der Doppel- oder mehrhörige Satz.

Er ist der üblichere, weil er brauchbarer und charaktervoller ist. Indem er die in ihm enthaltenen Stimmen in zwei oder mehrere Massen theilt, kann er

bald eine oder einige dieser Massen für sich allein,
bald alle vereint zu wahrer Vielstimmigkeit

verwenden. Besonders die erste Form, die nicht bloß satzweise, sondern im engsten Wechsel der Chöre anwendbar ist, giebt der ganzen Schreibart eine Beweglichkeit und Klarheit, deren der eigentlich vielstimmige Satz durchaus nicht fähig ist.

Es sind nun, wie man voraus sieht, mancherlei Anordnungen für diese Schreibart denkbar.

Es können zwei oder mehr Chöre von Stimmen gebildet werden.

Die Chöre können gleiche Stimmzahl und Lage haben, oder ungleiche. — Als kleinste Anlage der Zweichörigkeit mit gleicher Stimmzahl aber verschiedner Stimmlage kann unser zweimalzweistimmiger Satz (S. 72) dienen. In der Regel wird man jedoch nur drei- oder vierstimmige Chöre verbinden.

Endlich kann von den verschiednen verbundenen Chören mannigfaltiger Gebrauch gemacht, ein Chor kann einfacher, der andre figurirter geführt werden, und was dergleichen mehr.

Für Alles dies bedarf es keiner neuen Regel, sondern nur Einer Betrachtung, die sich dann auch auf den eigentlich vielstimmigen Satz überträgt.

Die verbundenen Chöre sollen nämlich nicht bloß allesammt, sie sollen auch jeder für sich als ein Ganzes erscheinen, und bei jeder Trennung der einzelnen Chöre wird das Gefühl, dass

jeder für sich ein Ganzes sei, so bestärkt, dass man auch bei dem Zusammenwirken angeregt ist, jeden Chor besonders zu vernehmen, so lange man ihn irgend von den andern unterscheiden kann. Dies ist auch der Tendenz der Kompositionsart ganz angemessen. Hieraus folgt denn, dass man jeden Chor auch als geschlossnes, in der Harmonie reines und vollständiges, besonders mit wohlgeführter Ober- und Bassstimme charakterisirtes Ganzes behandeln muss, während man sich zwischen Stimmen verschiedner Chöre die im vielstimmigen Satze nicht immer zu vermeidenden Freiheiten oder Regelwidrigkeiten eher gestatten darf. Sobald man aber jeden Chor als abgesondertes Ganze betrachtet, bieten sich die mannigfaltigsten Anwendungen von selbst dar. Während dem einen die Harmonie überlassen wird, kann der andre im Einklang oder Oktaven einhergehn, Haltetöne übernehmen u. s. w.

Alle diese Gestaltungen kommen in der Lehre vom Instrumental- und Vokalsatze zu reiferer Betrachtung und bedürfen für jetzt nicht einmal besonderer Uebung. Es genügt, im Voraus darauf hingewiesen zu haben.

