

Erste Abtheilung.

Die Begleitung des Chorals.

Die Choralmelodien, wie sie jetzt dem christlichen Gottesdienst angeeignet sind, bieten sich wegen ihrer grossen Einfachheit als leichteste und nächste Aufgabe für Begleitung dar. Denn ihr Tonumfang ist meistens nicht ausgedehnt, ihre Melodieschritte sind meist ruhig, nicht zu weitgreifend und nicht zu unstät. Ihre taktische Einrichtung ist ungemein einfach; denn meist bewegt sich, einige Durchgangstöne ausgenommen, die Melodie in lauter Takttheilen, nur selten von einer längern Note unterbrochen. Die Eintheilung in kurze Strophen, deren jede für sich gleichsam als Ganzes abschliesst, erleichtert Uebersicht, Einrichtung und Behandlung*).

Auch die Textunterlage (wenn man gelegentlich schon jetzt an den Gesangvortrag der Choräle denken will) ist höchst einfach; jede Sylbe hat in der Regel einen Ton, dem sich allenfalls ein Durchgangston anschliesst. So ist in jeder Beziehung der Choral eine der einfachsten Aufgaben für Begleitung.

In andrer Hinsicht kann er aber auch einer der reichsten genannt werden. Denn eben die hohe Einfachheit seiner Melodie macht ihn geeignet, die mannigfaltigsten Harmonisirungen und Begleitungen zuzulassen; ja, die meisten Choräle haben eine so allgemeine Bestimmung, dass sie unter verschiedenen Gesichtspunkten gar manche Art der Begleitung gestatten, deren jede für ihren Zweck, am rechten Ort, die beste, keine die allein und allgemein rechte zu nennen ist.

Hierzu kommt aber die religiöse und künstlerische Wichtigkeit

*) Die Choralstrophen (also die grössere rhythmische Anordnung des Chorals) haben, wie der erste Blick in ein Choralbuch zeigt, bei Weitem nicht jene Ebenmässigkeit, nach welcher unsre neuere Rhythmik (vergl. die Lehre von der ein- und zweistimmigen Komposition) strebt. Die Zahl der Strophen ist bald gerade, bald ungerade, die Strophen unter einander haben verschiedene — und oft nicht einmal symmetrisch geordnete Länge, die Schlüsse fallen oft auf gewesne Haupttheile oder Nebentheile; und alles dies wird um so auffallender, da die Bewegung des Chorals in seinen einzelnen Schritten so höchst einfach, ja einförmig ist. Allein für die harmonische Behandlung, unsern dormaligen Zweck, ist diese Weise des Rhythmus nicht von Einfluss; wir bekümmern uns also nicht darum.

der Aufgabe. Der Choral ist von den frühesten Zeiten her wie jetzt ein wesentlicher Theil des christlichen, besonders des evangelischen Gottesdienstes gewesen, und muss es für alle Zeit bleiben. Viele dieser Melodien haben uns von Kindheit her, haben unsere Väter und Vorfahren seit Jahrhunderten erbaut, getröstet, gestärkt, — sind die Stimme des Volks gewesen, mit der es sich zum Evangelium bekannte und zur Heiligung erhob, sind ein starkes Rüstzeug der Kirche bei ihrer Reinigung und Erneuerung gewesen, — und werden mit all' diesen Erinnerungen, in all' dieser Macht auf die Nachkommen übergehn.

Noch heute treten sie würdig in unser Leben
als Volksgesang, von der Orgel geleitet,
als Orgelstück, von tiefer Bedeutsamkeit,
als Chorgesang, in einfacher Kraft.

So sind alle Vorstellungen, die wir mit dem Choral verknüpfen, erhebend. Ueberdem (sehen wir auf die äussere Bedeutung der Aufgabe) ist die Behandlung des Chorals ein wichtiger Theil der Berufspflichten aller Kirchen-Musiker, ein wichtiger, höchst ergiebiger Stoff für Kirchenmusik, — oft auch für weltliche Musik eine höchst wichtige, glücklich zu benutzende Form.

Gesichtspunkte für die Behandlung des Chorals.

Es ist schon oben gesagt worden, dass ein und derselbe Choral gar mannigfache Behandlungen zulässt, deren jede, aus ihrem Gesichtspunkt angesehen, wohl zu billigen ist. Besonders aber sind es drei Gesichtspunkte, aus denen die Behandlung des Chorals zu bestimmen ist.

Erstens kann man blos den Zweck haben, die Choralmelodie, den Gemeinegesang in einfachster Weise zu begleiten. Hierzu würden diejenigen Harmonien zu wählen sein, welche sich am nächsten der Melodie anschliessen, sie am sichersten unterstützen; dies wird die Hauptrücksicht sein, und daneben wird man Bedacht nehmen müssen, in dem Gange der Harmonie das zu Dürftige oder zu Triviale, auch häufige Wiederholungen zu vermeiden, kurz, in keiner Hinsicht der Würde gottesdienstlichen Gesanges entgegen zu handeln. — Diese Behandlungsweise ist bisweilen die einzig zulässige, z. B. um den unsichern Gesang einer weniger gebildeten Gemeinde zu leiten.

Zweitens wird man bei tieferm Eindringen in das Choralwesen gewahr, dass von den bessern Choralmelodien jede einen mehr oder weniger bestimmten Charakter ausspricht, für irgend eine gottesdienstliche Gefühlsrichtung den Ausdruck giebt. Eine künstlerisch höhere Aufgabe ist es, die Herausstellung dieses Charakters

zum Ziel der harmonischen Behandlung zu machen. Dass mit diesem Charakter der allgemeine Sinn des Textes, zu dem der Choral erfunden worden, meist übereinstimmt, ist gewiss. Oft aber sind die ursprünglichen Texte beseitigt und neue an ihre Stelle getreten, die nicht immer dem Sinn des Chorals entsprechen; auch wird ein und dieselbe Melodie bekanntlich oft zu den verschiedensten Texten angewendet, und sogar ein und dasselbe Lied fasst bisweilen Verse vom verschiedensten Inhalt in sich. Nicht unbedingt werden wir also, wenn wir dem Charakter des Chorals nachgehn, zugleich den Text, oder gar die verschiednen Texte im Auge behalten können; wohl aber wird der passende, besonders der ursprüngliche Text uns sicherer zur Auffassung des Charakters, den der Choral hat, anleiten.

Drittens endlich kann man sich die Aufgabe stellen, nicht bloß dem allgemeinen Charakter des Chorals und des Liedes, sondern auch dem besondern Sinn der einzelnen Verse zu entsprechen. Dies wird aber mit der einfachen Weise, die jetzt unsre Aufgabe ist, nicht immer, — vielmehr oft nicht erreichbar sein, es wird dazu der Figurirungen und andrer später zu betrachtender Formen bedürfen. Wir werden also diese Behandlungsweise, allerdings die vollkommenste, hier noch nicht zu unserm Augenmerk machen können, sondern nur gelegentlich nach ihr hinblicken. Denn fern muss uns das stets vergebliche und unkünstlerische Streben bleiben,

mit Mitteln etwas erreichen zu wollen, das ausser dem Bereich dieser Mittel liegt.

Dieses Streben ist nicht bloß vergeblich, sondern auch verderblich; denn es verkehrt den Sinn dessen, was wir wirklich schon besitzen, und lässt uns zu spät und befangen zu dem, was wir eigentlich wollten, gelangen.

Wir kehren zu jener andern Behandlung zurück, in der nicht bloß die allgemeine Bedeutung des Choralwesens überhaupt, sondern der besondre Sinn und Charakter einer bestimmten Choralmelodie, wenn und soweit sich ein solcher zeigt, zur Aufgabe gesetzt wird. Eine solche Behandlung und Darstellung kann

eine typische

genannt werden; sie stellt den Choral so dar, wie er für sich, in seinem Wesen ist, frei von Rücksichten auf zufällige Hilfsbedürftigkeit der Ausführenden und auf zufällige Wendungen einzelner Textverse. Dies ist unsre Aufgabe.

Unter jedem Gesichtspunkte können wir nun, materiell genommen, die Arbeit mannigfach leisten:

1. mehr- oder minderstimmig; wir werden meist die Vierstimmigkeit vorziehen;

2. mehr oder minder harmonisch reich;
3. die Stimmen mehr oder minder melodisch ausgebildet.

Ueberall stellen wir uns endlich bald die Orgel, bald den Chorgesang vor, — so allgemein, wie der Charakter beider Jedem schon vorschwebt, ehe er sich von demselben gründlich und erschöpfend unterrichtet hat.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Auffassung der Melodie.

A. Bestimmung der Tonart und Hauptmodulationspunkte.

Sobald wir eine Choralmelodie zur Behandlung erwählt haben, müssen wir vor allen Dingen

die Tonart derselben

bestimmen. Wir kennen Vorzeichnung und Schluss als die beiden ersten Zeichen der Tonart; auch ist uns bekannt, welches die nächsten Ausweichungen für jede Tonart sind. Diese Merkmale (deren Kenntniss schon aus der allg. Musiklehre vorausgesetzt sein muss) insgesamt werden uns bei den meisten Melodien sicher leiten. Allein eine besondere Schwierigkeit tritt in diesem Punkte bei den Chorälen entgegen. Viele derselben stammen nämlich aus frühern Jahrhunderten (oder sind in deren Weise erfunden) und gehören weder unsern Dur- noch unsern Molltonarten an, sondern ältern von unserm Dur und Moll verschiedenen Tonarten, die wir die Kirchentöne nennen.

Auf diese alten oder Kirchentöne sind unsre bisherigen Grundsätze keineswegs sofort anwendbar. Wir begegnen Chorälen, die ohne Vorzeichnung geschrieben sind; sie müssten daher, nach unserm Begriffe, aus *C*dur oder *A*moll gehen, und demgemäss schliessen. Allein sie schliessen auf *G*, fangen auch wohl mit *G* an; doch sind sie auch nicht *G*dur angehörig, es herrscht nicht *fis*, sondern *f* in ihnen vor, sie schliessen auch meistens nicht mittels des Dominant-Akkordes (*d-fis-a-c*), sondern mittels des Dreiklangs auf der Unterdominante. — Andre Choräle scheinen *D*moll zu sein, aber sie haben nicht die Vorzeichnung von *D*moll, auch ist ihnen nicht *b*, sondern *h*, also der grosse Dreiklang auf der Unterdominante eigen; — und was dergleichen Abweichungen mehr sind. Endlich stossen wir gar auf Choräle, die in Vorzeichnung und Schluss unsern Tonarten angehörig scheinen und

gleichwohl abweichende Behandlung fodern, wenn sie ihrem Charakter gemäss wirken sollen.

Es ist klar, dass unter solchen Umständen viele Choräle mit unsern bisherigen Kenntnissen nicht befriedigend gefasst werden können. Sie fodern noch einen Unterricht über das Wesen der alten Tonarten, in denen sie abgefasst sind; dieser Unterricht ist der Inhalt der zweiten Abtheilung dieses Buches.

Ist es aber ferner klar, dass wir, bevor wir uns über die Kirchentonarten verständigt haben, oft nicht im Stande sind, zu bestimmen, ob ein gegebener Choral einer unsrer Tonarten wirklich angehört, oder nur den Anschein davon hat, eigentlich aber in einem der Kirchentöne geschrieben ist. Daher erfolgen einstweilen, als Uebungstoff, in der Beilage XIX einige nach unsern Tonarten zu behandelnde Melodien.

Haben wir nun eine solche Aufgabe übernommen, und die Tonart des Ganzen, den Hauptton festgestellt, so ist zunächst die allgemeine Einrichtung der Modulation zu bedenken. Wir halten uns dabei zunächst an die rhythmische Abtheilung der Choräle.

Viele Choräle sind förmlich in zwei Theile getheilt; so z. B. in der Beilage No. XXI die ersten vier. Bei andern ist diese Eintheilung nicht ausdrücklich angezeigt, wir erkennen oder fühlen sie aber aus der Anordnung des Ganzen heraus. So bei dem dritten Choral der Beilage No. XXI, dessen zweite Hälfte die beiden ersten Strophen des Anfangs wiederholt, so dass schon dadurch ein nochmaliger Anfang, also Theilung des Chorals in zweimal drei Strophen bezeichnet wird.

Hat ein Choral die zweitheilige Form, so schliessen wir den ersten Theil, wenn es die Melodie zulässt (dies ist bei den in No. XIX gegebenen Chorälen 2, 6 und 10 nicht der Fall), in Durmelodien in der Dominante, in Mollmelodien in der Parallele.

Ferner bildet, wie schon gesagt, jede einzelne Strophe des Chorals einen Abschluss, der durch Pause oder Zwischenspiel, oder wenigstens durch längeres, willkürliches Anhalten von dem weitem Fortgange getrennt ist. Daher haben wir jede Strophe als besondern Theil des Ganzen zu behandeln und in der Regel mit einem Ganzschluss oder Halbschluss abzuschliessen; wir benutzen also jeden Strophenschluss als Ziel- und Ruhepunkt der Modulation, auf dem dieselbe regelmässig, mit mehr oder weniger Befriedigung abbricht*).

*) Nur ausnahmsweise kann der schliessende Akkord ein Sextakkord sein oder der Schluss sich in einen Trugschluss verwandeln, mithin sogar als letzten Akkord einen Septimenakkord oder eine Umkehrung desselben (s. das Beispiel von Seb. Bach im Anhang T. No. 1/480) haben. Dass diese Schlussweisen nur

Es ist daher für jeden Strophenschluss zu überlegen:
 welcher Ausgang der Modulation dabei möglich,
 welcher nach dem Gange des Ganzen der nächste und natürlichste,
 welcher nach allgemeinen Grundsätzen oder dem Charakter des
 Chorals, oder endlich nach dem besondern eben hier zu offenbaren
 Sinn der vorzüglichste ist.

B. Uebersicht aller Schlüsse.

Bei der Wichtigkeit, die die Strophenschlüsse als Hauptmomente und Zielpunkte der Modulation haben, ist genaue Vorbereitung auf sie um so mehr nöthig, je zahlreichere Schlüsse in jedem Choral erfordert werden; die meisten Choräle bestehen aus vier, viele aus fünf und mehr Strophen.

Welche Schlussformen stehen uns nun zu Gebot? — Wir wiederholen um seiner Wichtigkeit willen das S. 60 Gesagte.

Erstens der Ganzschluss, der bekanntlich von dem Dominantakkord ausgeht auf den tonischen Dreiklang. Statt des Dominantakkordes können auch der grosse und kleine Nonenakkord und die von ihnen abgeleiteten Septimenakkorde (diese bilden jedoch nur unvollkommene Schlüsse) gesetzt werden; selbst der Dominant-Dreiklang ist zulässig, — ausser bei der letzten Strophe.

Zweitens ist bisweilen (nämlich bei solchen Chorälen, in denen wenigstens theilweise Anlehnung an das System der Kirchen-tonarten stattfindet) noch jene zweite Art des Ganzschlusses nöthig, der vom Dreiklang der Unterdominante auf den der Tonika geht —



und Kirchenschluss heisst^{*)}). Dass er nicht so befriedigend abschliesst, als der eigentliche Ganzschluss ist einleuchtend; die beiden Akkorde bezeichnen nicht einmal die Tonart mit Bestimmtheit (die Formeln in No. 445 könnten auch Halbchlüsse in Fdur sein) und der Dreiklang der Unterdominante erweckt nicht das Vorgefühl des Schlussakkordes und Schlusses, weil er nicht das Bedürfniss hat, sich in ihn aufzulösen, wie der Dominant-Akkord. Allein er ist,

unvollkommen oder gar nicht befriedigen können, ist einleuchtend; sie können nur in einem besondern Ausdrücke, der dem Komponisten (vielleicht auf Anlass des Textes) nothwendig ist, Anlass haben, auf den wir aber jetzt nicht eingehen.

^{*)} Dass er keineswegs der einzige Kirchenschluss oder dem System der alten Tonarten eigne Schluss ist, werden wir bei der Lehre von diesen erfahren.

wie gesagt, in der Choralbehandlung nicht wohl zu entbehren und es kommt daher auf das Maass von Befriedigung in ihm nichts weiter an*).

Ohnehin können Ganzschluss und Kirchenschluss für einzelne Strophen unvollkommen gebraucht werden; nur das Ende des Ganzen und des ersten Theils (wenn ein solcher markirt ist) fordern wo möglich vollkommenen Ganzschluss.

Drittens der Halbschluss. Er bildet sich bekanntlich aus dem Fall des tonischen Dreiklangs in den Dreiklang der Oberdominante.

Allein nicht immer können wir ihn in den Chorälen so bilden, oder durch einen andern Schluss ersetzen. Die Nachwirkungen des Systems der Kirchentöne — oder eigne Bestimmung des Komponisten machen bisweilen jene zweite Art des Halbschlusses nothwendig, deren schon S. 121 gedacht ist, die sich aus dem Dreiklang der Unter- und Oberdominante

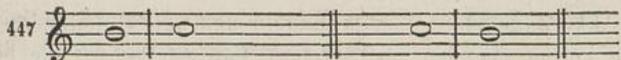


bildet, — mithin aus zwei Akkorden, die nicht einmal harmonischen Zusammenhang mit einander haben. So unvollkommen dieser Schluss auch sei, so nothwendig ist er doch an einzelnen Stellen; wir haben ihn schon in No. 129 angewendet, wo der periodische Bau ohnehin von untergeordneter Bedeutung war. — Merken wir uns, dass der letzte Akkord der Halbschlüsse in Dur und Moll ein grosser Dreiklang sein muss, weil beide Tongeschlechter auf der Oberdominante einen grossen Dreiklang haben.

Hiernach fragt sich nun bei jedem zu bearbeitenden Choral: welche der hier aufgewiesenen Schlüsse sind möglicherweise in demselben anwendbar?

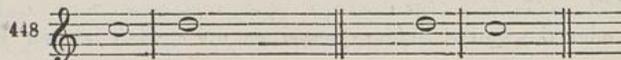
Die allermeisten Choralstrophen gehn mit einem stufenweisen, einen Ganz- oder Halbton grossen Schritt auf- oder abwärts, in Cdur z. B. von *c* nach *d* oder *d* nach *c*, von *h* nach *c* oder *c* nach *h*. Der letzte Ton nun muss für alle Schlüsse Bestandtheil eines grossen oder kleinen Dreiklangs werden, weil alle auf einen solchen fallen; für die Halbschlüsse muss der Dreiklang ein grosser sein, weil der Dominantdreiklang in Dur und Moll ein grosser ist. Gehen wir nun hiernach alle möglichen Fälle durch; wir setzen dazu den letzten Ton als Grundton, kleine und grosse Terz (bei den Halbschlüssen nur als letztere) und Quinte.

*) Er ist übrigens schon S. 121 erwähnt.



	Dur. Moll.		Dur. Moll.
GS. *)	$c = 1 = g$	$c = C C$	$h = 1 =$
	$k3 = e$	$a = A$	$k3$
	$g3$		$g3 . d g . G .$
	5		$5 . h e . E$
KS.	$c = 1 =$		$h = 1 =$
	$k3$		$k3$
	$g3$		$g3 . c g . G .$
	5		$5 . a e . E .$
HS.	$c = 1$		$h = 1 = a h . . E .$
	$g3$		$g3 . c g . C . C .$
	5		$5 . a e . . . A$

In gleicher Weise ergeben sich die mit *c-d* und *d-c* möglichen Schlüsse hier.



	Dur. Moll.		Dur. Moll.
GS.	$d = 1$	$c = 1 = g$	$c = C C$
	$k3$	$k3 . e a . . A$	
	$g3 = f b = B .$	$g3$	
	5	$5 . c f . F .$	
KS.	$d = 1 =$	$c = 1$	
	$k3$	$k3 = d a . . A$	
	$g3$	$g3$	
	$5 . c g . G G$	$5 . b f . F .$	
HS. **)	$d = 1 = c d . G G$	$c = 1 = b c . F .$	
	$g3 . as b . Es .$	$g3$	
	$5 . c g . C C$	$5 . b f . B .$	
	$f g . C C$		

Andre Strophenschlüsse zeigen Wiederholung des letzten Tons oder Terzenfall; dann hängt es vom Bearbeiter und der Beurtheilung des besondern Falles ab, die beiden letzten Töne als dem

*) GS. bedeutet hier Ganzschluss, KS. Kirchenschluss, HS. Halbschluss, k3 kleine, g3 grosse Terz. Die Formel heisst so: Wenn *c* als Grundton genommen wird, so ist ein Ganzschluss möglich mit *g-h-d-f* nach *c* in *Cdur* oder *Cmoll*. Statt der angedeuteten Nonen-Akkorde können auch die abgeleiteten Septimen-, statt der Grund-Akkorde auch Umkehrungen genommen werden.

**) Es versteht sich, dass man nicht blos mit dem Dreiklang *c-e-g* oder *c-es-g* nach dem Dreiklang auf *d* gehen, sondern dafür auch dem Sext-Akkord *e-g-c* oder *es-g-c* setzen kann. Ob übrigens jeder hier als möglich aufgeführte Schluss auch ein zusagender ist (z. B. der Halbschluss in *Es*, der entweder im ersten Akkord zur Verdopplung der Terz, oder zum Fortschreiten der Aussenstimmen in grossen Terzen (Anhang P, No. 23/26) oder zum Eintritt mit einem Quartsext-Akkord führt) ist eine später eintretende Frage.

Schlussakkord angehörig zu behandeln und den einleitenden Akkord auf den vorhergehenden (drittletzten) Ton zu legen, wie hier —

bei a, oder die ganze Schlussformel an die beiden letzten Töne zu knüpfen, wie bei b.

Nun erst fragen wir, welcher von allen möglichen Schlüssen in jedem besondern Falle vorzuziehen ist.

Betrachten wir nach dieser Anleitung vorläufig einige Choräle, zuerst den: Ich singe dir mit Herz und Mund.

Vorzeichnung und Schlussston zeigen die Tonart *Bdur*; der Schluss kann vollkommen regelmässig mittels des Dominant-Akkordes geschehn. Allerdings wär' es auch möglich in *Gmoll* zu schliessen und die Vorzeichnung würde bekanntlich auch dieser Tonart entsprechen. Aber der Schluss würde ein unvollkommener sein; und überdem sehn wir allenthalben *f* in der Melodie, während *Gmoll* nicht *f* sondern *fis* hat.

Der Choral enthält vier Strophen, deren zwei und zwei sich schon durch die Länge, dann aber auch durch die letzte Tonfolge (Strophe 2 und 4) gleichen. Da nun auch die zweite Strophe einen Schluss in der Dominante zulässt, so dürfen wir die zwei ersten Strophen als ersten Theil des Chorals auffassen*).

Die erste Strophe bietet denselben Schluss dar, im Haupttone. Sie könnte auch in der Parallele (*Gmoll*) schliessen, und es würde dabei nichts thun, dass der Schluss ein unvollkommener wäre, mit der Terz in der Oberstimme des letzten Akkordes. Nach den Mo-

*) In diesem Fall hat die Abgränzung eines ersten Theils keinen weitem Vortheil für die Behandlung, als dass sie sogleich die Modulation bestimmt. In umfassendern und verwickelteren Fällen ist der Vortheil entschiedener.

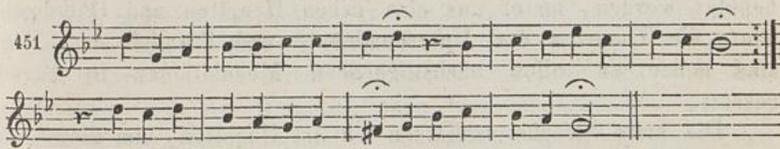
dulationsgrundsätzen kann uns aber eine so frühzeitige Ausweichung in die Parallele nicht willkommen sein.

Die zweite Strophe schliesst als erster Theil in der Dominante. Sie könnte, mittels des Nonen-Akkordes (*f-a-c-es-g*) ebenfalls im Haupttone schliessen. Allein auch abgesehen von der Gelegenheit, hier einen ersten Theil frisch und befriedigend abzugränzen, würde Wiederholung des Schlusses im Haupttone lahm gewesen sein, hätte übrigens auch die Harmonie verwickelt, die sich *F*dur zuneigt.

Wollten wir nun auch die dritte Strophe mit einem Ganz-Schluss enden, so könnte dies in *F* geschehen, nämlich mittels des Nonen-Akkordes, oder *e-g-b-d*; allein auch hier würden wir einen Schlussfall unmittelbar wiederholen, und nichts wirkt so eintönig, als Wiederholung in den hauptsächlichsten und fühlbarsten Punkten. Wir könnten auch in *C*moll oder gar *As*dur schliessen; aber das Alles liegt in einem so kleinen, einfachen Satze viel zu fern.

Allein — haben wir nicht schon die ersten Strophen als ein Ganzes, als einen ersten Theil angesehen, der auf der Dominante schliesst? Folglich können wir die beiden letzten Strophen als zweiten Theil fassen, der von der Dominantentonart wieder in den Hauptton zurückkehrt. Dem entspricht auch gleich der Anfang der dritten Strophe, wie die Einrichtung des Textverses. Wir sehen also, dass die dritte Strophe, als Vordersatz in der Periode des zweiten Theils, ganz regelmässig einen Halb-Schluss macht, von der Tonika auf die Dominante; nachher wird der Ganz-Schluss um so befriedigender eintreten.

Ein zweites Beispiel sei der Choral: Ich will dich lieben, meine Stärke.

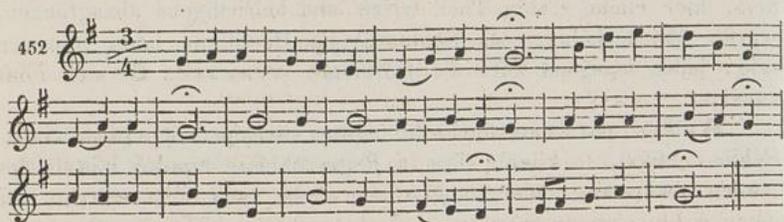


Dieser Choral ist, wie man sieht, förmlich in zwei Theilen abgefasst. Die Tonart des Ganzen ist unverkennbar *G*moll; die nächste Ausweichung würde daher in die Parallele, nach *B*dur, gehn, und dem entspricht der Schluss des ersten Theiles. Hiermit haben wir die beiden wichtigsten Zielpunkte der Modulation festgestellt, denen sich alles Uebrige fügen muss.

Die erste Strophe könnte nun ebenfalls nach *B*dur geleitet werden, wenn dies nicht dem bereits festgesetzten Theilschlusse vorgeifen und Eintrag thun würde; wir ziehen daher den Halbschluss von der Unterdominante auf die Oberdominante vor.

Die dritte Strophe kann mit einer förmlichen Ausweichung einen Ganz-Schluss in *Ddur*, oder nur einen Halbschluss auf dem Dreiklang der Dominante machen.

Als drittes und letztes Beispiel folge hier der Choral: Ach mein Herr Jesu, dein Nahesein.



Diese Melodie bietet der Behandlung desswegen eine kleine Schwierigkeit, weil fünf ihrer Strophen sich nach einem Schluss in der Tonika zu drängen scheinen, und zwar stets in gleicher Weise, durch *a-g*. Man müsste daher, sollte das Einfachste festgehalten werden, fortwährend in *Gdur* bleiben; — auch die vorletzte Zeile ist geeignet, einen Halbschluss in *G* zu machen, obwohl geneigter, nach *Ddur* förmlich auszuweichen.

Allein es ist klar, dass diese einfachste Behandlung hier zu unleidlicher Eintönigkeit führen würde. Nehmen wir nun voraus an, dass die vorletzte Strophe nach *Ddur* modulirt, so fragt sich, was die übrigen fünf Schlussfälle werden sollen? — Das *a-g* kann zum Schlusse

- in *Gdur*, durch den Dominant-Akkord *d-fis-a-c*,
- in *Cdur*, durch den Nonen-Akkord *g-h-d-f-a*,
- in *Emoll*, durch den Dominant-Akkord *h-dis-fis-a*

benutzt werden, bietet uns also neben Hauptton und Oberdominante die Tonarten der Unterdominante und Parallele dar. Wir sind daher zu allen nächstliegenden Modulationen in Stand gesetzt.

Die erste Strophe schliessen wir im Hauptton, um diesen zu befestigen, die letzte muss ohnehin ihm angehören.

Den Schluss in der Unterdominante stellen wir, seinem Charakter gemäss, so nahe wie möglich an das Ende, also in die vierte Strophe; dadurch wird die Modulation der folgenden Zeile um so mehr gehoben, deren Melodie ohnehin hinabführt und eines erfrischenden Mittels bedarf, um nicht zu ermatten.

Die zweite und dritte Strophe gehören folglich dem Paralleltone an. —

Man sieht leicht, dass mehr als eine abweichende Anordnung hätte getroffen werden können; man hätte z. B. die zweite Strophe

in *Emoll*, die dritte in *Cdur*, die vierte wieder in *Emoll*, oder die dritte in *Gdur* schliessen können. Allein wo wäre die ruhige Masse von *E* geblieben, die wir oben aus zwei Strophen bildeten? Und wo der entschiedne Gegensatz von Unter- und Oberdominante? Dafür wären wir auf schon dagewesene Tonarten zurückgekommen, —

Emoll, Cdur, Emoll,
Gdur, Emoll, Gdur, —

hätten also zerstreut modulirt und schon dagewesene Töne durch stumpfes Zurückkommen auf sie abgenutzt.

Wir hätten auch statt *Emoll* die Tonart der Unterdominante, *Cdur*, in zwei Strophen anwenden können. Allein dann würde der herabziehende Charakter der Modulation in die Unterdominante zu dauernd hervorgetreten sein, und wir hätten gegen fünf Durstrophen eine einzige Mollstrophe gehabt, während im obigen Entwurf ein besseres Ebenmaass herrscht, nämlich zwei Mollstrophen gegen vier Durstrophen, oder,

zwei Strophen für den Hauptton,
zwei für die Dur- und
zwei für die Moll-Ausweichungen.

Eine so in grössern Massen zusammengehaltne, nicht hin- und her-, sondern bestimmt fortschreitende Modulation ist nicht nur die einfachere, sondern auch (vergl. S. 223) die grossartigere und würdigere, deshalb aber der Würde kirchlichen Gesangs im Allgemeinen entsprechender.

Soviel über die Anlage der Choralarbeit. Betrachten wir die Grundsätze, die uns dabei geleitet haben, so sehn wir, dass unser eigentliches Ziel nur die allgemeine Zweckmässigkeit, — eine natürliche, frisch (aber nicht unruhig) und folgerecht sich entfaltende Modulation — gewesen ist, ohne weitere Rücksicht auf einzelne Momente der Melodie, auf Inhalt des Textes und den besondern Sinn, in dem wir diese oder jene Stelle aussprechen möchten.

Wir müssen uns daher erinnern, dass jene Modulationsentwürfe, die wir aus dem bisherigen Gesichtspunkte zweckmässig nennen durften, aus allen den oben angedeuteten Rücksichten mancherlei Aenderungen erleiden können. Solche Aenderungen werden wir uns auch dann unbedenklich erlauben, ja als Nothwendigkeit anerkennen, wenn der melodische Inhalt einer Strophe in der für sie vorausbestimmten Tonart keine natürliche und zweckmässige Harmonie zuliesse.

Zweiter Abschnitt.

Anlage der Harmonie.

Sobald die Strophenschlüsse festgesetzt sind, ist der Harmonie jeder Strophe ihr Ziel angewiesen. Auf dieses Ziel ist sie nun bestimmt und sicher und damit würdig loszuführen, nach den über Akkordfolge schon mitgetheilten Grundsätzen. Wiederum fragen wir also zuerst nach den nächstliegenden und gehörigsten Akkorden, sehen sodann

auf Folge und Zusammenhang und gehn dabei entschieden auf unser jedesmaliges Ziel los, ohne unnöthige Wiederholung oder Hin- und Herschwanken. Wir nehmen dabei auf Mannigfaltigkeit Bedacht, besonders wo die Melodie zu Monotonie verleiten könnte, und ziehen im Allgemeinen kräftige und würdige Wendungen, entsprechend der kirchlichen Würde und Erhebung, den weichen oder gar weichlichen oder auch trivialen vor.

Daher vermeiden wir im Allgemeinen zu häufige Umkehrungen, besonders Quartsext-Akkorde; letztere besonders, die uns früher so geeignet zur Einleitung des Schlusses erschienen, würden hier die Harmonie einförmig und schwächlich machen, da wir der Schlüsse so viele, und nach so kurzen Zeilen, haben.

Aus gleichem Grunde sind in der Regel auch solche Akkordfolgen zu vermeiden, in denen Bass und Diskant mehrere Akkorde hindurch in Sexten oder Terzen mit einander gehen, z. B.

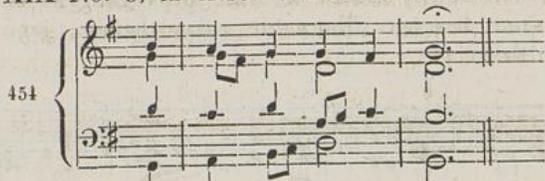


denn bei dem Uebergewicht der äussern Stimmen verbreiten solche Folgen leicht Eintönigkeit und Weichlichkeit über die Harmonie, wenn diese auch an und für sich selbst wohl und kräftig organisirt ist. Dass am rechten Ort übrigens diese und jede allgemeine Regel zurücktreten darf und muss hinter die Tendenz der besondern Aufgabe, ist uns längst bekannt.

Aus der ganzen Anlage der Chormelodie folgt schon, dass in der Regel jeder Ton der Melodie seinen besondern Akkord erhält, also ein Akkordton ist. Hierbei müssen wir jedoch Einiges vorausbemerken.

Erstens ist es zwar das Einfachste, dass jedem Melodieton ein eigner Akkord zuertheilt wird. Aber es kann, wie wir einstweilen schon an No. 455 sehen, ein Akkord auch für mehrere Melodietöne beibehalten werden; es kann

Zweitens ein Melodieton als Vorhalt betrachtet und gebraucht werden, mithin als Bestandtheil des vorigen Akkordes; so könnte man z. B. die letzte Strophe des Chorals „Nun danket alle Gott“ (Beilage XIX No. 3) in dieser Weise behandeln.

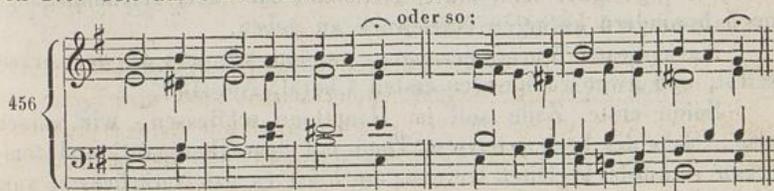


Drittens kann ein Melodieton als blosser Durchgang aufgefasst, z. B. der Schluss der dritten Strophe von No. 452 so behandelt werden.



Beide Weisen, besonders die in No. 455 gezeigte, sind freilich nicht so kraftvoll als die Setzung eines besondern Akkordes auf jeden Melodieton.

Viertens treffen wir in unsern Melodien, z. B. in der dritten und fünften Strophe von No. 452, hin und wieder statt der Takttheile grössere Noten für eine Sylbe. Dann hängt es von uns ab, denselben einen einzigen, oder jedem darin enthaltenen Takttheil einen besondern Akkord zu geben, z. B. die dritte Strophe von No. 452 auf eine von diesen Weisen —



zu behandeln. Im letztern Falle wird die Harmonie rüstiger und gleichmässiger einerschreiten; im erstern kann das Verweilen aller Stimmen sanften Nachdruck bewirken.

Auch da, wo einer Sylbe zwei Takttheile, aber verschiedene zusammengebundene Noten (z. B. im vorletzten Takt der ersten

und zweiten Strophe von No. 452) zufallen, kann für beide Töne Ein Akkord angewendet werden. Doch ist hier das Gebräuchlichere und Kräftigere, jedem Ton einen besondern Akkord zu geben und so den rüstigen Einerschritt des Ganzen zu unterhalten.

Endlich fünftens finden wir (z. B. im vorletzten Takte desselben Chorals) bisweilen eine Takttheilnote in zwei Taktglieder zerfällt, statt eines Viertels zwei Achtel. Hier hängt es von uns ab, den einen oder den andern Ton als Durchgang zu betrachten, oder jedem seine besondere Harmonie zuzuertheilen; jene Choralstelle könnte daher so:

behandelt werden. Jede dieser Auffassungen kann an ihrem Orte wohl angewendet sein, gewöhnlicher aber ist die Behandlung eines der Töne als Durchgang, wie bei a und b; nur fragt sich, welcher von beiden Durchgang und welcher Akkordton sein soll? — Wo nicht der Melodiegang selbst den einen Ton als harmonieeigen, als wesentlich, den andern als zugesetzt bezeichnet, folgen wir dem Gang unsrer Harmonie und nehmen denjenigen als Akkordton, der sich nach dem Zusammenhange der ganzen Modulation am besten dazu eignet.

Ungewöhnlicher ist die Besetzung jedes Taktglieds mit besondern Akkorden, da dies den ruhigen und würdigen Gang der Harmonie leicht stört und die Modulation überladet; daher gewinnt, wenn einmal zwei Akkorde angewendet werden sollen, die engste Akkordverbindung, z. B. bei c, in der Regel den entschiedensten Vorzug. Doch kann diese sowohl, als eine fremdere, z. B. bei d, sehr wohl geeignet sein, einer Textstelle oder dem Harmoniegeange noch besondern körnigen Nachdruck zu geben.

Nach diesen Vorerinnerungen wenden wir uns zu der Arbeit selbst, und zwar zu unserm ersten Choral, No. 450.

Seine erste Zeile soll im Haupttone schliessen, wir wissen also, dass die beiden letzten Töne mit dem Dominant- und tonischen Akkorde begleitet werden; auch ist es das Natürlichste, vom tonischen Akkorde zu beginnen, also dem ersten *f* der Melodie den Dreiklang *b-d-f* zuzuertheilen. Zwischen diesen feststehenden Punkten ist nun die weitere Harmonie zu finden.

Noch dreimal erscheint nach dem Anfange jenes *f* in der Melodie, und wir werden sowohl die nackte Wiederholung des ersten

Dreiklangs zu monoton, als den Durchgang durch seine Umkehrungen

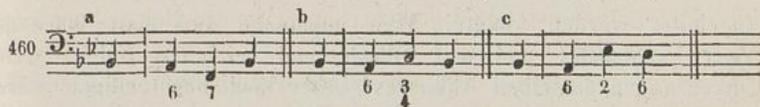


für die Würde des Chorals zu trivial finden. Es müssen also neue Akkorde eingeführt werden.

Der nächste, und darum schon beste, ist der Dreiklang auf der Dominante. Von hier wieder ist der nächste Fortschritt, näher selbst, als der Rücktritt in den eben verlassenen Akkord der Tonika, die Verwandlung des Dominant-Dreiklangs in den Dominant-Akkord selbst, der dann wieder in den tonischen Dreiklang führt. Sonach würde dieser Grundbass

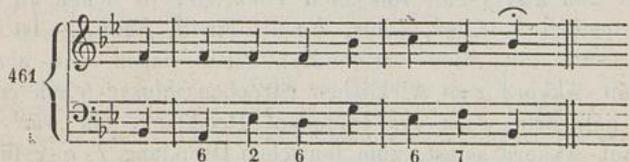


gefunden sein; wir ziehen eine geschmeidigere Umkehrung —



vor, und zwar die bei c als die förderndste, da die bei a und b mit demselben Basse schliessen, mit dem sie begonnen.

Nun bleiben noch die Töne *b* und *c* zu harmonisiren; der erstere könnte mit dem tonischen Dreiklange begleitet werden, wenn dieser nicht schon dagewesen wäre, — oder mit der Unterdominante (*es-g-b*), wenn diese zu Anfang wohl angewendet wäre. Wir ziehn also den Dreiklang auf *g*, Erinnerung an die Paralleltonart, vor. Und eben, weil dieser Akkord, obgleich wir nicht wirklich ausgewichen sind, uns doch an die Paralleltonart erinnert, bauen wir darauf weiter, und nehmen zu dem folgenden Melodieton den Dreiklang auf *c*, die Unterdominante von *g*. So würde also die Harmonie der ersten Choralstrophe diese Gestalt

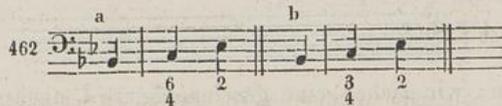


haben. Wir sehen hier, ausser allem bisher Bemerkten, den Bass in bestimmter Richtung sich erheben und zum Schlusse wieder senken; die Erhebung geschieht in zwei Quartenschritten, also einheitsvoll, — und dies ist ein neuer Grund, zu dem Melodieton *b* keinen andern Akkord zu wählen. Der folgende Sext-Akkord

leitet das Herabschreiten des Basses mild ein, während der Dreiklang uns zu einem steifen Gang in den letzten vier Basstönen bringen würde.

Dass wir bei der harmonischen Anlage zunächst den Bass berücksichtigen, ihm vorzugsweis entschiedene, bedeutende Fortschreitung geben, ist in der Wichtigkeit dieser Stimme, als einer äussern und darum bemerkbarern und wirksamern, wohl begründet. Denken wir vollends dabei an das Orgelspiel, wo der Bass in der Regel von einem selbständigen und kräftig ansprechenden Pedal ausgeführt wird, so muss diese Stimme an Bedeutung noch gewinnen.

Nun erst sehen wir auch vollkommen ein, warum der Anfang nicht mit einem Quartsext- oder Terzquart-Akkord auf dem zweiten Melodieton



eingeleitet werden konnte. Wie unpassend und matt wäre der erstere gewesen! und wie unbedeutend bei b die Folge zweier Umkehrungen desselben Akkordes! Aber noch nachtheiliger würde die Aufopferung jenes folgerechten Einhergangs des Basses, den wir oben erlangt, gewesen sein.

Die folgende Strophe soll nach *F*dur gehn; es ist daher natürlich, dass sie sich sobald als möglich dahin wende, um die neue Tonart mit Entschiedenheit und Fülle hinzustellen. Ohnehin giebt es für ihren ersten Ton *c* keine nähere Harmonie, als den Dreiklang der Dominante, den wir übrigens als Sext-Akkord anwenden, weil wir den Bass nicht wieder mit dem eben dagewesenen *f* beginnen lassen mögen. Diesen Dominant-Dreiklang sehen wir aber so an, als wär' er ein tonischer und lassen ihm zum wirklichen Uebergang den Dominant-Dreiklang der neuen Tonart, *c-e-g*, folgen. Dass der Dreiklang hier als Uebergangsmittel genügt, ist nach S. 204 klar (denn von allen Tonarten, in denen dieser Akkord befindlich — *C*dur, *G*dur, *E*moll, *F*moll, *F*dur, — ist letztere am nächsten mit *B*dur verwandt); damit haben wir aber den Dominant-Akkord zum wirklichen Strophenschlusse frisch erhalten. Es ist natürlich, dass der Dominant-Dreiklang, als wär' er der Dominant-Akkord selbst, zum tonischen Dreiklang *f-a-c* führt.

Nun fodert noch ein Ton, *g*, seine Harmonie, denn das andre *g* gehört dem Dominant-Akkord an. Was könnte *g* in einem Akkord sein? —

Zunächst läg' uns wieder der Dreiklang auf der neuen Dominante, wenn derselbe nicht eben dagewesen wäre und der folgende

Dominant-Akkord nach ihm matt, fast als blosse Wiederholung erscheinen würde. — Der Dreiklang auf *es*, den wir wählen könnten, liegt ja noch hinter *Bdur*, und wir gehen vorwärts nach *f*. Hiernach böte sich uns der kleine Dreiklang auf *g* dar, oder — um den Uebergang nach *f* recht zu bestärken — der grosse Dreiklang oder Septimen-Akkord auf *g*.

Allein, ist die kleine Zeile, welche in *Fdur* stehen soll, einen so verstärkten Uebergang werth? — Wenn wir nicht besondere Gründe dafür haben, werden wir den Uebergang nach *C* vermeiden; dann aber ist das Nächste, den Uebergangs-Akkord *g-h-d-f* in einen einheimischen Akkord *g-b-d-f* zu verwandeln, wie wir schon S. 192 gelernt*). Nun also heisst die zweite Strophe unsers Chorals so.

463

6 4 5/6 4/7

Hier folgen die letzten Zeilen mit drei Bässen,

A.

464

B.

C.

*) Hier noch eine andre Weise, auf jenen Akkord zu kommen.

Das letzte *g* muss nach unsrer obigen Annahme den Dominant-Akkord auf *c*, also *c-e-g* und *b* erhalten. Dieser Akkord enthält den Dreiklang *c-e-g* und die Septime, ja, er ist erst Dreiklang gewesen (S. 86), ehe er Septimen-Akkord wurde. Sein Dreiklang aber, *c-e-g* erinnert (S. 82) an *Cdur*. — Wie also, wenn wir in diese Tonart gehen wollten? Dann brauchten wir *g-h-d-f* oder *h-d-f-g*. Wir wollen es (in Gedanken) setzen. Aber — wir mögen ja nicht nach *Cdur* ausweichen, sondern wollen in *Fdur* bleiben. Also müssen wir *g-h-d-f* meiden, — oder vielmehr nur das *h* darin, das in *Fdur* nicht vorhanden ist. Wir verwandeln also *h* in *b*, oder *h-d-f-g* in *b-d-f-g*, wie wir S. 192 gelernt haben.

Diese Induktion oder Hinführung auf den nöthigen Akkord findet oft ihre Anwendung in den Chorälen.

zu denen es nur einiger Bemerkungen bedürfen wird; dass übrigens noch gar manche Harmonisirung möglich ist, wird Jeder, der uns bisher gefolgt ist, ermessen.

Bei A tritt der Sekund-Akkord *es-f-a-c* aus dem vorangehenden Schluss-Akkord *f-a-c* unmittelbar hervor und giebt, nach der Natur der Umkehrungs-Akkorde, dem Harmoniegang so gleich höhere Beweglichkeit. Zugleich sind wir durch ihn auf das Schnellste und Entschiedenste in den Hauptton zurückgekehrt, der unser nunmehriger Zielpunkt ist. Die folgenden waldhornmässigen Harmonien könnten bei häufigerer oder unzeitiger Anwendung leicht gegen die kirchliche Würde verstossen; man muss dabei erwägen, ob die sonstige Behandlung des Chorals diese Würde genugsam aufrecht hält, und wie weit der Text eine leichtere Auffassung rechtfertigt.

Bei B ist die Rückkehr in den Hauptton in der ersten Hälfte der Strophe unentschieden geblieben, gegen die oben (S. 326) aufgestellte allgemeine Regel. Um so stärker erfolgt sie aber dann, da man in die Unterdominante, *Esdur*, förmlich übergeht, und dann erst sich in den Hauptton erhebt. Entschieden wird dieser erst im vorletzten Takte.

Bei C wollte der Bass den Rückschritt auf seinen ersten Ton (*f, g, f*) vermeiden; daher der Sext-Akkord. Das Nächste wäre gewesen, nun den Dreiklang auf *B* folgen zu lassen; dann wäre aber der Bass mit der Oberstimme drei- oder viermal in Terzen fortgeschritten. Man wandte sich daher in förmlicher Ausweichung nach der Parallele des Haupttons.

Hierdurch ist ein Querstand*) in die Harmonie gekommen, den man jedoch mittels eines Durchganges

leicht mildern könnte. Dass er durch Aenderung des Basses (statt *a fis, f fis* oder *a d* u. s. w.) zu vermeiden, ist ebenfalls bald zu sehen; nur wäre damit der ebenmässige Gang des Basses eingebüsst. Man könnte daher jenes querständige *fis* in *f*, also den grossen Sext-Akkord in einen kleinen verwandeln; dadurch würde die Strophe eine ernstere Wendung bekommen (die Folge zweier

*) Man vergleiche hierbei den Anhang H. zur siebenten Abtheilung, über Querstände.

trüber Dreiklänge und besonders der fremdere Eintritt des kleinen Dreiklangs bewirkte es) und besser in der bei A gezeigten Weise, also wie bei C, zu Ende geführt. Denn bei A vollführt die Strophe ihren Halbschluss auf die würdigste Weise, mit den Dreiklängen der Unterdominante, Tonika und Oberdominante; bei C dagegen muss der abgeleitete Akkord *e-g-b-d* noch einen Uebergang nach der Dominanten-Tonart machen, und der Bass schleicht in halben Tönen zum Schlusse. — Man könnte, von dem fremden Dreiklang angeregt, auch eine Wendung nach *Cmoll* nehmen und den Choral so

466

zu Ende führen, wenn dieser fremdere ernstere Ausgang irgend einmal dem Sinn eines untergelegten Verses, oder einer irgend wodurch angeregten Intention entspräche. In diesem Fall hätte man also einen Uebergang in die Parallele der Unterdominante gemacht, und zwar kurz vor dem Ende, wo fremdere Ausweichungen in der Regel (S. 229) nicht an ihrer Stelle sind; dadurch würde denn im vorletzten Takte nochmalige Berührung der Oberdominanten-Tonart rathsam, um von ihr aus beruhigender in den Hauptton zurückzukehren und befriedigend zu schliessen.

Wir sehen wohl, dass bei diesen Arbeiten, wenn sie gründlich unternommen werden, alle Grundsätze und Formen der Harmonie in Anwendung kommen. Dies aber ist eben der nächste Gewinn, den wir aus der Choralbehandlung für unsre Bildung ziehen, dass wir unsre harmonische Einsicht befestigen und immer gewandter und umsichtiger in Thätigkeit setzen. Es ist also dringend nothwendig, dass der Jünger sich vielfältig an Harmonie-Entwürfen für Choräle übe⁴³⁾. Anfangs wird er wohl thun, bei jedem Choral auf die im allgemeinen zweckmässigste Behandlung, wie sie oben gezeigt ist, loszugehen, und nur die zunächst sich darbietenden abweichenden Wendungen nachdrücklich zu versuchen, überall sich aber bestimmte Rechenschaft von den Gründen seines Verfahrens zu geben. Erst später mag er zu ein und demselben Choral nicht bloß die nächsten, sondern auch entferntere Harmonisirungen, und immer zahlreichere, versuchen; würde diese abschweifendere Ue-

43) Zu dieser neununddreissigsten Aufgabe findet sich in der Beilage XIX der nöthige Lehrstoff.

bung eher unternommen, als bis die harmonischen Grundsätze sich auch praktisch vollkommen befestigt haben, so könnte sie vom Einfachern, Natürlichen und Treffenden in Gesuchtheit, Gezwungenheit und Unnatur führen. — Wir werden im letzten Abschnitt auf diese Uebung näher eingehn.

Dritter Abschnitt.

Einfache Choralbearbeitung.

Im vorigen Abschnitte haben uns nur vorbereitende Betrachtungen beschäftigt. Jetzt wollen wir ein Paar Choräle ausarbeiten, und dabei die Methode der Arbeit bezeichnen, die sich uns nach vielfältiger Erfahrung an Schülern der verschiedensten Anlage und Vorbildung als sicherste und förderndste bewährt hat.

Wir wählen dazu zuerst den Choral: „Ach alles was Himmel und Erde umschliesset.“ Es ist eine der unbedeutendsten und unkirchlichsten Melodien; allein hierauf kann uns nichts ankommen, da sie besonders lehrreich sein wird. Die Melodie —

467

zeigt nach Vorzeichnung und Schlusson die Tonart Cdur an, wir setzen also vor Allem den hiernach feststehenden Schluss des Ganzen bei I. fest. Die erste Strophe (die gleichsam als erster Theil wiederholt wird) verlangt ebenfalls den Schluss im Hauptton, da man nicht mit der ersten Strophe sogleich in das trübe Moll fallen wird; wir setzen diesen Schluss als zweiten feststehenden Punkt bei II. Endlich setzen wir als dritten Punkt bei III. den Schluss der zweiten Strophe in Gdur (dem nächsten Modulationspunkte) fest. Hiermit haben wir für die Modulation drei Zielpunkte und unsre Aufgabe in drei kleinere aufgelöst. Wir haben bei diesem Verfahren zuerst das Nöthigste und Sicherste festgesetzt, dann das Nächstwichtigste, dann das Weitere.

Nun kommt es auf die Ausführung der Harmonie an. — Hier zeigt sich nun die Schwäche der Melodie; der Anfang der ersten und dritten Strophe treibt posthornartig im tonischen Dreiklang umher, gewiss nicht jener innerlichen Kraft und Würde theilhaftig,

die dem kirchlichen Gesang aus reicherer Harmonieentfaltung erwächst.

Die Melodie haben wir nicht zu verantworten, sie ist einmal Kirchenmelodie. Aber sollen wir ihr nicht zu Hülfe kommen? — So weit die Melodie zulässt, gewiss; allein stets wird sich zeigen, dass man gegen den bestimmt ausgesprochenen Charakter derselben nicht ohne grössern Nachtheil ankämpft. Wollten wir z. B. bei der vorstehenden Melodie dem zu Anfang so stark ausgeprägten C-Dreiklang durch fremde Akkorde,

468

ausweichen, so würde dadurch schon zu Anfang die Tonart entstellt und der weitere Harmoniegang würde, weil er das Nächstliegende nach dem Entfernen und darum Auffallendern brächte, in Schatten gestellt. Es scheint daher folgende Behandlung

469

vorzuziehen. Hier haben wir uns vier Schritte weit in den von der Melodie vorgezeichneten Akkord ergeben und die Tonart in der ersten Strophe entschieden ausgeprägt, — mit den nächsten Harmonien, aber nicht geringer, als die Melodie an die Hand gab. Auch die zweite Strophe hält noch am Hauptton, erinnert aber in den Moll-Dreiklängen an zwei Parallelen und stellt dann die Dominante fest. Die dritte Strophe wendet sich wieder zur Tonika des Haupttons, gewährt aber freiern Spielraum. — Die Ausführung der Harmonie ist möglichst einfach gehalten; nur gegen das Ende werden die Stimmen bewegter. Die Einförmigkeit der Schlüsse

konnte nur einigermaassen durch die Vorhalte gemildert werden; selbst der Quartsext-Akkord war in diesem Zusammenhange nicht füglich zu umgehen.

Der zweite Choral sei der: Wir glauben all' an einen Gott;

470

die beiden ersten Strophen bilden einen ersten Theil und werden als solcher wiederholt.

Wir setzen zuerst die Tonart, *Esdur*, und ihr zufolge bei I. den Schluss des Ganzen fest. — Hiernach ist der Schluss des ersten Theiles festzustellen; wir machen ihn bei II. ebenfalls im Hauptton. Denn in der Dominante ist er nicht möglich, die Unterdominante würde (S. 222) nicht an ihrer Stelle, die Parallele fremd und trüb erscheinen. — Allein nun zeigt sich derselbe Schluss auch für die erste Strophe nothwendig; wir werden uns daher doch für die zweite, für die Parallele, entscheiden müssen. — Die dritte Strophe bestimmen wir zuletzt; sie würde am füglichsten zur Dominante gelenkt, wenn nicht die Parallele des Haupttons, sondern dieser selber vorausging. Der ganze Choral liesse sich so darstellen.

471

Zunächst haben wir uns hier von der engen Harmonielage mehr als in der vorigen Arbeit frei gemacht; die Akkorde treten weiter und klarer, die Stimmen freier und darum schon beweglicher auf.

Nicht ohne Einfluss ist die vorausgeschickte Betrachtung über

die Einförmigkeit der Strophenschlüsse geblieben; sie hat uns bewogen, die Modulation innerlich zu bereichern, gleich Anfangs die Unterdominante, in der zweiten Strophe die Parallele derselben zu berühren u. s. w. Sehr nahe hätte es gelegen, den Anfang durch Berührung der Oberdominante, — der fünfte Akkord könnte *a-c-es-g* heissen, — zu bereichern.

In gleichem Sinn ist der Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden“ (Beilage XX.) aus dem Tod Jesu von Graun und der folgende: „Was mein Gott will“ von Fasch gearbeitet. Graun wiederholt die ersten beiden Strophen, die einen ersten Theil bilden, mit neuer Behandlung; auch der Text der letzten Strophe wird in einem Anhang wiederholt, in beiden Wiederholungen schliesst sich der Komponist dem Harmoniesystem der Kirchentöne an, denen sein Choral eigentlich zugehört und das uns jetzt noch nichts angeht. Im Uebrigen (das hier allein in Betracht kommt) bestätigt seine musterhafte Arbeit die oben ausgesprochenen Grundsätze. Keineswegs ist dies von dem Faschischen Choral zu sagen. Gleich die erste Strophe, die (nach unserm Tonsystem zu reden, — das alte der Kirchentönen würde hier keinen wesentlichen Unterschied machen) die Tonart *Cdur* anzeigt und wirklich in derselben schliesst, beginnt mit dem *Amoll*-Dreiklang, geht nach *Fdur*, nach *Cmoll* und bleibt da bis auf den letzten Akkord. Um so geradsinniger gehen die folgenden zwei Strophen *) auf ihr Ziel los, was dann von den beiden nächsten wieder weniger zu sagen ist. — Diese Bemerkungen hat der Schüler zur Befestigung seiner eignen Ansichts- und Handlungsweise zu erwägen. Nicht aber sollen und können sie ohne Weiteres als Tadel Fasch's (bekanntlich eines der geschicktesten Tonsetzers) gelten. Einestheils würde es sich zuvor fragen, ob nicht ein besonderer Sinn in Fasch's Aufgabe ihm den abweichenden Gang vorgezeichnet hat. Andern Theils ist bekannt, dass er manchen seiner Sätze in ganz spezieller Rücksicht auf die Uebung seiner Singakademie behandelt hat, — ohne ihn als eigentliches freies Kunstwerk anzusehn und für die Oeffentlichkeit zu bestimmen. Für die Uebung im Richtig- und Rein-Singen

*) Wie kommt Fasch im sechsten Takt auf den Akkord *dis-fis-a-c*, der ihn nach *E* bringt, da er doch nach *A* will? — Er hätte allerdings *a-c-e* setzen können; allein das war zu Anfang dagewesen, kehrt am Ende der Strophe wieder und hätte sich nach *d-f-a* gar trüb gemacht. Dagegen war ihm aber, um in *A* zu schliessen, — *e-gis-h-d* — also zuerst *e-gis-h* nöthig; dies erinnert (Anm. S. 331) an *Edur*, konnte also wohl zu einer Ausweichung dahin locken. Gleichwohl liegt diese zu fern, um ernstlich gewollt zu werden: folglich wurde sie zweideutig oder minder entschieden gemacht, — *dis-fis-a-c* ist streng genommen (S. 202) nicht *Edur*. Nun hat auch der Bass einen bessern Gang, als das eckige *d, a, e, a* erhalten.

kann aber allerdings eine fremdere, gesuchte Modulation an einer Stelle zweckmässig sein⁴⁴).

Vierter Abschnitt.

Höhere Choralbehandlung.

Im vorigen Abschnitt ist unsre Aufgabe in der einfachsten Weise gelöst worden; die Stimmen wurden fast nur zur Darstellung der Harmonie, selten zu Vorhalten und Durchgängen gebraucht; die Harmonien selbst schlossen sich dem Erfodern der Melodie so nahe an, als geschehen konnte, ohne in Dürftigkeit und Schwäche zu verfallen. Die Behandlung entspricht im Ganzen der Aufgabe, die ein Organist bei der Leitung des Gesanges in einer nicht ungesicherten und ungebildeten Gemeinde zu lösen hat.

Die Modulationsgrundsätze werden allerdings dieselben bleiben müssen, wenn wir auch zu höherer Auffassung fortschreiten, denn sie beruhen auf dem Wesen der harmonischen Kunst selber. Dagegen sind wir bereits früher (S. 255) dahin gelangt, als das Lebendige in der Harmonie die Stimmen anzusehn, die durch ihr Zusammentreten die Harmonie bilden. Auch sind wir durch Vorhalte, Durchgänge, Hülfsöne neben den Akkordtönen im Besitz genügender Mittel, um unsern Stimmen melodischen Zusammenhang, Fluss und Schwung zu ertheilen.

Hieran fehlt es den im vorigen Abschnitt ausgearbeiteten Chorälen allerdings. Vergleichen wir den letzten derselben (No. 471) mit seiner hier

472

44) Vierzigste Aufgabe: Ausarbeitung von Chorälen (aus Beilage XIX) nach der obigen Anleitung.



stehenden Umarbeitung, so sehen wir bei fast wörtlicher Beibehaltung der Harmonie die Stimmen — und durch sie den Choral höher belebt, — gleichviel, ob jede Einzelheit eben dieser Arbeit (ob z. B. der Gang des Basses im dritten Takte) einem Jedem zusagt oder nicht.

Dies ist der höhere Sinn, dem wir jetzt bei der Choralbehandlung zustreben. Wir sehen jetzt von der Bestimmung des Chorals für Gemeinegesang ab und fassen ihn als einen von vier Stimmen — von vier lebendigen, das heisst zu melodischem Ausdruck erhobnen Stimmen — auszuführenden Kunstgesang auf. Wenn es auch nicht möglich sein wird, mit unsern jetzigen Mitteln ohne Verdunkelung der Choralmelodie die Stimmen durchweg zu lebendiger Melodik zu erheben, so soll doch keine gänzlich, und keine mehr als um des Ganzen willen nöthig ist, zurückgesetzt werden*).

Zu diesem Zwecke müssen wir vorerst das Stimmwesen genauer in das Auge fassen.

A. *Karakter der Stimmen.*

Bei der Charakterisirung der Stimmen geht man mit Recht von dem vierstimmigen Satz aus, als demjenigen, welcher die Mitte hält zwischen zu viel und zu wenig, welcher hinreichende Mittel für die allermeisten und wichtigsten Harmonien hat, ohne ihre Behandlung durch Ueberlast zu erschweren, — welcher eben desswegen der Normalsatz genannt werden darf.

Die vier Stimmen nun werden nicht blos benannt, sondern auch charakterisirt nach den vier Hauptstimmen des Gesangchors. Uebersteigt man die Vierzahl der Stimmen, so wird eine oder mehrere der Hauptstimmen zwei-, drei-, mehrfach genommen.

Dies vorausgesetzt unterscheiden wir nun in jedem mehr als zweistimmigen Satze vor Allem (S. 81)

Aussenstimmen und Mittelstimmen.

Diskant und Bass sind Aussen-, Alt und Tenor sind Mittelstimmen; hat man mehrere Diskante und Bässe angewendet,

*) Hierzu der Anhang S.

so sind natürlich nur der höchste Diskant und der tiefste Bass Aussenstimmen.

Die Aussenstimmen haben erstens den freiesten Raum für ihren Gang; die Oberstimme nach der Höhe, der Bass nach der Tiefe zu. Sie sind daher der reichsten Entfaltung, weiter Gänge und Sprünge am fähigsten.

Im Choral, wie wir ihn jetzt behandeln, ist der Oberstimme die Choralmelodie selbst zuertheilt. Diese ist Eigenthum der Kirche, des gottesdienstlichen Gemeinesangs; sie darf also nicht geändert werden, und heisst deshalb

cantus firmus.

Nach ihr ist daher offenbar der Bass die mittelreichste und wirksamste Stimme.

Beide äussere Stimmen sind aber zweitens nach ihrem Inhalt und nach ihrer Stellung die hervortretendsten. Ihrer Führung muss daher vorzüglich Sorgfalt gewidmet werden; wenn irgend eine Stimme das Opfer einer unbedeutenden oder sonst unerwünschten Fortschreitung übernehmen muss, so darf es wenigstens keine der Aussenstimmen sein, man müsste denn ganz besondere Zwecke damit erreichen wollen. — Für jetzt können wir diese Lehre nur auf den Bass anwenden.

Die Mittelstimmen sind von beiden Seiten gehemmt, der Alt durch Sopran und Tenor, der Tenor durch Alt und Bass. Ihr Wesen ist daher weniger frei, ihre Bewegung muss gehaltener, weniger weit gehend, eher in kleinen, als grossen Schritten sein, und in dieser Weise werden sie das beruhigende und bindende Mittel in der Harmonie. Liegenbleibende Töne und Vorhalte sind im Choral vorzüglich ihr Eigenthum; sollen sie zu grossen Schritten und Richtungen verwendet werden, so darf es noch weniger als bei den Aussenstimmen ohne zulänglichen Grund, ohne erheblichen Zweck geschehen.

Treten wir nun dem besondern Charakter jeder einzelnen Stimme näher, und halten dabei die Vorstellung der vier Hauptgesangstimmen fest, so bemerken wir, dass die vier Stimmen eigentlich zwei besondere Paare bilden:

Diskant und Alt — die weiblichen (oder Knaben-) Stimmen,
Tenor und Bass — das männliche Stimmpaar.

In jenem Paar ist der Diskant, in diesem der Tenor Oberstimme. Diese Betrachtung lässt uns in das eigentliche Wesen der Mittelstimmen einen tiefern Blick thun.

Der Tenor nämlich, als ursprüngliche Oberstimme im männlichen Stimmpaar, hat die der Oberstimme gebührende freie Bewegung nach oben durch den Zutritt des höhern Stimmpaares einge-

büsst; dadurch ist er eben zur gebundenen Mittelstimme geworden. Gern aber nimmt er, wenn auch nur in einzelnen Sätzen, besonders bei Schlüssen, die freiere Bewegung einer Oberstimme an, und weicht zu solchem Zweck unbedenklich von dem Nächstliegenden ab, entfernt sich auch für einen Moment weiter von den höhern Stimmen, als sonst angemessen wäre, oder steigt, um einen charakteristischen Gang zu vollenden, über die Altstimme hinaus.

Im obern Stimmpaar ist der Alt Unterstimme, aber es fehlt ihm die männliche Kraft des Basses und zugleich dessen freier Spielraum; so ist er ganz Mittelstimme, verhält sich gegen die Ein- und Uebergriffe des Tenors leidend, bindet sich mehr an die Oberstimme und bewegt sich mässiger, zurückhaltender als alle.

Der Bass dagegen ist die freie und dabei die männlich kräftige Unterstimme, und liebt würdigen, auch kühnen Einerschritt. So haben wir ihn schon in der ersten Harmonieweise kennen gelernt und so überall wieder herzustellen getrachtet. Auch er, in seinem freien Wesen, dringt (wie wir in No. 472 gesehn haben) in die andern Stimmen ein, dies aber, seinem Charakter gemäss, gern in kühnen, weiten, entscheidenden Schritten, er ganz allein den Gegensatz gegen alle übrigen Stimmen übernehmend.

Soviel für diesmal über den Charakter der Stimmen. Am treffendsten spricht er uns aus den Singstimmen an; denken wir an das Saitenquartett, so würde die Tenorpartie der Bratsche zufallen, die sich ebenfalls auszeichnender und körniger vernehmen lässt, als die zweite Violine, der die Altpartie zu übertragen wäre und die sich eng der ersten Violine anschliesst; denken wir an ein Blasquartett, z. B. Klarinetten und Fagotte, so würde das hochliegende erste Fagott die Tenorpartie übernehmen, und vermöge der hohen Lage auch den Tenorkarakter. Auch die übrigen Instrumente entsprächen, so gut es ihnen möglich ist, dem Grundkarakter der ihnen zufallenden Stimmen.

Mit dem Klavier verhält es sich nicht so; denn hier hat jede Stimmelage — abgesehen von dem allgemeinen Sinn höherer oder tieferer Töne — gleichen, oder vielmehr gar keinen bestimmten Charakter. Dafür gewährt es aber unsrer ergänzenden Phantasie freiern Spielraum; wenn der Komponist seine Stimmen charakteristisch geführt hat, wird der Hörer das, was nur in der Stimmführung lag, unabsichtlich auf die ertönenden Stimmen des Instruments übertragen; auch wird ein guter — das heisst empfindungsvoll auffassender Spieler Mittel und Wege finden, den charakteristischen Ausdruck, dessen das Instrument eigentlich entbehrt, hervorzuzaubern.

Die Orgel endlich hat in der Regel im Pedal das Mittel, wenigstens den Bass eigenthümlich und kräftig hervortreten zu lassen.

B. *Anwendung auf den Choral.*

Bei unsern fernern Choralbehandlungen wollen wir zunächst danach trachten, den Stimmen höhere melodische Belebung zu geben. Dass die Kraft oder der Werth einer Melodie nicht von der Menge ihrer Noten abhängt, wissen wir; vielmehr würde die rhythmische Kraft eben so gewiss verlieren, wenn wir möglichst viel Achtel einführt, als sie gering war in No. 469, wo wir fast in lauter Vierteln gingen. Es ist vielmehr die Mischung und der Gegensatz von langsamern und schnellern Schritten und deren motivgemässe Verwendung, die dem Rhythmus Mannigfaltigkeit, Lebendigkeit und Bedeutung giebt.

Sodann wollen wir trachten, jede der uns überlassenen drei Stimmen charaktergetreu zu führen. Hier kommt nicht blos der Rhythmus, sondern auch der Tongehalt — soweit er nicht bereits durch Modulation und Stimmlage bestimmt wird — in besondern Betracht; die kräftigern und ruhigern Momente gehören im Allgemeinen dem Bass; dem Tenor werden wir gern die leidenschaftlichen zuertheilen, den Alt gern anschmiegend führen.

Selbst den Umfang der Singstimmen (S. 339) wollen wir nicht unbeachtet lassen, da seine Berücksichtigung die Charakteristik derselben verstärkt. Wir wollen

den Diskant	nicht tiefer als eingestrichen	<i>c</i>	und höher als	<i>a</i>
den Alt	- - -	klein	<i>g</i>	- - - <i>e</i>
den Tenor	- - -	-	<i>c</i>	- - - <i>a</i>
den Bass	- - -	gross	<i>F</i>	- - - <i>e</i>

führen. Nur wenn der Bass in Oktaven auf- oder abwärts schlägt, oder überhaupt die höhere Oktave unbedenklich für die tiefere genommen werden kann, wollen wir uns erlauben, tiefere Töne zu setzen. — Die hier empfohlne Beschränkung wird auch den Vortheil haben, uns vor zu weiter Zerstreung der Stimmen zu bewahren.

Da die höhere Bewegung der Stimmen zur Steigerung des Chorals im Ganzen gereicht, so wollen wir Anfangs unsre Stimmen ruhiger führen, überhaupt uns im Gebrauch der Nebentöne mässigen, damit wir im Stande seien, die Bewegung gleichmässig zu unterhalten und eher zu steigern, als nachzulassen.

Aus demselben Grund — und um Ueberladung oder Verdunklung der Harmonie zu vermeiden, wollen wir nur selten zwei und noch seltner drei Stimmen gleichzeitig reicher ausführen.

Bei dem ersten nach diesen Grundsätzen bearbeiteten Choral, „Ihr Seelen, sinkt“ —

473

fällt uns zuerst bei der zweiten Strophe, die als dritte wiederholt wird, der drei Schläge lange Schlussston auf. Ein einziger Akkord, wenn auch durch Vorhalte (wie in No. 469) oder andre Mittel bereichert, konnte hier nicht genügen; wir mussten mehrere Akkorde und zu den letzten Schlägen die Schlussharmonien anwenden.

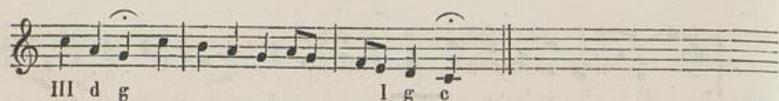
Die Modulation der ersten beiden Strophen ist die nächstliegende. In der dritten (der Wiederholung der zweiten) ist an die Tonart der Dominante von *D*, gedacht worden, um der Einförmigkeit eines Stillstands und einer blossen Wiederholung zu entgehen. Allein diese Tonart, *A*dur, liegt ausser dem Kreise der nächstverwandten; folglich wurde *A*moll (die Parallele der Unterdominante des Haupttons) vorgezogen und auch dies gleich mit dem nächsten Akkorde (*e-g-h*) aufgegeben. In der letzten Strophe ist die Unterdominante berührt.

Die Untersuchung der Stimmen bleibe dem Schüler überlassen; der Tenor ist in den Mittelstrophen am wenigsten begünstigt.

Der zweite Choral sei der luthersche: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her*.“ Die Modulationspunkte sind in der Melodie —

474

*) Es ist eigentlich ein den alten Kirchentönen angehöriger Choral; aber einer von den auch ohne Kenntniss des alten Systems behandelbaren.



überall sicher bezeichnet, — nur die zweite Strophe erregt Zweifel. Sollen wir, noch ehe wir in die Dominante gegangen, nach *Amoll* moduliren? — in einem hellen Weihnachtliede das trübe *a-c-e* zum Schluss nehmen, während kurz vorher der Ton *g* dieser Tonart widersprochen hat? — Wir ergreifen diese Behandlung.

Hinsichts der Modulation ist es zunächst die zweite Strophe, die unsre Prüfung fodert. — Sollte sie in *Cdur* bleiben, wie die erste? das wäre zu eintönig und arm. — Es musste also an *Amoll* gedacht werden, und daher erinnert gleich der zweite Akkord an diese Tonart. Aber übergehen in sie konnten wir erst nach dem letzten *g*, mit *gis-h-d-f* nach *a-c-e*. — Allein dieser Schluss ist schon oben als zu trüb für den Charakter des Lieds bezeichnet worden; müssen wir auch nach *Moll*, so möchten wir doch nicht mit einem *Molldreiklang* schliessen. Wir ziehen also vor, einen *Halbschluss* mit *d-f-a* nach *e-gis-h* zu machen. — Nun fehlt noch die drittletzte Harmonie. Die vorletzte heisst *d-f-a*; sie soll die *Unterdominante* von *Amoll* besetzen, erinnert aber an *Dmoll*, während wir noch gar nicht in *Amoll* sind. Folglich — gehen wir, wie oben gesehn, nach *Dmoll* und wenden da die gefälligere Form des *Halbschlusses* an.

Hier haben wir nun Gelegenheit, einen oft und in mancherlei Gestalt bei der Komposition sich geltend machenden Zug zu beobachten. Er mag in einzelnen Fällen, kann auch bei dem obigen verkannt oder bezweifelt werden, ist aber gleichwohl zu tief in der Natur begründet, um nicht endlich in das Bewusstsein zu treten und dann doppelt kräftig zu wirken. Oft nämlich kann das, was der Komponist irgendwo gewollt, nicht gleich zur Ausführung kom-

men; dann bleibt der Trieb dazu in der Seele und mahnt, bis ihm wo möglich genug geschehen.

So hier. Der zweiten Strophe hatten wir *Amoll* zgedacht, aber nachher eine andre Wendung vorgezogen. Nun will die zurückgesetzte Tonart ihr Recht haben. Der Eintritt der folgenden Strophe erinnert an sie, und da sie durch den Melodieton *g* abermals zurückgewiesen wird, so läuft wenigstens der Dominantakkord von *c* wieder auf *a-c-e* aus und nochmals beginnt auch die vierte Strophe mit demselben Akkorde; statt jenes Dominantakkordes hätte auch *gis-h-d-f* gesetzt werden können, wenn *Amoll* für den Gang des Ganzen wirklich so bedeutend gewesen wäre. Andre Einsätze der dritten Strophe hätten irgend eine Unzweckmässigkeit nach sich gezogen, z. B. *a-cis-e* und *g* hätte das ganz entfernte *Dmoll* ungehörlich festgehalten.

Wir kommen nun zu den Stimmen. Zu Anfang gehen Tenor und Bass mit einander im Einklang, — weil die Mittelstimmen sonst hinaufgedrückt worden wären. Erst mit dem Durchgang im Bass der ersten Strophe beginnt eine lebhaftere Bewegung, erst in der dritten Strophe wird sie ausgedehnt und fließend. Das Nähere prüfe Jeder selbst.

Zur Dritt betrachten wir den ersten Theil des Chorals: „Wunderbarer König.“

Der feierlichen Stimmung des Textes*) gemäss bewegt sich die Harmonie höchst einfach erst von der Tonika in die Dominante (vom Grundton aus hat der Bass auf dem zweiten Viertel einen Durchgang zu dem fortdauernden tonischen Dreiklang und führt dann den Sext-Akkord desselben herbei), von der sie sich dann weiter bewegt von der Tonika der Parallele in deren Dominante. Die Wendung der ersten Strophe ist durch einen wirklichen Uebergang in die Dominante (und zwar mittels des hochüber schwebenden Akkordes *dis-fis-a-cis*, der None ohne Grundton) erhoben; in der zweiten Strophe tritt ernster, und dabei dem Hauptton verwandter, die Dominante des Paralleltones in Moll statt in Dur auf. Es

*) „Wunderbarer König — Herrscher von uns allen — lass dir unser Lob gefallen.“ Die Melodie ist in der Beilage XIX. vollständig gegeben.

ist wahr, wir haben gar keine eigentliche Ausweichung in denselben vor uns; aber er wird durch den Strophen-Einsatz bestimmt genug angedeutet.

Dem ruhig einhergehenden Basse steht der bewegtere Tenor als belebteste Stimme in den ersten Strophen gegenüber, zum Schlusse des Theils tritt der Bass nach seiner Weise (S. 341) schwunghafter hervor; der Alt, seinem Charakter gemäss, weicht dem Tenor und tritt gegen die Oberstimme mit schärfenden Vorhalten auf. — Es liegt übrigens am Tage, wie und wie leicht die Mittelstimmen hätten einfacher geführt werden können, wenn man nicht der charakteristischen, sondern nächstliegenden Stimmführung hätte nachgehen wollen.

Zuletzt der Choral: Ermuntre dich, mein schwacher Geist.

477

Im vorigen Beispiel lag fast Alles in der einfachen Führung der Stimmen; nur im Basse brachte der stufenweise Gang ein Paar Durchgänge, gleichsam zufällig, mit sich. Hier bildet sich von Durchgangs- und harmonischen Beitönen ein reicheres Spiel.

Der erste Durchgang stellt sich ein, um den diatonischen Anfang des Basses vollführen zu helfen; eben so schienen die harmonischen Beitöne in derselben Stimme in der zweiten Strophe rathsam, damit nicht zwei Takte lang der Bass in lauter Quartan und Quinten steif einhergehe. Nun aber ist die erhöhte Bewegung angeregt; daher ergreift jetzt der Bass, um nicht zum fünften Mal einen Terzenschritt zu machen (erst *b-d*, *d-f*, *f-a*, *a-c*, dann

noch *c-a*), einen Durchgang, dem sich der Alt mit einem Vorhalt anschliesst; auch der Tenor geht zuletzt aus der Oktave des Dominant-Akkordes durch die Septime. So ist der erste Theil in gesteigerter Bewegung zu Ende geführt. Wir müssen erwarten, dass im zweiten Theile die Bewegung sich noch erhöhen werde.

Allerdings hebt auch dessen erste Strophe in derselben Weise an, wie die des ersten Theils. Es stellt sich mithin ein besondres rhythmisch-melodisches Motiv heraus, von zwei Achteln und einem Viertel, das sogleich in der folgenden und dritten Strophe vom Tenor (das erstmal in verkehrter Richtung), im vorletzten Takt aber von Tenor und Bass benutzt wird. — Der weitere Inhalt bedarf keiner Bemerkung.

Der Wichtigkeit wegen, die der Choral als Bildungsstoff für jeden Musiker, und als Kirchenlied für den Gottesdienst und die seinen musikalischen Theil Verwaltenden hat, verweilen wir noch länger bei ihm und lenken die Aufmerksamkeit nochmals auf zweierlei.

Erstens auf besondere technische Schwierigkeiten.

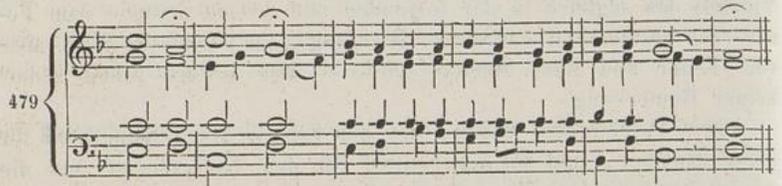
Sie können nur in der Melodie liegen, wenn diese entweder besondere Verstärkung oder Ausführung von der Harmonie erwartet, oder der Stimmführung hinderlich wird. Jenes ist der Fall, wenn ein Ton oder ein Satz mehrmals nach einander gebraucht, oder sonst eine Wendung genommen wird, die reicherer oder würdigerer Entfaltung der Harmonie widerstrebt. Das Andre ist der Fall besonders bei unruhig, in weiten Schritten hin- und hergehender Melodie, bei der es leicht geschieht, dass auch die übrigen Stimmen in unruhige Bewegung, oder in Kollision mit der Melodie gerathen, oder sich zu weit von dieser entfernen müssen. Dies Alles haben wir an einzelnen Fällen zu betrachten.

Die Tonwiederholung haben wir schon in No. 461 und 469 zu behandeln gehabt. Auch der Choral „Dies sind die heiligen zehn Gebot“ (Beilage XXII, dem System der Kirchentöne angehörig) fängt mit einem fünfmaligen *g* an. Wer nun weiss, wie vielfache Harmonien einem Ton untergelegt werden können, der wird durch solche Wiederholung nicht in Verlegenheit gesetzt; er wird Harmonien genug finden und nur für ihre schickliche Anordnung zu sorgen haben. Der letztgenannte Choral z. B. könnte (um nur noch ein harmonisches Beispiel aus vielen möglichen Behandlungen herauszuheben) so gesetzt werden.

478

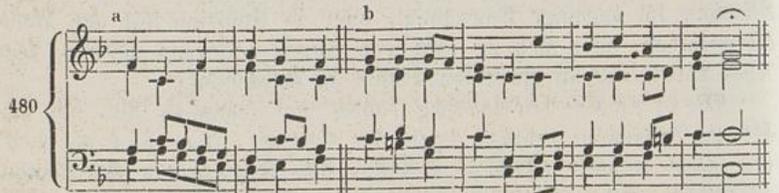
The musical notation consists of two staves, treble and bass, grouped by a large left-facing curly bracket. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. The music is written in a style typical of 19th-century choral settings, with block chords and moving lines. The first measure shows a G note in the treble staff and a G note in the bass staff, with various chords and intervals between them. The notation continues for several measures, showing the harmonic treatment of the repeated G note.

Satzwiederholungen, deren sich in mehrern Chorälen finden, sind schon einer aufmerksamern Ueberlegung werth. Bisweilen liegt es im Sinn des Chorals, die Modulation bei dergleichen Wiederholungen gar nicht oder nur gelinde zu verändern. Bisweilen kann eine geschickte Anordnung weniger nahe liegender Harmonien mehr thun, als Herumwühlen in den mannigfachsten und fernsten, unerwartetsten Akkorden. Ein Beispiel giebt der zweite Theil des Chorals: Wie schön leucht' uns der Morgenstern*).



Es ist leicht zu sehen, auf wie vielfache Weise diese Stelle anders und reicher hätte behandelt werden können; aber schwerlich würde eine solche Behandlung dem Sinn dieses Chorals besser zugesagt haben. Daher sind auch im dritten und vierten Takte die Mittelstimmen mehr zurückgehalten als entfaltet worden.

Ungünstig einer würdigern, kirchenmässigen Harmonie haben wir schon bei No. 469 solche Melodiesätze gefunden, die sich zu fest an einen einzigen Akkord binden und damit auch die Modulation an ihn zu fesseln drohen. Dieser Fall zeigt sich auch in dem Choral: Einer ist König, Immanuel sieget (Beilage No. XIX.)



Hier hat man den Anfang (a) dreistimmig gesetzt, um im Verein von Diskant und Alt ihn zu verstärken; nun tritt die vierstimmige Harmonie um so klarer hervor. Bei b ist der Oktavensprung in der Melodie durch Ruhe in der Harmonie ausgeglichen und durch den Oktavenschritt des Basses vorbereitet.

Zweitens lenken wir die Aufmerksamkeit auf das künstlerische Ziel der Choralbehandlung. Denn endlich sind Harmonien und Melodien nur die Mittel, um auszusprechen, was unsre Seele bewegt, was der Choral im Herzen der Singenden und Hörenden erwecken soll.

*) Die Melodie in der Beilage XIX.

In Werken der freien Kunst ist es Sache des schaffenden Künstlers, seiner innern Erweckung und seiner tiefern Erkenntniß: das Rechte zu ergreifen. Für Ersteres kann die Lehre nicht unmittelbar wirken, jene tiefere Erkenntniß aber ist nicht Gegenstand der Kompositionslehre, sondern wird anderwärts zu erstreben sein; das Leben in der Kunst und ihren Werken und die Wissenschaft der Musik sind ihre Quellen.

Allein die Behandlung eines Chorals ist kein Werk der freien Kunst, denn sie geht nicht aus dem freien Geiste des Künstlers hervor. Die Hauptsache, die Melodie, ist gegeben — und bedingt alles Uebrige, die Theile des Ganzen, Rhythmus und Harmonie, mehr oder weniger. Man kann also in solcher Aufgabe nur aussprechen, wozu der Cantus firmus Gelegenheit und Anlass bietet: nicht den vollen Sinn des Liedes, sondern den Sinn, wie und wie weit der Cantus firmus ihn gefasst hat und zu enthüllen gestattet.

So macht sich nun für alle Choräle, als kirchliche Gemeinelieder, ein allgemeiner Charakter kirchlicher Erbauung, einfacher christlich gefasster Frömmigkeit kennlich, eine einfache, stetige aber innerlich kraftvolle Harmonie, eine geradsinnige Stimmführung, eine von Trägheit und Ueberreizung gleich weit entfernte Rhythmisirung, eine würdige und fromme Erhabenheit geltend. Hiernächst aber muss unser Trachten sein, in jedem einzelnen Choral den innern Sinn zu fühlen, den Zug zu fassen, der aus der Melodie heraus die Modulation und zuletzt jede einzelne Stimme lenkt. Dieser Zug wird nicht durch Umhergreifen in allen möglichen Harmonien erhascht, sondern auf dem Wege stetiger Harmonieentfaltung erkannt und ergriffen. Man frage nur fleissig die Melodie, was ihr zunächst Noth thut, welche Harmonie sie zunächst verlangt; und von dem zunächst Ergriffenen bewege man sich stetig aber rastlos weiter, nie ohne Grund verweilend oder auf Dagewesenes zurückkehrend, aber auch nie das Nähere ohne Grund übergehend, etwa um Fremdes oder Neues, vermeintlich Originelles zu bringen. Das Fremde, Unerwartete aufzugreifen, ist schwach, Sache des Dilettanten; das wahrhaft Eigenthümliche ist, was der Sache, dem Zweck ganz eigen angehört. Auf diesem Wege wird dann auch aus Melodie und Modulation sich der rechte Zug der Stimmen ergeben.

Nur so weit zu gehen, nur dem allgemeinen Charakter jedes Chorals nachzutrachten rathen wir dem Schüler, bis er vollere Herrschaft und tieferes Bewusstsein über seine Kunst erworben hat und mit sicherm Erfolge streben mag, auch dem besondern Sinn dieser oder jener Textstelle, oder zuletzt dem ganzen Text in allen Momenten zu genügen, soweit es Form und Mittel des Chorals

und der gegebne Cantus firmus gestatten*). Wir bezeichnen ihm diese Aufgabe als eine der wichtigsten, zu der er auch in spätern Stadien seiner Bildungszeit stets mit erneutem Eifer zurückkehren möge⁴⁵⁾.

Fünfter Abschnitt.

Der Cantus firmus in andern Stimmen.

Bisher haben wir stets die Oberstimme als Sitz der Hauptmelodie benutzt; und das mit Recht, da sie als äussere Stimme freier wie Mittelstimmen, und vermöge ihrer hohen Tonlage die vernehmbarste und wirksamste unter allen Stimmen ist.

Gleichwohl ist es auch möglich, eine der drei andern Stimmen zum Sitz der Hauptmelodie zu erheben. Dann aber ist zweierlei zu bedenken.

Erstens wird der Cantus firmus nicht so klar hervortreten, als in der Oberstimme, und wir werden das Stimmgewebe darauf einrichten müssen, dass derselbe sich möglichst klar aus ihm heraushebe, von ihm unterscheide.

Zweitens wird die Oberstimme zwar der Hauptmelodie beraubt sein, aber dennoch nach ihrem Charakter nicht aufhören, vorzügliche Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Wir müssen daher ihre Melodie mit besondrer Sorgfalt ausbilden, damit sie, ein so bemerkbarer Bestandtheil des Ganzen, stets genüge. Im Bass und noch mehr in Mittelstimmen kann manche den Ansprüchen an Melodie nicht ganz genügende Wendung durchschlüpfen; in der Oberstimme würde sie sich zu nachtheilig fühlbar machen.

Erwägen wir nun die S. 342 vorherbestimmten Mittel für die Bildung einer vollkommenen Oberstimme, so finden wir, dass dieselben nicht wohl genügen. Unsr Begleitungsstimmen setzen der Hauptmelodie Achtel und Viertel entgegen, während diese sich in denselben Notengattungen bewegt; diese Aehnlichkeit und die Weise unsers jetzigen Verfahrens, stets alle Stimmen gleichzeitig eintreten zu lassen und fortzuführen, geben wenig Hoffnung, dass der Cantus firmus überall aus den umgebenden Stimmen eigenthümlich

*) Hierzu der Anhang **T**.

45) Von hier an treten die Aufgaben so bestimmt hervor, dass es ihrer ausdrücklichen Bezeichnung nicht mehr bedarf. Das fleissige Durchspielen und Durchdenken der in No. 469, 471, 472, 473, 475, 477, 488, sowie in den Beilagen XX und XXVII mitgetheilten Choräle wird als nächste Stimmung und Vorbereitung empfohlen.

und herrschend sich hervorhebe, wenn wir ihn aus der Oberstimme entfernen. Erst bei reichern Mitteln, in einer spätern Form, wird eine solche Arbeit vollkommen gelingen.

Aber zu dieser spätern Form bedarf es einfacherer Vorübungen und diese sind hier, bei der Lehre von der Behandlung des Cantus firmus in der Oberstimme, am besten anzuknüpfen. Es ist dazu nur eine kurze Anleitung nöthig.

Hängt es von unsrer Wahl ab, in welche der drei untern Stimmen der Cantus firmus treten soll, so kommt vor Allem die Tonlage in Betracht. Liegt eine Melodie höher, so wird sie besser für den Tenor, als für Alt und Bass geeignet sein, — wir müssten denn den Choral in einen andern Ton versetzen.

Sodann kommt der Charakter der Melodie in Erwägung. Eine ruhig fortgehende Melodie wird sich eher für den Alt, eine bewegtere, sich nach der Höhe schwingende, eher für den Tenor, eine weitschreitende, mehr nach der Tiefe hinabgehende sich eher für den Bass eignen. Im Allgemeinen übrigens wird der Tenor, als andre Oberstimme, am geeignetsten sein, an der Stelle des Diskants den Cantus firmus zu übernehmen.

Haben wir nun unsre Wahl getroffen, oder ist uns die melodieführende Stimme voraus bestimmt worden: so setzen wir, wie immer, den Modulationsplan fest, entwerfen die Harmonie, und versuchen nun vor Allem, die neue Oberstimme so zusammenhängend, folgerecht und gehaltvoll wie möglich, jedenfalls aber makellos, auszuführen. Wo dies nach dem Harmonieentwurfe nicht angeht, wählen wir andre, günstigere Akkordlagen. Dann erst, wenn die Oberstimme gelungen dasteht, vollenden wir den Satz durch die Ausführung der andern Stimmen. — Einige Uebung wird uns übrigens bald zu der Fertigkeit bringen, alle Stimmen gleichzeitig zu überschauen und zu führen.

A. Der Cantus firmus im Alte.

Wir wählen dazu die andre Melodie des Chorals: Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir; — die bedeutendste Melodie desselben Chorals werden wir an einem andern Orte kennen lernen.

481

Zuvörderst erscheint der Cantus firmus im Alte nach seiner Tonlage und mässigen, auf wenig Töne und kleine Schritte beschränkten Bewegung für diese Stimme im Allgemeinen wohl geeignet; nur der siebente und achte Takt geht über den Altkarakter hinaus. — Betrachten wir dann vor aller nähern Erörterung das Ganze, so bestätigt sich, was vorhergesagt worden: die Unzulänglichkeit unsrer dermaligen Mittel, den Cantus firmus in einer Unterstimme neben oder vor den andern Stimmen geltend zu machen. Hier ist offenbar jede Stimme, namentlich der Diskant, reicher ausgeführt, als der Cantus firmus; wollte man sich dies aber nicht erlauben, z. B. so —

anfangen: so würden alle Stimmen zu einer gleichgültigen, unterschiedlosen Tonmasse gerinnen, man möchte nun die obigen, oder erlesenere Harmoniefolgen wählen. — Nur eine besonders hervorstechende Besetzung könnte unsern Cantus firmus herausheben; in dess, es ist uns ja für jetzt nur um Vorübungen zu künftigen genügendern Kunstformen zu thun. — Gehen wir jetzt zur Arbeit selbst über.

Der nächste Schluss für die erste Zeile wäre in Gdur; allein diesen müssen wir für den folgenden Theilschluss aufsparen. Wir sind also auf die Paralleltonart und zwar auf den Halbschluss in derselben, nämlich auf der Dominante angewiesen. Die übrigen

Harmonien folgen dann nach bekannten Grundsätzen von selbst. Wir müssen nun die Oberstimme bedenken.

Die obigen Proben (No. 482) zeigen, in welchen Schlendrian dieselbe verfällt, wenn man sie zu eng an den Cantus firmus ketet; wir beginnen also auf der Terz und mit einem hinaufführenden Motiv (a), das sich sogleich in b wiederholt, nach einer Abbeugung den höchsten Melodieton trifft, und dann den Grundsätzen der Melodie gemäss hinabführt zum Schlusse. Allein erst die folgende Strophe bringt den Theilschluss; obnehin verlangt der Schluss *dis* nach *e* hinaufzusteigen. Die Melodie erhebt sich also nochmals auf den Gipfel und steigt dann in entschiedner Weise, übrigens dem Motiv getreu, zum Schlusse hinab.

Im zweiten Theil erhebt sich die Oberstimme nochmals, und zwar im vorletzten Takt, auf ihren Gipfel, um dann sanfter und bewegter, aber ebenfalls entschieden sich zu Ende zu senken. Bis dahin aber, und besonders zu Anfang, ist sie minder lebhaft entfaltet, minder schwunghaft; eine Folge der lebhaften Bewegung des ersten Theils, die als Gegensatz Ruhe foderte, und nicht ohne Einförmigkeit hätte fortgesetzt werden können.

Dafür treten nun Tenor und Bass bewegter hervor, beide jedoch, als Begleitungsstimmen, mehr in fließenden Achtelreihen, als in dem schlagenden Rhythmus der Oberstimme im ersten Theile. Der Tenor übernimmt nun auch an jener schwierigern Stelle die Vermittlung zwischen dem konsequent hinabschreitenden Bass und dem plötzlich hinaufgeworfenen Cantus firmus. Es ist nicht zu leugnen, dass damit seine Bewegung, besonders im achten Takte eine Gespanntheit annimmt, die nur in gewissen Stimmungen zulässig, sonst aber leicht überspannt zu nennen wäre; allein dem ganzen Gange des Tenors, besonders in der letzten Hälfte, möchte eben jene gespannte Weise, am rechten Ort, entsprechen. Wie sie zu vermeiden gewesen wäre, bleibe der Betrachtung des Jüngers anheimgestellt.

B. Der Cantus firmus in Tenor.

Dass der Charakter der Tenorstimme, als der obern im männlichen Stimmpaare, geeigneter ist, den Cantus firmus aufzunehmen, haben wir schon oben erkannt. Erwägen wir nun die Verhältnisse, welche durch die Stellung des Cantus firmus in den Tenor in den andern Stimmen hervorgerufen werden: so fällt in die Augen, dass der Bass durch die Zwischenstellung desselben von den übrigen Stimmen getrennt wird, das höhere Stimmpaar aber, Diskant und Alt, engverbunden bleibt. Was folgt daraus? Der Bass wird für sich allein zu sorgen haben, wird in seiner abgesonderten Stel-

lung deutlicher vernommen, wird folglich mit besonderer Sorgfalt geführt werden müssen, die beiden höhern Stimmen werden aber mehr an einander schliessen, in Vorhalten, in Terz- und Sextengängen oder wenigstens durch engere Lage sich gegenseitig unterstützen. Es versteht sich von selbst, dass diese Betrachtung, so wohl begründet sie erscheint, nicht als ein starres, allgemeines Gesetz uns binden und hemmen, sondern vielmehr unsre Erfindung nur leiten und erleichtern soll.

Eine ähnliche Betrachtung hätte sich bei dem Cantus firmus im Alt anknüpfen lassen; da ist nämlich die Oberstimme getrennt und das untere Stimmpaar verbunden. Allein dort wäre die Bemerkung überflüssig, denn die Oberstimme nimmt ohnehin unsre vorzugsweise Berücksichtigung und Sorgfalt in Anspruch.

Für den Tenor eignen sich so ziemlich alle Melodien, vorzugsweise aber die hochliegenden und mehr nach der Höhe sich bewegenden; die tiefern Rücksichten auf den Charakter des Tenors und der tenorisirenden Instrumentalstimmen können erst später in Betracht kommen. Hier folgt nun eine Behandlung von No. 451, mit dem Cantus firmus im Tenor.

483

Ausführlicher Erläuterung bedarf die Arbeit nicht. Der Schüler muss sich selbst fragen, aus welchen Gründen und Quellen Modulation und Oberstimme hervorgegangen, und wiefern den Regeln

gemäss verfahren, oder auch, warum und mit welchem Rechte von ihnen abgegangen ist. Die beiden ersten Akkorde und die beiden ersten Töne der Oberstimme lagen am nächsten. Mit letztern war auch die Richtung der Oberstimme nach oben gegeben. Sollte diese Stimme nun mit dem dritten Ton des Cantus firmus nach *c* gehen? das hätte in einen Fehler, oder zu früh nach *Bdur* geführt. Man ging also durch *c* nach *d*, und nahm nun einen Aufschwung, um die Melodie zu beleben und sie dem Cantus firmus besser entgegen zu setzen. So das Uebrige.

C. Der Cantus firmus im Basse.

Die Versetzung des Cantus firmus in den Bass bringt in den meisten Fällen eine Unannehmlichkeit mit sich, die nur versteckt, nicht vermieden werden kann. Da nämlich die Choralmelodien ursprünglich als Ober- oder Tenorstimmen erfunden sind, so schliessen sie fast durchgängig mit einem Sekundenschritte, — z. B. obige Melodie mit *c-d*, *c-b*, *a-g*, — und nur selten mit einem Quarten- oder Quintenschritte. Daher ist es, wenn der Cantus firmus Bass wird, meistens unmöglich, einen vollkommenen Schluss zu bilden, zu dem (nach unsern bisherigen Begriffen) der Bass von der Dominante auf die Tonika schreiten müsste. Am misslichsten ist dies, wenn der unvollständige Schluss das Ende eines Theils, oder gar des Ganzen trifft, und auch das wird meistens der Fall sein.

Wie können wir nun unsre geschwächten Schlüsse befestigen? — Zunächst durch Verlängerung; dann durch die Figur des Orgelpunktes. Natürlich werden wir aber von beiden Mitteln nur eingeschränkten Gebrauch machen dürfen, wenn nicht durch sie das Ganze gedehnt und überladen werden soll. Vorzüglich zu Ende werden wir einen kurzen Orgelpunkt anwendbar finden, und auch da, nach dem Sinne der Komposition, nicht immer.

Als Beispiel solcher Behandlung diene unsre erste Choralmelodie, No. 450. Sie ist eigentlich wegen ihrer hohen Tonlage weniger dazu geeignet; es kommt also darauf an, wie wir uns über diesen Missstand hinweghelfen können?

484

Zuvörderst haben wir hier den Cantus firmus mit tiefem Oktaven verstärkt, ein Zusatz, der im Wesentlichen keine Aenderung hervorbringt. —

Der Modulationsplan ist der frühere von S. 322; nur die dritte Strophe hat eine Abänderung erleiden müssen. Nach bekannten Grundsätzen hätte diese Strophe auf *f*, nämlich entweder mit einem Halbschluss in *Bdur*, oder mit einer Ausweichung nach *Fdur* schliessen sollen. Allein wie wäre dies hier ausführbar gewesen? Der Schlussston des Cantus firmus im Basse (*c* nämlich) hätte uns ja genöthigt, mit einem Quartsext-Akkorde zu enden! — Wir mussten ihn vielmehr als Grundton behandeln, folglich in der Parallele der Unterdominante schliessen.

Hier sind wir nun auf dem Punkte, von dem aus das ganze Verfahren anschaulich wird. Es ist klar, dass uns durch den in den Bass gelegten Cantus firmus nichts gegeben wird, als eine melodisch geordnete Reihe von Tönen, auf denen wir Akkorde errichten, über denen wir drei verschiedene Stimmen möglichst melodisch führen sollen. Wo also nehmen wir vor Allem die Akkorde her! —

Jeder Basston kann Grundton eines Dreiklangs, Septimen- oder Nonen-Akkordes, — er kann irgend ein andres Intervall in einem umgekehrten Akkorde, er kann einer der akkordfremden Töne sein — Vorhalt, Durchgang, Vorausnahme. Was wählen wir aus alle dem? Zuerst wiederum das, was nach dem Modulationsplane das Nothwendige, dann, was das Nächstliegende, oder was das Zweckmässigste für den besondern Fall ist. So schliesst z. B. unsre erste Strophe mit dem Dominant-Akkord (in der Umkehrung) und Dreiklang; sie beginnt mit dem Dreiklang der Dominante (anscheinend in *Fdur*), lässt unter liegenbleibendem Bass den Dominant-Akkord dieser Tonart folgen, und geht

nun mit Dominant-Akkord und Dreiklang in den Hauptton, nach Bdur. Das Weitere erklärt sich von selbst; in dem Orgelpunkt-ähnlichen Anfang ist das Ende vorbedeutet. Wir wenden uns zur Betrachtung des Stimmwesens.

Die hohe, und noch höher dringende Lage des Cantus firmus drückt die übrigen Stimmen hinauf, und beschränkt sie auf einen kleinern Raum. Daher haben sie sich alle, besonders die Oberstimme, melodisch einfacher gestaltet, und dies sagt auch dem ernstesten Charakter des Basses, der Hauptstimme geworden ist, zu; wir würden sagen: auch dem Wesen des Chorals ist die einfachere Behandlung zusagender, wenn wir uns nicht bereits darüber verständigt hätten, dass unsre jetzigen Arbeiten nicht eine vollendete Kunstform, sondern nur Vorübungen zu einer solchen bezwecken.

Sechster Abschnitt.

Minder- und mehrstimmige Behandlung der Choräle.

Es bleibt noch Einiges zu bemerken über die Behandlung des Chorals mit weniger, oder mit mehr als vier Stimmen, wiewohl das Nöthigste schon in der zehnten Abtheilung des ersten Buches gesagt worden ist.

A. *Der Choral mit weniger als vier Stimmen.*

Der Choral, wie wir ihn jetzt besitzen, hat um so mehr das Bedürfniss, mit voller Harmonie — also wenigstens vierstimmig — behandelt zu werden, da ihm an melodischer Fülle und rhythmischem Reichthum in Vergleich zu andern Tonstücken so viel abgeht. Die einfachen, meist im gleichen Maass und in kurzen Strophen einander folgenden Töne seiner Melodie würden ohne Harmoniefülle einen zu dünnen Faden abgeben. Daher können nur besondere Gründe eine drei- oder gar zweistimmige Behandlung rechtfertigen, und es wird bei mancher Chormelodie geradezu unmöglich sein, sie zweistimmig genügend und sinngemäss zu behandeln.

Die Gründe aber, zur drei- oder zweistimmigen Behandlung zu greifen, sind entweder äussere: wenn man nicht mehr Stimmen hat; oder innere: wenn man in der Minderstimmigkeit einen besondern Sinn findet, z. B. das Ganze zarter, weniger massenhaft, die Stimmen freier und durchschaulicher darstellen will, oder einer besondern Stimmverbindung, z. B. von zwei weiblichen Stimmen und

einem Bass, zwei männlichen und einem Diskant u. s. w., nachgeht, die man der Idee eines Tonstücks zusagender finden könnte.

In allen diesen Fällen wird man zunächst solche Wege der Harmonie einschlagen, für welche die zwei oder drei Stimmen noch am besten genügen können. Manche sonst statthafte und sinngemäße Wendung wird geopfert, manche ergriffen werden müssen, die sonst nicht die vorzüglichere gewesen wäre. Jedenfalls wird man aber verdoppelte Achtsamkeit auf die Stimmführung wenden müssen; denn je weniger Stimmen, desto deutlicher wird jede mit ihren etwaigen Fehlern und Vorzügen vernommen.

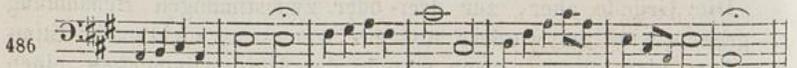
1. *Der zweistimmige Satz.*

Im zweistimmigen Satze muss die eine der Chormelodie zutretende Stimme sehr einfach geführt werden, wenn sie nicht in zu starkem Gegensatz gegen sie treten soll. Am besten beschränkt man sich auf die nächstnöthigen Intervalle und hält die Stimmen möglichst zusammen. So könnte der Chorsatz No. 476 zweistimmig in dieser Weise —



behandelt werden. Dass die zweite und dritte Strophe mit einem Vorhalt anheben, geschieht in der Voraussetzung, dass bei den Strophenschlüssen gar kein oder nur ein geringer Absatz gemacht wird.

Hat man besondere Gründe, zwei von einander entfernte Stimmen zu nehmen, die doch nicht innig mit einander verschmelzen, so scheint es besser, der zuzusetzenden Stimme einen eigenthümlichen Gang zu geben. Der obige Satz würde für Diskant und Alt, oder Tenor und Bass geeigneter sein, als etwa für Diskant und Bass, — den letztern eine Oktave tiefer gesetzt. Für diesen wäre folgender Gang —



oder ein ähnlicher seinen eignen Weg gehender im Allgemeinen vorzuziehen, obgleich durch ihn die beiden ersten Strophen mit Dreiklängen ohne Terz schlössen.

2. Der dreistimmige Satz.

Dieser ist, wie sich von selbst versteht, nicht nur an sich ton- und harmoniereicher, sondern erlaubt auch reichere und freiere Ausführung der Stimmen. Denn die zwei bei ihm zu Gebote stehenden Stimmen sind schon mächtig genug, dem Ganzen bestimmten Charakter zu ertheilen, wenn wir uns etwa veranlasst sehen, in ihrer Führung über das Nothdürftige hinaus zu gehen. Und da uns reichere Ausbildung der Stimmen gestattet ist, so haben wir auch in ihr ein wichtiges Mittel, durch Fülle in den einzelnen Stimmen zu ersetzen, was uns an Vollzähligkeit der Akkordtöne etwa abgehen möchte. Harmonische Beitöne, Vorhalte und Durchgänge werden unsern Harmonien genughun und zugleich die Stimmen melodisch vervollkommen.

Hierbei darf aber die Rücksicht auf den Charakter des Chorals eben so wenig aus den Augen gelassen werden. Eine dreistimmige Behandlung des vorstehenden Choraltheiles erinnere uns vorläufig, dass oft die grösste Einfachheit auch bei drei Stimmen herstellbar und genügend sein kann;

487

Diskant.

Alt.

Tenor.

von dem in No. 476 Gegebenen ist wenig verloren gegangen.

Reicher und beweglicher haben sich die Stimmen in der folgenden Behandlung des in No. 489 bearbeiteten Chorals ausgebildet.

488

Der Schluss der dritten Strophe in *C*moll ist etwas entlegen, aber der nähere Dominantenschluss eben zuvor gebraucht; — vergl. S. 356. Uebrigens schliesst diese Strophe mit der Oktave *c-c* in Diskant und Tenor, und die folgende fängt in denselben Stimmen mit der Oktave *b-b* an. Ist das erlaubt? Wir sollten meinen; weil durch den Strophenschluss der Zusammenhang unterbrochen ist, die letzte Strophe gleichsam als neuer Satz erscheint.

Der dreistimmige Satz (weniger der zweistimmige) ist auch gar wohl geeignet, den Cantus firmus in der Unter- oder Mittelstimme zu haben. Es bedarf hierzu keiner Anweisung, als der früher gegebenen, und nur als Beispiel stehe hier der obige Choral mit dem Cantus firmus im Tenor.

489

Wir haben dazu die vorige Arbeit brauchen können, indem die Tenorstimme dem Diskant, und der Cantus firmus dem Tenor übertragen wurde. Nur der dritte Takt wurde geändert, um eine durch den Durchgangston veranlasste Quintenfolge zu beseitigen. Auch der vorletzte Takt ist geändert worden, um einen vollen Schluss zu gewähren.

B. Die mehr als vierstimmige Behandlung.

Wir haben uns schon überzeugt, dass der vierstimmige Satz gar wohl auch für Harmoniefülle genüge. Daher wird man ohne besondere Gründe selten oder nie den Choral mit mehr als vier Stimmen setzen; wohl aber nimmt man bisweilen zur letzten Strophe oder zu den letzten Akkorden, um einen noch vollern Schluss zu erhalten, eine fünfte Stimme zu Hülfe. Im einen oder andern Falle genügt indess die S. 302 u. f. ertheilte Anweisung,

E r i n n e r u n g.

Schliesslich sei nochmals in Bezug auf S. 338 erinnert, dass bei dem Gottesdienste das Bedürfniss, den Gemeinegesang zu leiten,

sehr oft auf reichere Stimmführung Verzicht zu leisten nöthigt, und dass in den meisten Fällen die drei- oder zweistimmige Behandlung, oder gar die Verlegung des Cantus firmus in andre Stimmen mit jenem Zwecke nicht verträglich erscheint. Hierüber muss sich denn der künftige Organist da Rath's erholen*), wo er überhaupt die Bildung für sein besondres Amt zu suchen hat. Wir haben es an dieser Stelle nur mit der freien Kunst, die sich selbst genügen, nicht fremden Zwecken dienen will, zu thun. Es liegt uns also nichts daran, ob die vorstehenden Choräle ganz oder gar nicht zum Gebrauch beim Gottesdienst eingerichtet sind; dazu findet man in zahlreichen für den gemeinen Gebrauch bestimmten Choralbüchern genugsame Vorarbeit.

Siebenter Abschnitt.

Prüfung harmonischer Fertigkeit am Choral.

Wir haben überall darauf hingewiesen, dass jeder Choral (wie überhaupt jede Melodie) auf gar mannigfache Weise behandelt werden kann, und dass es nicht eine absolut beste Behandlung (oder wohl gar eine einzig richtige) giebt, sondern dass für den einen Zweck unter diesen Umständen die eine, für einen andern Zweck unter andern Umständen eine andre Behandlung den Vorzug verdienen kann. Wir bedürfen also der Fähigkeit und Fertigkeit, eine gegebne Melodie in verschiedner Weise zu behandeln.

Der Stoff dazu ist in der ganzen bisherigen Lehre gegeben; wir haben nichts Neues darüber mitzutheilen. Allein wir machen, wie schon früher geschehn, darauf aufmerksam, dass es eine fruchtbare — alles Erlernte wiederholende und zusammenfassende Uebung, und insofern eine aufklärende Prüfung unsrer Kraft ist: an bestimmten Melodien zu versuchen, wie vielfache Behandlungen uns wohl gelingen mögen. Und hierbei wird vielleicht eine kurze Anleitung, wie man möglichst reiche Behandlungen auffinde und durchführe, Manchem wünschenswerth, Andern anreizend zu eignen weitem Versuchen sein.

Es versteht sich von selbst, dass jede Behandlung den von uns schon erkannten Gesetzen gemäss sein muss. Das Widrige, Schwächliche, widernatürlich Erzwungene, kurz alles Miss-

*) Empfohlen seien ihm dazu Türk's und Becker's Anleitungen.

zubilligende soll uns fern bleiben. Allein die Erfahrung lehrt, dass der Eifer, mehr und mehr Behandlungen herauszuholen, unvermerkt an die Gränze des Unlößlichen, und über sie hinausführt. Wir rathen also alles Ernstes:

die in diesem Abschnitt vorgezeichnete Uebung nicht eher vorzunehmen, als bis in vielen vorausgeschickten einzelnen Choralbehandlungen schon Kraft und Einsicht gewachsen und bewährt sind.

Dann erst, — und lieber zu spät als zu früh, — mag jeder sich an sein harmonisches Probestück machen. Und auch dann mag nicht in der Anzahl, sondern im Werthe der Behandlungen der Nutzen und die Ehre der Arbeit gesucht werden.

Worin können nun Choralbehandlungen mannigfaltig sein? Wir unterscheiden hier äussere und innere Mannigfaltigkeit.

Die äussere Mannigfaltigkeit besteht darin, dass ein Choral zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig behandelt, dass der Cantus firmus bald in die Oberstimme, bald in die Unter- oder in eine Mittelstimme gelegt wird. Dies sind die äussern Formen der Choralbehandlung, welche wir bis jetzt kennen. Jede von ihnen kann natürlich auf die mannigfachste Weise ausgeführt werden; man kann sich verschiedner Harmonie und Stimmführung überall bedienen, kann ebensowohl im drei- als vierstimmigen Satz den Cantus firmus in die Mittel- oder Unterstimme legen, und was dergleichen mehr. Alle diese Formen geben Anlass zu nützlichen Uebungen und müssen fleissig benutzt werden. Doch setzen wir sie hier alle bei Seite, um nicht zu weitläufig zu werden, und beschränken uns auf die vierstimmige Behandlung und die Stellung des Cantus firmus in die Oberstimme.

Die innere Mannigfaltigkeit, mit der wir es also allein hier zu thun haben wollen, beruht auf der verschiedenen Modulation, Harmonie, Stimmführung, die wir einer Chormelodie ertheilen können. Das Leichtere und desswegen für unsern Lehr- und Uebungszweck Unwichtigere ist hier die Stimmführung; denn die Stimmen werden wenigstens im Wesentlichen durch die Wahl der Harmonien bedingt. Wir wollen also bei dem Gesetz stehen bleiben, die Stimmen überall melodisch und sonst zweckmässig zu führen, und werden nur gelegentlich darüber noch einen Wink zu geben haben.

So ist also das Wichtigste für unsre Betrachtung die modulatorische und harmonische Anlage. Wo finden wir immer neue Wege der Modulation und Harmonie? wie können wir ihnen methodisch, mit der Hoffnung reichen Erfolgs nachstreben, ohne es auf ungefähre Einfälle, auf ungeordnetes Umherschauen und Tappen ankommen zu lassen? — In der Beantwortung dieser

Fragen und der dabei nöthigen Anleitung besteht die Aufgabe dieses Abschnitts.

Im Allgemeinen ist nur das Bekannte zu wiederholen.

Wir fragen zuerst nach der Tonart und bestimmen nach ihr die Hauptmomente, die Schluss- und Wendepunkte für die Modulation. — Allein, wenn die eigentliche Tonart und die von ihr geforderte Modulation auch das Nächste ist, so wäre es doch bisweilen möglich, einen Choral in einer andern als seiner eigenthümlichen Tonart zu setzen, oder wenigstens mehr auf eine andre, als auf diese, zu beziehen. So ist hier —

490

der Choral „Ach Gott und Herr,“ dessen Tonart unzweideutig *Cdur* ist, nach *Amoll* hingezogen*). Es wird mit *Amoll* (wenigstens dem auf *Amoll* hindeutenden Dreiklang) begonnen, die zweite Zeile mit einem scharf bezeichnenden Schritte des Basses

*) Dieses Beispiel ist aus dem evangel. Choral- und Orgelbuche entnommen; die Behandlung entsprang aus dem Gefühl, dass der Choral mit seinem heitern *Cdur*, wie er in unsern Kirchen üblich geworden ist, für seinen Text (Ach Gott und Herr, wie gross und schwer sind mein' begangne Sünden! Da ist niemand, der helfen kann, in dieser Welt zu finden) durchaus unangemessen, ja widersinnig erscheint. Dass eine solche Behandlung (wie Vieles in jenem Werke) sich nicht für den alltäglichen Gebrauch beim Gottesdienste eignet, sondern eine besondere Stimmung voraussetzt (S. 316), ist leicht zu erkennen; es liesse sich dasselbe von vielen Sätzen jenes Werks sagen, das in einer andern Idee, als zu dem Zwecke fortwährenden und allgemeinen Gebrauchs verfasst ist, für welchen höchst wichtigen und würdigen Zweck genug treffliche Werke existiren. Auf der andern Seite würde man den Verf. arg verkennen, wollte man annehmen, er stelle eigene Arbeiten (zumal aus einem Werke, das er keineswegs noch jetzt in allen Theilen vertreten möchte) als Muster auf, da er sie vielmehr anspruchslos als ihm nahe liegende Beispiele, als Stoff zur Ueberlegung und Prüfung der Regel hingiebt. Der Muster bedarf es hier noch nicht. Später werden sie bezeichnet werden.

nach *Amoll* gewendet, die dritte (und mit ihr der erste Theil des Chorals) in *Emoll* geschlossen, das unter diesen Umständen*) gleichsam als Dominante des Haupttons, *Amoll*, erscheint, so wie darnach — dies einmal vorausgesetzt, — das folgende *Cdur* der nächsten zwei Strophen sich eher als Parallelton darstellt, und erst in der letzten Strophe entschieden als Hauptton wirkt. Wiefern das Einzelne der Harmonie und Stimmführung, namentlich die Vorhalte unter den Schlussakkorden, der vorausgesetzten Stimmung entsprechen oder nicht, kommt hier nicht weiter zur Untersuchung.

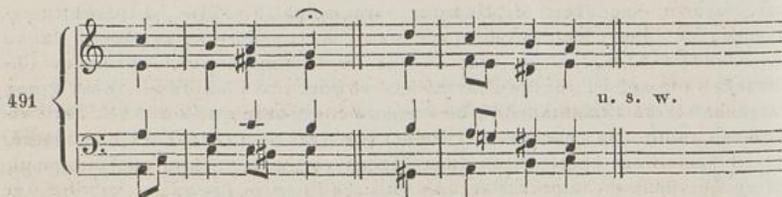
Eine solche, den Standpunkt des Ganzen verrückende Behandlung wollen wir uns erst zuletzt gestatten, wenn alles Näherliegende erschöpft ist; und darum soll auch hier nicht weiter darauf eingegangen werden.

Die Haupttonart also vorausgesetzt, fragen wir, welche Modulationen der Schluss jeder Strophe zulässt; von diesen nehmen wir die näher liegenden voraus und gehen von ihnen auf die fernern über.

Nach diesen Zielpunkten hin suchen wir zuerst die nächsten, dann die zweckmässigsten, dann die überhaupt brauchbaren Harmoniewege auf, und benutzen jede irgend erhebliche Aenderung, die sich möglich zeigt, zu einem neuen Ausweg. Hierbei werden sich auch Motive und Richtungen des Basses ergeben, bei denen wir zu überlegen haben, in wiefern sie anders, oder auch in entgegengesetzter Weise gebraucht werden könnten.

Doch wir wenden uns gleich zu lebendiger That. Wir wählen den Choral: „Nun ruhen alle Wälder“ (Beilage XXI.), und zwar bloß darum, weil er im kleinsten Raume die meisten Wiederholungen enthält; denn seine vierte und fünfte Strophe wiederholt buchstäblich die erste und zweite, seine sechste die ersten vier Töne der dritten. Hiervon abgesehn, ist manche Choralmelodie dergleichen Arbeiten günstiger, nämlich geeigneter zu mannigfachen Harmonien. — Uebrigens geben wir nur Anfänge und Andeutungen; die Fortführung mag der Jünger selber versuchen.

*) Noch enger hätte die erste und dritte Strophe sich in dieser Weise



dem untergeschobnen *Amoll* geeignet.

Die erste Strophe steht am natürlichsten im Haupttone.

492

Wir haben den tonischen Akkord zu den beiden ersten Melodietönen gesetzt, den Bass dazu in die höhere Oktave geführt, und dann in sehr einfacher Weise hinunter gehen lassen; er bildet so auch der Richtung nach den Gegensatz zur Oberstimme.

Versuchen wir nun, ihn in umgekehrter Richtung zu führen.

493

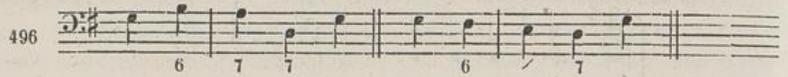
Der Bass geht abentheuerlich weit hinauf und zwingt auch die Mittelstimmen zu heftigerm Hinaufdringen. Wollten wir so beginnen, so müsste die folgende Strophe sich zwar solchen Uebermaasses enthalten, dafür aber irgend eine andre Kräftigung zeigen. Sie könnte etwa so heissen.

494

Doch wir kehren zu No. 493 zurück. Die Uebertreibung des Basses liegt besonders in seinem letzten Hinaufschritt; die Mittelstimmen müssen desswegen so hoch steigen, weil sie, dem hinaufdringenden Bass gegenüber, zu tiefliedend begonnen haben. Diese Erkenntniss giebt uns eine neue Behandlung.

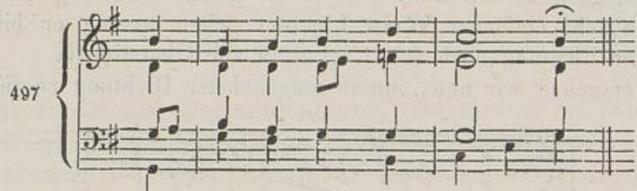
495

Der Bass hätte auch von seinem vierten Ton ab so

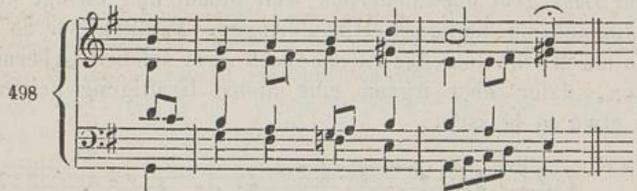


und auf ähnliche Weise weiter gehen können. In all' diesen Fällen würden für die zweite Strophe (wie zuvor in No. 494) weniger gestreckte Stimmgänge rathsam sein.

Beide Grundformen zeigten einen in weiten Schritten gehenden Bass. Versuchen wir nun eine ruhigere Führung dieser Stimme.



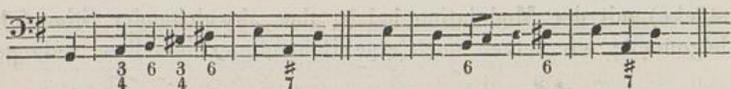
Der Bass schreitet wie in No. 492 in die höhere Oktave, von da aber nicht wieder in den Grundton des folgenden Akkords, sondern stufenweis in dessen Terz. Wollen wir seine stufenweise Bewegung fortsetzen? — es könnte so —



geschehen. Der Bass geht chromatisch hinab und im Gegensatz dazu diatonisch wieder hinauf. Warum haben wir den chromatischen Gang aufgegeben? Noch ein Schritt weiter —



hätte uns erlaubt, im Haupttone zu schliessen, statt schon jetzt nach der Parallele auszuweichen. — Wollten wir einen von beiden Fällen weiter behandeln, so würden wir weder in chromatischen, und durch die Enge ihrer Schritte peinlich werdenden, noch in harmonischen zu unähnlichen Schritten, sondern lieber diatonisch fortgehen, z. B. in dieser Weise —

500 

oder, wenn No. 499 fortgesetzt werden sollte, könnte man die letzte Achtelreihe

501 

als Motiv für den Bass benutzen.

Doch wir brechen hier ab, um nicht allzuweit für blosse Anleitung vorzuschreiten. Alle diese Gebilde beruhen auf der Bestimmung, dass die beiden ersten Akkorde der Dreiklang von *G*, oder allenfalls eine Umkehrung desselben sein sollen. Jetzt wollen wir uns allmählig von dieser ersten Harmonielage entfernen.

Im ersten Akkorde halten wir noch die Tonika fest, aber der zweite Ton soll neu harmonisirt werden. Was kann nun *g* sein? Erstens der Grundton eines Akkordes; so haben wir es bis jetzt gefasst. Dann die Terz, oder Quinte; letzteres führt uns zur Unterdominante des Haupttons, ist also das Nähere. Hier haben wir diese Lösung, von Seb. Bach, in vier verschiedenen Weisen vor uns*);

502 

zum fünften Mal hat er denselben Choral (in einem andern Ton-

*) Die Behandlung, aus der a genommen ist, steht eigentlich in *B*dur, die von b in *A*sdur, die von c in *B*dur, die von d in *A*dur; wir haben sie alle transponirt, blos um die Vergleichung zu erleichtern.

stücke) mit der Modulation bei *b*, aber abweichender Stimmführung begonnen; wir setzen noch eine Behandlung desselben Anfangs zu,

503

die sich in der Stimmführung auch einfacher hätte gestalten lassen. In den Bach'schen Sätzen ist *a* die einfachste Lösung; *c* hat mit *b* gleiche Modulation, aber entschiednere Stimmführung, bei *d* wird der Bassgang verfolgt und führt auf einen *Emoll* angehörigen Sext-Akkord. Die Folge davon, wenn konsequent geschrieben werden sollte, war, dass Bach wieder in *E* einsetzen musste.

504

Allein das zweimalige *d* in der Melodie hindert ihn, *Emoll* wirklich festzuhalten, beschränkt ihn auf den blossen *Emoll*-Akkord. Das hier zurückgewiesne Bedürfniss, dem Schluss der ersten Strophe nachzukommen, ruft daher den noch fremdern Schluss der zweiten, in *Hdur*, hervor.

Wir sehen uns in jenem ersten Strophenschluss (No. 502, *d*) auf die Möglichkeit hingewiesen, eine Strophe auch unbefriedigend zu enden, — natürlich, wenn es der Sinn des Textes oder der musikalischen Behandlung mit sich bringt; ja in solchem Falle würden wir unbedenklich mit einem Septimen-Akkord oder seinen Umkehrungen u. s. w. schliessen; z. B. nach No. 497

505

einen, so scharf beunruhigende Wendungen hervorrufenden Sinn vorausgesetzt. Mit welchem Rechte? — Weil wir zwar in der Regel jede Strophe als einen rhythmischen Abschnitt des ganzen Chorals ansehen müssen (S. 314), demungeachtet aber alle zusammen

ein grösseres Ganze ausmachen, und schon dem Texte nach die verschiedenen Strophen engen Zusammenhang haben. —

In No. 497 wurde schon die Unterdominante eigensinniger festgehalten; hier

506

haben wir uns ernstlich nach ihrer Tonart gewendet (es könnte der Anfang der dritten Strophe zu No. 497 sein) und *c* noch einen Schritt weiter als Vorhalt festgehalten; der ganze Satz ist freilich sehr fremd geworden, — vielleicht auch in mancher Hinsicht befremdend*).

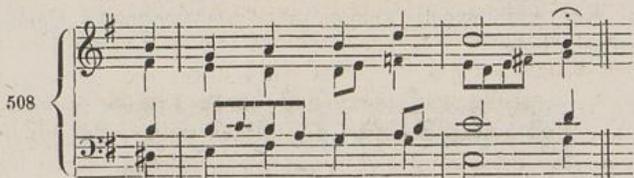
Doch wir wenden uns auch von dieser Richtung ab, ohne sie zu erschöpfen, und nehmen den zweiten Melodicton, *g*, als Terz. Wovon? von *e* oder *es*? Das Letztere würde uns nicht an *Esdur* erinnern (weil *h* vorangegangen ist, und bald wieder nachfolgt), sondern an *Cmoll*. Freilich liegt dieser Ton von unsrer Melodie gar sehr weit ab und möchte sich im Zusammenhange des Ganzen nur schwer rechtfertigen (festhalten aber gewiss nicht) lassen. Indess, möglich wäre eine solche Behandlung, —

507

und vielleicht einmal zur vierten Strophe brauchbar.

*) Nach allen frühern Erörterungen können bedenkliche Fälle jetzt dem eignen Ermessen des Lernenden überlassen bleiben. Er mag sich überlegen, ob oben bei *a* die Auflösung eines doppelten Vorhalts über einem andern Akkorde, bei *b* die unterbleibende Auflösung des *h* (der ehemaligen Terz im Nonen-Akkorde) bei *c*, das Liegenbleiben desselben als Septime in *c-e-g* — und die Auflösung dieses Akkordes bei *c*, — ferner ob in No. 490 am Schluss der vorletzten Strophe das Hinaufschreiten der Septime in der Oberstimme und die Quintenfolge zwischen dieser und dem Alte zu dulden und zu rechtfertigen, ob sie wenigstens gewissen Stimmungen (z. B. der in No. 490 waltenden) angemessen sind, oder nicht. Wir haben schon oft ausgesprochen, dass in dergleichen Fällen mit allgemeinem Absprechen soviel wie nichts gelhan ist, dass es überall auf Zweck und Umstände ankommt, dass allerdings im Allgemeinen das je Einfachere, Klarere, Näherliegende den Vorzug haben mag, und dass der Kunstjünger sich nicht zu dem Entlegenern und Fremdern drängen, vielmehr erst alles

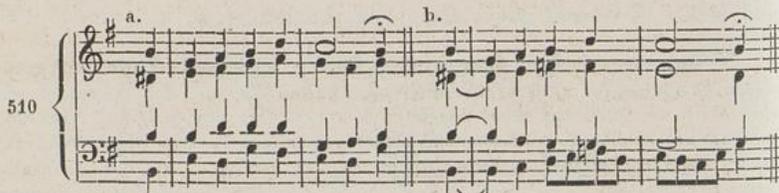
Näher liegt es nun allerdings, jenes *g* als Terz von *e* zu fassen. Dies führt uns auf die Paralleltonart des Haupttons. Hier



sehen wir sie berührt, aber alsbald wieder verlassen. Bach hat sie in fünf Bearbeitungen stets (zur vierten Strophe) weiter benutzt;



bald hat er sich wirklich nach *E* gewandt (bei a, d, e) und darin, aber mit hellem Durdreiklang, geschlossen; bald ist er von *Emoll* zu einem Schluss auf die Parallele der Unterdominante, nach *Amoll* gegangen. — Ueberall ist hier mit dem Sext-Akkorde begonnen, der in den (für den Anfang fremden) *E*-Dreiklang bequem und fließend hineinführt. Wollen wir in gewichtigerer Weise dahin gelangen, so nehmen wir statt des Sext-Akkordes den Grund-Akkord.



Hier haben wir es zweimal versucht. Bei a hat sich ein konsequenter Bassgang entwickelt. Bei b ist der Basston *h* eigensinnig stehn geblieben, die Mittelstimmen haben sich angeschlos-

Nähere sich ganz eigen machen soll, damit er nur mit voller Ueberzeugung und vollem Recht endlich sich auch das Fernste und Seltenste gewinnen und gestatten möge.

sen, und so ist man von *h-dis-fis* auf den übermässigen Dreiklang *g-h-dis*, oder vielmehr dessen Sext-Akkord gekommen. Da der Bass sich erst allem Fortschreiten widersetzt hat, so ist es konsequent, dass er auch ferner sich mässig bewegt; er hält an der diatonischen Folge, so gut es gehen will, fest.

Doch — genug und übergenug haben wir der stillen Melodie abgefragt, und genug Fremdes und Eigensinniges der mild-heitern aufgedrungen. Blicken wir zurück, so geschieht es vielleicht mit dem Gefühl des jungen Anatomen, der sein Messer in die reizvollsten Gebilde der Natur hat senken müssen. Er verfolgte die Spur der göttlichen Vernunft und suchte heilvolle Kenntniss. Möge auch der Jünger unsrer Kunst mit Liebe und Ehrfurcht den von Alter und Kirchlichkeit gehobnen Weisen nahn und stets eingedenk sein, dass sie ihm nur zur Uebung hingegeben sind, um ihn zu seinem hohen Berufe zu kräftigen. Denn zuletzt kann der feinste und behendeste Witz und Alles berechnende Kenntniss und Ueberlegung doch nicht das rechte Vollbringen uns gewähren. Das Höchste überall ist und giebt nur Liebe, die der Religion und Kunst gegenüber, — die überall nicht besteht ohne Ehrfurcht.

Die Lehre hat hier (im Grund' überall) nur andeuten können. Wer ihr bis zu diesem Abschnitte gefolgt ist, sieht, dass die Aufgabe, die wir uns in demselben setzten, keineswegs erschöpft ist; — mussten wir uns doch sogar versagen, jeden Anfang fortzuführen, um überall zu zeigen, wie ein jeder konsequent benutzt werden könne. Wenigstens hoffen wir, weit genug gegangen zu sein, um die Wege anzubahnen und zu zeigen, wie unermesslich reich und wichtig diese Uebung ist, die wir — obgleich noch andre folgen — als den Schlussstein für den ganzen praktischen Inhalt dieses ersten Theils und als Krone gelungenen Studiums für den Jünger ansehen.

Aber alle diese Kenntniss und Uebung wird sich erst dem recht lohnen und bewähren, der unsre Choräle mit Liebe und Andacht in sich aufgenommen, der recht innig gefühlt hat, wie trostreich und erquicklich dem Einzelnen, wie erhebend und heiligend sie der Gemeine sich stets erwiesen haben*).

*) Hierzu der Aohang U.