

Zweite Abtheilung.

Die Choräle in den Kirchentönen).*

Es ist schon S. 317 darauf aufmerksam gemacht worden, dass viele unsrer Choräle weder unsrer Dur- noch Mollgattung, sondern einem frühern System von Tonarten angehören, und sich nach unserm Modulationssystem entweder gar nicht, oder doch nicht auf die rechte, ihrem Sinn entsprechendste Weise behandeln lassen. Sie fodern andre Modulation und Harmonisirung, diejenige nämlich, welche ihnen nach jenem alten System gebührt. Selbst ihre Melodien entsprechen unsern Grundsätzen oft gar nicht, wenn man auch dabei von Harmonie absehen will.

Wollen wir dergleichen Choräle (und es sind unsre schönsten) zweckmässig behandeln, so müssen wir von den Tonarten Kenntniss nehmen, in denen sie geschrieben sind; wenigstens so weit, als zur Beurtheilung und Wahl der Harmonie erforderlich ist. Das Nähere gehört der Geschichte an**); — doch können wir einen an sich zunächst geschichtlichen Gegenstand nicht klar auffassen, ohne seinen geschichtlichen Verlauf wenigstens in den flüchtigsten Andeutungen im Auge zu haben.

Noch einen wichtigen Vortheil verspricht uns die Betrachtung der alten Tonarten. Sie haben sich entfaltet und thätig bewiesen, bevor unser System der Tonarten und Modulation sich ausbildete, und haben endlich in dieses hineingeführt. Sie mussten in unser System hineinführen und sich in ihm verlieren oder aufgeben; denn eine höhere und allgemeinere Wahrheit lebt in unserm Tonartensystem; und nur in ihm, nicht in jenem, war ein weiterer Fortschritt der Tonkunst, bis zu einer gegen die frühern Jahrhunderte unermesslichen Höhe möglich. Von diesem Gesichtspunkt aus er-

*) Nach vielfältiger Erfahrung hat der Verf. rathsam gefunden, das Studium der Kirchentönen nicht eher beginnen zu lassen, als bis der Schüler sich schon durch längeres Arbeiten in dem Harmoniesystem unsrer Periode ganz sicher festgesetzt, ganz darin eingelebt hat. Dann erweitert das Studium den Blick und macht frei den Sinn über unsre Zeit hinaus; früher kann es leicht zu Gesuchtheit und Manier oder Entlehnung fertiger Formeln an der Stelle des eignen Erfundnen verleiten.

***) Vergl. darüber den Art. Kirchentöne und die übrigen damit zusammenhängenden Artikel des Verf. im Universal-Lexikon der Tonkunst.

scheint das ältere System der Tonarten nicht bloß abweichend, sondern als Vorarbeit, als Versuch zu dem jetzigen vollkommen. Man schlug damals andre Wege der Modulation ein; und indem wir uns Rechenschaft geben, zu welchen Zielpunkten diese Wege geführt haben, gewinnen wir eine neue Anschauung und Bestätigung für unser jetziges System. Dieses giebt uns für den jedesmaligen allgemeinen Zweck das nächste Mittel. Es sagt uns z. B., dass unser Ganzschluss in vollständiger Darstellung (so, dass die Tonika in Ober- und Unterstimme liegt, der Schlussakkord auf einen rhythmischen Haupttheil fällt) das befriedigendste Ende eines Tonsatzes ist. Wie nun, wenn wir ein Tonstück nicht mit dem Dominant-Akkord, oder nicht auf der tonischen Harmonie schließen wollten? Wie, wenn überhaupt die Tonika mit ihrer Harmonie einmal nicht als Fundament, als Anfang und Ende der ganzen Tonbewegung, behandelt würde? Was wäre die Folge? — Die alten Tonarten zeigen Versuche solcher Art.

Noch mehr. Diese Versuche sind Ergebnisse tiefsinniger Auffassung des Tonwesens, Geburten einer wahrhaft begeisterten, liedesgewaltigen Zeit, sie sind Anschauungen voller Wahrheit, — einer Wahrheit, die sich noch jetzt und für alle Zeiten bewähren muss, — obwohl sie sich noch nicht zu der Erkenntniss des allgemeinen Gesetzes erheben können. Nicht ausgeklügelte oder muthwillige Versuche Einzelner sind es; wie man etwa jetzt auch, in reiner Willkühr, einmal Abweichungen vom allgemeinen Gesetz hazardiren könnte; nein, sie sind Erfahrungen, die eine der merkwürdigsten und reichsten Perioden der Kunstgeschichte in ernstem und tiefsinnigem Wirken gesammelt und uns überliefert hat. Es ist also, wenn diese Anschauungen mit unsern Grundsätzen übereinstimmen, ein überaus mächtiger Erfahrungsbeweis für letztere gewonnen.

Worin wird aber diese Uebereinstimmung und Bestätigung sich aussprechen können? — Nicht bloß in dem, was die Alten nach unsrer Weise thaten, sondern auch — und am merkwürdigsten — in dem, womit sie von unsrer Weise abwichen. Sie weichen ab von unsrer Weise, z. B. von unsrer Schlussweise, wo sie sich einen andern Zweck vorgesetzt haben; und dann erreichen sie ihren Zweck ganz nach unsern, das heisst nach den später entdeckten allgemeinen Gesetzen.

In diesem Sinn können wir die alte Lehre als eine Vervollständigung der unsern ansehen. Wir sind nämlich in unsrer Ansichtsweise längst darüber hinaus, in einer kahlen und abstrakten Voreiligkeit über die Tongebilde so herzufallen, dass wir Eins für absolut richtig, die andern für absolut falsch ausgeben. Ein solches Verfahren muss sich jederzeit unhaltbar und unfrucht-

bar erweisen. Denn richtig ist nur (S. 15), was für seinen Zweck recht ist. Der Zwecke giebt es aber mehrere, ja unzählige. Wir können also von keiner Gestaltung des Tonreichs sagen, dass sie allgemein richtig oder unrichtig sei; sie ist nur für diesen Zweck die richtige oder rechte, und für einen andern Zweck nicht die richtige, — Nun hat unser System zunächst die allgemeinen Zwecke aller Tonkunst in das Auge fassen und zeigen müssen, wie sich die Tonsätze diesen Zwecken gemäss, also für diese Zwecke richtig, gestalten. Das System der alten Kirchentönen weist einige der wichtigsten abweichenden Gestaltungen auf, und zeigt die Zielpunkte, welche durch sie erreicht werden, und welche die Alten unter der Leitung dieses Systems mit Bewusstsein und Sicherheit erreicht haben.

Wir wollen also den alten Meistern in ihrem Ideengange nachfolgen, die lebendige Wahrheit aus demselben für uns gewinnen, die von ihnen überlieferten Melodien in ihrem Geiste, nach ihrem Ideengange harmonisiren. Das ist das Wesentliche des alten Systems für den Zweck der Kompositionslehre.

Ausser diesem Wesentlichen ist den alten Chorälen und der Zeit ihrer Entstehung noch Manches eigen, das für uns aufgehört hat, wesentlich zu sein, weil es seinen Grund nicht in dem Ideengange fand, der die Alten leitete und ihre Werke bedingte. Dahin gehört unter andern, dass ihr Tonsystem nicht alle Töne enthielt, die wir besitzen. Zu Anfang besass man nur die Tonreihen

c, d, e, f, g, a, h, c,

und

c, d, e, f, g, a, b, c,

also nach unsrer Ansichtswise nur die Tonleiter von Cdur nebst *b*.

Viel später hatte man die Tonreihe

cis es fis gis b
c d e f g a h c.

Allein die ganzen und halben Töne waren nicht von gleichem Verhältnisse, *cis*, *fis* und *gis* konnten nicht zugleich als *des*, *ges* und *as*, — *b* und *es* nicht als *aïs* und *dis* gebraucht werden; das erlaubte die damalige Stimmung der Orgeln, dieses für Kirchenmusik so wichtigen Instrumentes, nicht. Und wenn gleich, noch später, auf einigen Instrumenten doppelte Obertasten (eine für *es*, die andre für *dis* u. s. w.) eingeführt wurden, bis man zuletzt durch gleichschwebende Temperatur alle Tonverhältnisse ausglich: so hatten sich doch schon die Grundsätze des alten Tonsystems festgestellt, und blieben in Wirksamkeit, bis neben ihnen allgemach das neue, jetzige Tonsystem herrschend geworden war. — Bei uns werden diese äusserlichen Verhältnisse nur so weit Berück-

sichtigung verdienen, als sie zu wesentlichen Momenten im Ideen-
gange der Alten geworden sind.

So ist ferner gewiss, dass die Alten sich nicht so vieler und
mannigfaltig wechselnder Akkorde, Vorhalte, Durchgänge u. s. w.
bedient, ihre Stimmen in der Regel nicht so vollkommen und reich
ausgeführt haben, wie wir es vermögen und dürfen. Da wir aber
sehn werden, dass nicht hierin das Wesen ihres Systems liegt,
so darf uns ihr Verfahren in dieser Hinsicht auch nicht bindend
sein; wir werden — unter der Leitung ihrer wesentlichen Gesetze
— so ausgeführt schreiben, als unser Zweck erlaubt, oder mit
sich bringt.

Dass wir auch ihren, oft höchst wirksam gebildeten Choral-
rhythmus nicht beibehalten, sondern ihre Melodien nun so auf-
nehmen, wie sie noch heut in unsern Kirchen gesungen werden, sei
noch schliesslich erwähnt.

Erster Abschnitt.

Die Kirchentonarten im Allgemeinen.

Die Kirchentonarten können aus zwiefachem Gesichtspunkte
betrachtet werden: aus dem blos melodischen, als blosse Ton-
leitern, — und aus dem harmonischen, als Tonleitern, welche
auch Grundlage von Harmonien (also wirkliche Tonarten in unserm
Sinne) sein sollen.

A. Der melodische Gesichtspunkt.

Gemeinschaftlich allen Kirchentonarten ist die Reihenfolge der
sieben Stufen. Die Alten versuchten, jede Stufe zur Tonika einer
besondern Tonart zu machen, und darauf ohne Erhöhung oder Er-
niedrigung eines Tons eine Tonleiter zu bauen. So erhielten sie
denn die Tonleitern

- 1) *c - d - e - f - g - a - h - c,*
- 2) *d - e - f - g - a - h - c - d,*
- 3) *e - f - g - a - h - c - d - e,*
- 4) *f - g - a - h - c - d - e - f,*
- 5) *g - a - h - c - d - e - f - g,*
- 6) *a - h - c - d - e - f - g - a,*

als deren erste sie übrigens die von *D* (hier die zweite) annahmen.
Eine siebente Tonreihe wäre die von *h* nach *h*, —

h - c - d - e - f - g - a - h

gewesen. Allein diese konnte aus harmonischen Gründen nicht zur Tonart werden, denn sie lässt ja nicht einmal einen tonischen Dreiklang zu; die Quinte der Tonika (von *h* das *f*) ist eine kleine. Und hätte man sie willkürlich erhöhen wollen, so wäre nicht etwas Neues, sondern dieselbe Tonreihe entstanden, die schon auf *e* vorhanden ist. Diese sechs Tonarten nun hießen

- 1) die ionische, — auf *C*,
- 2) die dorische, — auf *D*,
- 3) die phrygische, — auf *E*,
- 4) die lydische, — auf *F*,
- 5) die mixolydische, — auf *G*,
- 6) die äolische, — auf *A*.

Wir werden übrigens später erfahren, dass und warum eine von ihnen, die lydische, niemals recht in Wirksamkeit gekommen, und eben desswegen wollen wir sie zuletzt, abgesehen zur Erwägung ziehen.

In melodischer Hinsicht nun erkannten die Alten mit tiefer Einsicht zweierlei Stellung für jede ihrer Tonarten. Entweder bewegte sich ihre Melodie durchaus, oder vorzugsweise, von Tonika zu Tonika, — also von dem Grunde der Tonart bis zu dessen Wiederkehr in der andern Oktave. Solche Melodien nannten sie authentische, ja, die ganze Tonleiter, wenn sie sich von Tonika zu Tonika bewegte, hieß so. Von dieser authentischen Melodieordnung erwarteten sie den Eindruck der Bestimmtheit, Festigkeit, klaren Freudigkeit; Lieder, wie „Ein' feste Burg,“ „Vom Himmel hoch, da komm' ich her,“ und andre, sind authentisch geschrieben.

Oder ihre Melodien bewegten sich um die Tonika herum, etwa von der Dominante zu deren Oktave. Solche Melodien nannten sie plagalische; die Tonleiter selbst, so dargestellt, hieß die plagalische. Von dieser melodischen Form erwarteten sie einen mildern, beweglichern, schwebenden, sanften Eindruck. Als Beispiel dienen unsre ersten zwei Choräle, so wie das Lied, „Nun ruhen alle Wälder.“ Will man sich das Wesentliche dieser beiden Formen sogleich vor Augen stellen: so blicke man auf die S. 24 und 25 gefundenen Urgestalten der Tonleiter:

$$c - d - e - f - g - a - h - c,$$

$$g - a - h - c - d - e - f \dots \dots g,$$

zurück; ihren dort schon begriffnen Sinn finden wir hier durch die Anschauung und Erfahrung mehrerer Jahrhunderte bestätigt.

Nur diesen Gewinn: Bestärkung in unsrer Ansicht vom Sinne der ersten Grundmelodie, konnten wir hier suchen, da es nicht unsre Aufgabe ist, Melodien nach dem alten System zu erfinden,

sondern die vorhandnen zu behandeln. Allein stets wird Melodien, die sich auf die Tonika stützen, authentische Kraft, und Melodien, die sich mehr dominantisch, um die Tonika herum bewegen, plagalische Milde und Schmiegsamkeit eigen sein, — wofern nicht etwa ihr sonstiger Inhalt mit überwiegender Kraft einen andern Sinn ausspricht.

B. Der harmonische Gesichtspunkt.

Nur diejenigen auf die sieben Tonstufen gegründeten Tonreihen konnten Tonarten werden, die einen tonischen Akkord, also einen grossen oder kleinen Dreiklang auf der Tonika, abzugeben im Stande waren. Die Tonreihe von *H* bietet keinen grossen oder kleinen, — sondern einen verminderten Dreiklang auf ihrer Tonika (*h-d-f*) dar; darum konnte sie, wie schon gesagt, nicht zur Tonika werden.

Von den übrigen sechs Tonreihen bieten drei auf ihrer Tonika grosse Dreiklänge, nämlich

- die ionische, *c - e - g*,
- die lydische, *f - a - c*,
- die mixolydische, *g - h - d*.

Sie sind daher unserm Dur zu vergleichen. Die andern drei Tonreihen haben kleine Dreiklänge auf der Tonika, nämlich

- die dorische, *d - f - a*,
- die phrygische, *e - g - h*,
- die äolische, *a - c - e*,

und würden in sofern unserm Moll zu vergleichen sein.

Sehr leicht finden wir aber, dass nur eine einzige dieser sechs Tonreihen unsern Tonleitern von Dur und Moll wirklich gleich, nämlich die ionische. Die übrigen weichen schon melodisch von den unsern ab; die lydische z. B. hat statt der grossen Quarte die übermässige, *h*; die mixolydische statt der grossen Septime, *fis*, die kleine, *f*; und so alle übrigen. Natürlich muss diese Abweichung auch Abweichungen in der Harmonie nach sich ziehen.

Setzen wir nun die lydische Tonart einstweilen, wie oben beschlossen, bei Seite, und beginnenn die nähere Betrachtung der alten Tonarten, bei derjenigen, welche unserm Dur wirklich gleich, nämlich bei der ionischen: so finden wir auf deren Oberdominante die mixolydische Tonart, auf der Dominante der letztern die dorische, dann die äolische, dann die phrygische Tonart, stets auf der Dominante der vorhergehenden, gegründet.

So baut sich, wie in unserm Quintenzirkel, eine Progression von quintenweis aus einander stehenden Tonarten:

<i>C</i>	<i>G</i>	<i>D</i>	<i>A</i>	<i>E</i>
ionisch,	mixolydisch,	dorisch,	äolisch,	phrygisch,

die bei *E* phrygisch nothwendig schliessen muss, da die nächste Quinte, *H*, keine Tonart begründet. — Wollten wir übrigens die lydische Tonart schon jetzt mit ansehen, so würde auch sie in diese Reihe eintreten, eine Quinte vor *C* ionisch, auf dessen Unterdominante. Unter ihr fänden wir dann wieder jene Tonreihe von *H*, die nicht zur Tonart hat werden können.

Allein diese Progression der alten Tonarten zeigt einen gar wichtigen Unterschied von unserm Quintenzirkel. In letzterm schreiten wir von einer Tonart stets zu einer ganz gleichartig gebildeten, von *C*dur aus nach *G*, *D* — kurz nach allen Durtonarten, und sie haben alle gleichen Inhalt, dieselben Intervalle. Jene Progression führt uns aber stets zu einer ganz neuen Tonart.

Die ionische, ganz unserm Dur gleich, besitzt auf Ober- und Unterdominante grosse Dreiklänge und auf ersterer den Dominantakkord.

An sie schliesst sich die mixolydische Tonart. Ihre Tonika und Unterdominante haben einen grossen, ihre Oberdominante dagegen hat einen kleinen Dreiklang; folglich kann sie keinen Dominant-Akkord haben. Dagegen ist sie durch die kleine Septime ihrer Tonika fähig, auf dieser Tonika selbst einen Dominant-Akkord herzustellen, der aber natürlich nicht ihrer Tonika, sondern der von *C* zustrebt.

Die Oberdominante des Mixolydischen begründet die folgende Tonart, die dorische. Sie ist Moll, ihr tonischer und ihr Oberdominant-Dreiklang sind (wenigstens, so viel wir bis jetzt sehen können) kleine, der Dreiklang der Unterdominante dagegen ist ein grosser.

Auf ihrer Oberdominante erbaut sich die äolische Tonart, die auf beiden Dominanten und der Tonika kleine Dreiklänge hat.

Endlich folgt auf sie die phrygische Tonart. Diese hat von der äolischen zwei kleine Dreiklänge angenommen, für Unterdominante und Tonika. Ihre Oberdominante hat dagegen weder einen grossen noch kleinen Dreiklang; nach dieser Seite, wo sonst alle Bewegung hinstrebt, ist die phrygische Tonart gelähmt.

Wollen wir noch einen Blick auf die lydische Tonart werfen, so finden wir auf ihrer Tonika und Oberdominante grosse Dreiklänge, ihre Unterdominante hingegen keines grossen oder kleinen Dreiklangs fähig; nach dieser Seite ist die Tonart gelähmt.

C. Die wesentlichen Töne jeder Tonart.

Nach dieser Uebersicht können wir uns nunmehr klar machen, welche Töne jeder der Kirchentonarten wesentlich sind. Wesentlich nennen wir diejenigen Töne, welche eine Tonart von der andern unterscheiden; es ist natürlich, dass wir die Unterschiede zuerst bei den ähnlichen Tonarten aufsuchen.

Welche Töne sind nun für das Mixolydische wesentlich und charakteristisch? — Erstens die Terz, denn sie stempelt die Tonart zu einem Durton; zweitens die kleine Septime, denn sie unterscheidet sie vom Ionischen.

Welches sind die charakteristischen Töne des Dorischen? — Erstens die Terz, welche die Tonart zu einem Mollton macht; zweitens die grosse Sexte; denn sie unterscheidet das Dorische vom nächstfolgenden Mollton, dem Aeolischen.

Im Aeolischen sind charakteristisch; erstens die Terz, als Kennzeichen der Mollgattung; zweitens die kleine Sexte zum Unterschied vom vorangehenden Mollton, dem dorischen.

Die nachfolgende phrygische Tonart hat, wie die äolische, kleine Terz und kleine Sexte. Erstere charakterisirt sie als Mollton; was aber unterscheidet sie vom Aeolischen und allen übrigen Tönen? Die kleine Sekunde; sie ist also der andre ihrer charakteristischen Töne.

Kehren wir zu der ersten Tonart, der ionischen, zurück, so sehen wir ihre Terz, das Zeichen von Dur, und ihre grosse Septime, die Unterscheidung vom Mixolydischen, als ihre charakteristischen Töne.

Für das Lydische endlich würden die Durterz, und — als Unterscheidung vom nächsten Durtone (dem ionischen) so wie von allen andern Tonarten — die übermässige Quarte charakteristisch sein.

D. Die Zulässigkeit fremder Töne.

So weit folgt nun das alte System streng den ursprünglichen, S. 375 aufgezeichneten Tonleitern. Allein es gestattet auch den Gebrauch fremder Töne, namentlich des *fis*, *cis*, *gis*, *b*, und *es*; sobald nur nicht dadurch die wesentlichen Kennzeichen der Tonart vertilgt werden, eben wie auch wir uns beiläufig fremder Töne, z. B. im Durchgang oder in einzelnen keinen eigentlichen Uebergang bewirkenden Akkorden bedienen, ohne dabei die Tonart gleich zu verlassen, oder unkenntlich werden zu lassen. So konnte es den Alten kein Bedenken erregen, in der dorischen oder äolischen Tonart z. B. die grosse Septime (in jener *cis*, in dieser *gis*) anzuwenden; denn nicht die Septime, sondern Terz und Sexte sind die

charakteristischen Töne der beiden Tonarten. Mochten daher *c* und *g* auch die ursprünglichen und in der Melodie am häufigsten angewendeten Töne sein, so konnte man doch auch von *cis* und *gis* Gebrauch machen, z. B. um in beiden Tonarten mit dem Dominant-Dreiklang oder (mehr nach neuerer als älterer Weise) mit dem Dominant-Akkord einen ganzen Schluss einzuleiten. — Hätte man einen der wesentlichen Töne ändern wollen, so wäre sogleich eine andre Tonart entstanden: z. B. die grosse Terz hätte das Dorische zu einer dem Mixolydischen gleichen Tonleiter, —

$$\begin{array}{cccccccc} g & - & a & - & h & - & c & - & d & - & e & - & f & - & g \\ & & 1 & & 1 & & 1/2 & & 1 & & 1 & & 1/2 & & 1 \dots \text{Ton} \\ d & - & e & - & fis & - & g & - & a & - & h & - & c & - & d, \end{array}$$

die Aenderung der Sexte aber zu einer dem Aeolischen gleichen Tonleiter gemacht.

E. *Versetzung und Vorzeichnung.*

Eine zweite Anwendung boten die fremden Halbtöne den Alten darin, dass es durch sie möglich wurde, jede Tonleiter auch auf andern Stufen, als den ursprünglichen, darzustellen. Dies geschah besonders auf der Unter- oder Oberdominante, oder auch eine und allenfalls zwei Stufen höher oder tiefer. Wie machte sich eine solche Versetzung? —

Man sieht, dass nach der obigen Darstellung keine der alten Tonarten eine Vorzeichnung braucht, denn die etwaigen fremden Töne erscheinen nur als zufällige. Nun durfte nur *h* in *b* verwandelt werden, so erschien jede Tonart eine Quinte tiefer; aus *C* ionisch war *F* ionisch (unserm *F*dur gleich) geworden, das Mixolydische erschien auf *C*, das Dorische auf *G*, — die Tonleitern hiessen:

$$\begin{array}{l} F - g, a, b, c, d, e, f, \\ C - d, e, f, g, a, b, c, \\ G - a, b, c, d, e, f, g, \end{array}$$

und so fort. Die durch Versetzung in die tiefere Quinte oder Unterdominante sich anbietenden Tonarten hiessen das Genus molle*), wobei also nicht an unser Dur und Moll zu denken ist.

Eben so versetzt die Erhöhung des *f* in *fis* alle Tonarten in die höhere Quinte, man erhielt *G* ionisch, *D* mixolydisch, *A* dorisch —

$$\begin{array}{l} G - a, h, c, d, e, fis, g, \\ D - e, fis, g, a, h, c, d, \\ A - h, c, d, e, fis, g, a, \end{array}$$

*) Im Gegensatze hiessen die S. 375 aufgezeigten Tonarten das Genus durum.

und so die folgenden. — Die durch Versetzung in die höhere Quinte oder Oberdominante sich darbietenden Tonarten wurden damit bezeichnet, dass man dem ursprünglichen Namen das Wort Hypo*) vorsetzte. *G* ionisch, *D* mixolydisch u. s. w, hiessen also Hypo-ionisch, Hypo-mixolydisch u. s. w.

Hier verständigen wir uns nun sogleich über die von den unsrigen abweichenden Vorzeichnungen der alten Tonstücke. Wir kennen nur *C*dur und *A*moll als Tonarten ohne Vorzeichnung. Treffen wir auf Melodien, die ohne Vorzeichnung der Tonreihe *D*, oder *E*, oder *G* angehören, so müssen wir annehmen, dass sie in der alten dorischen, phrygischen, mixolydischen Tonart stehen. — Bei uns zeigt die Vorzeichnung eines *b* entweder *F*dur, oder *D*moll an; treffen wir auf Tonstücke, die, mit einem *b* vorgezeichnet, der Tonreihe *C*, oder *G*, oder *A* angehören, so müssen wir sie für *C* mixolydisch, *G* dorisch, *A* phrygisch ansehen. — Bei uns zeigt die Vorzeichnung eines Kreuzes (*fs*) entweder die Tonart *G*dur oder *E*moll an. Treffen wir eine Melodie, die mit einem Kreuze vorgezeichnet der Tonreihe *D*, oder *A*, oder *H* angehört, so müssen wir sie für *D* mixolydisch, für *A* dorisch, oder *H* phrygisch ansehen.

Hiermit haben wir das allgemeine Gesetz der alten Vorzeichnung bei versetzten Tonarten aufgewiesen; dass nicht alle Tonarten in die höhere oder tiefere Quinte versetzt zu werden pflegten, konnte uns dabei gleichgültig sein, da wir nur mit den Melodien, die wir finden, und wie wir sie finden, zu thun haben.

Hiernach aber kann man sich auch in die Vorzeichnung bei andern als quintenweisen Versetzungen finden. Wollte man z. B. die phrygische Tonart in der Tonreihe von *D*, oder *C* darstellen, so brauchte man, —

e - *f* - *g* - *a* - *h* - *c* - *d* - *e*
d - *es* - *f* - *g* - *a* - *b* - *c* - *d*
c - *des* - *es* - *f* - *g* - *as* - *b* - *c*,

*) Hypo heisst im Griechischen unter, und es könnte im ersten Augenblick auffallen, dass die Tonart der Ober-Dominante als Unter-Tonart bezeichnet ist. Allein das griechische Tonsystem, dem die Benennungen der Kirchentöne entlehnt sind, konstruirte nach Quartan und nicht, wie wir, nach Quinten. Sein Quartenzirkel zeigt also die Tonarten in dieser Folge: *H*, *E*, *A*, *D*, *G*, *C*, *F* u. s. w. Was wir also die Ober-Dominante nennen, stand nach jenem Tonsystem unter der Tonika. Z. B. wir nennen *G* die Oberdominante von *C*, und kommen im Quintenzirkel zuerst von *C* nach *G*; die Griechen kamen im Quartenzirkel zuerst nach *G* und von da nach *C*, das Hypo stand also richtig darunter. — Dagegen standen die Tonarten, die oben als Genus molle (bei uns Unterdominante) aufgeführt sind, bei den Griechen über dem Haupttone, hiessen auch Hyper-Töne.

im ersten Falle zwei, im andern vier Erniedrigungen. Eine Melodie der Tonreihe *D* mit zwei Be'en vorgezeichnet, oder der Tonreihe *C* mit vier Be'en vorgezeichnet, ist also für eine versetzte phrygische zu achten. — Späterhin werden wir freilich noch erfahren müssen, dass selbst die richtige Beurtheilung der Vorzeichnung uns nicht aller Zweifel über die Tonart enthebt; wir können uns dann damit beruhigen, dass diese Unsicherheit nicht in uns, sondern in der Sache liegt, und dass die Alten selbst in zahlreichen Fällen ungewiss und uneinig waren, zu welcher Tonart diese oder jene Melodie zu zählen sei.

So sehen wir nun eine Reihe verschiedner Tonarten vor uns; jede derselben kann fremde Töne in ihren Melodien und Harmonien aufnehmen, jede kann auch mittels der fremden Töne in mehr als einer Tonreihe dargestellt werden. Wenn wir bisher auch nur die äusserlichen Abweichungen der verschiednen Tonarten angemerkt haben, so ist doch klar, dass dieselben ihnen auch einen verschiedenen Sinn und Charakter einprägen müssen, den wir später zu erfassen suchen werden.

F. *Ausweichung in andre Tonarten.*

Um das Bild des alten Tonartensystems zu vollenden, ist noch zuletzt zu erwähnen, dass es eben sowohl, wie unser System, das mächtige Mittel der Ausweichung aus einer Tonart in die andre, der Verknüpfung verschiedner Tonarten in Einem Tonstücke, besitzt. Es folgt auch dabei, eben wie das unsrige, dem verwandtschaftlichen Zuge, und weicht in der Regel zunächst in die nächstverwandten Töne aus. Allein die Natur der alten Tonarten bringt hier erhebliche Abweichungen von unserm System und eine nicht so ausgedehnte, aber charakteristisch-mannigfaltigere Modulation hervor.

Wir kennen im Ganzen zweierlei Wege der ausweichenden Modulation. Entweder gehen wir auf dem Wege des Quintenzirkels aus einem Durton in den andern, auf dem Wege der Paralleltöne aus einem Moll- in einen andern Durton und umgekehrt. Oder wir verwandeln auf derselben Tonika Dur in Moll und Moll in Dur.

Auch die Alten modulirten entweder auf dem Weg' ihrer Quintenfolge — und noch in andern Fortschreitungen; aber sie fanden dann stets verschiedne Tonarten. Oder sie bildeten durch Tonversetzung auf derselben Tonika eine andre Tonart, wichen also aus, ohne die Tonika zu verlassen; aber auch hier bot sich ihnen eine mannigfaltigere Wahl, als uns mit unserm Dur und Moll.

Auf der andern Seite brachte es wieder der bestimmtere, besondere Charakter ihrer Tonarten mit sich, dass sie sich gewisse Ausweichungen regelmässig versagten, während wir zwar zunächst die verwandtern Tonarten zu ergreifen pflegen, nicht aber gehindert sind, in jeden möglichen Ton auszuweichen. Im alten System entsprach, wie gesagt, der Modulationskreis bestimmter dem Charakter der Tonart; und damit ist schon klar, dass er ihn vollenden half, dass folglich der Modulationsplan eines Tonstücks auch zu den Kennzeichen der Tonart gehört. — Wir Neuern bedürfen eines solchen Kennzeichens nicht, da Vorzeichnung und Schlussfall unsre Tonarten ausser Zweifel setzen.

Soviel im Allgemeinen über die alten Tonarten; betrachten wir jetzt jede derselben für sich und erwägen ihre Behandlung. Bei dieser Behandlung werden wir das Wesentliche zunächst festhalten, also:

- vor Allem — die Melodie,
- dann — die Modulationsordnung,
- dann — das für die Tonart

Karakteristische der Harmonie. Ob wir darüber hinaus die Alten nachahmen wollen, z. B. einfachere Stimmen führen, uns gewisser Akkorde ganz oder öfter enthalten, die zwar uns geläufig und wichtig sind (z. B. der Dominant-Akkord), von den Alten aber weniger gebraucht wurden: das wird mit dem Gegenstand unsrer jetzigen Betrachtungen weniger zu thun haben, und mehr von unsrer Wahl, von unsrer Auffassung der jedesmaligen Aufgabe im Besondern abhängen. In den Beilagen XXI bis XXV. finden sich übrigens einige Melodien aus alten Tonarten zur vorläufigen Uebung; mehr enthält das evangel. Choral- und Orgelbuch*), oder das aus demselben gezogene, leider nur nicht ganz korrekte Melodienbuch. Dasselbst sind unter andern: ionisch (authentisch) No. 59, 99, 100, 122, 184, 200, 203; hypoionisch (plagalisch) No. 27, 35, 73, 87, 161, 163, 175, 202; mixolydisch (plagalisch) No. 19, 52, 82, 128, 129, 206; dorisch (authentisch) No. 30, 37, 38, 39, 40, 57, 64, 150, 198, 225, 226; äolisch (plagalisch) No. 14, 26, 33, 102, 159, 164, 177, 199, 214, 221; phrygisch (authentisch) No. 28, 42, 43, 61, 91, 96, 151. Unentschiedner sind No. 4 und 32, entweder hypoäolisch (authentisch) oder dorisch; No. 119 wohl äolisch; No. 120 wohl dorisch im Genus molle und plagalisch; No. 7 und 97 wohl (fast ohne Zweifel) äolisch.

*) Evangelisches Choral- und Orgelbuch (235 Choräle mit Vorspielen) von A. B. Marx. Berlin 1832 bei G. Reimer.

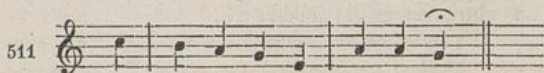
Zweiter Abschnitt.

Die ionische Tonart.

Wir haben schon erfahren, dass die ionische Tonart die einzige unter den Kirchentonarten ist, welche einer der unsrigen, nämlich unserm Dur, gleicht. Allein unsere sämtlichen Durtonarten sind von gleicher Konstruktion, wogegen die Alten in ihrem Mixolydisch und, wenn sie wollten, in ihrer lydischen Tonart noch zwei abweichend gebildete Durtöne besaßen. Dadurch wurde der Charakter einer jeden, und so auch der der ionischen Tonart, ein eigenthümlich ausgeprägter.

Dies zeigt sich vor Allem in der Modulation. Nach den Grundsätzen unsers Systems geht der Weg der Modulation in Dur regelmässig zuerst nach der Tonart der Dominante, z. B. von Cdur nach Gdur; dies ist die nächstliegende, — aber freilich eben deshalb auch die gewöhnlichste, am wenigsten erhebende Ausweichung. Allein eben darum war sie den Alten in ihren Kirchengesängen nicht beliebt; sie war ihnen nicht hochsinnig genug, nicht festlich und erhebend genug, ja, sie würde kaum für eine rechte Ausweichung gegolten haben. Denn was fand man auf der ionischen Dominante? entweder wieder eine ionische Tonreihe (hypionisch) oder die mixolydische Tonart, die aus später zu erwähnenden Gründen ebenfalls nicht dem Zwecke, sich aus dem ionischen Hauptton zu erheben, genügte.

Daher finden wir die Dominanten-Modulation in den Chorälen aus der Blüthezeit des alten Systems entweder geflissentlich umgangen (z. B. in den Chorälen: Allein Gott in der Höh' sei Ehr', Herr Christ der ein'ge Gottessohn, Herr Gott dich loben alle wir), oder (wie in den Chorälen: Herzlich lieb hab' ich dich o Herr, Vom Himmel hoch, da komm' ich her, Nun bitten wir den heil'gen Geist, Nun lob' mein Seel' den Herrn, Schmücke dich o liebe Seele, O Herre Gott dein göttlich Wort, Wach' auf mein Herz und singe, und vielen andern) durch Schlussfälle im Hauptton, oder auf der Unterdominante, oder auf der Parallele der Unterdominante verspätet, wenn nicht geradezu in diese (in A äolisch) ausgewichen wird. So schliesst Seb. Bach*) in drei verschiedenen Behandlungen des Chorals, Herzlich lieb hab' ich dich o Herr,



*) J. Seb. Bach, 371 vierstimmige Choralgesänge, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Oder Partitur-Ausgabe von C. F. Becker.

die erste Strophe mit den Dreiklängen der Unterdominante und Tonika, also mit einer Art halben Schlusses, und die zweite gleichlautende Strophe auf der Parallele der Dominante; —



noch eigenthümlicher und überaus reizend finden wir dieselben beiden Strophen, mit der frühern Melodiewendung und Rhythmik von J. H. Schein*).

513

behandelt, worauf denn überall der erste Theil im Haupttone geschlossen und nun erst, also in der siebenten Strophe (der erste Theil wird wiederholt) in die Dominante ausgewichen wird.

Ein noch reicheres Beispiel giebt der Choral, O Herre Gott, dein göttlich Wort, ab. Die beiden Strophen des ersten Theils, der wiederholt wird,

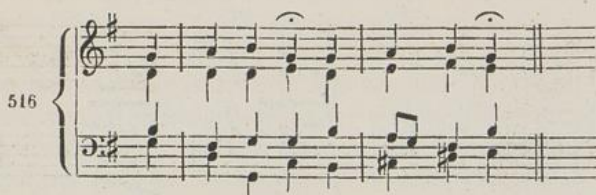
514

schliessen auf der Tonika, — man müsste denn für die erste Strophe den fremdern Schlussfall auf der Dominante des Aeolischen (*A*moll) vorziehn. Nach vier Schlüssen also auf der Tonika folgen zwei neue Strophen.

515

*) J. H. Schein, Cantional- oder Gesangbuch augsburg'scher Confession; — auch im evangel. Choral- und Orgelbuch und in der Choralsammlung von Becker und Billroth aufgenommen.

Eine von ihnen kann in die Parallele gelenkt werden; und die andre? für sie giebt es keine passendere Wendung, als nach der Unterdominante. So schreibt Seb. Bach:



Nach viermaligem Verweilen im Haupttone senkt sich also die Modulation, um nun in einem stärkern Aufschwunge durch die Hauptparallele die Dominantentonart zu erreichen; denn diese tritt endlich in der folgenden (siebenten) Strophe ein.

Pedantisch wär' es übrigens, wenn man die Vermeidung des Dominantenschlusses erzwingen wollte; auch hier darf uns die Regel nicht zur Fessel werden, sie soll nur unsre Leiterin sein. Der erste Theil des luther'schen Chorals, Ein' feste Burg ist unsre Gott, zeigt uns gleich einen Ausnahmefall. Die erste Strophe kann ebensowohl im Haupttone, als in der Dominante schliessen, die zweite und mit ihr der erste Theil, schliessen füglichst im Haupttone. Hier steht uns nun die Wahl offen. Besorgen wir von dem viermaligen Schluss im Haupttone Einförmigkeit und Ermattung, so gehn wir unbedenklich in die Dominante. So hat Seb. Bach in drei Behandlungen dieses Chorals modulirt, und sogar ein Zeitgenosse und Freund Luther's, J. Walter*), ist ihm darin vorangegangen. Gewiss müssen wir diese Dominantwendung der Behandlung des sonst verdienten Seth Calvisius**) vorziehen, der dieselbe Strophe so



behandelt, also mit zwei Molldreiklängen schliesst. Die Autorität des alten Namens und das Fremdartige darf uns nicht blenden; weder am Schlusse, noch im dritten Takte sind die Molldreiklänge und der Mangel an Zusammenhang und Folge bei ihnen dem Sinn des Ganzen, oder der besondern Textstelle entsprechend. — Eine dritte Behandlungsweise wäre die nachstehende***):

*) J. Walter's Gesangbuch von 1551.

**) Seth Calvisius, Kirchengesänge und geistliche Lieder. 1597.

***)-Aus dem evangel. Choral- und Orgelbuche.

518

die uns wieder auf die erste Art zurückführt, den ersten Schlussfall aber durch die Unterdominante abweichend und würdiger einleitet; auch die Folge der Harmonien der Ober- und Unterdominante, unverbunden wie sie sind (und sogar mit hervorklingender Quinte zwischen Alt und Sopran), dürfte dem ganzen Sinn dieser Wendung wohl entsprechen.

Soviel über diesen Kirchenton, der sich freilich von unsrer Weise nicht weit entfernt. Sein eigentlicher Sitz war *C*. Hier stellten die Alten authentische Melodien auf, wenn sie heitern, freudigen, starkmuthigen Gesang anstimmen wollten, dazu wirkte denn der helle, klare Sinn der Tonreihe *Cdur*, das starke Festhalten der ersten Strophen an der Tonika und das Zurückstellen der nächsten Modulation hinter die fremder und feierlicher hineinklingende nach der Dominante von *A*.

Gern versetzten sie auch ihr Ionisch nach *F*, — in das Genus molle; was der weichern Tonreihe *Fdur* an Helligkeit im Vergleich zu *Cdur* abgeht, ersetzte die höhere, leidenschaftlichere Tonlage der Melodie, besonders, wenn der Tenor den Cantus firmus übernahm; und sie liebten es, eben dieser Stimme die Hauptmelodie (den Hauptinhalt, daher der Name Tenor) zuzuertheilen.

Wollten sie aber plagalische Melodien in der ionischen Tonart setzen, so würde die Tonreihe vom kleinen bis zum eingestrichenen *g* zu tief und von diesem bis zum zweigestrichenen *g* zu hoch für Gemeinegesang gewesen sein; und für Gemeinegesang waren natürlich ihre Chormelodien bestimmt. Hier nun versetzten sie die Tonart in die höhere Quinte (sie schrieben hypoionisch) und erhielten so die Tonreihe *g, a, h, c, d, e, fis, g*, in der die plagalischen Melodien, von Dominante zu Dominante gehend, die sehr bequeme Tonlage zwischen dem ein- und zweigestrichenen (für Männer kleinen und eingestrichenen) *d* fanden.

Hier trat nun der helle, feste Charakter des Ionischen durch die plagalische Melodieführung gemildert und gesänftigt auf, und dem entsprach auch der kindlich sanfte und heitere Sinn der Tonreihe unsers *Gdur* vollkommen. Authentisch setzten sie Texte, wie: Ein' feste Burg ist unser Gott, und: Vom Himmel hoch, da

komm' ich her. Plagalisch wurden Lieder, wie: Nun ruben alle Wälder, und: O Lamm Gottes unschuldig, gesetzt.

Andre Versetzungen des Ionischen, z. B. nach *D*, sind weniger bemerkenswerth.

Dritter Abschnitt.

Die mixolydische Tonart.

Wir wissen von ihr, dass sie ein Durton mit kleiner Septime und desswegen mit einem kleinen Dreiklang auf ihrer Oberdominante ist. Daher entgeht ihr die Möglichkeit eines nach unsern Grundsätzen vollkommenen Schlusses mittels des grossen Dreiklangs oder Septimen-Akkordes auf der Dominante, denn es fehlt das dazu nöthige *fis*; *f* ist ein ihr wesentlicher Ton.

Es bleibt also keine nähere Schlussart übrig, als anstatt der Oberdominante die Unterdominante mit dem Schlussakkorde zu verbinden, ein Schluss, den wir gelegentlich statt eines Halbschlusses gebraucht haben, der auch im gemeinen Sprachgebrauche Kirchenschluss genannt wird wegen seiner Abstammung aus den Kirchentönen, — obwohl wir bald sehen werden, dass es noch andre Kirchenschlüsse giebt, und jener mixolydische Schluss keineswegs jeder der Kirchentonarten eigen sein kann.

Diese Art des Schlusses weist uns den Charakter der mixolydischen Tonart und ihren wesentlichen Unterschied von der ionischen nach. Die ionische Tonart hat, wie die unsrigen insgesamt, einen vollkommenen Schluss in dem Schritte von der Dominante, als dem Sitz der Bewegung, in die Tonika, als den Sitz der Ruhe und Befriedigung. Wir haben uns schon überzeugt, dass ein solcher Schluss, und nur er, dem Ende eines Tonsatzes die grösste Bestimmtheit und Befriedigung giebt. Daher haben wir denselben mit Recht als regelmässigen Schluss für jedes Tonstück in jeder unsrer Tonarten angesehen; denn in der Regel verlangt jedes Tonstück, wie jedes Kunstwerk überhaupt, bestimmte Abgränzung, ein festes unzweideutiges Ende. Dem Charakter des Ionischen durfte dieser Schluss daher nicht fehlen.

Allein es ist auch das Entgegengesetzte gar wohl denkbar, und für manche Stimmung, für den Sinn manches Tonsatzes, wie andrer Kunstwerke, das allein Bezeichnende und Rechte. Nicht immer schliesst sich unsre Empfindung, unser Denken und Schauen befriedigend in sich ab, es geht auch wohl in ein Verlangen nach

Weiterm, Höherm aus; dann wäre der bestimmte sichere Abschluss widersinnig. Für solche Stimmungen hatten die Alten ihre mixolydische Tonart.

Sie hat keinen vollkommenen Abschluss in sich selber. Ihr Schluss geht von der Unterdominante aus, ist also Erhebung und nicht Senkung zu befriedigender Ruhe. Diese Unterdominante ist die Tonika des festen Ionischen; und auf der mixolydischen Tonika selbst erbaut sich ein Dominant-Akkord, der uns nach einer andern Tonart, eben nach dem Ionischen, hinweist. So dürfen wir das Mixolydische eine nicht selbständig gewordene Tonart nennen; sie ist dem Ursprung nach ionisch. Das Ionische hat sich erheben wollen, es möchte entschweben, sich verklären, und sieht darum die Dominante als seinen tonischen Sitz an; aber Begründung findet sich nur in der ursprünglichen ionischen Tonika und ihrer Harmonie.

Es ist, wie wir sehen, im Mixolydischen eine Verwechslung der beiden Pole, der Tonika und Dominante, in der Modulation selbst vorgegangen, ähnlich der in den plagalischen Tonreihen rücksichtlich der Melodie. Die plagalischen Melodien hatten beweglichern, schwebendern, darum auch weichern und sanftern Charakter; aber durch die zutretende Harmonie wurden sie im Haupttone festgehalten und entbehrten weder des vollkommenen Ganzschlusses, noch irgend eines wesentlichen Moments der Modulation. Ungleich entschiedner und ausdrückvoller spricht derselbe Sinn aus den mixolydischen Tonsätzen, in denen die ganze Modulation sich ihm zu eigen gegeben hat.

Wenn nun die mixolydische Tonart zwar eine für sich bestehende, aber von dem Stammtone, dem Ionischen, stets abhängige und geleitete ist: so begreift sich auch ihre vorzugsweise Neigung, in das Ionische auszuweichen, und zwar oft schon in der ersten Strophe, z. B. in den Chorälen: Gelobet seist du, Jesu Christ, — Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist, und vielen andern; eine Wendung, die bekanntlich unsern Grundsätzen keineswegs entspricht. Wir haben in der Regel zuvörderst die Absicht, uns fest auf der Tonika zu begründen, und wenn wir uns später erheben wollen, so treten wir (in *Dur*) in die Oberdominante; die Alten aber hatten in ihrem Mixolydischen nicht feste Begründung, sondern eben Aufschwung, Entschweben über den festen Grund zu offenbaren, und das geschah am entschiedensten durch den Anfang in der Unterdominante. — Noch häufiger ist der Fall ionischer Ausweichungen im weitem Verlauf mixolydischer Gesänge.

Aus gleichem Grunde nimmt nun auch das Mixolydische an den Versetzungen des Ionischen Theil. *G* mixolydisch geht (da es ursprünglich *C* ionisch war) wie *C* ionisch selbst in das *F* ionisch;

eine Modulation, die unserm Gdur fern liegen würde. Es stellt aber diese seine nächstverwandte Tonart auch auf seiner eignen Tonika dar, oder (was dasselbe ist) geht in das Hypoionische, in die Tonreihe *g, a, h, c, d, e, fis, g* über.

Hier sehen wir nun, dass der Ton *fis* den mixolydischen Gesängen nicht gänzlich versagt ist, dass er ihnen aber nur mittels einer Ausweichung zukommt. Daher ist es ihnen um so wünschenswerther, das charakteristische *f* so bald wie möglich recht bezeichnend einzuführen, und man würde gegen den Sinn der Tonart verstossen, wenn man z. B. im Anfange des Chorals: Komm, Gott Schöpfer, heiliger Geist —

519

den zweiten Akkord mit *fis* bilden, oder auch nur das charakteristische *f* umgehen, oder weniger stark ausdrücken wollte (wie bei b und c), als oben (bei a) durch die Unterdominante des ionischen Stammtons geschehn ist.

Es tritt sogar der Fall ein, dass ein durchaus mixolydisches Tonstück in *G* ionisch, also mit *fis*, geschlossen werden muss. Dies ist bei dem nachfolgenden böhmischen Liede: O Christenmensch, merk' wie sich's hält, der Fall, dessen Melodie gerade mit *a, fis, g* endet, — wenn nicht vielleicht das *fis* ursprünglich *a* geheissen. Dann, wenn mit einer Ausweichung in *G* ionisch geschlossen wird, ist es rathsam, zuvor das mixolydische *f* nachdrücklich einzuprägen, oder auch wohl den letzten Schlusson zu verlängern und zu einem nochmaligen mixolydischen Schlusse —

520

zu benutzen.

Wiederum in Folge des engen Verhältnisses zu *C* ionisch folgt *G* mixolydisch demselben zu dem Uebergange nach *A* äolisch. So könnte die erste Strophe des Chorals: An Wasserflüssen Babylon, in Gdur (hypoionisch), oder auf der Dominante von *C* ionisch, oder endlich auf der Dominante von *A* äolisch —

*) Auch dieses und viel ähnliche Beispiele ist eine Oktave tiefer zu lesen und zu spielen, wenn es den rechten Ausdruck geben soll.

521

geschlossen werden. Der erste Schluss wäre zu tadeln, da sich der Charakter des Mixolydischen noch gar nicht ausgesprochen hat; der zweite wäre diesem Charakter nicht eben widersprechend, aber auch nicht bezeichnend, nicht das Mixolydische von *G*dur oder *G* ionisch unterscheidend; der dritte Schluss würde in sofern bezeichnend sein, als er eine Ausweichung bringt, die dem *C* ionisch, nicht aber dem *G* ionisch oder *G*dur eigen ist. Beiläufig ist es zur Verstärkung dieser charakteristischen Wendung geschehn, dass man die Grundtöne verdoppelt, den Tenor mit dem Bass in Oktaven geführt hat, statt ihn einfach von *a* nach *h* gehen zu lassen. — Hiermit hängt es zusammen, wenn Seb. Bach die erste Strophe des Choral: Gott sei gelobet und gebenedeiet:

522

sogar mit dem kleinen Dreiklange auf *e* schliesst; nur der Gedanke an die Dominante von *A* äolisch konnte ihn auf das fernere und fremdere *e-g-h* führen. Wir wollen uns aber an diesen Fällen erinnern, dass selbst da, wo sich eine Melodie nach *G*dur zu neigen scheint, noch Wege — wenn auch entlegnere — offen stehn für charakteristische Behandlung. So könnte die zweite Strophe des Choral: An Wasserflüssen Babylon, gar wohl mittels der ionischen Unterdominante in mixolydischen Tönen schliessen,

523

obwohl *G*dur näher liegt; es wär' auch um so rathsamer, da der Theil wiederholt wird, mithin in den vier ersten Strophen der Ausweichungston *G* ionisch vor dem Haupttone vorwalten würde.

Bis hierher ist das Mixolydische nur in seiner Abhängigkeit

vom Ionischen, gleichsam als blosse Verkehrung desselben, betrachtet worden. Allein auf der andern Seite müssen wir es auch als Tonart für sich ansehen, die sich schon in den bisherigen Zügen eigenthümlich genug hingestellt hat.

Als solche folgt sie nun dem allgemeinen Zug, der allen neuern und ältern Tonarten (mit Ausnahme der phrygischen) eigen ist, sich zu der Dominantentonart zu erheben, — also nach *D*. Hier aber findet sie nicht, wie unsre Durtonarten, ein neues Dur, sondern die dorische Tonart, Moll mit grosser Sexte. Es zeigt sich, dass die beiden im Mixolydischen charakteristischen Töne, nämlich *h* und *f*, auch im Dorischen die wesentlichen sind. Diese Gemeinsamkeit der wesentlichen Töne zieht zwischen den mixolydischen und dorischen Tonarten enge Verbindung nach sich, und zwar eine bedeutsamere, als zwischen unsern Tonarten und ihren Dominanten, da sie zwei verschiedene Gattungen, Dur und Moll zusammenbringt.

Daher hat nun das Mixolydische besondere Neigung, in das Dorische auszuweichen, und zwar oft schon in der ersten oder zweiten Strophe, z. B. in den Chorälen: Auf diesen Tag so freudenreich, und: O Christenmensch. In diesen Chorälen wird das Dorische in seiner ursprünglichen Tonreihe, auf *D*, ergriffen. Ebensovohl aber erscheint es in mixolydischen Tonstücken auf der mixolydischen Tonika aufgebaut, also dorisch im genus molle, — *g, a, b, c, d, e, f, g*. Dies hilft besonders bei Schlüssen, die hypoionisch sein — ein *fis* enthalten müssen, die mixolydische Tonart ungeachtet des fremden Schlusses charakterisiren. Hier —

524

sehen wir einen solchen Fall vor uns. Die Schlussakkorde sind hypoionisch (nach unsrer Sprachweise *G*dur), also nicht dem Hauptton eigen. Dafür geht voran: erst der tonische und Unterdominant-Akkord der ionischen Tonart, sodann der tonische Akkord der in das genus molle versetzten dorischen Tonart (*g-b-d*) und so ist der Hauptton durch seine beiden Hauptstützen hinlänglich befestigt.

Diese zweite Beziehung der mixolydischen Tonart, auf die dorische, vollendet das Bild ihres Charakters. Den Grundzug desselben haben wir oben erkannt; es war Erhebung, Aufschweben aus dem festen Ionischen, das aber nicht zu eigner, abgeschlossener Bestimmtheit gelangt, und darum einen weniger

feurigen, mehr geistigen Ausdruck hat, gleichsam als höherer, verschimmernder Abglanz des sichern klaren Ursprungs. Wenn schon hierin bedingt ist, dass über die Verklärung sich gleichsam ein Schatten der Wehmuth verbreitet, der sich noch bestimmter zeichnet durch das stets nach dem Ursprung zurückverlangende *f*, das sich, auch ungehört, unserm Gefühl aus dem Dreiklange auf *G* (S. 204) stets vernehmbar macht: so erhebt die nahe Beziehung auf das Dorische diesen Zug weicher Sehnsucht in die Sphäre kirchlichen Ernstes, gemäss dem Sinn der dorischen Tonart.

Nun erkennen wir endlich auch, warum das Ionische seine erste Ausweichung nie oder selten nach der mixolydischen Tonart macht. Es wär' im Grunde gar keine Ausweichung, da wir dieselbe Tonreihe und dieselben Akkorde wieder fänden; und wollte man Alles anwenden, um den Eintritt der mixolydischen Tonart deutlich zu machen, so würde ihr Karakter dem Ionischen fremd, wenigstens nicht erhebend und Erfrischung bringend sein.

Hier folgt nun noch der Choral: O Christenmensch, ein böhmisches Lied, das vorzüglich geeignet ist, alle Seiten der mixolydischen Tonart zu zeigen.

525

Wir bemerken sogleich, dass die Melodie selbst uns in der zweiten Strophe (durch *cis*) nach *D* dorisch, und in der letzten (durch *fis*) nach *G* ionisch hinweist; diese beiden Modulationspunkte sind also gegeben und der Anhalt für alles Weitere. Die erste und dritte Strophe dagegen können in *C* ionisch, oder auch auf *A* geschlossen werden. Wir haben die letztere Wendung vor die dorische Ausweichung gestellt, die ionische Modulation aber vor den endlichen Ausgang des Mixolydischen in das *G* ionisch, um dem unvermeidlichen *fis* ein Gegengewicht zu geben; wir haben sogar kein Bedenken getragen, noch eine Harmonie mit *fis* aus

eigner Wahl vorzuschicken (erster Akkord des letzten Takts), da es so leicht wurde, nach dem Ionischen noch *G* dorisch zur Einleitung des Schlusses heranzuziehn. — Die Auslassung der Terz im Schlussakkorde der zweiten Strophe, und die Anwendung von Dreiklängen statt Dominant-Akkorden ist den Alten häufig eigen.

Vierter Abschnitt.

Die dorische Tonart.

Die Quintenfolge führt uns vom Mixolydischen zum Dorischen, der ersten Molltonart des alten Systems. Wir wissen schon von ihr, dass sie auf der Unterdominante einen grossen Dreiklang hat, und dass sie auch den Dreiklang der Oberdominante durch Einführung des *cis* in einen grossen verwandeln und damit bestimmt und fest schliessen kann. So waltet bei ihr, der Masse nach, Dur vor, und die Mollharmonie der Tonika kann nun nicht trüb, sondern nur hochernst ansprechen. Dies ist der Charakter der Tonart; ernst und streng, aber nicht trüb, sondern aufgehellt durch das vorwaltende Dur, war sie den Alten der Ton für hohe kirchliche Feier, dem sie ihre feierlichsten Gesänge, z. B. den Glauben, und überhaupt mehr Kirchentexte anvertrauten, als irgend einer andern Tonart. Diesem Charakter entspricht auch der authentische Charakter und die tiefe Tonlage der meisten dorischen Melodien.

Die nächste Modulation macht das Dorische nach seiner Oberdominante, dem äolischen *A*, oder stellt auch auf ihrer eignen Tonika diese nächstverwandte Tonart im genus molle (*d, e, f, g, a, b, c, d*) dar. Diese Modulation tritt daher früh, oft in der ersten Strophe ein; z. B. in dem Choral: Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin, in der ersten und zweiten Strophe, in der ersten Strophe des Liedes: Christ unser Herr zum Jordan kam u. s. w.; kehrt auch wohl ein und mehrmals wieder. Wir finden sogar dorische Melodien, die in äolischer Ausweichung schliessen, z. B. den Choral: Durch Adams Fall ist ganz verderbt. Doch ist es auch oft der Fall, dass andre Modulationen der äolischen vorangehn. Woher kommen nun diese?

Aus der engen Verbindung mit dem Mixolydischen, mit welchem das Dorische seinen Unterdominant-Akkord und beide charakteristische Töne (*f* und *h*) gemeinsam hat. Daher verbindet sich

die dorische Tonart auf das Engste mit der mixolydischen, — so, dass z. B. der Choral: O wir armen Sünder, in beiden gesungen wurde. Sie geht mit der mixolydischen nach *C* ionisch, oder nimmt an der Einheit des Mixolydischen mit dem Ionischen Theil; und desshalb nimmt sie auch die Ausweichung des Ionischen in dessen Unterdominante, *F* lydisch, an; ohnehin ist ja der charakteristische Ton des Lydischen, *h*, auch für das Dorische ein wesentlicher. Dass übrigens selten oder nie alle diese Modulationen in einem einzigen Gesang beisammen gefunden werden, versteht sich.

Als Beispiel für diese wichtige Tonart des alten Systems wählen wir den Choral: Erschienen ist der herrlich' Tag; wenn er auch nicht einer der reichsten und tiefsten ist, so bietet er doch Gelegenheit, das Dorische eben in den fernerliegenden und seltnern Wendungen zu betrachten.

526

Wir sehen hier nämlich die erste Strophe in das Mixolydische ausweichen (wenn man nicht dafür den Schluss in *G* ionisch setzen will), die folgende Strophe äolisch, die dritte im ionischen *C*, die vierte im genus molle des Ionischen (eine lydische Wendung —

527

würde dem Haupttone noch entsprechender sein) schliessen. Gleichwohl zeigt Anfang und Schluss, besonders auch der Anfang der zweiten Strophe, die dorische Tonart sicher genug an.

Es ist hier der beste Anlass, eines Schicksals der alten Gesänge zu gedenken, das uns um viele derselben betrogen, oder vielmehr sie verunstaltet und damit in die Melodien, in ihre Behandlung und in die Ansichten über beide arge Verwirrung und Irrthümer gebracht hat. In einer Periode nämlich (besonders in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts), in der an die Stelle tiefen, kräftigen Glaubens und tiefebendiger Kunst — denn beide gehn miteinander — kühle flache Aufklärung oder Abklärung und ein fades Spiel mit Kunstmitteln zu oberflächlichem Erfolge getreten war, konnte auch das Tiefe und Gewaltige in den alten Kirchengesängen nur befremdlich und abstossend befunden werden. Man trachtete danach, die alten Lieder, da sie nicht zu beseitigen waren, der alltäglichen abgeschwächten Gefühlsweise anzupassen, sie — in einem falschen Sinne, durch Erniedrigung und Schwächung, populär zu machen; denn das Hohe und Starke kann auch nur von gesundem und kräftigem Gemüth aufgenommen werden. So wurden die alten Gesänge vielfältig nicht blos ihrer charakteristischen Modulation, sondern auch der eigenthümlichsten Melodiewendungen beraubt, sie sollten sich unsern gewohnten Tonarten und dem Schlendrian der üblichen Gesangsweise bequemen. — Eine Vorarbeit sonderbarer Art fand man in den Versetzungen alter Melodien aus ihrer ursprünglichen Tonart in andre, die ältere Meister ihren Schülern als Uebung aufgaben, um an ein und derselben Melodie den Unterschied der Tonarten zu erweisen. So viel über einen leidig merkwürdigen Vorgang, dessen Spuren und Folgen nicht hier*) weiter erwogen werden können.

Uns diene er nur zu zweierlei: einmal uns aufmerksam zu machen auf einen nur zu reichhaltigen Quell vielfacher Verwirrung und Ungewissheit über alte Melodien, wie wir sie in unsern Choralbüchern mehr oder weniger entstellt finden; dann uns wenigstens an Einem Beispiel die Uebermacht alten Kirchengesangs über neuere Umgestaltung zu zeigen. — Es ist das Lied: Ach Gott und Herr, offenbar unserm Cdur angehörig und in dieser Gestalt, gegen seinen Text gehalten, matt genug geworden, um nun den Sinn des Textes (namentlich des ersten Verses) wie in lauem Wasser aufzulösen. Ursprünglich war aber das Lied dorisch geschrieben und sah so aus**).

*) Vergl. das theilweise konfus abgefasste, aber ungemein gehaltreiche Werk von Mortimer, der Choralgesang zur Zeit der Reformation. Berlin, bei G. Reimer, 1821.

**) Nach Mortimer; auch im evangel. Choral- und Orgelbuch aufgenommen. Vergl. hierbei die Behandlung desselben Chorals in seiner neuern Weise in No. 490 und das darüber Angemerkte.

528

Ach Gott und Herr, wie gross und schwer sind mein' be-gangne Sün - den ! Da

ist niemand, der helfen kann, in dieser Welt — — zu fin - den.

Wie tiefbedeutend ist die Dehnung der Melodie zuletzt bei dem Worte „Welt,“ als schaute man allüberallwärts um nach dem Helfer! Wie ernst und nachdenklich und doch bewegt, ganz dem Sinn des Textes entsprechend, wendet sich der Mollsatz nach der Dominante, nach dem Hauptton zurück und nochmals nach der Dominante! Und wie gewaltig, man möchte sagen: schreiend klar erschallen die Worte

Da ist niemand, der helfen kann,
in dem zweimaligen Ionisch, worauf sich denn der Gesang langhinschleppt in Moll zum Schlusse!

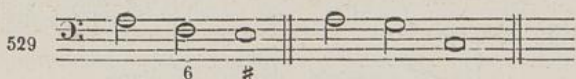
Fünfter Abschnitt.

Die äolische Tonart.

Auf der Dominante der dorischen Tonart, die zwar Moll war, aber grössern Theils dem Dur zugeneigt, erbaut sich das Aeolische, ein Mollton, dessen charakteristische Töne die kleine Terz und Sexte (*c* und *f*) sind, der also auf der Tonika und beiden Dominanten Molldreiklänge hat. Da jedoch die Septime nicht zu seinen charakteristischen Tönen gehört, so kann sie, eben wie im Dorischen, erhöht, folglich kann der Dreiklang der Oberdominante ein grosser werden. So erhält die äolische Tonart vor Allem die Möglichkeit eines bestimmten Schlusses.

Dieser Tonart, die schon nach ihrem harmonischen Gehalt trüber, weicher, wehmüthiger ist, als ihre Vorgänger, sind die beiden nächstliegenden Ausweichungen, nach denen unser System zuerst fragt, versagt. Sie modulirt nicht nach der Dur- oder Molltonart ihrer Dominante, — nämlich nach unsrer Art zu moduliren; denn dazu bedürfte sie des grossen Dreiklangs oder Septimen-Akkordes *h-dis-fis* oder *h-dis-fis-a*; das alte System kennt aber kein *dis* und der äolischen Tonart ist *f* ein wesentlicher Ton, der Ton *fis* also versagt. Eben so wenig geht dieselbe nach *D* dorisch, denn dazu würde sie *cis* (*a-cis-e*) brauchen, und *c* ist ihr ein wesentlicher Ton. Auch würde das Aeolische zu viel an seiner Eigenthümlichkeit eingebüsst haben, wenn es sich mit dem so ähnlich konstruirten Dorischen hätte verbinden wollen; dieses dagegen konnte und musste sich des Aeolischen bedienen, schon um gegen die charakteristischen Verbindungen mit den Durtönen hinlängliches Gegengewicht an Moll zu haben.

Hierdurch verhält sich das Aeolische ruhiger, stiller als die frühern Tonarten, besonders als die dorische; es begnügt sich statt der schlagenden und starken Modulationen meistens mit Halbschlüssen auf der Dominante (ohne Ausweichung) oder mit einer Wendung in das Phrygische, die (wie wir bald sehen werden) kaum eine Ausweichung zu nennen ist, und durch dasselbe in das Ionische.



Finden wir nun endlich die äolischen Melodien (meist in der Tonreihe von *A*, oder auch in der von *G* mit zwei Be'en) nicht wie die Dorischen in authentischer, sondern in plagalischer Haltung: so sehen wir Alles vereinigt, dieser Tonart einen stillen, wehmüthigen, leidenden Charakter zu geben, dessen Trübe nur durch die häufigen Halbschlüsse auf der Dominante mit grossem Dreiklang aufgehellt und gemildert wird; einen Charakter, der sich auf das Bestimmteste von dem der andern Tonarten unterscheidet, und in der Reihe aller dieser so sicher ausgeprägten Grundformen religiöser Stimmung, denen die Alten bei ihren Kirchentönen nachgingen, nicht fehlen durfte. Als Beispiel diene das Abendlied: Nun sich der Tag geendet hat, in *G* äolisch.





Wie stark spricht die Melodie sich als eine plagalische aus, wenn sie in so engem Raume sechsmal die höhere Dominante berührt, und immer wieder hinabsinkt zur Tonika! Und wie charakteristisch hält ihr dreimaliger Dominantenschluss den weichen, ergebungsvollen Sinn des Ganzen fest, im Vergleich zu der so ähnlichen in No. 483 behandelten Melodie, die sogleich in der zweiten Strophe den festen Parallelton ergreift und sich daran stärkt! Auch hier konnte die erste Strophe nach der Parallele (*B*dur) oder gar die zweite nach *F*dur gewendet werden, zur Vermeidung des dreimal wiederholten Schlusses auf der Dominante. Aber eben diese trübere und mattere Einförmigkeit, haben wir gesehn, entspricht dem äolischen Charakter; es genügt, dass in den letzten zwei Strophen nur vorübergehend das Ionische (*B*dur) berührt worden ist.

Fassen wir nochmals beide Molltonarten, die dorische mit grosser, die äolische mit kleiner Sexte und beide mit kleiner Septime, die aber als grosse gebraucht werden kann, unter Einem Gesichtspunkte vergleichend zusammen: so werden wir an einen Zweifel der neuern Theorie über die Bildung der Molltonleiter erinnert, den wir schon S. 153 zur Sprache gebracht.

Wir entschieden uns damals, dass das Mollgeschlecht

kleine Terz, kleine Sexte und grosse Septime

haben müsse, — letztere wegen des uns unentbehrlichen Dominant-Akkordes. Der eigentliche Streitpunkt lag aber in der Sexte, die wir klein nahmen, damit Moll einen angemessenen Dreiklang auf der Unterdominante habe, und sich in mehr als einem einzigen Tone und Akkorde von Dur unterschiede. Dies ist auch offenbar das Charakteristischere. Indess möglich wär' auch dem neuern System die andre Entscheidung gewesen, die Annahme der grossen Sexte; und hieran haben auch diejenigen gedacht, welche zweierlei Molltonleitern für unsre eine Molltonart festsetzen wollten. Sie gingen mit grosser Sexte und Septime hinauf, kehrten aber — weil das Charakterlose, die zu grosse Aehnlichkeit mit Dur in die Augen sprang — mit kleiner Septime und Sexte zurück.

In grossartigerer und tiefsinnigerer Weise fasst das alte Ton-system den Streitpunkt auf. Es versucht beide Möglichkeiten, benutzt aber, wie dann nothwendig war, jede derselben zu einer

besondern Tonart, hält sich also von der Zwitterhaftigkeit jenes neuern Gebildes rein. Nun können wir an den Resultaten des alten Verfahrens unser früheres Urtheil prüfen.

Welches waren die Folgen, wenn die Alten die Sexte gross nahmen, das heisst: wenn sie dorisch schrieben? Ein Moll, das sich fast mehr als Dur zeigte, in seiner Modulations-Ordnung sich drei Durtönen und nur einem Mollton anschloss. Welches waren die Folgen, wenn die Sexte klein sein, wenn äolisch geschrieben werden sollte? Ein eigentlicher Mollton, durchgängig von Mollkarakter; aber, der sich — um nicht mit dem andern Mollton, dem dorischen, gar zusammenzulaufen — schüchtern der nahen und kräftigenden Modulation in die (dorische) Unterdominante oder vollends in Durtöne, ja im Grund aller ausweichenden Modulation enthielt.

Unser Moll hat die bestimmte Charakterzeichnung des Aeolischen, aber die ungehemmte Modulation, deren die Tonart überhaupt fähig ist. Aeolisch und Dorisch sind charakteristische Typen, aber nicht Grundformen; als solche kann nur, neben Dur, unser Moll sich geltend machen. Von jenem Zwitterversuch eines Tongeschlechts mit doppelter Tonleiter kann nicht weiter die Rede sein.

Sechster Abschnitt.

Die phrygische Tonart.

Diese letzte Tonart in der Quintenfolge der Kirchentöne hat kleine Terz, kleine Sexte, und — worin sie sich vom Aeolischen und allen andern Tonarten unterscheidet — kleine Sekunde. Letztere, *f*, ist daher ihr charakteristischer, nicht zu verändernder Ton. Durch diesen wird aber auch die kleine Septime, *d*, nothwendig bedingt, selbst wenn man davon absieht, dass den frühern Zeiten des alten Systems der Ton der grossen Septime von *e*, nämlich *dis*, gefehlt hat. Denn es liegt im Wesen aller diatonischen Tonleitern, also auch der Kirchentonarten, nirgends zwei Halbtöne auf einander folgen zu lassen; dies wäre nicht diatonische, sondern chromatische Weise. Wollte man nun der phrygischen Tonleiter neben *f* ein *dis* geben, —

e, f, g, a, h, c, $\widehat{dis, e, f}$ u. s. w.

so würden zwei Halbtöne nach einander erscheinen.

Hieraus folgt aber, dass die phrygische Tonart keinen nach unsrer Weise vollkommenen, ja, im Grunde keinen ihr ganz, mit

allen Tönen eignen Schluss bilden kann; sie würde dazu *h-dis-fis* brauchen. So zeigt sie sich in der stärksten Abhängigkeit von ihrem Stammtone, dem Aeolischen, und weiss nicht anders zu schliessen, als auf der Dominante desselben, mit dem grossen Dreiklang *e-gis-h*, — also mit Anwendung eines ihr eigentlich fremden Tones; der Halbschluss des Aeolischen (von *A* auf *E*) dient ihr statt Ganzschluss. — Wir erblicken also hier an zwei Molltönen dieselbe Umkehrung der Modulationsordnung, die wir zuvor an zwei Durtönen, dem ionischen und mixolydischen, beobachtet haben; nur ist der phrygische Schluss noch weniger seiner Tonart eigen, als der mixolydische, weil er sogar im Schluss-Akkorde selbst eines fremden Tones bedarf.

Deshalb verlangte man nach einer Stärkung dieses Schlusses. Sie wurde dadurch bewerkstelligt, dass man in der einleitenden Harmonie entweder die beiden charakteristischen Töne, *d* und *f*, — oder ausser ihnen auch noch die ursprüngliche kleine Terz der Tonika, *g*, voraufgehen liess. So bilden sich denn nun zwei phrygische Schlussarten,



die dieser Tonart vorzugsweise angehören, übrigens zwar offenbar nicht so bestimmt und befriedigend sind, als unsre, durch die Dominante eingeleiteten Schlüsse, aber eben desshalb um so angemessener für diese abgeleitete und abhängige Dominantentonart. Der lange Gesang, Herr Gott dich loben wir, schliesst erst nach der zweiten, dann (das Amen) nach der ersten Weise; das gewaltige Lied unsers Luthers: Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir, schliesst seinen ersten und zweiten Theil in der zweiten Weise; jenen äolischen Schluss endlich, den wir zuvor betrachtet, finden wir unter andern an dem Liede, Ach Gott, vom Himmel sieh darein.

Eine Folge des Verhältnisses zwischen der phrygischen und äolischen Tonart ist übrigens, dass jene eben so gern in diese übergeht, als umgekehrt; so in dem zuletzt angeführten Choral die vorletzte Strophe, in dem Liede: Aus tiefer Noth, die erste Strophe des zweiten Theils und andre. — Dieser innige Verband beider Tonarten wird noch fester dadurch, dass dem Phrygischen diejenige Modulation versagt ist, welche allen übrigen Tonarten eigen, ja nach der Natur des Tonsystems die nächste und wichtigste ist: die Ausweichung in die Dominante nämlich, — dass ihr sogar eine zu einem Halbschluss geeignete Dominantenharmonie fehlt. Denn die letztere müsste *h-dis-fis* heissen; wir wissen aber, dass *f* und *d* für das Phrygische charakteristische Töne, folglich unabänder-

lich sind. Ein Phrygisch mit *fis* (*e, fis, g, a, h, c, d, e*) würde nur ein versetztes Aeolisch, und zwar hypoäolisch sein; eine neue Tonleiter, die man auf der Dominante der phrygischen mit Hilfe des *fis* errichten wollte (*h, c, d, e, fis, g, a, h*), ergäbe keine neue Tonart, sondern ein Hypophrygisch, eine unfruchtbare Fortbildung, die nicht im Sinne der Alten läge.

So ist also das Phrygische streng auf seine Unterdominante verwiesen; es verbindet sich sogar in Ermangelung einer Oberdominanten-Harmonie mit dem Dorischen, obwohl das Dorische nie in das Phrygische ausweicht, und selbst der Stammtone, das Aeolische, niemals in das Dorische modulirt; der einzige Fall, wo eine Tonart regelmässig nach der Unterdominante und deren Unterdominante, geht, und zwar aus Moll in Moll und nochmals Moll. — Wenn wir uns erinnern, dass der Charakter der Mollgattung an sich ein trüber, dass schon die Folge zweier Molldreiklänge trüb und düster, dass der Schritt in die Unterdominante ein Herabsinken, eine Herabstimmung in dunklere ernstere Gefühle ist: so enthüllt sich der Charakter der phrygischen Tonart, soweit wir ihn bisher betrachtet haben, in seiner ganzen Dürsterheit, in seiner tiefsten, ganz eigenthümlichen Macht.

Aber unerwartet und höchst bedeutsam dringt in diese strenge, fast zu trübe Abgeschlossenheit ein lichterer Strahl, und färbt die ganze Tonregion. Wir werden inne, dass der phrygische Grundton (*E*) die Terz des ionischen (*C*) ist, — in der Entstehungsreihe der Töne (No. 56) bekanntlich der zweite neue Ton, dem Urtöne nach der Dominante nächst verwandt. Ja, wir gewahren, dass der ganzen phrygischen Tonleiter ohne Weiteres die ganze ionische Tonleiter unterzulegen ist, —



wie der phrygischen Tonika die ionische. So knüpft nun die phrygische Tonart eine unmittelbare, enge Verbindung mit dem festesten, hellsten Durtone, dem ionischen *C*, und durch dieses sogar mit dem hypoionischen *G*. Diese Verbindung aber bildet seinen Charakter nach der andern Seite hin aus. Schlagend tritt sie hervor in den hochernsten, starkmuthigen Lutherliede von Tod und Auferstehung (Mitten wir im Leben sind), das sich in der fünften, achten und zehnten Strophe, zu den Worten: Das bist du, Herr, alleine — heiliger Herre Gott — heiliger starker Gott — du ewiger Gott — glaubensstark und mächtig in die ionischen Töne wendet. Tiefsinniger, geistiger tritt das Ionische in der fünften Strophe des Liedes: O Haupt voll Blut und Wunden, zu den Worten: O

Haupt, sonst schön gezieret — mit dem Ausdrucke mitleidvollsten Staunens hervor. Und so ist es nächst der dorischen die ionische Verbindung, welche das Phrygische nicht bloß für Trauer und Busse, sondern auch für die feierlichsten, ernstesten Glaubens- und Preisgesänge, wie eben das *Te deum*, eignet.

Diesem Charakter gemäss erscheint das Phrygische nur in tiefen Tönen, meist in *E*, oder auch *D* mit zwei und *C* mit vier Bee'n. Aus seiner Natur als abgeleiteter Tonart, aus seinen starken Beziehungen auf zwei rückwärts gelegne Molltöne und eine sehr entgegengesetzte Durtonart folgt, dass seine Gesänge nicht selten in einem der Töne anheben, in die es auszuweichen liebt, oft im Aeolischen, auch wohl im Dorischen; so dass der Anfang eines phrygischen Tonsatzes die Tonart nicht immer bestimmt angiebt, sondern gleichsam präludirend ist, den rechten Ton gleichsam erst sucht. An dem Choral: Ach Gott, vom Himmel sieh darein, ist nicht bloß der Anfang, sondern auch der Schluss des ersten Theils dem Aeolischen zugewendet. An dem Choral: Christum wir sollen loben schon (*A solis ortu*) —

533

weist uns die erste Zeile entschieden auf die dorische Tonart; dass aber nicht sie die herrschende sein kann, zeigt schon die folgende Strophe in ihrer Ausweichung nach dem ionischen *C*. Denn das Dorische weicht nur vorübergehend in das Ionische aus, und nur, sofern dieser der Stammtone des Mixolydischen, der dorischen Unterdominante, ist; schwerlich also würde die zweite Strophe im Ionischen schliessen. Ganz entschieden wird die Tonart am Schlusse.

Haben wir sie nun als die phrygische erkannt, so sehen wir sie mit all' ihren Nebentönen, dem Dorischen, Ionischen, Aeolischen umgeben, — so dass eben dieser Choral, vor andern sonst vorzüglichern, besonders geeignet schien zu einem Beispiel für

phrygische Tonführung. Die Behandlung folgt genau den Andeutungen, die in den Regeln über Modulation enthalten sind.

Die erste Strophe ist rein dorisch behandelt und mit dem dorischen Halbschlusse geendet. Wollte man den phrygischen Schluss (531 b) vorziehen, so würde der Tenor zuletzt *gis* erhalten, und bei dem nächsten Akkorde von da nach *g* gehen. Dann würde der Melodieton *g* gegen das vorige Tenor-*gis* gewissermaassen querständig auftreten; denn obgleich das neue *g* auch im Tenor erscheint, würde man es doch in der Oberstimme schärfer vernehmen. Nun ständ' eben die strengere Ansprache dieses querständigen Verhältnisses dem herben Charakter eines phrygischen Tonstückes wohl gut, wie es denn auch dem vollsten phrygischen Schlusse (No. 531 b) stets eigenthümlich beiwohnt. Aber aus einem andern Grunde verdient der dorische Schluss den Vorzug; er entspricht der Tonart, die in der ganzen Strophe herrscht, und lässt das Phrygische uns aufsparen, bis es recht entschieden eintreten kann. —

Soviel über diesen merkwürdigen Kirchenton. Er entfernt sich am weitesten von dem Wesen unsrer neuen Tonarten; daher ist er am geeignetsten, zu zeigen, in welche Missverhältnisse und Verunstaltungen man gerathen würde, wollte man die Melodien unmittelbar nach unserm neuen System behandeln. Die vorstehende Melodie z. B. würde, wenn man sie ohne Weiteres nach unsern heutigen Grundsätzen beurtheilte, geradezu mit all' unsern Tonarten, Schluss- und Modulationsgesetzen unvereinbar sein. Nicht überall tritt der Widerspruch so scharf hervor; öfters ist eine Behandlung nach neuerer Weise möglich, aber sicher nur auf Gefahr der ursprünglichen Kraft der alten Gesänge.

Siebenter Abschnitt.

Die lydische Tonart.

Wir haben die Betrachtung dieser Tonart bis zuletzt aufgespart. Hätten wir sie nach Anleitung des Quintenzirkels stellen wollen, so würde sie vor *C* ionisch erschienen sein; wollten wir ihr inneres Verhältniss zu andern Tönen berücksichtigen, so hätten wir sie ebenfalls bei *C* ionisch, als dessen Unterdominante, anzuführen gehabt.

Der Grund aber, warum wir sie zurückgesetzt haben, ist kein anderer, als: weil sie schon unter dem Walten des ältern Systems

niemals reichere und selbständigere Anwendung hat erringen können, und seit der Reformation vollends verschwunden ist. Nur wenig lydische Melodien finden sich in der böhmischen Choral-sammlung*) und nur ausweichungsweise erscheint das Lydische in andern, namentlich dorischen Melodien. — Die Ursache ihres Untergangs lag in ihr selbst.

Ihr charakteristischer Ton ist *h*; nur dieser eine Ton, die übermässige Quarte des Grundtons, unterscheidet sie vom Ionischen, so wie von allen andern Tonarten; *h* ist also unveränderlich, so lange die Tonart lydisch sein soll. Dass nun dieser Ton einen Dominant-Akkord (*c-e-g-b*) für die lydische Tonart unmöglich macht, würde im Sinne des alten Systems nicht gegen die Brauchbarkeit derselben entschieden haben; denn die meisten Schlüsse wurden nicht durch den Dominant-Akkord, eher durch den Dreiklang der Dominante eingeleitet. Dass ferner dieses *h* gegen den Grundton ein herbes, nach dem gemeinen Sprachgebrauch unmelodisches oder unsangbares Verhältniss (das der übermässigen Quarte) gehabt, scheint eben so wenig gegen die Anwendbarkeit der Tonart entscheidend; denn man könnte ja diesen Schritt, wo er in der Melodie unangemessen war, vermeiden. Dass man endlich trotz dem *h* mit der Harmonisirung der lydischen Tonleiter zu Stande kommen kann, ist leicht zu sehen. — In andern Beziehungen jedoch wurde dieses *h*, — das einzige Merkmal der Tonart, — auch der Anlass, ihr Aufkommen zu hindern.

Die lydische Tonart fiel nämlich erstens bis auf das eine *h* mit einer andern sehr gebräuchlichen und viel gefügern und fasslichern, mit dem Ionischen im *genus molle*,

f-g-a-b-c-d-e-f,

vollkommen zusammen, und konnte so der Vermischung mit demselben bis zu gänzlicher Veränderung nicht entgehn**). Zweitens entbehrte das Lydische, eben um jenes *h* willen, einer tonischen Harmonie auf der Unterdominante, folglich auch einer Modulation dahin, war also nach dieser Seite hin gelähmt. Und für diese Einbusse ward es drittens durch nichts entschädigt. Denn jenes so theuer bezahlte *h* konnte nur zu einer Ausweichung in die Oberdominante, nach *C* ionisch führen; dies ist aber keine charakteristi-

*) Im evangel. Choral- und Orgelbuche findet sich No. 176 ein theils lydischer, theils ionischer Gesang; das Ionische nämlich im *Genus molle*, unserm *Fdur* dargestellt.

**) Daher lehrt schon um 1274 Marchettus v. Padua (Gerbert scriptt. III, 110—111), dass der fünfte Ton (die lydische Tonart) im Hinaufsteigen der Tonleiter *h*, im Hinabsteigen aber *b* habe; — ungefähr wie man sich im neuern System wegen der übermässigen Sekunde der Molltonleiter zufrieden stellen wollte.

sche, sondern die gemeinste aller Ausweichungen, die wir in allen Tonarten, mit Ausnahme der phrygischen, wiederfinden, und die sich in allen von selbst darbietet, ohne ein Opfer zu fodern. — Dies sind die Gründe, welche die lydische Tonart niemals zu einer ausgedehnten Wirksamkeit gelangen liessen, und auch uns berechtigigten, sie aus dem noch praktisch nothwendigen System der Kirchentöne herauszustellen zu abgesonderter Betrachtung.

Wenn sie aber auch weniger praktische Wirksamkeit für uns hat, so darf sie doch in dem belehrenden Abrisse der alten Tonarten nicht fehlen. Sie ist jedenfalls eine von den typischen Ideen, in welchen die Vorfahren ihre Anschauungen vom Wesen der Musik festhielten. Als solche erkennen wir sie, wenn wir sie mit dem Ionischen und Mixolydischen zusammenhalten.

Wir Neuere schliessen jede unsrer Tonarten fest in sich selber ab; Ober- und Unterdominante sind integrirende Theile derselben, gleichsam die beiden Arme der Tonika. Wollen wir aber die Dominanten als Tonarten gebrauchen, so moduliren wir nach ihnen hin, geben die vorige Tonart einstweilen ganz auf, und begründen unsern Tonsatz nun lediglich auf der neuen Tonart. — Die Alten kannten in ihrem System auch noch einen Mittelfall. Sie erhoben sich aus dem Ionischen in das Mixolydische, als eine besondre Tonart; aber diese neue Tonart fand ihren festen Abschluss, ihre feste Begründung nicht in sich selber, sondern in dem Stammtone. So wie nun hier die Oberdominante als eine besondre, obgleich abhängige Tonart emporschwebte: so stellte sich ihnen, im Gegensatze dazu, auch ein Hinabsinken auf die Unterdominante vor, die als besondre Tonart (lydische) zu gelten suchte, und gleichwohl ihren Abschluss nicht in sich fand, sondern ihren Sinn aussprach im steten Hinaufverlangen nach dem Ursprunge, nach dem hellen sichern Ionischen.

Wenn nun überhaupt das Hinsinken in die Unterdominante einen weichern, schattigern Ton über das Tongemälde verbreitet: so verlich die innere Unbefriedigung, das stete Hinaufsehnen in den lichtern Ursprung dem lydischen Ton einen noch tiefern Ausdruck weichen, sehnenden, wehmüthigen Verlangens. In diesem Sinne hat in genialer Anschauung auch ein Neuerer, der tief sinnige Beethoven, den lydischen Gesang wieder angestimmt in seinem Quatuor Op. 132, um das Dankgebet eines tief ermatteten, noch von Schauern des Todes umwehten Kranken für den ersten neuen Lebenspuls auszusprechen. — Aber eben dieser weiche, verathmende Sinn der lydischen Tonart war wohl die innere Ursache ihres Ausscheidens in der glaubensfrischen und starkmüthigen Reformationszeit.

N a c h w o r t.

Die Tiefsinnigkeit des alten Systems liess sich nicht verkennen, und in mehr als einem Punkte mussten wir ihm feinere Unterscheidungen, treffendere Charakteristik zugestehn, als unserm heutigen System. Es wäre aber ein Missverständniss und eine unkünstlerische Verirrung, wollten wir streben, in unserm Schaffen unter die Leitung des alten Systems zurückzukehren.

Alle Formen des Ausdrucks, die das alte System darbietet, besitzen wir auch. Aber uns stehen sie zu freier Auswahl zu Gebote, während sie den Alten als gesetzliche Normen gegeben waren. In einer Zeit, wo der Geist der Kunst erst anfang sich zu höherm Bewusstsein und höherer Macht zu erheben, bedurfte es einer unmittelbaren Leitung, sonst wäre des Irrens kein Ende gewesen*) und man wäre lieber wieder zu der bewusstlosen und inhaltlosen Tonmechanik der ersten kontrapunktischen Zeit zurückgekehrt. Auch verlangte der übergewaltige Liedesdrang der Reformationszeit, dass eine Menge von Arbeitern an der Liederverfertigung Theil nähme. Unmöglich konnten Alle mit tiefer, genügender Künstlerkraft ausgerüstet sein; es bedurfte daher für sie fester Typen, nach denen, unter deren Vorzeichnung sie formen könnten, wenigstens in den Grundzügen des Gelingens sicher. Diesen Zweck haben die Kirchentöne gehabt und erfüllt.

Für den Standpunkt der jetzigen Kunstbildung ist diese Leitung nicht nöthig, ja, ihr Zwang wäre dem wahren Künstler unerträglich; er bedarf der Freiheit, allerdings auf die Gefahr, sich weiter zu verirren, als der alte Künstler unter der Leitung seines Systems konnte. Und in dem Maasse, in welchem diese Freiheit errungen, die Kunst in den letzten Jahrhunderten eine freie geworden ist: mussten auch die Anleitungen, welche das alte System für gewisse Zwecke gab, unzulänglich werden. Wir haben vielseitigere Aufgaben zu lösen, als dass sie unter den tief-sinnigen, aber doch beschränkten Begriff des alten Systems zu fassen wären. Und zu diesen Aufgaben haben sich unsre Mittel (namentlich durch Ausbildung der Melodie und Harmonie, durch unsre weit und zugleich fein ausgebildeten Formen) so vervielfältigt, dass wir unmöglich vom ältern System Anleitung für unser Schaffen noch erwarten können, dessen Inhalt ihm ja grösstentheils fremd ist.

*) Wie der Geschichtskundige an den ersten Chromatikern sieht.

Ob man bei der Erfindung neuer Choräle und ähnlicher Tonstücke, oder in einzelnen Momenten grösserer Bildungen (wie Beethoven im vorgedachten Quatuor*) sich dem Ideengange der alten Tonarten mehr oder weniger anschliessen will, hat jeder Künstler mit sich selber auszumachen. Wahr wird er dabei nur sein, wenn seine eigne Idee ihn zu dem alten Typus geführt, ihn nur absichtslos an denselben erinnert hat, nicht, wenn er genöthigt gewesen ist, sich erst nach dem Typus umzusehn, und von ihm Ersatz der eignen Anschauung zu erwarten.

*) Oder der Verf. in den bei Trautwein in Berlin herausgegebenen Motetten für Männerchor.

Dritte Abtheilung.

Das weltliche Volkslied.

Der zweite Stoff, an dem wir unsre Begleitungskunst üben, ist das Volkslied. Jede Nation besitzt deren, aber keine reicher und kostbarer, als die unsre und die ihr verwandten Stämme der britischen Inseln und Scandinaviens.

Es darf kaum erwähnt werden, dass wir unter dem Namen Volkslied nur die Weisen begreifen, die wirklich im Volke gelebt haben, nicht die, welche irgend ein Komponist mit mehr oder weniger Glück im Sinne des Volks verfertigt hat. Solche gemachte Volkslieder mögen künstlerischen Werth haben (vielleicht höhern als manches wirkliche Volkslied) welchen sie wollen: immer fehlt ihnen das eigentliche Wesen; sie haben nicht im Volke gelebt und sind nicht sein Eigenthum geworden; das Volk hat sich nicht in ihnen eingewohnt und sie sich nicht sinn- und stimmrecht gemacht, hat nicht in ihnen gelebt, und seinen Sinn, seine Seele in sie hineingesungen! Nur wo das geschehen, wo das Lied aufgehört hat, Werk eines Einzelnen, eine Komposition zu sein, wo es Besitzthum, organisches Wort, Stimme des Volks geworden ist, da nur haben wir das Volkslied vor uns. Und da ist es lebendigster Volksausdruck, einer der unschätzbaren, jedes verwandte, jedes verstehende oder nur ahnende Gemüth tiefst ergreifenden Laute, in denen jedes Volk das Räthsel seines Daseins und Empfindens, sich selber unbewusst, zu offenbaren hat.

Dies ist der tiefe Sinn des Volksliedes, und durch ihn ist es von tiefster Bedeutung für den Musiker, der hoffentlich am fähigsten ist, die Weise auf das Innigste aufzunehmen und zu begreifen. Was das ächte Volkslied ihn über seine Kunst lehrt, ist sicher wahr und ächt; nicht immer für allgemeine Anwendbarkeit, aber im Sinne des Volks, aus dem es stammt. Aber eben desshalb muss es nicht sofort aus allgemeinen Prinzipien, sondern aus diesem Sinne gefasst und erwogen werden. Jene abstrakte Anwendung gemachter Regeln haben wir stets von uns gewiesen; wenn eine Gestaltung den allgemeinen Gesetzen nicht entspricht, erklären wir sie darum noch nicht für falsch, sondern forschen nach den besondern Gründen der Abweichung. Das erfindende oder umbildende

Volk hat jene Gesetze nicht gewusst, sondern nur (soweit sie auf der Natur beruhen) im unbewussten Gefühl getragen. Aber zunächst gegenwärtig und am Herzen war ihm das Gefühl des Moments, des Zustandes, in dem das Lied ihm eigen wurde. Hier sind die nächsten und wahren Gründe für die Weise des Liedes und ihre Abweichungen vom allgemeinen Gesetz zu suchen.

Soviel über den Antheil, den das Volkslied uns abgewinnen kann. Er ist so wichtig und bildend, dass kein Jünger der Tonkunst versäumen sollte, sich mit dem Volkslied ernstlich zu beschäftigen, und zwar nicht um es nachzuahmen (das ist eitel), oder gelegentlich eine Volkweise in eignen Werken anzubringen (das ist gering), sondern um tiefer in die Seele seiner Kunst einzudringen.

Diese Beschäftigung kann sich, wie bei jedem andern Werk, auf Hören und eignen Vortrag oder auf Nachdenken über Gestaltung und Sinn des Tonstücks beschränken, oder aber — und dies ist die dem künftigen Komponisten sich darbietende Uebung — in eigner Bearbeitung, die hier zunächst in der Erfindung einer Begleitung, dann auch wohl in der Darstellung des Volksliedes als selbständigen Tonstückes (ohne Gesang, z. B. auf dem Klavier, oder mit mehreren Instrumenten) besteht. Denn das Volkslied, als solches, wird im Volke bald unbegleitet und einstimmig gesungen, bald machen sich mehrere Sänger naturalistisch, ohne Grundsätze und Regeln bloß nach dem Gehör, einen zwei- oder mehrstimmigen Satz daraus (wie man von den tyroler und steyerländer Sängern frisch und artig gehört), bald wird ein volksthümliches Instrument (etwa eine Zither) eben so naturalistisch zur Begleitung genommen.

Wenn nun der Musiker diese Begleitung setzen soll, so kann er dies entweder im Sinne des Volks thun und die Begleitung zur untergeordneten, allenfalls sogar entbehrlichen Dienerin und Unterstützerin des Gesanges machen; oder er kann mit seiner Arbeit einen höhern Zweck verfolgen, nämlich durch die Weise seiner Begleitung den Ausdruck des Liedes verstärken und ergänzen und den Sinn des so zusammengesetzten Kunstwerks, wie den des Hörers, in eine höhere Sphäre erheben. Im ersten Falle bleibt das Volkslied in seiner eigentlichen Sphäre, naiver Ausdruck irgend einer volksthümlichen Stimmung, die sich diesem oder jenem Momente des Seelenlebens anschmiegt. Im andern Falle wird es ein eignes, einer ganz bestimmten Vorstellung sich widmendes Kunstwerk, das man nur noch als solches, nicht mehr als eigentliches Volkslied anzusehen hat. Von letzterer Art ist die Sammlung „schottischer Gesänge von Beethoven“^{*)}, vor allen ähn-

^{*)} Vier Hefte, neue Ausg. bei Schlesinger in Berlin.

lichen überreich an den tiefstgefühlten Zügen zu nennen, obgleich auf der andern Seite nicht in Abrede gestellt werden kann, dass der in sein eignes wunderreiches Innre einsiedlerisch verschlossene Künstler hier und da mehr gethan haben mag, als die ursprüngliche Weise zu tragen vermochte; jedenfalls ein Werk, das jeder ächte Jünger sich auf das Innigste und Tiefste aneignen muss.

Wir beginnen nun bei dem Einfachsten. In Leistungen, wie jene Beethoven'sche, erblicken wir den Gipfel unsrer jetzigen Aufgabe, zu dessen Erreichung jedoch vielseitige Durchbildung erfordert wird. Eine ähnliche Leistung hat Beethoven an eignen Liedermelodien in seinem „Liederkreis an die ferne Geliebte“ gegeben, in dem jeder Liedervers seine eigne, sinnigste und sprechendste Begleitung erhalten hat. Auch Liszt hat in ähnlichem Sinn und mit grossem Talent den Liederkreis, so wie andere Beethoven'sche Lieder und einige Lieder von F. Schubert für Pianoforte eingerichtet.

Uebrigens wollen wir in der Regel das Pianoforte als begleitendes Instrument annehmen und darauf sehn, dass die Ausführung auf demselben nicht bloß möglich, sondern auch nach Verhältniss der Leichtigkeit unsrer Aufgabe nicht zu schwer sei.

Erster Abschnitt.

Allgemeine Auffassung der Melodie.

Das erste Geschäft bei der Bearbeitung eines Volksliedes ist die Bestimmung einer festen Tonart; denn im Volksleben wird, wie sich von selbst versteht, ein solches Lied bald in dieser, bald in jener Tonart gesungen, wie es dem Sänger eben mundrecht scheint.

1. Berücksichtigung der Stimmregion.

Bei dieser Wahl ist vor Allem auf angemessene Lage der Töne für die Singstimme zu sehn. Das Volkslied soll seinem Ursprunge, wie seiner Tendenz nach von Vielen gesungen werden können, darf also den gewöhnlichen Tonumfang nicht überschreiten, weder nach der Höhe noch nach der Tiefe zu weit gehn. Obgleich ein absolutes Tonmaass hier nicht gegeben werden kann, da das Volk seine Lieder nach eigener Stimmung bildet und mancher Stamm (namentlich südliche und Bergvölker) tonreicher singt, als andre: so wird man doch wohl thun, sich möglichst

innerhalb der *Dezime d* und *f* zu halten, eine Tonreihe, die den hohen Stimmen bequem und den tiefen wenigstens erreichbar ist.

2. *Karakter der Tonarten.*

Hiernächst kommt viel auf den Karakter der Tonart an, die man wählt. Wer mit unbefangnem und empfänglichem Sinne Musik hört und ausübt, der ist inne geworden, dass die verschiedenen Tonarten — abgesehen von Höhe und Tiefe und abgesehen davon, dass einige auf dem und jenem Instrumente mehr helle und klangvolle Töne haben als andre (z. B. die Tonart *Ddur* auf der Geige die blossen, stärker und heller erklingenden Saiten) — einen verschiedenen Karakter, bald heissere, bald kühlere, bald trübere und weichere, bald hellere und festere Stimmung an sich haben und auf den Hörer übertragen, obgleich der Grund dieser Erscheinung noch nicht aufgedeckt ist*). Hat man nun diesen Karakter der Tonarten wahrgenommen, so versteht sich von selbst, dass man wo möglich (wenn die Stimmlage es irgend erlaubt) für jedes Lied die Tonart wählen wird, deren Karakter mit dem des Liedes am besten übereinstimmt.

So wichtig nun auch dieser Punkt hier und überall für den Komponisten ist, so halten wir doch für gut, über den Karakter der Tonarten in diesem Werke nichts Näheres mitzutheilen, sondern die Auffassung desselben einstweilen dem unmittelbaren Gefühl jedes Einzelnen zu überlassen. Denn erschöpfend und (so viel wie möglich) begründend könnte diese Angelegenheit hier doch nicht erörtert werden und in der Weise einzelner Andeutungen ist besonders von unsern Musik-Aesthetikern so viel Halbwahres und Ganzfalsches ausgesprochen worden, dass jede nicht tiefer gehende Untersuchung die phantastische Masse nur vergrössern und den Jünger zu Träumereien hinüberlocken könnte, während uns nichts näher am Herzen liegt, als ihn zu rüstiger That anzuführen. Dagegen werden wir in der Musikwissenschaft Gelegenheit und Verpflichtung haben, auf diesen Gegenstand zurückzukommen; einstweilen enthält die allgemeine Musiklehre wenigstens einige Andeutungen darüber.

*) Dies letztere war die Veranlassung, die den so verdienstvollen und scharfverständigen, dem Feinern und Tiefen aber weniger offenen Gottfried Weber zum Leugner und Bekämpfer der ganzen Erscheinung machte. Sein Gegenbeweis zeigt nur, dass der Verstand den Grund der Sache nicht fassen kann.

Zweiter Abschnitt.

Anlage der Harmonie.

Die eigentliche Thätigkeit des Tonsetzers beginnt nun erst mit der Festsetzung der Modulation und Harmonie. Hier gelten zwar dieselben Grundsätze, die uns bisher geleitet haben; aber in zweierlei Hinsicht müssen wir weiter gehn, als im Choral.

Erstens sind in der Regel die Volkslieder im Charakter und Inhalt bestimmter von einander unterschieden, als die Choräle unter einander, da in jenen alle menschlichen Zustände in ihrer reichsten Mannigfaltigkeit zur Sprache kommen, alle Empfindungen mit den eigensten, feinsten und schärfsten Zügen hervortreten, während im Choral Alles unter der gemeinschaftlichen Stimmung und Form der Andacht, und zwar der im christlichen Gemeinelied herrschenden, erscheint. Bei dem Choral konnten wir uns daher an einer Grundform der Behandlung, an einem allgemeinen Typus, der alle Choräle beherrscht, genügen lassen; bei den Volksliedern müssen wir aber nach der Stimmung eines jeden besonders fragen, — obwohl eine gewisse volksmässige Allgemeinheit auch hier sich herausstellt. Wie wechselnd und reich aber die in den Volksliedern laut werdenden Zustände sind, wird der, dem es noch nicht bekannt sein sollte, mit Ueberraschung erfahren, wenn er mit Sinn und Theilnahme eine Reihe von Volksliedern durchgeht. Wir empfehlen dazu vor Allen die Sammlung der „Deutschen Volkslieder“ von Erk und Irmer*) wegen ihres reichen und gewissenhaft geprüften Inhalts, dann auch: „Braga,“ eine Sammlung Volkslieder verschiedner Nationen von O. L. B. Wolf**), von reichem und theilweis sehr interessantem, hin und wieder aber nicht zu verbürgendem Inhalte, nur leider einer oft unlöblichen musikalischen Behandlung. In beiden Sammlungen findet auch der Kompositionsschüler reichlichen Bildungsstoff.

Zweitens haben wir bei den Chorälen nach der christlich andächtigen Fassung und der eben daher rührenden Gleichmässigkeit des Rhythmus eine gleichmässige Harmonievertheilung, — in der Regel auf jeden Takttheil (jede Silbe) einen Akkord, — angemessen gefunden, und um nicht in dieser Gleichmässigkeit eintönig und matt zu werden, die Akkordfolgen energisch, die Stimmen gesangreich auszubilden getrachtet. Das Alles ändert sich bei den weltlichen Gesängen durchaus. Die Mannigfaltigkeit des Inhalts und der in ihnen herrschenden Stimmungen hat vor Allem

*) Berlin, Plahn'sche Buchhandlung.

**) Bei Simrock in Bonn.

bewegtern und mannigfach wechselnden Rhythmus nach sich gezogen und damit die Melodie bestimmter charakterisirt. Es kann daher von jener gleichmässigen Vertheilung der Akkorde, die im Choral Regel war, hier nur noch ausnahmsweise die Rede sein; die Harmonie hat nicht mehr die Obliegenheit, uns durch Mannigfaltigkeit und besondere Kraft für die Einförmigkeit des Rhythmus zu entschädigen; sie will gar nichts andres als den Gesang des Liedes unterstützen, die begleitenden Stimmen ordnen sich der Liedweise ganz unter. — Auch ein Theil der neuern katholischen Andachtslieder schliesst sich dieser Tendenz an.

Wir müssen daher bei der Behandlung solcher Weisen vor Allem

1. *das Maass der Harmonie.*

bestimmen. Aber nach welchem Gesetze? — Nach einem für uns schon begründeten.

Schon S. 255 haben wir die Akkorde als Räume ansehen gelernt, innerhalb deren sich die Stimmen (also auch die Hauptstimme) bewegen. Gehen wir nun von einem Akkorde zu einem andern fort, so heisst das nichts anders, als: die Stimmen (die Hauptstimme) begeben sich aus einem Raum in einen andern. Dies ist in jedem Fall ein bedeutenderer Schritt, als wenn die Bewegung innerhalb eines einzigen Raumes (Akkordes) bleibt.

Dessgleichen haben wir (S. 247) die verschiedenen Tonarten, durch die wir in einem Tonstücke gehn, als Räume, — aber als grössere und wichtigere, bedeutsamer unterschiedne angesehen.

Es ist also klar, dass wir jeden Schritt in einen andern Raum als einen wichtigern Moment im Ganzen empfinden, der den Inhalt des einen Raumes von dem des andern mehr oder weniger entschieden trennt. Mithin müssen wir in der Regel

die zusammengehörigen Töne der Melodie auch soviel wie möglich in einem harmonischen oder modulatorischen Raume zusammenhalten.

Welche Töne aber zusammengehören, das entscheidet zunächst die rhythmisch melodische Konstruktion des Liedes.

Untersuchen wir zuvörderst die Melodie des allbekannten englischen Volksliedes.



Die Aehnlichkeit des ganzen Baues (auch im zweiten Theile) lässt leicht erkennen, dass die Melodie aus lauter Abschnitten von je zwei Takten besteht. Wollen wir diesen Gang der Weise auf das klarste und einfachste herausstellen, so müssen wir, —

da nicht alle sechs Töne jedes Abschnittes sich unter einen Akkord fügen wollen, — wenigstens mit einem harmonischen Rubepunkte den Schluss jedes Abschnittes bestärken. Dies würde eine Begleitung, wie die hier bei a stehende,

535

veranlassen, an der man (obgleich gewöhnlich anders und, wie wir sehn werden, besser begleitet wird) unsre Regel bewährt, den rhythmischen Bau der Melodie verdeutlicht und unterstützt finden wird; der zweite Ton im zweiten und vierten Takt ist als Durchgang behandelt; im Wesentlichen dasselbe wäre der Fall, hätten wir diese Takte so wie bei b ausgeführt.

So viel zur ersten Veranschaulichung der Regel.

Nun aber ist sogleich einleuchtend, dass

1. oft mehr als eine Art der Raumbtheilung stattfinden kann,
2. das Bedürfniss, die Abschnitte der Melodie zu unterstützen, nicht immer gleich dringend ist.

So hätten wir z. B. in der vorigen Melodie die beiden ersten Töne des ersten und dritten Taktes, wie auch die drei Töne des fünften in einen Akkord (*g-h-d* und *d-fis-a-c*) fassen können; aber umgekehrt hätte uns auch frei gestanden, die Töne des zweiten und vierten Taktes zwei oder drei Akkorden zuzuertheilen. Die Entscheidung hängt hierin vom Charakter des Liedes und unsrer besondern Absicht bei der Bearbeitung ab; stets wird sich aber zeigen:

dass das Lied sich um so gewichtiger zeigt, je mehr Akkordwechsel wir eintreten lassen, und um so leichter und beweglicher, je mehr Töne wir unter wenige Akkorde zusammenfassen.

Kehren wir nun auf unser Lied zurück, das der feierliche Nationalgesang der Briten und in gleicher Bedeutung auf Preussen übertragen worden ist: so zeigt sich obige Behandlung zwar klar und einfach, aber nicht dem Gewicht eines solchen Gesanges entsprechend. Angemessener wäre diese,

536

oder eine ähnliche Behandlung, die jedem Tone des Liedes akkordischen Nachdruck gäb' und den Bass schon zu einem eignen Gesang erhöhe.

In ähnlicher Weise wäre das sanfte italienische Fischergebet (Beilage XXVI, 1) „O sanctissima“ zu behandeln. Der zweite und vierte Takt würde am besten auf Einem Akkorde verweilen, der Ton *b* also Durchgang werden. Den Anfang des zweiten Theiles würden wir vielleicht so fassen.



Im ersten Takte wechseln die Dreiklänge auf *c* und *f*, dergleichen im letzten die auf *f* und *b*; aber es geschieht über ruhenden Unterstimmen, so dass jeder Takt doch als engverbundene Masse auftritt. Im siebenten Abschnitte werden wir übrigens auf diesen Tonsatz zurückkommen.

Selbst das trotzig und verwegen einherprunkende alte National-Lied der Franzosen (*vive Henri quatre*) würden wir in ähnlicher Weise mit energischer Akkordfolge — man könnte vielleicht so anfangen: —



begleiten, fast auf jede Sylbe einen Akkord stellen, während die enthusiastische Marseillaise schwunghaftern Schrittes einhergeht und, wie andre leichtere Gesänge, weniger Akkordfülle verträgt. Der in der Beilage XXVI, 3 mitgetheilte z. B. würde zu Takt 1 bis 5 nur eines Akkords bedürfen (*a* und *c* wären Durchgänge), dann zu Takt 6 und 7 wieder eines u. s. w. Wollten wir etwas gehaltner schreiben, so würden wir den Durchgangstönen *a* und *c* besondere Akkorde geben. Käme es darauf an, den Eintritt des zweiten Theils (Takt 7) hervorzuheben, so müsste man die Harmonie wechseln, z. B. von *d-fis-a* (Takt 6) nach *a-c-e* oder *b-dis-fis-a*, oder wenigstens in den Quintsext-Akkord *fis-a-c-d* gehn; uns schiene dies schon zu fremd und beladen für die unschuldvolle Melodie.

Nächst dem Akkordreichthum kommt nun

2. *die Zahl der Begleitungsstimmen*

in Betracht. Je mehr Begleitungstöne wir verbinden, desto voller, schwerer wird die Masse der Begleitung; je weniger Begleitungsstimmen wir brauchen, desto leicht beweglicher, zarter wird das Ganze*).

Nach dieser ohne Weiteres einleuchtenden Bemerkung werden wir für jede besondere Aufgabe das rechte Maass der Begleitung schon ziemlich sicher treffen; leichte, unschuldig klare, oder rasch bewegte Weisen werden besser zwei- oder dreistimmig, — ernstere, gewichtvollere besser vier- oder fünfstimmig dargestellt. Das zuletzt erwähnte Lied wird viel angemessener zweistimmig in der bei der Naturharmonie gelernten Weise, — die in No. 535 und 538 angeführten Lieder werden besser vierstimmig, auch wohl mit Verdopplung des Basses, dargestellt. Der bei No. 537 betrachtete Gesang wird in seiner sanften Feier am wirkungsvollsten von einem vierstimmigen Chor gesungen; er liesse sich auch dreistimmig, weniger genügend zweistimmig darstellen; den fünfstimmigen Satz würden wir für die stille Weise schon überladen finden. Ueberhaupt möchte bei der Beweglichkeit und dem frischen Rhythmus der meisten Volkslieder selten eine mehr als vierstimmige Begleitung wohlgerathen sein.

Bisher haben wir nur überlegt, welche Stimmzahl für dieses oder jenes Lied im Allgemeinen angemessen sei; nun treten hauptsächlich noch zwei Betrachtungen hinzu, deren wir bei den Chorälen nicht bedurften.

Erstens werden wir bald gewahr, dass in ein und demselben Liede bisweilen ein Theil oder Abschnitt stärker als der andre betont und dadurch als der hauptsächlichste oder stärkere, heftigere u. s. w. ausgesprochen sein will; bald giebt der Text des Liedes, bald der musikalische Inhalt und Gang hierzu Anlass. Den Gegensatz der schwächern oder sanftern und der stärkern oder festern Partien können wir nicht allein durch den bloß mechanischen Wechsel von forte und piano, oder durch die Behandlung der Harmonie, sondern auch — und oft am glücklichsten, oft einzig nur — durch den Wechsel von Mehr- und Minderstimmigkeit darstellen. So könnte das in der Beilage XXVI, 4 mitgetheilte Lied vollgriffiger bei den längern, schonender und leichter bei den kürzern Noten

*) Es versteht sich, dass hier von dem besondern Inhalte der Harmonie, der in sich selbst bald fremder und schwerer, bald vertrauter und leichter sein kann, von dem Unterschiede der Betonung (forte und piano) und der Instrumente oder Stimmen ganz abgesehen wird.

539

begleitet werden. Wir wollen übrigens des in No. 185 gegebenen Beispiels denken und den so wirksamen Wechsel in der Regel nicht anders, als mit dem Eintritt neuer rhythmischer Abschnitte oder Glieder unternehmen. — Bei den Chorälen würde derselbe Wechsel möglich und bisweilen von Wirkung sein; meistens ist er aber ganz unnötig, da es zunächst auf den Ausdruck des von der Stimmzahl unabhängigen typischen Karakters der Choräle im Allgemeinen ankommt, und bei dem gleichmässigen Gang dieser Gesänge Modulation und Stimmführung fast alleinige Rücksicht fodern.

Zweitens bedienen wir uns besonders bei weniger vollklingenden, oder für Unterscheidung des forte und piano ungünstigen Instrumenten (wie Pianoforte und Orgel), oder endlich zu einem besonders kräftigen Ausdrücke der Vielstimmigkeit für einzelne Schläge, während im Uebrigen mit einer oder zwei Stimmen fortgegangen wird. So könnte das bekannte Soldatenlied durch dergleichen Vollgriffe, —

540

die ihm gebührende energische Betonung erhalten. In solchen Fällen richtet sich der Wechsel zwischen Viel- und Wenigstimmigkeit entweder nach dem rhythmischen Bau oder den Accenten, die der besondere Ausdruck des Textes oder der Melodie fodert; weitere Anleitung scheint überflüssig.

Uebrigens geht man auch bisweilen auf weniger Stimmen zurück, um eine besondere Stelle leichter spielbar zu machen. So haben wir in No. 538 Takt 2 im Basse die Oktaven-Verdopplung aufgegeben, um die linke Hand in ihrer Lage zu lassen. Sie wird nun ihren Gang leichter, ruhiger und wirkungsvoller ausführen.

Endlich kommt noch bei den vielfältigen Stimmungen und Bewegungen der Volkslieder

3. die Form der Harmonie

in Erwägung. Bis jetzt haben wir die Akkorde zwar in verschiedenen Lagen u. s. w., stets aber so gebraucht, dass die zu jedem gehörigen Töne in der Regel gleichzeitig eintraten. Aber eben in diesem stets gleichzeitigen Auftreten von je drei oder mehr Tönen lag eine Schwerfälligkeit und Ungefügigkeit, die wir längst (No. 120) inne geworden sind und bei unsern jetzigen Aufgaben gründlich überwinden müssen.

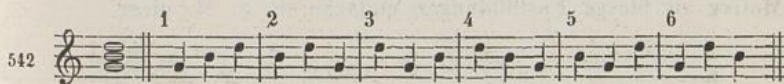
Das Mittel dazu haben wir längst in Händen. Wir wissen schon seit No. 61, dass die zu einer Harmonie gehörigen Töne nicht bloß gleichzeitig, sondern auch nacheinander gesetzt werden können; im ersten Falle tritt die Harmonie in ihrer eignen Gestalt, im andern in melodischer Form auf*). In dieser bietet sie uns vielfache sinnreiche Bildungen, die wir harmonische Figurationen (S. 234) nennen und zuvörderst besonders betrachten müssen.

Dritter Abschnitt.

Die harmonische Figuration.

Aufsuchung ihrer Motive.

Wir wissen bereits, dass mit dem Namen: harmonische Figuration die Darstellung einer Harmonie in melodischer Form bezeichnet wird; die Töne eines Akkordes treten nicht gleichzeitig, sondern nach einander auf. Aber in welcher Folge? Hier sind schon bei drei Tönen sechs Möglichkeiten, —



bei vier Tönen vierundzwanzig Möglichkeiten vorhanden, ab-

*) Eine Mittelgestalt zwischen beiden gäben die allbekanntesten Figuren ab, in denen eine oder einige Stimmen des Akkordes den andern Stimmen voraus-treten; z. B.



und viele ähnliche, die jeder selbst aufsuchen oder bilden mag.

gesehn von den Verschiedenheiten, die durch den Rhythmus noch hinzukommen können, und von denen, die durch ein- oder mehrmalige Wiederholung eines oder mehrerer Töne entstehen. Schon hier überzeugen wir uns, dass es nicht gelingen würde, die Formen harmonischer Figuration zu erschöpfen, und dass es zunächst nur auf die Einweisung in dieses Gebiet ankommen kann. Sehen wir uns zuerst ein wenig in den Motiven um.

1. Einstimmige Motive.

In No. 542 haben wir die aus drei Tönen ohne Tonwiederholung und ohne Rücksicht auf Rhythmus entstehenden Motive kennen gelernt. Dass drei andre, oder anders gelegte Töne, z. B. hier bei a,



sechs neue Motive ähnlicher Gestalt geben, dass jeder Verein von vier Tönen, z. B. der bei b, vierundzwanzig Motive giebt, ist aus Obigem klar. Die Töne eines Nonen-Akkordes (überhaupt fünf Töne) würden in einer einzigen Zusammenstellungsweise schon 120 Möglichkeiten geben. Gehn wir daneben auf rhythmische Mannigfaltigkeit und die Möglichkeit der Tonwiederholung aus (aus No. 542, 1 geben wir nur eine Hand voll Beispiele),



so zeigt sich die Unerschöpflichkeit dieses Gebietes; schreiten wir zu Gruppen von neun und zehn Tönen, so geht die Zahl der blossen Tonstellungen (ohne Wiederholung und Rhythmus) schon in Millionen*). In den allermeisten Fällen werden wir jedoch diese weiten Motive als blosse Fortbildungen einfacherer, z. B. diese



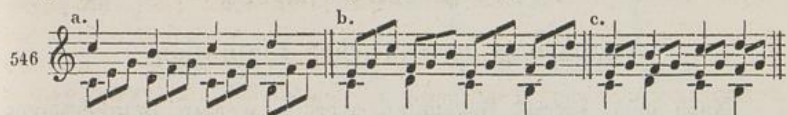
als Fortsetzungen des Motivs No. 542, 1 und des zweiten Motivs in No. 543, b auffassen können.

2. Zwei- und mehrstimmige Motive.

Im Obigen haben wir jederzeit einen ganzen Akkord in melodische Gestalt aufgelöst. Es kann aber auch ein Theil desselben

*) 362,880 und 3,628,800.

festgehalten und ein anderer figurirt werden; so sind hier



vier Akkorde dergestalt figurirt, dass bei a die Oberstimme, bei b die Unterstimme, bei c beide festgehalten werden, während die übrigen Töne der Harmonie in melodischer Gestalt erscheinen. In den frühern Fällen ist aus einem drei- oder vierstimmigen Akkord eine einstimmige Tonfolge geworden; hier wird ein vierstimmiger Satz zu einem zwei- oder dreistimmigen; allein in der Figuralstimme sind drei oder zwei Harmoniestimmen enthalten.

Nehmen wir nun solche Sätze als zwei- oder dreistimmig, so können wir sie durch neue Stimmen wieder vier- oder mehrstimmig machen; z. B.

Es leuchtet aber aus Obigem ein, dass diese Sätze, auf ihre harmonische Grundlage geführt, nicht vier- und fünfstimmig, sondern sechs- und siebenstimmig sind und eigentlich so aussehen.

Die Aufsuchung anderer Motive, in denen bald eine, bald mehr Stimmen (No. 547; d und e) figurativ sind, kann dem Fleisse des Lernenden überlassen bleiben. Wir haben hier die nächstliegenden und geringsten aufgegriffen; dem beharrlich weiter Forschenden wird sich aber eine Fülle der reichsten und anziehendsten Gestaltungen allmählig erschliessen.

Vierter Abschnitt.

Ausführung harmonischer Figuration.

Nach dem bereits Bekannten werden wenige Betrachtungen genügen, uns bei der Ausführung harmonischer Figuration sicher zu leiten. Sie zerfallen in zwei Hälften, jenachdem wir die harmonische Figuration aus dem harmonischen oder melodischen Gesichtspunkt anschauen.

A. *Der harmonische Gesichtspunkt.*

Die harmonische Figuration ist in ihrem Grunde nichts anders, als eine wirkliche Harmonie, nur ganz oder theilweis in melodischer Form dargestellt. Folglich unterliegt sie allen Regeln, die uns bei der Harmonie überhaupt gelehrt haben. Wenn wir nun, wie in No. 542, von einer zuvor festgestellten Harmonie (oder Harmoniefolge) ausgehen, oder uns wenigstens, wie in No. 546 und 549, die zu Grunde liegende Harmonie vorstellen: so werden wir von selbst auf die Befolgung jener Regeln hingeführt. Es treten aber dabei einige erwähnenswerthe Punkte auf.

1. *Verzögerte Auflösung.*

Betrachten wir noch einmal ein Paar Figurationen aus No. 546 mit ihrer harmonischen Grundlage.

549

In der einfachen Harmonie lösen sich die Septimen-Akkorde ganz richtig auf; die Terz *h* steigt nach *c*, die Septime *f* fällt nach *e*. In der Figuration geht bei *a* die Septime im zweiten Akkorde nicht nach *e*, sondern nach *g*, dann folgt erst in derselben Stimme *c* und endlich kommt *e* nach; dessgleichen geht bei *b* im zweiten Akkorde die Terz *h* nicht nach *c*, sondern nach *e*, darauf folgt *g* und nun endlich kommt das verlangte *c*. Sind diese Töne falsch behandelt? Nein; in der Figuralstimme sind drei verschiedene harmonische Stimmen enthalten, deren Töne nur nicht gleichzeitig, sondern nach einander auftreten. Man nennt dies verzögerte Auflösung.

Derselbe Fall zeigt sich, wenn Vorhalte in die Harmonie treten. Hier

550

sehen wir bei a eine Harmoniefolge in Figuration aufgelöst, bei b dieselbe durch einen Vorhalt *e*, der sich in *d* auflöst, verändert. Die Figuration bei b nimmt diesen Vorhalt auf, führt ihn aber nicht sogleich nach *d*, sondern schiebt *g* und *f* dazwischen, verzögert also damit die Auflösung. Aber man sieht sogleich, dass *g* und *f* Bestandtheile der beiden Mittelstimmen sind, während Vorhalt und Auflösung der Oberstimme angehören.

Unleugbar giebt die unmittelbare Auflösung die schnellste Befriedigung, ist also die mildeste Gestaltung. Allein die verzögerte Auflösung kann eben durch Zurückhalten eines gleichsam räthselhaften Tones besondern Reiz ausüben (wie man an dem, übrigens vielgehörten Satze No. 550, b erkennt) und ist, auch abgesehen davon, in vielen Fällen unentbehrlich, wenn man ein Figuralmotiv auch nur einigermaassen einheitsvoll durchführen will. Die obigen Fälle würden durch Vermeidung der Verzögerungen, z. B. so:

551

eben nicht gewonnen haben.

2. Oktaven- und Quintenfolge.

Der aufmerksamere Leser wird bereits gefunden haben, dass in No. 547 bei a, c, d und e Oktavenfolgen eingetreten sind, die man in No. 548 offen dargelegt hat. So sind hier bei a

552

Oktaven- und Quintenfolgen gemacht, die man bei b unverhüllt in der ersten und vierten, zweiten und fünften, dritten und sechsten, wie in der zweiten und vierten Stimme hervortreten sieht.

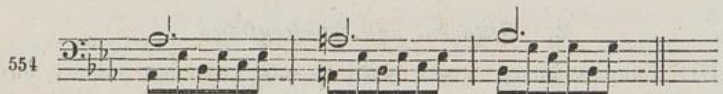
Sind dergleichen Oktaven- und Quintenfolgen unstatthaft? Haben sie dasselbe Auffallende oder Missfallende an sich, wie die früher (S. 83) betrachteten Oktaven und Quinten?

Keineswegs. Vor Allem wirken sie in harmonischer Hinsicht gar nicht so bestimmt, wie die in harmonischer Form in No. 93 betrachteten; denn die Figuralstimme (in No. 546 und 552) umgiebt die bedenklichen Töne dergestalt mit melodischen Nebennoten, ist selbst eine so bewegliche oder fließende Melodie, dass die in einfacher Harmonie vielleicht anstössige Folge wenig oder gar nicht hervortritt. Sodann erkennt man sogleich, dass die eigentlich zum Grunde liegende Harmonie vollkommen regelmässig gebildet ist und die bedenklichen Folgen nur in einer Verdopplung aller Stimmen (No. 552), dergleichen schon in No. 84 geschehen, oder einiger Stimmen (No. 547), dergleichen wir ebenfalls schon bei No. 94 beobachtet, ihren Ursprung haben, also nicht im Wesentlichen sondern in einem Beiwerke der Harmonie statt finden. Wäre letzteres aber auch nicht der Fall, läge der Figuration ein wirklicher Harmoniefehler, wie z. B. hier



eine förmliche Quintenreihe, zum Grunde: so würde doch durch die melodische Form und die zwischentretenden Schritte (hier z. B. stellt sich zwischen die Quinten jederzeit eine Quarte) das Bedenkliche der Harmoniefolge höchst gemildert, wo nicht ganz aufgehoben. Auch solche Tonfolgen würden wir nicht unzulässig finden und es sollte nicht schwer halten, deren in den Werken aller Meister aufzuweisen.

Einigermaassen gehört hier schon folgende Stelle aus Beethoven's C-moll Sonate Op. 10 hin, im ersten Satze Takt 72 bis 74.



Die Anfangstöne dieser Takte bilden Oktaven und zwar, wenn man die Figuration auf ihre harmonische Grundlage zurückführt,



zwischen Ober- und Unterstimme; zwar tritt auf dem dritten Viertel statt des oktavenmachenden Grundtons die Terz (der Sext-Akkord) zwischen die Oktaven; doch dringen sie mit dem Gewicht des

Haupttheils vor und Beethoven hat ausdrücklich ihre Hervorhebung (mit *sf*) vorgeschrieben. Mit Recht. Nur so konnte seine Melodie hinlänglich gekräftigt und die Begleitung fließend und konsequent fortgeführt werden.

Offenbarer finden sich ähnliche Oktaven im Finale der *F*moll-Sonate desselben Meisters Op. 2, von Takt 22 an, —

556

und endlich Quinten und Oktaven bei dem Altvater Bach in seiner *D*moll-Tokkate*) von Takt 7 an,

557

ein Gang, der diese Harmoniegrundlage —

558

hat. Wenn der Künstler nach den einseitigen und höchst dürftigen Ansichten der alten Schule**) nur die niedre Bestrebung hätte, dem

*) No. 9, Heft 3 der vom Verf. bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen Orgelkompositionen Seb. Bach's.

**) Eine Ansicht, die sie zwar nicht ausspricht, — vielmehr geht überall das gute Wort voran: Musik sei die Kunst, durch Töne Empfindungen, oder Gefühle zu erwecken u. s. w. —, die aber jedem ihrer Gebote und Verbote unterliegt als Hauptgesetz und letzter Grund.

Wohl- und Weichklänge, der glattesten Modulation u. s. w. nachzutrachten: so müsste man beide letzte Sätze schlechthin tadeln. Beethoven und Bach hatten aber einen umfassendern und tiefern Begriff von ihrer Aufgabe. Dem leidenschaftlich stürmenden Charakter jenes beethovenschen Finale sagen die grollenden hohlen Oktaven auf das Erwünschteste zu und jener Bach'sche Gang, auf dem vollen Werke (oder auch nur fortissimo auf dem Flügel) ausgeführt, klirrt und klingt hernieder in der ganzen wilden Majestät des Instruments der Instrumente *).

3. Eintritt der Durchgänge.

Obgleich die Durchgangstöne nicht zur Harmonie gehören, so treten sie doch gleichzeitig mit ihr auf und wir haben uns schon längst (S. 282) dazu verstanden, sie in mancher Hinsicht so zu betrachten, als wären sie wirkliche Harmonietöne. Daher ist es ohne Weiteres einleuchtend, dass wir sie auch in die harmonische Figuration eintreten lassen können, als wären sie wirkliche Bestandtheile der Akkorde.

So ist in diesem Sätzchen —

559

geschehn. Im ersten Takte (bei a) herrscht der Dreiklang *c-e-g* und *d* ist Durchgang; im zweiten Takte herrscht der Terzquart-Akkord *d-f-g-h* und das erste *c* ist Vorhalt, das letzte Durchgang zu dem wahrscheinlich zu erwartenden Melodieton *d*. Die zweite Stimme zieht alle diese Töne in ihre Figur, als wären sie wirklich zur Harmonie gehörig. Bei b geschieht im ersten Takt dasselbe und die Figuralstimme lässt auf den Durchgangston *d* nicht einmal *c*, in das er führen müsste, folgen; sie überlässt es der Oberstimme.

*) In solchem Sinne heisst eben die Orgel *Organum*, Instrument, — als gäb' es neben ihr kein andres.

B. *Der melodische Gesichtspunkt.*

Jede Figuralstimme stellt sich vor Allem als eine Melodie dar und wirkt als solche, muss also, so viel ihr Inhalt und ihr Verhältniss zu den andern Stimmen erlaubt, den Gesetzen der Melodie genugthun. Von diesen sind besonders zwei im Voraus zu erwägen.

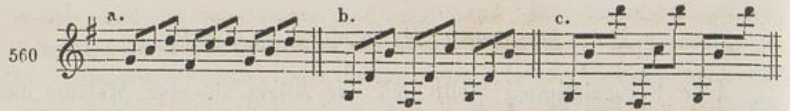
1. *Stetigkeit in der Durchführung.*

Ueberall haben wir die einmal ergriffnen Richtungen und Motive festzuhalten gesucht und sind von ihnen nicht ohne Grund auf andre übergegangen. So wollen wir auch hier thun. Haben wir einmal irgend ein Motiv ergriffen, so müssen wir es als ein solches betrachten, das entweder unserm künstlerischen Gefühl oder verständiger Wahl als das rechte erschienen ist; wir müssen es also werth halten und uns ihm anvertrauen, es wirken lassen, so viel es nur vermag, und wollen nicht ohne Grund von ihm abgehn, gelegentlich auch gern auf dasselbe zurückkommen. Ein grundloses Wechseln würde nur dahin führen, dass keins der durcheinanderlaufenden Motive zur Wirksamkeit käme und das Ganze in Unruhe und Wirrniss gerieth. In dieser Hinsicht sind die Figuralstimmen in No. 546 und 550 zweckmässiger, namentlich ruhiger und einheitsvoller gestaltet, als die in No. 551, unter denen wieder die letzte am wirrsten erscheint. Auch die Figuration in No. 552 ist wohl gebildet; sie wechselt stetig mit zwei Motiven. Die Figuren in No. 551 sind übrigens mit dem geringen Wechsel ihrer Formen und bei dem im Wesentlichen sich gleichbleibenden Inhalte wohl noch fasslich und erträglich; je bedeutender aber die Verschiedenheit der einander verdrängenden Motive ist, um so mehr tritt das Nachtheilige grundlosen Wechsels hervor.

2. *Fester Zusammenhang.*

Jede Melodie ist ein in sich geschlossenes Fortschreiten von einem Ton zum andern, in dem sich die Beziehung jedes Tons auf den ihm folgenden ausspricht. Diese Beziehung tritt um so stärker hervor, je enger das Verhältniss der Töne zu einander ist; daher haben Töne, die diatonisch oder chromatisch, oder innerhalb eines Akkordes auf einander folgen, die nächsten Beziehungen zu einander, und die letztern um so mehr, je eher und bestimmter sie den zum Grunde liegenden Akkord kund geben.

Daher wird bei harmonischer Figuration der melodische Zusammenhang um so stärker, je enger Töne eines Akkordes neben einander liegen; hier z. B.



wird die Figur a am festesten, die Figur c am wenigsten fest melodisch zusammenhängen. Die Figur b hält die Mitte; sie schweift nicht aus wie c und ist doch umspannender, schwungvoller als a; durch Zwischentöne, z. B.



liessen sich beide Vorzüge, des engern Anschlusses und weiten Umfanges, mehr oder weniger verbinden.

Soweit liegt der festere oder losere Zusammenhalt der Figurmeliode schon in der Macht oder Bildung des Motivs. Eben so wichtig ist aber die Verknüpfung der einzelnen Tongruppen zu einer fließenden Figuralstimme. Diese Verknüpfung erfolgt entweder so, wie die zum Grunde liegende Harmonie an die Hand giebt; so haben wir bisher gesetzt und am Anschaulichsten in No. 549 und 550 gezeigt, oder man bringt den letzten Ton der einen Gruppe mit dem ersten der folgenden in diatonischen Zusammenhang.

Fünfter Abschnitt.

Vorübung an Gängen und gegebenen Melodien.

Hier nun lenken wir wieder auf Uebungen mit dem neu erlangten Tonstoff ein. Vielleicht bedarf es derselben für die wenigsten Schüler zu dem vorgesezten Zweck, der Begleitung oder Darstellung von Volksliedern. Allein sie steigern die Gewandtheit und den Reichthum an musikalischen Vorstellungen so bedeutend und kommen uns in den spätern höhern Aufgaben so höchst erwünscht zu statten, haben sogar theilweis an sich selber so viel Interesse, dass Niemand sie übergehen möge.

1. Gänge in harmonische Figuration aufgelöst.

Die leichtere Aufgabe ist die Darstellung von Gängen in harmonischer Figuration, weil uns hier die Gleichmässigkeit der Gänge

und unsre Freiheit, sie zu wählen, zu schliessen, zu rhythmisiren, wie wir wollen, zu Hülfe kommt. Wir geben nur wenig Beispiele und wählen dazu den Gang aus No. 180.

Zuerst sehen wir hier



einige der einfachsten Anfänge*), bei a ist sogar die Oberstimme aus No. 180 durch die Anfangstöne des Figuralmotivs angedeutet, auch bei b und c ist sie noch sichtbar, während sie hier



verschwindet. In No. 562, a und b wurde das Figuralmotiv des ersten Viertels streng beibehalten, in c und No. 563 wird gewechselt, — oder besser: es bildet sich ein grösseres Figuralmotiv, das sich über zwei Viertel erstreckt und so durchgeführt wird.

Erweitern wir unsre Akkorde durch mehrere Oktaven, wie in No. 552 geschehn war, so gewinnen wir grössern Spielraum für unsre Motive und deren Durchführung, wie hier, —

*) Es versteht sich, dass der Schüler diese und alle andern Anfänge, die wir zur Ersparung des Raumes nicht weiter verfolgen, durchführt bis zu einem Abschlusse; so auch seine eignen Erfindungen nie, selbst wenn sie weniger bedeutend scheinen, unvollendet lässt.

wo wir jedem Akkord einen halben Takt eingeräumt und bei a und b, noch mehr bei c breitere Motive angewendet haben. Bei b ist das Motiv in der zweiten Takthälfte durch ein Paar zugesetzte Noten im Basse verändert; oder will man den ganzen Takt als ein einziges Motiv ansehen? — bei c ist letzteres ohne Zweifel anzunehmen.

Wir haben hier, wie gewöhnlich, die nächstliegenden Motive aufgegriffen und das Meiste und Beste dem Studium des Schülers überlassen. No. 564 c mag ihn daran erinnern, dass durch die harmonische Figuration auch Doppelgänge hervorgerufen werden; dergleichen sei dieser Anfang, —

565

teneramente.

in dem das Motiv (Takt 1) nicht mehr slavisch genau, sondern nur ähnlich, aber kenntlich genug wiederholt wird, — eine Erinnerung an die Möglichkeit Vorhalte einzumischen*). Zuletzt geben wir hier —

566

ein Beispiel eines über Akkorde ungleicher Taktdauer geführten Ganges.

2. Begleitung gegebner Uebungs-Melodien.

Alle früher bearbeitete Melodien geben Anlass, die harmonische Figuration an ihnen zu üben. Nur der weniger gleichmässige Gang dieser Sätze macht die Arbeit etwas schwieriger; man muss von der strengen Beibehaltung des Motivs nachlassen, um sich überall der Melodie anzubequemen. Hier, in einem als Beispiel genügenden Bruchstücke,

*) Der fleissige Schüler wird ohnehin schon nach unsern öftern Erinnerungen seine Gänge auch mit Vorhalten durchgearbeitet haben.

567

Andante.

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'A.' and contains a melodic line in treble clef. The bottom two staves are labeled 'B.' and 'C.' and contain accompaniment in bass clef. The tempo is marked 'Andante.' The score shows three variations of a rhythmic figure. In A, the melody starts on G and moves to A, then back to G, then to F, and finally to E. In B and C, the melody starts on E and moves to F, then back to E, then to D, and finally to C. The accompaniment in B and C features a rhythmic pattern of eighth notes.

sehen wir in A, B und C die Begleitung aus ein und derselben Figur dreimal verschieden ausgeführt. Die Figur besteht in nichts Anderm, als der Auflösung des Akkords in vier Töne; von dem untersten Tone steigt die Melodie zu dem zweitfolgenden, geht dann zurück auf den übersprungenen Ton und von diesem wieder auf die höhere Stufe. So sehen wir sie in den ersten zwei Vierteln von A; da aber die Melodie schon *g* hat, so ist in den folgenden Figurirungen, B und C, der letzte Ton der Figur geändert, nicht *g*, sondern der Grundton *e* verdoppelt. — Bei A ist zwischen dem ersten und zweiten Viertel der Figur nur jener mindere melodische Zusammenhang des letzten und ersten Tones; der stärkere harmonische Zusammenhang zeigt sich in derselben Stelle bei B und C. Auch vom zweiten und dritten Viertel des andern Taktes bei C ist nur der melodische Zusammenhang, *g* nach *e*, und eben so in B; zwischen dem ersten und zweiten Viertel des andern Takts ist nur der melodische Zusammenhang, *e* nach *f*, vorhanden. In B macht der zweite Ton der Figur in den drei ersten Vierteln Oktaven mit der Oberstimme; dafür ist aber die Figur schwunghafter fortgeführt, als in C, unterstützt auch, eben durch die Oktaven, die Melodie besser. Beide Begleitungen gehn übrigens frei zu Ende, indem sie um des freiern Ausgangs willen das Motiv verlassen. Bei A ist dies nicht der Fall; aber zum zweiten Viertel tritt die Figur in die tiefere Oktave, um den Quartsext- und Dominant-Akkord auch durch dieses Mittel bedeutsam zu sondern. So gehn wir überall aus bestimmten Gründen, aber nur so, über die engern Schranken der ersten Anfänge hinaus.

Endlich ist noch Eins zu beobachten. Die Begleitung ist so tonreich, dass die ohnehin etwas weit entlegne Melodie leicht zu schwach, gleichsam verlassen scheinen könnte. Ist dies der Fall und können wir die Begleitung nicht ohne andre Uebelstände näher bringen: so können wir zwischen der Melodie und der Figuralstimme noch harmonische Begleitung zufügen.

568

Wie kommen wir vom vierten Akkorde zu einer neuen Mittelstimme? — Man nehme an, dass in den drei ersten die erste und zweite Stimme sich in der Oberstimme vereinigen und vom vierten Akkord an trennen, oder dass mit diesem Akkord eine Stimme neu zutritt, die bisher pausirt hat. Unbedenklich hätte man auch, wenn der Anfang tonreicher werden sollte, die Oberstimmen so

569

führen können. Dadurch wären zwar zwischen der dritten Stimme und den tiefsten Tönen der Figurirung Oktaven entstanden; wir wissen aber (S. 423), dass diese in der Umhüllung so vieler andern Töne nichts zu sagen haben. Vom vierten zum fünften Akkorde finden sich sogar offene Oktaven zwischen der ersten und dritten Stimme. Aber bei so grosser Stimmzahl (wir haben im Grunde sieben Stimmen) werden sie uns nicht eben belästigen. Hätten wir sie vermeiden wollen, so konnten wir etwa so

570

schreiben; aber die günstigere Tonlage und Führung der Mittelstimmen im Obigen ist einleuchtend.

Hier haben wir den Bass figurirt. Nach gleichen Gesetzen erfolgt die Figurirung der Mittelstimmen, z. B. —

571

nur dass die Mittelstimmen, durch die Aussenstimmen beengt, weniger Spielraum haben, ihre Figuration zu entwickeln. Hier ist daher nöthig geworden, den ersten Ton der Figur zu versetzen (also die Figur zu verändern), wenn er nicht etwa mit dem Basse zusammenfallen, oder durch eine Pause ersetzt, oder die ganze Figur in höhere Akkordlage gebracht werden sollte.

Die Figurirung der Oberstimme bringt natürlich eine mehr oder minder grosse Abweichung von der Hauptmelodie hervor.

Soll dieselbe gleichwohl nicht zu sehr verdunkelt werden, so müssen ihre einzelnen Töne durch Stellung auf rhythmische Haupttheile und ähnliche Mittel hervorgehoben werden. Hier z. B.



ist, unter Beibehaltung der Figur aus No. 571, in den drei ersten Akkorden der ursprüngliche Melodieton auf den ersten Ton der Figur gestellt; die getreue Ausführung der Figur gab selbst den befriedigendsten Zusammenhang an die Hand. Hätte auch die Figur zum drittenmale streng beibehalten werden sollen,



so hätte dies, sieht man, von ihrem letzten Ton zum folgenden *a* doch keine Verbindung, sondern nur einen gespreizten weitläufigen Gang zu Wege gebracht. Man lenkte daher besser auf die tiefere Oktave des Melodietons und liess diesen dann selbst folgen. Dies hebt ihn stärker und schwunghafter hervor und beruhigt leicht über die Abweichung von der ersten Figur; auch den Akkord haben wir geändert, um die in der Oberstimme wichtigere Figurierung nicht mit zu vielen *C* zu überladen. Ueberhaupt ist die Figur und der ganze Satz so einfach, dass wir unbedenklich noch öfter von jener abweichen und im sechsten Akkorde sogar den Melodieton vernachlässigen. Die Beweggründe — und die andern Wege, die man hätte nehmen können, nebst ihren Folgen — mag sich Jeder selbst klar machen.

Hiernach können wir es dem Schüler überlassen, sich an der ersten besten der früher gegebenen Uebungs-Melodien (z. B. den in der Beilage I bis XIV mitgetheilten) in der Ausführung harmonischer Figuration zu üben. Wir rathen, dieselbe Melodie mehrmals, ja vielfach zu behandeln und besonders Anfangs so fest an dem einmal ergriffenen Motive zu halten, als es ohne Nachtheil geschehen kann. Es wird übrigens eine gute Uebung sein, die Melodie auch bisweilen in den Tenor (in eine Mittelstimme) oder gar in die Unterstimme zu legen und eine figurale Oberstimme darüber hinzuführen. Nur zu weiterer Anregung geben wir ein Paar Anfänge zu der Melodie Beilage I, 1. Man wird bald inne werden, dass die Arbeit leicht und in kurzer Zeit zu völliger Gewandtheit zu bringen ist.

574

A. $\frac{3}{8}$

B. $\frac{3}{8}$

C. $\frac{3}{8}$

D. $\frac{3}{8}$

E. $\frac{3}{8}$

F. $\frac{3}{8}$

G. $\frac{3}{4}$
 Legato e marcato.
 Ped.

H. $\frac{3}{4}$
sf *sf* *sf*
 Ped. *sf*

Sie sind absichtlich nicht in systematischer Entwicklung aufgestellt, denn sie sollen nur anregen und einige Fingerzeige geben oder vielmehr errathen lassen. Dem fleissigen Schüler wird es förderlich sein, sich in jede dieser Formen hineinzufinden und jede

in ihrem Sinn zu Ende zu führen, dann aber zu derselben oder einer andern Melodie viel zahlreichere Figurationen so stetig, wie wir bei der einstimmigen Komposition gethan, zu entwickeln. Eine einzige Durchführung solcher Art wird hinreichen, die Form für immer sich anzueignen.

Sechster Abschnitt.

Durchgang und Hülfsston.

Die harmonische Figuration entfaltet vor uns das Bild einer grossen Beweglichkeit, aber sie leidet an jener Eintönigkeit und Leere, die dem blossen Akkordwesen stets eigen ist und die uns schon zu der Erfindung der Vorhalte, Durchgänge und Hülfsstöne (S. 255, und 269) getrieben hat.

Daher liegt der Gedanke nahe, auch die Motive der harmonischen Figuration durch eingesäete Durchgänge zu bereichern und mannigfaltiger zu machen. So haben wir hier —

bei c und d die Figuren von a und b durch diatonische und chromatische Durchgänge bereichert und zusammenhängender gemacht, und jeder bemerkt sogleich, dass dies noch in vielen andern Formen hätte geschehen können.

Allein nicht immer kann es gelegen sein, uns mit der ganzen Reihe aller diatonischen oder chromatischen Zwischentöne zu beladen, jede Quinte oder Terz z. B. so —

auszufüllen.

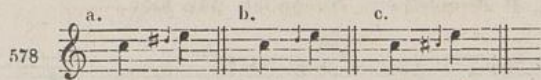
Was war denn nun ein Terzen- oder Quintenschritt von Haus aus? Die Bewegung von einer Stufe zu der dritten oder fünften, mit Auslassung der Zwischentöne.

Folglich können wir ja alle diese Zwischentöne, folglich können wir auch blos einige derselben übergehen. Statt jener drei Zwischentöne der Terz können wir also nur zwei nehmen. —



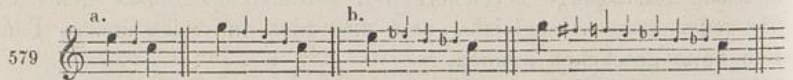
Aber welche werden im Allgemeinen am zweckmässigsten beibehalten? — Der Zweck des Durchgangs ist: in den Folgeton hineinzuführen. Er muss sich also diesem Ton auf das Engste anschliessen; dies ist oben bei a der Fall, wo der Durchgang einen ganzen Ton über dem Anfange beginnt und dann auf das Fließendste, durch lauter Halbtöne in den Folgeton hineinführt. Die zweite Form (b) zeigt den Durchgang mehr an dem Anfangs- als Folgetone haftend, eher zögernd, gleichsam sich entfernt haltend von seinem Ziele, als fördernd hineinführend; die dritte Form (c) widerspricht mit beiden Durchgangstönen der voraussetzlichen Tonart, und erscheint insofern als befremdlich und im Allgemeinen unannehmbar.

Mit gleichem Rechte können wir also auch nur einen der Durchgangstöne beibehalten. Dies wird dann am Besten der zunächst am Ziele



liegende sein, also entweder der Halbton davor (a) oder der Ganzton (b), am wenigsten der entfernteste, bei c sich zeigende. Denn dieses *cis* führt gar nicht von *c* nach *e*, sondern nach *d*; es kann nicht *c* und *e* vermitteln, denn es ist nicht die Mitte von ihnen.

So verhält es sich auch im Hinabsteigen. Von der höhern Terz oder Quinte zum Grundton hinab haben wir bekanntlich folgende diatonische (a) und chromatische (b) Durchgänge,



die harmonischen Beittöne mit zugerechnet. Hiervon können wir nach Belieben wählen und weglassen, statt des letzten Durchgangs z. B. folgende.



Allein hier haben wir noch eine Betrachtung anzustellen.

Der Durchgang ist eine kleiner gegliederte und darum fließendere Bewegung, hat also in seiner Vollständigkeit, wie wir S. 276 gesehn, erweichenden Einfluss auf die ohne ihn oft weitschrittige Melodie.

Bei unvollständigen Durchgängen, namentlich den auf Einen Vorton beschränkten, —



zieht sich die Bedeutung in den übrigbleibenden Ton zurück, der glatt in den folgenden hineinführt, während er gegen den vorangehenden fremd — und bei längerem Anhalten schroff auftritt. Beides sagt dem Charakter einer hinaufschreitenden, also steigernden Tonfolge, nicht aber dem einer hinabführenden, zur Ruhe gehenden zu. Im erstern Fall erhebt der schärfende Durchgang den Charakter der steigenden Tonfolge; und darum haben wir hier den Halbton, wär er auch fremd (b), dem Ganzton (a) vorgezogen. Im andern Fall unterbricht der Durchgangston, je fremder, desto herber und schmerzlicher, den milden Gang herabführender Töne; hier also halten wir uns (wo nicht eben jener Sinn vorwaltet) eher an die diatonischen Durchgänge (c), als an fremde (d), wenn diese auch dem Ausgangston näher liegen.

Hiermit sind wir in andrer Weise auf die schon bekannten Hülfsstone geführt worden. Verbinden wir sie mit harmonischen Figurirungen, so entstehen neue Tonfolgen, z. B.



Sie sind ein so einfacher, durch die bald nachfolgenden harmonischen Töne so genügend erklärter Zusatz, dass man ohne Vorbereitung gleich mit ihnen beginnen,



sie unmittelbar mit dem Akkord einführen kann,



ohne Rücksicht auf den Inhalt des Akkordes, selbst wenn dieser die Stufe des Hülfsstones querständig (wie oben b gegen his)

enthalten sollte, — wofern nur der Hülftston in den Akkordton führt.

Hiernach kann es kein Bedenken haben, herabführende Hülftöne zu hinaufsteigender Tonfolge und umgekehrt hinaufführende Hülftöne zu herabsteigender Tonfolge —

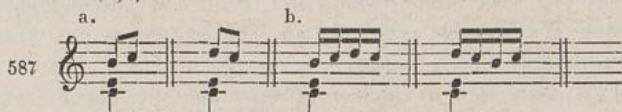


zu benutzen, und beiderlei Hülftöne auch bei schweifenden Tonreihen harmonischer Figurirung



anzuwenden.

Wir gehen noch einen Schritt weiter. Es folgt aus Obigem, dass wir bei der Wiederholung eines Harmonietons demselben sowohl einen Hülftston von oben, als auch einen von unten geben können (a);



folglich können wir auch beides nach einander (b) thun. Jeder der Durchgangstöne findet seine Lösung im Haupttone, hier in *c*; folglich könnten wir das erstmal denselben sparen und beide Hülftöne unmittelbar vereinen.



Wir sehn sowohl *h* als *d* sich in *c* auflösen; nur erfolgt für den Anfangston die Lösung später, wir bleiben also länger in dem gespannten Zustande, den der harmoniefremde Ton hervorgerufen, und diese Gespanntheit ist eine schärfere, da zwei Töne nach einander der Harmonie widersprechen.

Beiläufig sehen wir hier, dass die bekannten Manieren:

- Vorschlag, von oben oder unten,
- Doppelschlag, von oben oder unten,
- Triller (ein mehrmals rasch und gleichmässig wiederholter Vorschlag — bei längerer Dauer mit einem Nachschlag, — Doppelschlag abgerundet),
- Doppelvorschlag,

und all' ihre Unterarten nichts sind, als einfache oder gehäufte, wiederholte Hülfsstöne. Sie sind den wesentlichen Melodietönen zugesetzt, erscheinen insofern als Nebensache, und werden daher gewöhnlich mit kleinerer Schrift notirt. Allein man sieht leicht ein, dass sie im Sinn eines Tonstückes wesentlich bedeutsam sein können, — und nur desswegen dürfen die andern Töne wesentlich genannt werden, weil sie zu der natürlichen Grundlage des Ganzen, der Harmonie, gehören; daher man jene Töne ebenfalls mit grössern Noten aufgezeichnet findet, und besonders in den Werken neuerer Zeit, wo sie mehr mit Bedeutung, zu bestimmtem Zwecke gesetzt werden, während sie in ältern Werken (namentlich vor C. P. E. Bach und Joseph Haydn) mehr willkürlich, als „Agrémens,“ als beiläufige Ausschmückungen, erscheinen.

Auch in der Form der Hülfsstöne können Durchgänge (wie wir schon in No. 584 gesehn haben) in querständiger Weise eintreten. In jedem einzelnen Falle, wo man sich erlauben will, eine Tonstufe anders im Durchgang oder als Hülfsston, anders im dazu gehörigen Akkorde — also scheinbar querständig — einzuführen, ist zu überlegen, ob dazu hinreichender Grund vorhanden ist? In den obigen, No. 584 mitgetheilten Beispielen erscheinen die Durchgänge gerechtfertigt durch ihre Kürze und besonders durch consequenten Fortgang von halbem Ton zu halbem Tone. Auch hier sehen wir in Ober- und Unterstimme

589

The musical notation for example 589 consists of two staves, treble and bass clef. The first measure is labeled 'a.' and the second 'b.'. In measure 'a.', the treble staff has a quarter note G4 (labeled 'cis' in the text) and a quarter note F4, while the bass staff has a quarter note G3 and a quarter note F3. In measure 'b.', the treble staff has a quarter note F4 (labeled 'fis' in the text) and a quarter note E4, while the bass staff has a quarter note F3 and a quarter note E3.

bei a ein *cis* gegen *c*, bei b ein *fis* gegen *f* auftreten, damit der fließende diatonische Gang der Stimmen nicht durch übermässige Sekunden im Basse gestört werde. Aus demselben Grunde wird in diesem Sätzchen *g* statt *gis*,

590

The musical notation for example 590 is on a single staff. The first measure is labeled 'NB.' and contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The second measure is also labeled 'NB.' and contains a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3.

so wie in dieser ähnlichen Stelle aus Don Juan

591

The musical notation for example 591 is on a single staff. It shows a melodic line in the upper register and a bass line in the lower register. The melodic line starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The bass line consists of a half note G3 and a half note F3.

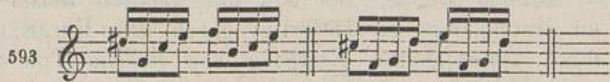
f statt *fis* als Hülfsston, dem Grundton des Akkordes *fis* gegenüber, genommen. Der ungetrübtere Melodiefluss vergütet den Widerspruch des schnell verklingenden Tons, ja lässt ihn künstlerisch und im Genusse des Kunstwerks ganz unbemerkt bleiben.

Soviel über die Durchgänge für sich allein. Mischen wir nun die aus ihnen erfundenen Motive mit den Motiven reiner harmonischer Figurirung, z. B.



so sehen wir hier die Durchgangs- oder Hülfsstöne in die ihnen zum Ziel gesetzten Harmonietöne eingehn.

Nun haben wir schon in No. 588 den Fall beobachtet, dass Hülfsstöne nicht sofort in den bestimmten Harmonieton eingehn, sondern zuvor in einen andern Hülfsston. Wie viel mehr werden wir uns gestatten können, die Hülfsstöne vorerst in andre Harmonietöne zu führen, ehe der Ton der eigentlichen Lösung erscheint!



Hier hätte, wie die untern Geltungsstriche zeigen, *dis* nach *e*, *f* nach *e*, *cis* nach *d*, *e* nach *d* gehen sollen; dies geschieht auch, aber nicht unmittelbar, sondern erst nach dem Zwischentritt zweier harmonischer Töne. Ein fließender und dabei doch anregender Gang ist das Resultat.

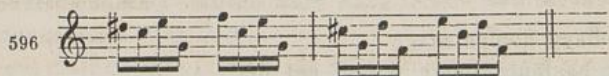
Nicht überall wird übrigens solche Mischung zur Wohlgestalt führen; besonders dann nicht, wenn die beiden Bestandtheile verwirrend in einander dringen. Dies wäre z. B. der Fall, wollte man No. 592 so umgestalten.



Im ersten und letzten Viertel stellt sich das Motiv wohl klar heraus: im zweiten und dritten verlieren wir aber das Gefühl, dass die Hülfsstöne, *fis* und *cis*, sich auf den dritten Ton, *g* und *d*, beziehen. Sie stehen melodisch dem *e* und *h* näher, als sollten sie Hülfsstöne von ihnen sein; und in diesem Fall hätten wir diatonische Hülfsstöne —



oder irgend eine andre Gestaltung von grösserer Einheit und Energie vorgezogen. Auf die obige Figurirung No. 593 würde das letztere Motiv ungestörtere Anwendung gefunden haben.



Hier ist zwischen Hülftston und Lösung nur ein verzögernder Ton; dennoch wird man die erstere Gestaltung (No. 593) fließender finden, da sie die Harmonietöne in ebenster Folge erscheinen und nach dem scharfen Hülftston ausgleichend wirken lässt.

Endlich müssen wir uns erinnern, dass aus Durchgangs- oder Hülftstönen jene Scheinakkorde, Durchgangsakkorde genannt, sich bilden, deren schon S. 283 gedacht worden ist. Auch sie können, gleich wirklichen Akkorden, in die harmonische Figuration gezogen werden. So ist hier bei a —



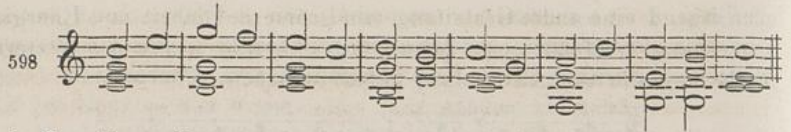
der Akkord *c-e-g* (und *b*) durch drei Scheinakkorde unterbrochen, die bei *b* eben so wie er selber in die Figuration treten.

Siebenter Abschnitt.

Einführung der Durchgänge und Hülftöne in die Figuration.

Die Hülftöne sind aus den diatonischen oder chromatischen Durchgängen hervorgetreten und haben von da ihren Weg in die harmonische Figuration gefunden. Die Übung muss daher an die diatonischen und chromatischen Durchgänge geknüpft werden. Wir benutzen sie, um zugleich die Anwendung der Durchgänge nochmals in Anregung zu bringen.

Es bedarf dazu nur einer flüchtigen Anweisung, zu der folgenden Satz



als Grundlage dienen mag.

Wir beginnen unsre Arbeit mit der

A. Figurirung der Oberstimme.

und zwar zuerst mit diatonischen Durchgängen und Hülfsstönen.

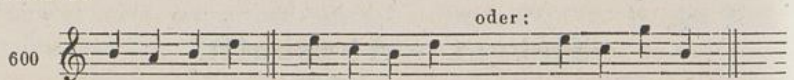


Der erste, fünfte und sechste Takt bedürfen keiner Erklärung; sie enthalten ausser den Urtönen der Melodie diatonische Durchgänge und Wechseltöne.

Die Viertelbewegung im ersten Takte lud zur Fortsetzung ein; man hätte im zweiten Takte zweimal *g* und zweimal *f*, oder dreimal *g* und einmal *f* schreiben können; — die harmonische Figurirung erschien wenigstens etwas interessanter.

Nun war im dritten Takte Viertelbewegung noch nothwendiger geworden. Man hätte dreimal *e* und dann *c* schreiben können; statt des zweiten *e* erschien der Hülfsston *d* weniger einförmig. Es ist so die Figurirung eines einzelnen Tones entstanden, aus dessen Wiederholung und einem Hülfsstone gebildet.

Der vierte Takt ist Nachahmung des dritten; mannigfacher und etwas schwunghafter hätte sich dieser und der siebente Takt etwa so



darstellen lassen; die dadurch nöthigen Aenderungen in der Begleitung verstehen sich von selbst.

Benutzen wir den Gedanken, dass ein einziger Ton durch Wiederholung und Umschreibung figurirt werden kann: so bietet sich aus No. 599 folgende tonreichere Gestaltung,



deren Vollendung und Begleitung, wie auch die der folgenden Beispiele, dem Schüler überlassen wird. Auch die freiere Bildung der beiden letzten Takte, so wie die allmähliche Auffindung und Herausbildung ähnlicher Gestaltungen bedarf keiner Erläuterung.

Von diesen unmittelbar an der Melodie der Oberstimme haftenden Gebilden wenden wir uns zur harmonischen Figurirung; wir bereichern die Oberstimme mit Tönen aus der zum Grunde liegenden Harmonie. Zunächst würde sich etwa diese Weise ergeben (die Begleitung lassen wir weg),



die ausser den harmonischen Beittönen nur diatonische Durchgänge enthält. Wir schreiten von ihr zu chromatischen Durchgängen fort:



und haben dabei zum ersten Male mannigfaltigere Rhythmisirung erlangt. — Nur im Vorbeigehn erinnern wir an die reichen und mächtigen Mittel, die der Rhythmus darbietet und die bis auf No. 602 in unsern jetzigen Arbeiten noch unbenutzt liegen, während wir schon in den ersten Abtheilungen (von der ein- und zweistimmigen Komposition) erkannt haben, wie der Rhythmus die einfachste Tonfolge vervielfältigen kann.

Wollen wir die chromatischen Durchgänge aus No. 592 mit den harmonischen Beittönen und der gleichmässigen Weise von No. 602 vereinen: so ergeben sich Bildungen, wie diese:



oder, in grösserer Ausdehnung, wie die bei a, b, c versuchten,



oder in weit erstreckter Figurirung wie diese:



oder in ähnlicher Weise, aber lebhafter, stärker:

607

tr
forte.

7

und was der Umgestaltungen und reichern Ausführungen mehr sind, die sich bald näher zum Thema halten, bald häufiger oder entschiedener von ihm abgehen, bald ein einziges Motiv festhalten, bald unter zwei und mehr Weisen wechseln.

Der aufmerksame Schüler sieht bald, dass die wenigen von No. 599 bis 607 gegebenen Entwicklungen nur einzeln aufgegriffene Andeutungen aus einer geradezu unerschöpflichen Menge von Figurirungen sind, die sich aus harmonischen Beitönen, eigentlichen und uneigentlichen Durchgängen ergeben, und die den einfachsten Satz zu reichster Melodiequelle werden lassen. Auch die Entwicklungen, welche sich in der ersten Abtheilung, in der einstimmigen Komposition ergaben, konnten unerschöpflich genannt werden, mussten aber der Harmonie entbehren. Jetzt haben wir auf doppeltem Grunde, nämlich der diatonischen Tonleiter und der Harmonie, dieselbe Beweglichkeit, denselben Gestaltenreichtum der Melodie wieder erlangt; — aber in Verbindung mit Harmonie, und von ihr gestützt.

Da wir uns schon auf den Punkt erhoben haben, in der Harmonie nicht mehr abstrakte Akkorde, sondern vereinigte Stimmen zu erblicken, so kann die im Obigen angeschaute Figurirung eben so wohl auf eine Mittelstimme oder den Bass, als auf die Oberstimme angewendet werden. Wir wenden uns zuerst zu der

B. *Figurirung des Basses,*

denn dieser ist bekanntlich als Aussenstimme (S. 340) freier Bewegung fähiger, als Mittelstimmen, die zwischen Ober- und Unterstimme eingezwängt sind.

Gehen wir auf No. 598 zurück, so finden wir einen an melodischer Bewegung so armen Bass, dass wir vorerst nichts mit ihm anzufangen wüssten, als etwa lebhaftere Rhythmisirung.



Um diesem dürftigsten Anfang aufzuhelfen, könnte man einen Hülfsston statt der blossen Tonwiederholung (a) oder nebst ihr (b)



auf dem zweiten Takttheil, oder auf dem ersten (c) einführen, und mit einem andern Hülfsstone, der ebenfalls unter dem Hauptton anzubringen wäre,



den ersten und zweiten Takt und Akkord verbinden. Eine der weitem Entwicklungen aus diesem in No. 609 so gering erschienenen Motiven wäre diese,



der sich interessantere und reichere leicht anschließen.

Wollen wir aber die melodische Grundlage, die der Bass von No. 599 darbietet, verändern; so würden wir in der harmonischen Figurirung das Mittel finden, zu einer reichern Grundlage zu gelangen. Wir würden den Bass zunächst etwa in dieser Weise*)



anlegen, und dann mit Hülfe aller Arten von Durchgängen, z. B.



*) Die übersetzten Noten sind Andeutungen der Oberstimme, die eine Oktave höher liegt, als diese Noten.

zu weitem und weitem Gestaltungen auszuführen. Man erkennt, dass diese Figurierung aus No. 612, a hervorgegangen ist jedoch nicht ohne Veränderung der Grundlage, die zu No. 613 zunächst so



geheissen haben würde; es zeigt sich wieder, wieviel Zwischengestalten hier übergangen sind. Eine näher liegende Entwicklung aus No. 612, b würde diese



sein. Vergleichen wir diese mit ihrem Vorbilde, so sehen wir, um wieviel einfacher und folgerechter sich die nähern Entwicklungen gestalten, und um wieviel losgebundner, reicher und willkürlicher die entfernen.

Es ist nicht zu leugnen, dass diese freieren Gestaltungen oft überwiegenden Reiz vor den strenger an der Grundlage oder am ersten Motiv festhaltenden voraus haben. Der Schüler darf sich aber diesem verlockenden Reize nicht zu früh hingeben, sondern muss in stetigem Fortbilden treu beharren, bis ihm konsequente Ausbildung einer einzigen Grundgestalt und damit innere Einheit im Bilden auch in diesen Formen ganz sicher zu eigen geworden ist. Er sichert damit seinen künftigen Werken Haltung, und seinem Erfindungsvermögen unglaublich reichere Entwicklung.

Nur wenig bleibt nun über die

C. *Figurierung einer Mittelstimme.*

noch zu bemerken.

Zunächst steht uns dabei der enge Raum im Wege, der einer Mittelstimme in der Regel gewährt werden kann. Wir müssen also entweder die Stimmen weiter auseinanderlegen, oder beide Mittelstimmen (wie früher in No. 546, c) in eine einzige zusammenziehen. Auf letzterm Wege könnten wir aus No. 599 zunächst die Gestalt bei a, dann die bei b,



und viele ähnliche hervorrufen; auf erstem Wege könnten Gebilde, wie dieses —



gefunden werden.

Diese Andeutungen genügen, alle Gestalten des Durchgangs im Verein mit denen der harmonischen Figurirung bis zu höhern Aufgaben zu üben, und dadurch in Melodie- und Figuren-Erfindung zu höherer Vollkommenheit zu bringen.

Gleichwohl empfehlen wir dem eifrigen Schüler eine letzte Uebung, die ihm zwar nicht hier, desto mehr aber bei den künftigen polyphonen Arbeiten (über die der zweite Theil das Nähere mittheilt) zu Statten kommen wird. Es ist nichts andres, als die

Anwendung harmonischer Figuration in Verbindung mit Durchgängen, Hülfsstönen und Vorhalten auf Harmoniegänge.

Diese Arbeit kann bei der Gleichmässigkeit der harmonischen Unterlage, die sich in den Gängen darbietet, nicht anders als leicht sein. Wir geben daher nur zur Anregung wenige Beispiele, die sich abermals an den S. 429 u. f. benutzten Gang knüpfen.

In diesem Gange geht der Bass einen Schritt um den andern eine Quarte, die dritte Stimme eben so eine Terz abwärts, im Uebrigen alles diatonisch. Füllen wir diese Schritte, die uns zuerst auffallen, mit diatonischen Durchgängen aus.

618

Warum haben wir ausser den beabsichtigten Durchgängen bei a noch der Oberstimme Vorhalte gegeben? — Weil die Durchgänge gegen die Oberstimme sonst Quinten gebildet hätten. In b werden alle drei obern Stimmen aufgehalten. Versuchen wir, der Oberstimme Durchgänge einzuschalten; es können dies natürlich nur chromatische sein.

619

Wir haben nicht, wie in No. 618, mit der zweiten Stimme von *c* nach *h* gehn können, weil sonst zwischen ihr und dem von *c* durch *h* gehenden Bass Oktaven entstanden wären; auch von *c* aufwärts nach *d* hätte die zweite Stimme nicht gehn dürfen, um nicht die Rückkehr des chromatischen Durchgangs in die Harmonie zu verdunkeln. Daher sind die Mittelstimmen gegen einander verwechselt (umgekehrt), die zweite ist dritte Stimme und die dritte Stimme aus No. 618 ist zweite geworden; man hätte auch die Oberstimmen so

620

und die Bassstimme wie in No. 619, b führen können.

Hier hat die Bewegung einer Stimme die der andern herbeigezogen. Eben so wohl kann aber ein Figuralmotiv aus freiem Entschlusse durch mehrere oder alle Stimmen geführt werden, — und zwar entweder ein einzelnes Motiv, oder verschiedene mit einander abwechselnde. Ein letztes Beispiel diene als Fingerzeig auf die reichsten und mannigfachsten Gestaltungen, die der forschende Schüler hier ausfindig machen kann.

621

Die vier ersten Sechszehntel des Diskants können als Hauptmotiv gelten; sie werden im Tenor ziemlich genau, im Alt und Bass weniger getreu wiederbenutzt; in allem Uebrigen geht

jede Stimme ihren eignen freien Weg. Damit gestaltet sich der erste Takt zu den beiden ersten Akkorden des Ganges und kann im Ganzen als grösseres Motiv angesehen werden, das nun die folgenden Takte wiederholen bis zum Schlusse.

Wir haben der Kürze willen gleich ein etwas komplizirtes Beispiel gegeben; der Schüler darf nicht so, sondern mit den einfachsten Motiven und Durchführungen anfangen. Erst nach reichhaltiger schriftlicher Uebung mag er sich auch am Instrument aus dem Stegreife versuchen.

Achter Abschnitt.

Anwendung der neuen Mittel auf kunstmässige Begleitung.

Nun endlich sind wir vollkommen ausgerüstet für jede Art der Begleitung, die der Sinn unsrer Melodien fodern könnte; wir können jetzt die flüchtigste und fliegendste Begleitung in zahllosen Formen darstellen, wie früher (z. B. in No. 535, 538, 539) eine feste und volle in lauter abgeschlossenen, nur gelegentlich durch harmonische Beitöne u. s. w. verbundenen Akkorden. Beiläufig erkennen wir nun erst, dass einige Töne in No. 537, die wir aus dem früher Erkannten nicht hätten erklären können, nichts anders als Hülftöne sind.

Von hier ab genügen wenige Ueberlegungen. Die Mittel haben wir in Händen, ihre Anwendung geübt; es kommt nur noch darauf an, für jede besondere Aufgabe die rechten Mittel zu ergreifen, — zu beurtheilen:

Welche Form der Begleitung, überhaupt der Darstellung für den Sinn jedes Liedes die geeignete ist.

Bei der grossen Aehnlichkeit, die viele der bisher betrachteten Formen mit einander haben, ferner bei den verschiedenartigen Auffassungen, die bei den meisten (wo nicht bei allen) Aufgaben möglich und statthaft sind, kann selten oder nie davon die Rede sein, eine einzige Form als allein und vor allen andern gerecht aufzuweisen; wohl aber lassen sich gewisse allgemeine Grundsätze durchführen, die überall auf die treffende Richtung hinweisen und vor Verirrung bewahren. Die Erkenntniss und Beherrzigung dieser Grundsätze setzt voraus, dass der Schüler alle bisher aufgefundenen oder von ihm neu zu entdeckenden Formen mit sinniger Theilnahme aufgenommen und sich über ihren Inhalt wenigstens in den Grundzügen ein gewisses Bewusstsein erworben habe.

Wir sprechen hierüber blos das Allgemeine in den folgenden Sätzen aus, auf manches früher Bemerkte uns zurückberufend.

1. Am festesten, inhaltvollsten, freilich auch schwersten tritt eine durchaus akkordische Begleitung auf, wie wir sie in No. 535 gesehn haben.
2. Je reicher der Akkordwechsel, je mehr die Akkorde durch Vorhalte, Durchgänge u. s. w. in einander verwebt sind (wie wir schon bei den Chorälen, dann in No. 536 und 539 gesehn haben), um so mehr tritt dieser Charakter akkordischer Begleitung hervor; je sparsamer und milder der Akkordwechsel (wie No. 537), oder je mehr die Akkorde durch Pausen getrennt werden (wie No. 540), desto leichter wird die Begleitung.
3. Im Gegensatze zur akkordischen Begleitung steht die harmonische Figuration, deren Grundcharakter Beweglichkeit, Leichtigkeit oder Schwunghaftigkeit und ein lockerer gleichsam durchsichtiger Zusammenhang der Töne ist.
4. Je weiter die Töne auseinander liegen, je weiter die Figuren sich ausdehnen, je schneller die Bewegung ist, desto entschiedner tritt dieser Grundcharakter hervor; je mehr Stimmen an demselben gleichzeitig Theil nehmen (wie z. B. in No. 547, d und e), desto mehr nähert man sich wieder der Fülle und Festigkeit massenhafter Bewegung.
5. Durch eingemischte Durchgangs- oder Hülfsstöne wird die Tonfolge harmonischer Figuration zusammenhängender, gefüllter, gleichsam melodisch gesättigt.
6. Je fester sich der melodische Zusammenhang einer Begleitungsstimme mittels der Durchgänge ausgebildet hat, um so bestimmter macht sie sich als selbständiger Gesang geltend, der den Antheil mehr oder weniger von der Hauptmelodie ab- und auf sich hinzieht; in höhern Grade, als blosse harmonische Figuration.

Nach diesen Beobachtungen, die jeder theilnahmvoll Musizierende leicht und sicher weiter bis in die einzelnen Gestalten verfolgen kann, wollen wir für jedes Lied dessen Inhalte gemäss unsre Begleitung bilden, erforderlichen Falls zu Versen oder Theilen von abweichender Tendenz auch in der Form der Begleitung wechseln, stets aber dahin trachten, der Stimmung des Liedes getreu zu bleiben, gleichviel, ob sie die einfachste Gestaltung fodert, oder reichere, oder eigenthümlicher gebildete.

Für die Form der Begleitung ist zuletzt noch der äusserliche Unterschied zu erwähnen, ob die Melodie gesungen oder mit der Begleitung vereint gespielt werden soll. Im erstern Fall ist es nicht nöthig, die Melodie zugleich in die Begleitung zu legen; wohl

aber sollte man immer darauf sehn, dass die Begleitung schon für sich allein eine gewisse Befriedigung gewährte, dass sie wenigstens keine für sich allein widrig klingende Stellen, z. B. Quartfolgen, zu denen die Singstimme die Sexte gäbe, unregelmässige Schritte in der Oberstimme, —

622

Singstimme.
Begleitung.

darböte; denn die Ergänzung, die solche Stellen durch die Singstimme erhalten, ist ungenügend, da die Verschiedenheit des Klanges diese von der Begleitung stets unterscheiden lässt^{*)}. Doch diese Betrachtungen werden bei der Lehre von der Begleitung des Gesangs erschöpfender dargestellt werden. Hier fassen wir hauptsächlich die andre Weise der Behandlung in das Auge und verbinden die Melodie mit der Begleitung auf einem Instrumente, dem Pianoforte.

Versuchen wir uns nun zuerst an dem in der Beilage XXVI, 5 mitgetheilten Liede**), das in seiner einfachen Führung einem Beispiel zu unsern ersten Periodenbildungen ähnlich ist. So, wie es in der Beilage steht, wird es im Volke zweistimmig gesungen; nach der Einfalt seiner Weise und des Textes (ein junger Jäger liebt geheim und ohne Hoffnung die Tochter seines hohen Herrn) ist diese Darstellung auch ganz entsprechend. Sollte das Lied am Pianoforte begleitet oder ohne Gesang gespielt werden, so könnte man sich schon mit einfachen, den Rhythmus unterstützenden Akkorden, z. B.

623

befriedigen, man könnte die eine dieser Begleitungen zum ersten, die andre zu dem trübem und ernstem Schlussverse nehmen, und diesen im Nachsatze durch entwickeltere Harmonie, z. B.

^{*)} Wenn die Begleitung dem bindungsvollen Streichquartett anvertraut ist, können Stellen, wie die zweite und dritte Stimme oben in No. 622 unbedenklich, ja bisweilen mit grossem Vortheile gesetzt werden.

^{**)} Erk's deutsche Volkslieder. Heft 1. No. 3.

624

charakteristisch bezeichnen.

Sollte diese Begleitungsweise zu einfach erscheinen, wollte man von der verhaltenen Bewegung, die im Innern des Sängers waltet (und ihn eben auf die Vorstellung des sich aufschwingenden Falken leitet, die im zweiten Verse noch lebhafter hervortritt), wenigstens eine leise Andeutung geben: so könnte sich eine Mittelstimme bewegungsvoller gestalten. Dies ist hier geschehn, —

625

Più animato.

cres - cen - do.

f *p*

und zwar wieder in der einfachsten Weise. Das Motiv ist das der zweiten Stimme des Volksliedes mit der eingemischten Quinte des Akkordes; es wird mit dem Schlusse des Vordersatzes aufgegeben und kehrt andeutungsweise zuletzt wieder. Der Nachsatz hat sich von dem Motiv mehr losgemacht und verwebtere Stimmführung angenommen, die mannigfach anders und einfacher hätte werden können, z. B.

626



höchstens aber in der letzten Behandlung (oder einer ähnlichen) dem einfachen Charakter des Volksliedes noch einigermaassen nahe bleibt. Der Bass mit den übrigen Unterstimmen unterstützt Anfangs mit vollerm Klang die Melodie und die bewegte zweite Stimme, nachher nimmt er am Gewebe Theil.

Denken wir uns eine dieser Darstellungen für den zweiten Vers verwendet, so könnte der dritte ähnlicher der zuerst gezeigten Fassung (No. 623), aber erregter und gespannter, vielleicht so

627

gesetzt werden. Wollten wir uns aber noch weniger wie in No. 625 an den Charakter des Volksthümlichen halten, sollte die Melodie gleichsam wie eine Erinnerung vorüberschweben: so könnten wir sie von begleitenden Anklängen umgeben lassen, —

628

(in welchen Formen Liszt sich ausgezeichnet sinnreich bewegt*) und was dergleichen entlegnere oder einfachere und näher liegende Gestaltungen mehr sind, die, auch nur einigermaassen reicher auszubenten, nicht dem Lehrbuche, wohl aber dem Schüler obliegen kann, der hier sehr bald inne werden wird, wie unendlich viel ein musikalischer Gedanke durch die ihn tragende Form gewinnen (freilich auch verlieren!) kann und wie vielseitige Beziehungen und Vorstellungen sich an ein und denselben Gedanken, an eine noch so einfache Melodie knüpfen lassen. Dies wenigstens anzudeuten, sind wir (wie schon erwähnt) gern über das Bedürfniss unsers Liedchens hinausgegangen.

Zuletzt werfen wir noch einen flüchtigen Blick auf das letzte Lied in der Beilage, aus derselben Liedersammlung; es ist schon von reicherer Ausbildung, als das vorige, — wie wir denn keineswegs die anziehendsten, sondern eher die einfachsten Lieder als Beispiele gewählt haben, dem Jünger den bei weitem reichern Stoff überlassend.

Das vorliegende Lied nun lässt, so einfach es ist und so einfältig und gerade das Gefühl schon in den Versen zur Aussprache kommt, schon in Hinsicht auf Harmonie mehr als eine Behandlung zu. Es fallen hier vornehmlich zwei Punkte in das Auge; der Halt im dritten Takt vom Ende und zwei Takte früher der unvollkommene Schluss des zweiten Theils; denn das Weitere ist nur veränderte Wiederholung desselben. Beide Anhalte haben ein und dasselbe Gefühl, — die Sehnsucht nach ihr hin, der das Lied gesungen wird, — zur Sprache zu bringen; wir werden uns der Trugschlüsse und unvollkommenen Schlüsse in einer Weise bedienen müssen, die jenem sanften, unruhigen Verlangen entspricht; vielleicht so:



Wollen wir den Anfang so —

*) Der Verf. erkennt dies um so freudiger an, da er nicht im Stande ist, sich mit der Kompositionsweise dieses ausserordentlichen Virtuosen in mancher andern Hinsicht einverstanden zu erklären. Dies, um Missverständniss bei den Lernenden zu verhüten. Von jedem das Gute zu erkennen, sei unser Streben!

630

a. b.

harmonisiren? Es würde zu unstät und auspruchsvoll erscheinen; der letztere Tadel träfe besonders die im Vergleich mit der einfachen Melodie fast peinlich-ängstlichen chromatischen Bassgänge. Wir würden vielmehr eine volle und sanftbewegte Figuration auf einfacher Harmonie vorziehen, z. B.

631

oder einfacher

oder

und den folgenden Takt würden wir einmal (wie bei a oder b) zurückleiten in den Anfang, dann in den zweiten Theil hinüberführen, wie bei c.

632

a. b. c.



Oder, — wenn uns das Lied in einer unruhigen Stimmung zukäme, so könnte sich eine erregtere Begleitung, z. B. dieser Art,



bilden. — Die weitem Untersuchungen und Ausführungen können dem Fleisse des Schülers überlassen bleiben.

Z u g a b e.

Das figurale Vorspiel.

Schon S. 119 haben wir einen flüchtigen Blick auf das Vorspiel geworfen, mit dem eine Musik für die Singenden oder Zuhörenden eingeleitet werden kann. Damals gestaltete sich freilich unser Vorspiel noch sehr dürftig aus den wenigen eben in Besitz genommenen Akkorden; und wenn wir späterhin auch deren immer mehr gewannen, immer vollere Harmoniegänge bilden konnten, so hatten wir doch über die Einförmigkeit und Trockenheit unsrer ersten Versuche (No. 136 und 137) nicht hinauskommen können bis zur Auffindung der harmonischen Figuration mit oder ohne Beimischung der Durchgänge und Hülfsstöne. Daher lohnte es nicht eher, als jetzt, der Mühe, auf diesen Gegenstand zurückzukommen. Auch hier kann er nicht vollständig behandelt werden; wir können uns hier nur auf

die unterste Form des Vorspiels einlassen; die höhern, ausgebildeteren Formen werden später zur Betrachtung kommen. Selbst die unterste Form ist kein nothwendiges Glied der bisherigen Lehre, sondern nur eine — zwar entbehrliche, aber leicht erlangbare Zugabe.

Das Vorspiel soll zunächst in die Tonart der folgenden

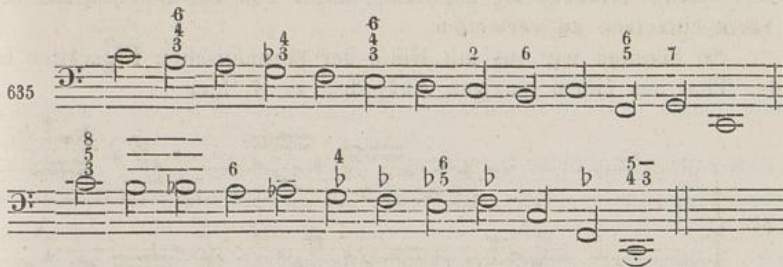
Musik einführen, indem es dieselbe andeutet, oder durch die wesentlich nöthigen Harmonien bestimmt angebt, oder neben den nöthigen Harmonien noch andre der Tonart zugehörige, oder endlich sogar auch fremde, etwa die der nächstverwandten Töne, hinzufügt. Dies wissen wir schon von S. 119 her; die oben angeführten Harmoniefolgen, jede andre zu einem bestimmten Abschluss geführte, z. B. No. 133 getreu oder verändert, aber mit einem Schlusse versehen, —

634



oder die hier bloß in beziffertem Bass angedeuteten —

635



oder aus der Beilage No. XV einige dort zu andrer Uebung angegebne Sätze, bieten uns also geeignete Beispiele zu rein akkordischen Präludien.

Dergleichen Sätze haben wir später durch Vorhalte und Durchgänge fester und gesangvoller ausbilden gelernt; wir können also dem Präludium No. 634 diese —

636

u. s. w.



oder irgend eine ähnliche, einfachere oder zusammengesetztere Form geben. In der That wird der Lernende wohl thun, eine Reihe solcher Harmoniegänge in verschiedner Weise auszubilden, um sich in allen frühern Gestaltungen vollends festzusetzen. Nur für Vorspiele werden dergleichen meistens minder geeignet erscheinen, da die anspruchvolle Ausbildung mit der Einfachheit der Aufgabe und der harmonischen Grundlage (die nicht einmal Periode oder bestimmter Satz ist) in Widerspruch steht.

Hier bieten sich nun wieder die Figuralformen, wie wir sie in den vorhergehenden Abschnitten kennen gelernt haben, als glückliche Hilfsmittel. Sie lösen die Starrheit der Akkorde und gewähren in aller Anspruchlosigkeit die flüchtigsten Gestaltungen, wie die Möglichkeit, sich aus ihnen zu den energischsten, schwungvollsten, fliegendsten und sangvollsten zu erheben; und indem sie den einförmigen und starren Akkord regsam und mannigfaltig werden lassen, erlauben sie zugleich, länger und mit Befriedigung bei jedem einzelnen zu verweilen.

So könnten wir uns mit Hülfe der harmonischen Figuration in der That aus einem einzigen Akkorde, z. B. hier

637

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '637', consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with a triplet of eighth notes. The second system shows a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Above the treble staff, there is a marking '8va' and a double bar line. The lower staff contains a bass line with a double bar line.

ein schon haltbares Präludium bilden, das durch Beweglichkeit und Wechsel in der Gestaltung reichlich ersetzt, was ihm an harmonischem Gehalt in Vergleich zu den frühern abgeht. Dass dergleichen Gebilde in zahllosen Formen möglich sind und durch den Zutritt der Durchgangs- und Hülfsstöne sich in das Unendliche vervielfältigen, in die verschiedenartigsten Nüancen hinwenden lassen, ist einleuchtend.

Ein Fortschritt von hier aus wäre es schon, wenn wir die Figuration auf den Dominant-Akkord verwendeten und mit dem tonischen Dreiklange schlossen, oder nach irgend einem figurirten

Akkorde die zur Bezeichnung nöthigen Harmonien in alter Weise folgen liessen, wie z. B. hier —

638

geschehn ist. Auch dies verdient erst schriftlich, dann unmittelbar am Instrumente durchgeübt zu werden.

Eine höhere und reichere Gestalt gewährt es, wenn man (schriftlich oder in Gedanken) eine Harmoniefolge, übrigens ohne bestimmte Abrundung, in der Weise unsrer ersten Präludien festsetzt und diese nun mit einem bestimmten figuralen Motiv durcharbeitet. In solcher Weise hat Seb. Bach unter andern das Präludium in Cdur im ersten Theile des wohltemperirten Klaviers*) gebildet. Auf einer in der Beilage XXVIII mitgetheilten Harmoniefolge bewegt er sich mit einem überaus einfachen Motive (a),

639

das bis zum dreiundzwanzigsten Takt in reiner harmonischer Figuration beharrt und erst von da an (b) einige Hülfsstöne aufnimmt, erst in den beiden vorletzten Takten etwas freier ausläuft. Bei dieser höchsten Einfachheit offenbart gleichwohl das Tonstück einen

*) Besonders korrekte Ausgaben sind die von Riefenstahl und von Breitkopf und Härtel.

bis zu Ende sich steigenden Reiz, der seinen Grund hat in der stetigen Harmonieentfaltung, in der linden und folgerechten, nur durch leichte Abbeugungen (Takt 5 bis 8) angefrischten Durchführung des Motivs und durch den ruhigen und geraden Gang des Ganzen, erst abwärts bis in die Tiefe, dann wieder, zum Schlusse, gelind erhoben. Der aufmerksame Beobachter wird schon hier inne, dass die Kraft der Komposition nicht in wilden oder seltsamen Einfällen und Fügungen zu suchen ist, sondern in stetiger Durchführung des einmal Erfassten; eine Lehre, die uns durch unsre ganze Künstlerthätigkeit begleiten soll und die den Grundgedanken unsrer Lehrweise enthält und trägt.

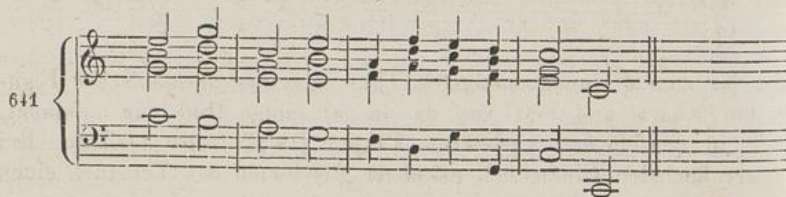
Etwas wechselvoller gestaltet sich das C-moll-Präludium in demselben Werke. Dieses Motiv



wird vierundzwanzig Takte lang für sich allein durchgeführt, ehe es, mit andern Figuren wechselnd, zu Ende geht. Aehnliche Sätze mag sich der Schüler in demselben und andern Werken aufsuchen und klar machen, dann aber selbst dergleichen Bildungen von grösserer oder minderer Ausdehnung versuchen.

Damit er sich hierbei nicht in das Unbestimmte, zu Weite verirre, ist rathsam, dass er zuerst seiner harmonischen Grundlage nur kleinen Raum und die festabschliessende Gestalt eines Satzes gebe und die einmal gebildete Grundlage in vielen Formen durcharbeite, ehe er zu andern und ausgedehntern Grundlagen und blossen Harmoniegängen (wie Bach gethan) von unbestimmtem Verlaufe fortschreite.

Folgender Satz



kann als Beispiel für eine solche Grundlage dienen. Wenn man ihn auch nur in einfacher harmonischer Figuration aufstellt, —

642

A.

B. u. s. w. C.

u. s. w.

so gewinnt er schon Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit, und es bedarf nur eines ruhigen Fortschreitens, um ganze Reihen neuer Erfindungen aus ihm hervorzurufen, zumal wenn man erst Durchgänge, Hülfsstöne, Wechsel in den Motiven und in der rhythmischen Gestaltung in Anwendung bringt. Von alle dem haben wir hier nur spärlichen Gebrauch gemacht; ein einziger Hülfsston ist in B eingemischt worden; in C haben wir zweierlei Motive (das der Sechszehnteltriolen und das der Achtel) gebraucht. Bei der Fortführung werden wir (wie sich in A gezeigt hat) unser Motiv jederzeit ändern oder halbiren müssen, weil die Grundlage im dritten Takt einen schnellern Harmoniegang annimmt. Auch bei C wäre dies nöthig; man könnte das erste Motiv mit Hinweglassung des zweiten so bilden:

643

oder

ff

Soviel über diese nicht schwierige Uebung, die ohnehin in den arpeggio wüthigen Wundergebilden unsrer neuern und neuesten Salon- und Konzertkompositeurs übergenuß der Vorbilder findet, — so wie diese funkelnden, rauschenden, prasselnden, sausenden und säuselnden Tonraketen an der Leichtigkeit und Wohlfeilheit der Produktion den richtigen Maasstab.

Durch jene Uebung gesichert mag sich dann der Schüler über die Schranken eines Satzes hinaus in freien harmonischen Gängen und mit freisinnigem Wechsel der Motive, fester und beweglicher, — wie sie dem blos anregenden und sammelnden, nicht befriedigenden und abschliessen sollenden Vorspiel eignen, — theils schriftlich, theils improvisirend am Instrumente versuchen.