

**A.**

**Zur zweiten Abtheilung.**

**Zum vierten Abschnitte.**

Seite 72.

Der erste Fehler, in den bei diesen Aufgaben lebhaftere Charaktere fallen, ist der: von einem Motiv unstät zum andern zu greifen, oder vielmehr sich dem vollern Tonstrome, der schon lebendigem Antheil zu gewinnen vermag, hinzugeben und darüber das methodische Bilden, die Entwicklung eines Satzes aus dem andern, zu versäumen.

Ich habe stets gut gefunden, einer solchen in der künstlerischen Natur begründeten Abschweifung eine Zeit lang nachzugeben, damit eben der eigne Sinn sich einmal erfrischen und bewähren könne: wie denn, beiläufig gesagt, diejenigen Schüler die beste Hoffnung geben, die es oft drängt und versucht zu grössern oder freiern Leistungen, die der innere kräftige Bildungstrieb über die enger gesteckten Gränzen hinzureissen strebt, — wofern sie damit Charakterkraft und Treue verbinden, um zur rechten Zeit in die Lehrbahn zurückzukehren. Hierauf beziehen sich, — dies sollen befördern die S. 74 gegebenen Winke; bei der sichern persönlichen Unterweisung habe ich sogar zur Behandlung angemessner Texte (Jägerlieder und dergleichen von ruhigerem oder fröhlicherem Inhalt und einfachem Rhythmus) gern ermuntert, — stets jedoch mit der Erinnerung, dass diese Versuche nur zur Erfrischung des Sinnes dienen können, die rechte Unterweisung aber später folge.

Das Mittel nun, wieder einzulenken, und jenen Fehler der Unstättigkeit auszurotten, ist: dass man auf dem gegenwärtigen schon interessanteren Standpunkte den Schüler darauf bringe, jeden einmal ergriffnen Gedanken, jedes gewählte Motiv recht fest und werth zu halten, sich allenfalls durch Spiel und lebhaften Gesang recht damit zu erfüllen, dann (nun aber am stillen Arbeitstische) daraus zu machen, was es nur hergeben will, und nicht ohne Grund davon abzulassen. Irgend ein hervortretendes Intervall (und wär' es nur eine Terz nach kleinern Schritten, oder ein halber Ton nach Tonwiederholung), ein gehaltner Ton, ein belebterer oder weilender rhythmischer Moment kann bei theilnahmvollem Spiel und Gesang oder schon bei lebhafter Vorstellung bedeutsam und dann der Keim einer einheitsvollen, vielleicht schon gehaltvollen Erfindung werden.

No. 76 mag als Grundlage zu einigen Versuchen dienen.

Betrachten wir den Satz in seiner rhythmischen Anlage, so fällt die lebhaftere Bewegung des ersten Takts gegen den zweiten auf. Wir wollen diese lebhafte Partie mehr geltend machen, weiter ausdehnen.

Allegretto.



Schon im zweiten Takt haben wir der zweiten Stimme einen Ruhepunkt gegeben, um nicht Alles in Achtel zerflattern zu lassen; auch der Schluss würde einer ruhigeren Rhythmisierung, z. B.



bedürfen. Wir haben nun einen Vordersatz, voller Bewegung, — aber einer so gleichmässigen, dass wir aus ihrer Fortsetzung Einförmigkeit und Erschlaffen befürchten müssten. Dieses Bedenken führt uns darauf, durch einige Anhalte dem Rhythmus festern Charakter zu geben; der Nachsatz könnte so



gebildet werden. Zwei rhythmische Accente treten kräftiger, als Gegensatz, der Achtelreihe gegenüber; dann aber kehren wir zu unserm ersten Gedanken zurück, denn wir haben ihn nicht aufgeben, nur nicht missbrauchen und abnutzen wollen.

Aber — für den Anlauf der ersten Takte ist unser Tonstück zu eng; so weite Bewegung will weitem Raum. Wir könnten daher No.  $\frac{1}{83}$  so ausführen.



Dieser — Vordersatz ist so weit geworden und macht bei seiner rastlosen Bewegung einen grössern Ruhepunkt so wünschenswerth: dass er als ein erster Theil gelten kann. Wo haben wir

seinen Inhalt hergenommen? Wir sehen hier noch deutlicher, wie in No. 76, das Entstehen und zugleich die rhythmische Einrichtung. Hinsichts der letztern unterscheiden wir viermal zwei Takte: a, b, c und d, e. Die Tongruppen a und b sondern sich (wenigstens durch das Verweilen der zweiten Stimme auf dem vierten und fünften Achtel) rhythmisch ziemlich befriedigend, und können als Abschnitte gelten; die Tongruppen c und d unterscheiden sich wenigstens durch den Tonfall von einander als Glieder, das Ganze besteht also aus vier gleichgrossen Abschnitten, deren dritter zwei gleiche Glieder unterscheiden lässt.

Es ist nicht zu leugnen: unser Satz hat ein ziemlich haltungsloses Wesen angenommen; wir haben die Achtelbewegung missbraucht, und desshalb ist auch der Schlussmoment ungenügend. Wir könnten ihn durch einen Anhang, z. B. von e an;



bestärken; oder den Nachsatz ruhiger gestalten, z. B. von c an so wie hier bei a, oder einen Takt früher, wie hier bei b,



oder im zweiten und vierten Takte das fünfte Achtel auswerfen, oder diese beiden Takte so, wie den zweiten in No. 76 gestalten, u. s. w.

Wie müsste nun der zweite Theil sich bilden? — Zweierlei ist im ersten zur Genüge oder Uebergénüge dagewesen: die Achtelbewegung, und — der weite Aufschwung fast durch unsre ganze Tonreihe in a und b. Man möchte also in Rhythmus und Tonfolge weilendere Momente vorziehen; es ist, beiläufig gesagt, ohnehin ein häufiger Missgriff der Anfänger, stets rastlos von einer Gränze der Töne zur andern zu jagen, weil sie in der Tonmenge das Neue und Wirksame suchen, das nur in der Tonbenutzung zu finden ist. Hier —



The musical score consists of four staves of music. The first staff is marked with a 'b.' above it. The second staff is marked with a 'd.' above it. The third staff is marked with a 'c.' above it. The music features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings like 'sf' and 'p' visible in the lower parts of the score.

ist ein zweiter Theil, der neben den nöthigen Ruhemomenten die Beweglichkeit des ersten Theils festzuhalten strebt. Auch hier ist b eine möglichst genaue Nachbildung von a; beide Abschnitte entfernen uns vom ersten Theil, ohne diesem doch ganz fremd zu sein. Allein unser erster, unser Hauptgedanke kann nicht aufgegeben werden; er kehrt bei c und d wieder, nur durch stärkere rhythmische Accente (wie sie einmal seit dem Schlusse des ersten Theils erwacht waren) aus der Achtelnoth errettet. Den Schluss und die Behandlung der zweiten Stimme mag der Schüler sich selbst erklären.

Es ist klar, dass dies nicht die einzig mögliche — und lange nicht die interessanteste, oder reichste, oder einfachste Bildung des zweiten Theils ist. Man hätte viel weilender, z. B. —

A single staff of music with a treble clef. Above the staff are the numbers '8' and '83'. The music starts with a dynamic marking of 'sf' (sforzando), followed by a 'p' (piano) marking. The notation includes eighth and sixteenth notes, and rests. The piece ends with a double bar line.

oder noch einmal aufstürmend, —

A single staff of music with a treble clef. Above the staff are the numbers '9' and '83'. The music starts with a dynamic marking of 'sf' (sforzando). The notation includes eighth and sixteenth notes, and rests. The piece ends with a double bar line.

anfangen können; wie man aber auch beginne, überall muss sich Konsequenz, Festhalten am Ergriffenen, Wechsel zur rechten Zeit, Rückkehr auf den Hauptgedanken als unser stetiges Gesetz betheiligen.

In No.  $\frac{4}{8\ 3}$  und  $\frac{7}{8\ 3}$  (mit dem Zusatz und der Aenderung in No.  $\frac{5}{8\ 3}$  und  $\frac{6}{8\ 3}$  oder ohne dieselbe) haben wir die Form eines

zweitheiligen Tonstückes, deren Norm S. 66 gegeben war, in Noten wirklich ausgeführt vor uns. Der erste Theil ist in No.  $\frac{4}{83}$  enthalten; wir wollen No.  $\frac{5}{83}$  ihm hinzufügen. Der zweite Theil, in No.  $\frac{7}{83}$  enthalten; bringt zuerst etwas Neues, kommt aber (in No.  $\frac{7}{83}$  im neunten und zehnten Takt) auf das Hauptmotiv des ersten Theils zurück. Folglich sind, wie wir bereits S. 69 angemerkt haben, in den zwei Theilen dem Inhalte nach auch schon drei Theile vorhanden; der erste schliesst mit No.  $\frac{5}{83}$ , der zweite mit Takt 8 in No.  $\frac{7}{83}$ , der letzte Theil beginnt mit dem folgenden Takte. Nur die feste Form der Dreitheiligkeit mangelt; der Schluss des zweiten Theils ist nicht bestimmt und beide erste Theile laufen auf einen Halbschluss hinaus. Wollten wir den Schluss des ersten Theils, No.  $\frac{5}{83}$ , so bilden, —



ferner in No.  $\frac{7}{83}$  den Schluss des zweiten Theils bestärken, z. B. von Takt 7 an so —



bilden und dann den ersten Theil als dritten noch zum Schluss bringen: so würde die dreitheilige Form, wie sie S. 69 erläutert worden, fest ausgeprägt vor uns stehen. —

Wir haben unsre Aufgabe (No. 76) wieder nur in Einem Sinne (mit der Absicht lebhafterer Bewegung) benutzt, und auch dies nur äusserst unvollständig. Ganz neue Reihen von Gebilden würden heranziehen, wollten wir den entgegengesetzten Weg gehen und ruhigere Bildungen suchen; dies bleibe dem Schüler zu reicher Ausbeutung überlassen und empfohlen. Uebrigens bedarf es, wie sich von selbst versteht, für ihn nicht immer des Anlehens an fertige Sätze, wie oben an No. 76. Die Tonfolge *c, d, e, f, g*, — jedes andre Motiv, z. B. *c, e, g*, kann ihm, energisch benutzt, der Keim reicher und charaktervoller Entwicklungen werden.

Oft ist es förderlich, sobald man sein Motiv lebendig empfunden hat, es mit irgend einem Worte, wenn auch nur ungefähr, zu charakterisiren; es dient zur Befestigung des Charakters und zu einheitsvoller Entwicklung. Nur lege man auf die Wahl solcher Bezeichnungsworte kein zu ängstliches Gewicht. Das erste unbefangene hervortretende Wort ist meist das beste, oder jedenfalls genügend, um dem, der es selbst aus seinem Innern hervorgiebt, die Richtung zu bezeichnen. Die Grundsätze musikalischen Bil-

dens, die Lehre, müssen mit vollkommener Klarheit und Bestimmtheit begriffen werden; den Momenten des Schaffens (soweit sie im Sinn und Gefühl des Schaffenden liegen) ist ein gewisses Helldunkel günstiger, als das strenge Herausarbeiten des begriffsmässigen Bewusstseins, das oft der Wärme und Naivetät des Schaffens Eintrag thut. Selbst bei dem Schüler dürfen diese vielversprechenden Eigenschaften nicht ohne Nothwendigkeit zurückgedrängt werden; und eben desshalb ist es wichtig, ihn sobald als möglich zum Schaffen, zum Selbsterfinden (wenn auch Anfangs nur mit kargen Mitteln) heranzuziehen. Es soll ihm als Lohn vollkommener Durchbildung verheissen sein: dass tiefste Aneignung der Lehre zuletzt auch der Last des Nachdenkens über die Form entledigen wird, dass er dann über Alles frei schalten, sich ganz frei und sicher seiner innern Bewegung überlassen darf.

Sobald übrigens der Schüler die zweistimmigen Aufgaben begriffen hat, ist eine Nebenfertigkeit zu üben, die ihm künftig bei dem Partiturlesen und Schreiben nöthig wird, und die nun bereits vorbereitet ist. Er denke sich seine Sätze in beliebigen Tonarten, schreibe sie aber alle in Cdur, und spiele sie in der vorausgesetzten andern Tonart. Denn künftig wird er Trompeten, Hörner, Klarinetten u. s. w. eben so transponiren müssen.

## B.

### Zur dritten Abtheilung.

#### Zum vierten Abschnitte.

Seite 97.

Die Ueberzifferung der Melodie (Logier's Erfindung) und die ganze daran hängende Handhabung der Harmonie ist ein mechanisches Verfahren, und in sofern ein nicht oder nicht durchaus künstlerisches. Dies kann nicht verkannt werden, darf aber den Schüler nicht von der vollständigsten Einübung abhalten. Er erwäge die Vortheile dieses Anfangs. Erstens werden ihm in der That die nächstnöthigen Harmonien, und diese in der Reihenfolge ihrer Wichtigkeit:

1. a, der tonische Dreiklang,
- b, der Dreiklang der Oberdominante,
- c, der Dreiklang der Unterdominante,
2. der Dominant-Akkord,

3. a, der Dreiklang der Paralleltonart des Haupttons,  
 b, der Dreiklang der Paralleltonart der Dominante,

zuerst übergeben. Zweitens gewöhnt er sich durch längere Beschränkung auf dieselben, zuerst an sie, als nächste Momente der Harmonie zu denken; und diese Gewöhnung wird sich bis in die höchsten Aufgaben der Lehre und der Kunstbildung heilsam erzeigen. Drittens wird er auf die leichteste Weise der Grundbedingungen aller Harmonie Herr, — und es muss ihm daran liegen, so sicher, aber auch so schnell es sein kann, wieder zum eignen Schaffen zu gelangen; zugleich mit der mechanischen Uebung gewinnt er auch die Einsicht in die Gründe, die jene Mechanik bestimmt haben. Endlich mag er sich über die allerdings mehr mechanische als künstlerische Richtung dieser ersten Uebungen zufrieden geben, wenn er erfährt, dass nach der frühern Lehrweise im Grund alle Uebungen in der Harmonie mechanisch und unkünstlerisch getrieben wurden, während wir mit jedem folgenden Schritte der Künstlerfreiheit näher treten.

Was nun die Uebungen selbst betrifft, die der Schüler auf diesem Standpunkte zu unternehmen hat, so fügen wir aus Erfahrung noch folgende Rathschläge zu.

Sobald die drei grossen Dreiklänge (bis S. 80), dann der Dominant-Akkord (S. 85), endlich die kleinen Dreiklänge (S. 94) aufgewiesen sind, muss der Schüler sich dieselben auf dem Klavier wiederholt zu Gehör bringen und selbst nachsingen, um sie sinnlich genau kennen zu lernen. Dann muss er sie nach dem Gehör auf jedem beliebigen Ton aufsuchen, blos nach dem Gehör etwaige Fehlgriffe verbessern, und erst, wenn er das Rechte getroffen zu haben meint, durch Ausmessung der Intervalle (S. 24, 95) das Gefundene prüfen. Namentlich muss der grosse und kleine Dreiklang auf das Sicherste durch das Gehör unterschieden werden; man gelangt dazu, wenn man grosse Dreiklänge (durch Erniedrigung der Terz) in kleine (z. B. *c-e-g* in *c-es-g*) und kleine (durch Erhöhung der Terz) in grosse (z. B. *e-g-h* in *e-gis-h*) verwandelt. Diese Uebung muss auf jede der künftig nach und nach zutretenden Gestalten ausgedehnt werden; der Musiker muss Alles hören, Alles sinnlich erkennen, aufnehmen, durchfühlen, und sich dann auch ohne sinnlichen Apparat, ohne Instrument oder Gesang, im Geiste deutlich und sicher vorstellen können.

Ist ein Akkord auf dem Klavier gefunden, so muss er benannt werden, und zwar in jeder möglichen Weise. Wäre z. B. der Akkord *c-es-g* gefunden, so früge sich:

Was ist es für ein Akkord? — ein kleiner Dreiklang.

Beweis —

Wie heissen seine Töne? — *c-es-g*.

Warum *es* und nicht *dis*? — weil wir zu *c* die Terz brauchen, also die *E*-Stufe; *c-dis* wäre eine Sekunde, und zwar eine übermässige.

Wie aber, wenn der Ton dennoch *dis* heissen sollte? —

Dann müssten auch die übrigen Töne umgenannt werden; sie müssten *his* und *fisis* heissen, damit sie die untere und obere Terz zu *dis* abgäben und der Akkord, terzenweis erschiene.

Wie verwandeln wir *c-es-g* in einen grossen Dreiklang?

— durch Erhöhung der Terz *es* in *e*.

Und den Dreiklang *his-dis-fisis*? — ebenfalls durch Erhöhung der Terz; er heisst *his-disis-fisis*.

Aus grossen Dreiklängen müssen Dominant-Akkorde gebildet werden, durch Zufügung (S. 85) der kleinen Septime. Dies übt man am zweckmässigsten so, dass man (wie S. 107 gezeigt)

1. den Dreiklang vom Grundton aus hersagt (oder vom Schüler hersagen lässt) und

2. durch ein nachdrücklich ausgesprochenes „und!“ auffodert, die Septime zuzufügen. Z. B. der grosse Dreiklang auf *G* soll Dominant-Akkord werden. Frage: „Wie heissen die Töne dieses Akkordes?“ Antwort: „*g-h-d*!“ .... „Und?“ — *f!*

Bei jedem Dominant-Akkorde muss gesagt werden, in welcher Tonart er steht. Die Dominante ist bekanntlich die Quinte jeder Tonart; folglich muss die Tonika eine grosse Quinte unter (oder eine grosse Quarte über) dem Grundton des Dominant-Akkordes sich befinden; z. B. die untere Quinte (oder obere Quarte) von *c* ist *f*; folglich steht der Dominant-Akkord *c-e-g-b* in der Tonart *Fdur*.

Sodann muss jeder Dominant-Akkord (S. 87) aufgelöst werden, und zwar in allen Lagen seiner Töne.

Wie soll sich z. B. der Dominant-Akkord *c-e-g-b* auflösen?

Vor Allem ist festzustellen, dass er der Dominant-Akkord in *Fdur* ist, und die Tonleiter von *F* so heisst:

*F-g-a-b-c-d-e-f*.

Nun ist die Regel:

1. der Grundton geht in die Tonika, also eine grosse Quinte hinab oder eine grosse Quarte hinauf, — *c* nach *f*;
2. die Terz geht in die Tonika, also eine Stufe hinauf, — *e* nach *f*;
3. die Septime geht in die Terz der Tonika, also eine Stufe hinab, — *b* nach *a*;
4. die Quinte geht eine Stufe abwärts oder aufwärts, — *g* nach *f* oder *a*.



Dies muss wiederholt schriftlich und am Instrument bis zu vollkommener Sicherheit geübt werden; die hier gewählten Ausdrücke der Regeln sind solcher Uebung günstiger, als die S. 87 angewendeten begriffsmässigen.

Noch ein etwas erweitertes Beispiel in fremderer Tonart.

Was ist *cis-e-gis*?

Ein kleiner Dreiklang.

Wie wird er zu einem grossen?

Durch Erhöhung der Terz *e* in *eis*; der Akkord heisst *cis-eis-gis*.

Wie bildet sich ein Dominant-Akkord daraus?

Durch Zufügung der kleinen Septime des Grundtons, *cis-h*; der Dominant-Akkord heisst *cis-eis-gis* und — *h*.

In welcher Tonart steht er?

In derjenigen, die eine grosse Quinte unter seinem Grundtone ihren Sitz hat, also in *Fisdur*; die Tonleiter heisst: *Fis, gis, ais, h, cis, dis, eis. fis*.

Wie löset er sich auf?

1. Der Grundton *cis* geht nach der Tonika (eine Quinte abwärts, oder Quarte aufwärts) nach *Fis*;
2. die Terz *eis* geht eine Stufe hinauf nach *gis*;
3. die Septime *h* geht eine Stufe hinab nach *ais*;
4. die Quinte *gis* eine Stufe auf- oder abwärts, nach *ais* oder *gis*; in der Regel das Letztere.

Bei der Ausarbeitung der Harmonie sind zunächst alle Aufgaben in *Cdur* zu benutzen. Es finden sich deren noch mehrere im Werk und den ersten Beilagen. Bedarf es für diese oder eine andre Tonart mehrerer, so mag man Melodien aus den Beilagen aus einer Tonart in die andre übertragen.

Erst wenn man in *Cdur* ganz sicher ist, gehe man auf eine zweite, dann auf eine dritte, vierte Tonart über, bis man sich in jeder bequem findet. Diese Fortschritte dürfen nicht übereilt werden; es kommt nicht darauf an, wie bald man fertig, sondern wie sicher und gewandt man werde. In jeder Tonart muss man sich vor dem Beginn der Arbeit durch folgende Fragen orientiren:

Wie heisst die Tonleiter?

Wie die Tonika, Ober- und Unterdominante?

Wie der Dreiklang der Tonika, der Ober- und Unterdominante?

Wie die Dreiklänge der sechsten und dritten Stufe?

Wie der Dominant-Akkord?

Wie löset sich derselbe auf?

Es ist gut, sich das mehrmals schriftlich vorzuhalten, kurz jedes Mittel anzuwenden, um zur vollkommensten Sicherheit zu gelangen.

Jede künftig zu erlangende neue Gestalt muss in gleicher Weise und mit gleicher Sorgfalt angeeignet werden. — Wir fodern nicht wenig Arbeit von dem Kompositionsschüler; aber die Belohnung liegt nach nicht langer Frist in dem sichern und unerwartet reichen Gelingen der Arbeit und in der endlichen Meisterschaft. Die Meisterschaft wird nur durch treue strenge Arbeit erlangt; und es ist Recht, dass sie in so hohen Dingen, wie die Thätigkeiten des Künstlers sind, nicht wohlfeiler zu haben ist.

Uebrigens mag nicht unbemerkt bleiben, dass unsre erste Harmonieweise für gewisse Fälle nicht vollkommen befriedigend ist. Bei sehr springender Melodie werden auch die Mittelstimmen, da sie sich jener eng anschliessen sollen, zu unruhigem Wesen gezwungen, oder man muss sie schon jetzt nach andern Gesetzen führen. Bei gewissen Tonfolgen in der Melodie, z. B. in Cdur bei *c-f*, *d-g*, *e-a*, *a-h-e* oder *g* oder *a*, sind fehlerhafte Fortschreitungen nicht ganz zu vermeiden, und was dergleichen sich vielleicht noch mehr finden liesse.

Allein es hat keinen praktischen Werth, diese Bedenklichkeiten, die schon bei dem nächsten Fortschritte von selbst wegfallen, hier zu erörtern. In unsern Uebungssätzen sind sie vermieden und wer sich die unnöthige Mühe nehmen will, mehr Uebungsmelodien zu komponiren, kann die oben angedeuteten Fälle vermeiden, oder mag sich schlimmsten Falls durchhelfen, so gut es geht.

## C.

### Zur vierten Abtheilung.

#### Zum dritten Abschnitte.

Seite 115.

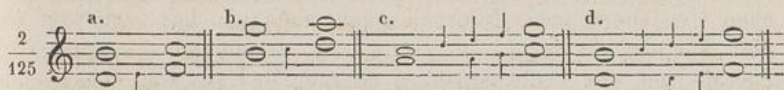
Hier ist noch ein Verhältniss zur Sprache zu bringen, das der ältern Schule mancherlei Bedenken und Noth erregt hat; wir meinen jene Fortschreitungen zweier Stimmen, die man als verdeckte Quinten, — verdeckte Oktaven, Ohrenquinten und Ohrenoktaven bald mehr bald weniger streng verpönte.

Zwei Stimmen können nämlich so fortschreiten, dass zwar keine wirkliche Folge zweier Quinten oder Oktaven statt findet, doch aber zuletzt eine Quinte oder Oktave sich zudringlich heraus-hören lässt, ungefähr mit der Wirkung wirklicher Quinten und Oktavenfolgen. Hier einige Beispiele.



Es ist nicht zu leugnen, dass bei a, e, b und c die Quinten *f-c*, *d-a* und *e-g* in den letzten Akkorden, dergleichen bei d und f die Oktaven *f-f* und *e-e* merkbar, und bei c und d sogar heftig hervortreten.

Erschienen nun dergleichen Quinten und Oktaven in Stimmen, die in gleicher Richtung mit einander (beide hinauf, oder beide hinab) gingen: so nannte man die Fortschreitung verdeckte Quinten und Oktaven und leitete das Unglück daher, dass zwar nicht in den wirklich angegebenen, doch aber in den nicht angegebenen aber zwischen inneliegenden Tonstufen wirkliche Quinten- oder Oktavenfolge vorhanden sei. Die obigen Fälle bei a, b, c und d seien so zu erklären, wie hier mit kleinen Noten angedeutet ist;



es bilde nämlich bei a zwar nicht der wirklich angegebne Ton *d* mit *h* eine Quinte, wohl aber der Ton *e*, der zwischen *d* und *f* liege, und den man sich wenigstens denken könne, wenn man ihn auch nicht höre.

Gingen die Stimmen in entgegengesetzter Richtung fort zu einer Quinte oder Oktave, wie bei e und f, so passte obige Erklärung nicht, und man half sich mit einem andern Namen; man nannte den Fall Ohrenquinten und Ohrenoktaven.

Nun hatte man freilich Stoff genug, sich und die Schüler zu quälen mit der Frage: ob alle? oder einige? und welche dieser Fälle zu ertragen oder zu verbieten seien? Denn es ist leicht zu bemerken, dass einige dieser Tonfolgen in den einfachsten, unentbehrlichsten Schritten der Harmonie, z. B. in der Naturharmonie und den nothwendigen Schlussformeln —



statt haben, ja dass es schlechthin unmöglich ist, einen Satz mit Harmonie ohne dergleichen Fortschreitungen zu schreiben; während andre Fälle dieser Art unter gewissen Umständen allerdings lästig werden können, wieder andre eben durch das ihnen eigne Hervordringen dem Sinne der Komposition trefflich zusagen.

\*) Die befremdliche Akkordgestalt *e-g-c* wird in der fünften Abtheilung S. 125 erläutert.

Eben so leicht wäre jedoch, wie uns scheint, zu bemerken gewesen, dass andre Intervalle, wenn sie unter ähnlichen Umständen auftreten, z. B. Terzen und Sexten oder Septimen,



eben so auffallend werden können.

Dies leitet aber auf die Lösung der ganzen Frage.

Alle dergleichen Fortschreitungen sind nur auffallend oder heftig vordringend und dadurch bisweilen missfällig, wenn sie entweder zwischen unzusammenhängenden, also schon für sich befremdenden Akkorden statt finden, oder wenn sie aus einem unnatürlichen Stimmschritt, aus der Führung einer oder beider Stimmen in entfernte, statt in die nächsten und bequem liegenden Töne des folgenden Akkordes hervorgehn. Daher eben wird unter gleichen Umständen jedes Intervall gleich auffällig; dies bemerkten nur die Theoretiker nicht, weil sie mit krankhafter Aengstlichkeit überall nach den vielbesprochenen Quinten und Oktaven umherhorchten, die denn alle verdammt werden mussten und die man allenthalben argwohnte, wie die Jesuiten.

Für uns hat diese Angelegenheit nur untergeordnete Bedeutung. Denn nach unsern Grundsätzen werden wir von selbst nicht fremde Akkorde zusammenbringen oder die Stimmen über das Nächstliegende in das Ferne und Fremde führen, bis wir auf einer höhern Stufe beides mit Bewusstsein und an rechter Stelle thun können. Besonders aber wollen wir uns vor Verzärtelung des Sinnes hüten, die vor jeder stärkern Ansprache zurückbebt, da es doch Obliegenheit der Kunst werden kann, auch das Stärkste, ja Herbeste auszusprechen, das je in des Menschen Brust gekommen. Und noch mehr wollen wir uns jene pedantischen Einbildungen und Aengstlichkeiten fern halten, die, um nur den kleinsten Anstoss zu meiden, lieber jeden freien Schritt verkümmern oder versperren möchten. Alle Meister haben ihren Sinn rein gehalten und gebildet, aber sie haben ihn nicht von theoretischen Grillen ankränkeln lassen; dies kann von jedem Einzelnen aus seinen Werken bewiesen werden.

## D.

### Zur fünften Abtheilung.

#### Zum ersten Abschnitte.

Seite 132.

Zweierlei ist für den tiefer Eingehenden hier bemerkenswerth.

Erstens: dass die Terz im Dominant-Akkorde nicht verdoppelt werden darf, weil sie einen Schritt aufwärts gehen muss, mithin die Verdopplung Oktaven — oder in einer Stimme regelwidrige Fortschreitungen zur Folge haben würde, leuchtet ein. Allein das ist auffallend, dass dieser Zug der Terz, aufwärts in die Tonika zu gehen, auch im Dreiklang der Dominante sich äussert, wenn derselbe nach dem tonischen Dreiklange geht. Hier —

1  
157

6 6 6 6 6 6  
4 4

haben wir bei a im Dominantdreiklange zuerst den Grundton, dann die Quinte verdoppelt; abgesehn von der Unfestigkeit und Weichlichkeit, die durch den auf den Sext-Akkord folgenden Quartsext-Akkord herbeigeführt wird, ist nichts gegen diese Harmonie zu sagen. Bei b und c dagegen haben wir die Terz verdoppelt und man wird ihr vordringliches Wesen nicht überhören können. Es tritt am meisten bei b hervor, weil hier der Akkord mit seiner aufdringlichen Terz zu Umkehrungs-Akkorden (im zweiten Falle gar zu einem Quartsext-Akkorde) führt, deren unfester Ausdruck nach solcher Herausforderung nicht befriedigen kann. Bei c ist wenigstens dieser Missstand beseitigt, wogegen hier wieder im ersten Falle der Diskant heftig herausfährt.

Wir nennen diese Erscheinung desswegen auffallend, weil die Verdopplung der Terz in demselben Dreiklange, wenn er in einen andern als den tonischen Akkord fortschreitet, z. B.

2  
157

minder scharf oder ungefällig hervortritt, als in den obigen Fällen. Der Grund jener Erscheinung scheint daher der zu sein, dass der Dominantdreiklang in seiner Bewegung zum tonischen Dreiklang an den Dominant-Akkord erinnert und wir daher nicht bloß die Verdopplung der Terz, sondern auch die regelwidrige Führung derselben (gleichsam als wäre sie Terz eines Dominant-Akkordes) zu ertragen haben.

Zweitens. Allein auch hier wieder ist anzuerkennen, dass allgemeine Regeln nie für alle Fälle, die äusserlich genommen unter sie fallen, bestehen können; sie verlieren ihre Geltung, wo ihr Grund wegfällt. Wir geben nur drei Beispiele.

Die Terz soll nicht verdoppelt werden, sagt die Regel, weil sie als das bestimmende, hellste, schärfste Intervall im Akkorde sonst doppelt scharf hervordringt. — Wie aber, wenn gerade diese gesteigerte Helligkeit der besondern Aufgabe des Komponisten zusagt, vielleicht ihr einzig rechter Ausdruck ist? So hat Beethoven in der grossen Messe\*) in künstlerischer Tiefsinnigkeit das Rechte getroffen. Nachdem das *crucifixus, passus et sepultus* in tiefster Wehmuth und Trauer geschlossen ist, — und vor dem glänzenden Aufschwung des *ascendit in coelum* (einem weit und machtvoll ausgeführten Satze) wird die Auferstehung so verkündet:

Allegro.

Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e se-cun-

- dum scrip-tu-ras.

Nach dem hochtönenden Ruf des Tenors bilden die Stimmen Takt 4 zweimal Dreiklänge mit doppelter Terz. Es ist Alles im hellsten Ton der Verkündigung ausgesungen; — die hohe Tenorlage, die enggeschlossene erste Harmonie, die Terzverdopplung, die Führung des Alts, der fremd eintretende Akkord auf *B*, der lieblich helle Ausgang, — Alles wirkt in diesem Einen Sinne zusammen.

\*) In Partitur (Op. 123) bei Schott in Mainz. S. 147.

Schon hier (vom dritten und vierten Takte) geht die Terz gegen die oben beobachtete Weise. In seinem Israel in Aegypten\*) singt Händel die Worte „Er gebot es der Meerfluth“ so —

und später:

Chor I.

4  
157

Chor II.

verdoppelt nicht nur überall die Terz (er konnte dafür die Quinte dreifach nehmen), sondern führt sie auch vom Dominantdreiklang in den tonischen in der Oberstimme (also in der auffallendsten) abwärts, wie wir im letzten Falle von No.  $\frac{1}{157}$ .

In diesen Fällen war das Hellklingen der Terz selber Grund ihrer Verdopplung. Oft tritt letztere auch nicht um ihrer selbst willen ein, sondern um den Stimmen bessern oder folgerichtigeren Gang zu geben. So (um ein zufällig nahe liegendes Beispiel zu geben) verdoppelt der Tenor in dieser Stelle eines vierstimmigen Gesanges\*\*)

und die zer-streu-ten Brüder und die zer-streu-ten

5  
157

zweimal die Terz, statt mit dem Bass in *c* und *b* zusammen zu treten; das erstemal geschieht es in einem kleinen, das zweitemal in einem grossen Dreiklange. Warum? — Er vereinigt sich so mit dem Basse zu gleichmässigem Gang und bildet mit ihm einen Gegensatz gegen den Diskant, von dem er nach Tonfolge und

\*) Klavierauszug bei Simrock in Bonn. S. 52.

\*\*) Wanderlied von W. Müller, komp. v. Verf., bei Siegel und Stoll in Leipzig.

Rhythmus ganz geschieden ist. Es ist eine gewiss schon oft angewendete Form, — aber eben darum beweisend.

## E.

### Zum fünften Abschnitte.

Seite 151.

An diesem Punkte, wo der Schüler schon die durchsichtigen zarten Klänge weiter Harmonielage und, nach Durcharbeitung eines grössern Theils der Harmonik, ziemlich zahlreiche, ihrem Sinne nach verschiedene Mittel gewonnen hat und sich schon in grössern, mannigfaltigern Räumen bewegen kann: drängt sich eine Bemerkung hervor, die streng genommen nicht in die Lehre der Komposition gehört, gleichwohl aber für die Bildung der Musiker oder Kunstfreunde, für den thatsächlichen Erfolg der Kompositionslehre höchst wichtig und nur zu sehr in den jetzigen Verhältnissen veranlasst ist.

Es finden sich nämlich Wenige, die ihre Erfindungen in der rechten Weise spielen können; — der keineswegs enge Kreis von Kompositionsschülern, die sich dem Verfasser theils aus Privatunterweisungen, theils aus öffentlichen Instituten angeschlossen und in der Mehrzahl zu Musikern bestimmt haben, hat ihm nur zu viel Beweise davon geliefert.

Nun muss ja Jedem einleuchten, wie wichtig es ist, dass er — soweit es die Sache erlaubt, auch spielen könne, was er eronnen oder schriftlich ausgearbeitet hat. Die Kompositionslehre darf durchaus nicht abstrakte Verstandesübung werden; dies ist der Tod aller Kunst. Sinnlich frisch und vollkommen muss der Künstler und Kunstjünger aufnehmen, mit Sinn und Geist — nicht mit dem kalten trocknen Regelverstand muss er prüfen, dann mit Sinn und Seele geniessen, was er hervorbringt. Wie soll das aber geschehn, wenn er es nicht selber möglichst gut darzustellen weiss? wie soll sein Sinn nicht endlich verhärtet oder verwirrt werden, wenn das vielleicht zart und glücklich Erfundene ihn hart oder verwirrt aus dem Instrument anschreit, oder wenn er auch nur mit Noth und Verlegenheit erst die Töne zusammensuchen muss, die ihm hold und frei vorschweben?

Wir haben viel fertige Spieler, gewiss mehr Bravourspieler als sonst; aber das sinnvolle Spiel ist um so seltner geworden. Die Richtung des heutigen Klavierspiels ist auf Schnelligkeit und Glanz, auf rollende, stäubende Tonmassen und besondre



Virtuosenkünste hingewendet, und die Mehrzahl der Lehrer findet nicht Kraft oder Beruf, sich den Gefahren dieser einseitigen Richtung entgegen zu stemmen. Viele (besonders viel Lehrerinnen) sind selber nur mechanisch unterrichtet und sehn im Spiel nur ein mechanisches, feineres Gewerbe, das sie nährt; andre kennen vielleicht das Bessere, wissen aber, dass ihre Rechnung sich günstiger stellt, wenn sie wo möglich schon nach einem Jahre selbst die jüngsten Scholaren zu einem Konzert oder andern Bravour- und Modestück abrichten.

Was auf diesem Wege zunächst verloren geht (und wovon hier allein die Rede sein kann), ist: sinn- und gefühlvolle Behandlung des Instruments, ein Anschlag, der nicht bloß Massen von Tönen brillant herauswirft oder allenfalls in einzelnen Tonblümchen mit Grazie kokettirt, sondern jeden einzelnen Ton und Akkord so klangschön, als das Instrument erlaubt, hervorlockt. Was nicht oder nicht genugsam erreicht wird, ist das sogenannte gebundene Spiel, die sangbare und gefühlvolle Führung mehrerer Stimmen neben einander, so dass jede rein und sinnvoll heraustritt und jede nach ihrer Weise zum Ganzen mitwirkt. Beides ist nicht bloß bei den ältern Meistern (Bach, Haydn, Mozart), sondern auch bei Beethoven unentbehrlich, — und da fehlt es denn nicht an Lehrern, die frech genug sind, diesen grössten, ganz unentbehrlichen Klavier-Komponisten für unspielbar oder wenigstens seit dem Auftreten der neuesten Fingerkünstler für unmodern zu erklären. Daher fehlt es denn auch nicht an Spielern, die zwar Konzertsätze, aber keinen gut geschriebnen Choral sinnvoll vortragen können.

Wer nun in die Wunderwelt der Kunst tief eindringen will, wer in ihrer Uebung gar seinen Lebensberuf gefunden zu haben meint: wie will der rechten Erfolg hoffen, wenn er nicht Liebe hat und Liebe durch die That bewährt für jede Kunstgestaltung, ja für jeden Keim einer solchen? Die Liebe aber fasst mit zarter Hand an, sie kann nicht verletzen und rauh sein; und zugleich stellt sie mit Muth und Zuversicht, ja mit Kühnheit hin, denn ihr Gegenstand soll gelten und wirken, was er vermag.

In der Kunst bedarf es dazu mechanischen Geschicks, es muss gelernt, dann aber auch jederzeit sorgfältig ausgeübt, — es muss dem Künstler gleichsam unmöglich werden (soweit nur seine Technik reicht), anders, als mit Sinn und Gefühl, mit Liebe zu spielen. Und nur, wenn er so spielt, kann er aus seinem Spiel richtige Bemerkungen, die rechte Lehre und Ueberzeugung, Freude am Gelingen und Anregung zu Neuem schöpfen. —

Von den Uebungen in weiter Harmonie an wird es dem Kompositionsschüler dringend nothwendig, jeden einzelnen Akkord in vollkommner Gleichzeitigkeit und Gleichmässigkeit aller Töne, im

schönsten Vollklänge, den das Instrument hergiebt, aber durchaus frei von aller Härte, — sodann alle Akkordfolgen in allen Stimmen gebunden vorzutragen, — endlich sich in dem Ablösen der Hände (so dass jede bereit ist, der andern Hand unvermerkt eine Stimme abzunehmen), in gebundenen Oktavengängen (besonders für die Linke) und ähnlichen Aufgaben für mehrstimmiges Spiel ganz sicher zu machen. Es muss ihm nächst der Komposition eine zweite wichtige Aufgabe sein, jeden seiner Sätze schön zu Gehör zu bringen, mit jedem soviel zu wirken, als er eben vermag; und vermag nicht schon die einfachste Harmoniefolge wohlthuenden Eindruck hervorzubringen?

Bei solchem Spiel aber muss er sich in jeden Akkord, ja in jedes Intervall eines Akkordes, in jede Verbindung zweier Töne recht hineinhören, mit Aufmerksamkeit, mit theilnehmendem liebevollem Sinn hinein versenken. Wie engliegende und weite Akkorde, wie grosse, kleine und verminderte Dreiklänge, wie die schmeichelnd zurückverlangende Septime im Dominant-Akkorde, wie Grund-Akkorde und Umkehrungen, — kurz wie jede Gestalt und jede Folge von Gestalten weset und wirkt, muss er mit zartem liebkosendem Finger herausfühlen und in theilnehmender Seele bewahren. Dies ist das Spiel eines Komponisten, — wenigstens der Anfang dazu. Wer das nicht fühlt und begehrt, dessen tiefere Erfolge sind zweifelhaft, obwohl ihm Flackergestalten, vorübergaukelndes modisches Tongesindel, für den Tag geboren und mit dem Tage hingewelkt, allenfalls zufallen können.

Da die Kompositionslehre selbst nur allmählig zu reichern Bildungen fortschreitet: so hat der redlich strebende Schüler Zeit, an ihrer Hand und an eignen Arbeiten Manches nachzuholen, was vielleicht in seiner Spielunterweisung versäumt worden ist.

---

## F.

### Zur sechsten Abtheilung.

#### Z u m e r s t e n A b s c h n i t t e.

Seite 154.

So einleuchtend man die Nothwendigkeit finden muss, die Molltonarten mit kleiner Terz und grosser Septime zu bilden, so wenig darf es doch befremden, viele, selbst erfahrene und einsichtsvolle Lehrer damit in Widerspruch zu betreffen. Die sinnliche Wahrnehmung übt stets grosse Macht über den Menschen; wir

wissen z. B. alle, dass die Erde sich um die Sonne bewegt, sagen aber, vom sinnlichen Eindrücke hingenommen, doch: die Sonne erhebt sich, sinkt, geht auf oder unter. Wenn nun allerdings die erste und allgemeinste Wirkung der Musik ein Sinnenreiz, Jeder zuerst auf diesen angewiesen ist, ehe er zu der tiefern geistigen Theilnahme gelangt: so kann es gar nicht anders geschehn, als dass man sich zunächst von jenem herben Schritt der übermässigen Sekunde scharf berührt, beunruhigt, zu seiner Vermeidung auf diese oder jene Weise eingeladen findet.

Aus diesem Grunde finden wir selbst recht und wohlgethan, Anfänger bei technischen Uebungen im Klavierspiel u. s. w. die Molltonleiter vorerst nach der herkömmlichen Weise, z. B. Amoll mit

*a h c d e fis gis a, — a g f e d c h a*

üben zu lassen; das junge Ohr würde durch öftere Wiederkehr jener herben Sekunde ohne tiefern, ohne Gefühlsgrund unnötig verletzt und endlich an das Rauhere gewöhnt. Nur sollte die richtige Tonleiter später gezeigt und gelegentlich geübt werden und der Lehrer sollte für sich und den Schüler das Bewusstsein festhalten, dass die Tonart anders lautet als die zu technischen Uebungen umgemodelte Tonleiter. Er sollte sich dabei sagen: dass Tonart und Tonleiter nicht geschaffen sind, angenehm oder sanft zu klingen (denn das ist gar nicht der einzige oder höchste Zweck der Tonkunst und kann, wo es sein soll, vom Komponisten durch hundert andre Weisen ebenfalls erreicht werden), sondern nur dazu: eine genügende feste Grundlage für Komposition in melodischer und harmonischer Hinsicht abzugeben. Dass dies unsre Tonarten leisten, ist S. 28 und 152 erwiesen. Beiläufig würde, wenn man die Molltonart mit doppelter Sexte und Septime bilden wollte, die Harmonielehre — und zwar nicht blos nach unserm System, sondern nach jedem möglichen — den Schüler unvermeidlich zum Schwanken und in Unsicherheit bringen; bei der doppelt vorhandenen Sexte und Septime würden alle Harmonien, in denen eins dieser Intervalle auftritt, zweifelhaft werden, man wüsste nie sicher, welcher Akkord auf oder mit diesen doppelten Stufen gebildet werden, ob z. B. in Amoll auf der sechsten Stufe der Dreiklang *f-a-c* oder *fis-a-c* heissen solle und ob der letztere Akkord in Amoll oder Gdur stehe; es würde dann ferner (wie schon S. 154 nachgewiesen ist) jede Molltonart ausser ihrem eignen Dominant-Akkorde noch zwei fremde haben — und was des Verwirrenden und Unstatthaften mehr wäre.

Von diesen unsern Grundsätzen hat sich auch niemals einer unsrer Meister entfernt. In ihrer Modulation, z. B. ihren Schlussformeln, legen sie die Molltonart, wie sie S. 153 erwiesen ist, zum Grunde; melodisch aber, namentlich in Gängen und Laufern, ge-

brauchen sie, wie es eben ihrem besondern Zwecke zusagt, bald die mildernden Abänderungen, bald die unveränderte Tonleiter in ihrer ganzen Strenge. So finden wir bei Mozart im zweiten Finale des Don Juan\*),



bei den schauerlichen, so mild beginnenden und allmählig so durchbohrend eindringenden Mahnungen des Geistes erst die Molltonleiter in ihren beiden mildern, glatt überhiehenden Abänderungen, dann aber in ihrer ganzen nörgelnden Herbigkeit, so in der luftig und geistvoll vorüberklingenden Cdur-Fantasie mit Fuge\*\*) von Mozart die Molltonleiter öfter in ihrer ursprünglichen Herbe (Takt 2, 6, 19 u. s. w.), daneben in ihrer mildern Umbildung. Selbst in der freundlich feierlichen Overtüre zur Zauberflöte wird, und zwar zu Anfang des zweiten Theils,



die Molltonleiter in ihrer strengen Form in einer einzigen Durchführung viermal, dann in den bekannten anmuthigen Gängen von Flöte und Fagott



noch zweimal (eine Versetzung der Tonfolge ungerechnet) gebraucht. Auch in Beethoven's *Fmoll*-Sonate Op. 2 im ersten und letzten Satze, wie im Finale seiner Sonate *pathétique*, — in Gluck's unsterblichem Klagegesang (in der tauridischen Iphigenie)

\*) S. 482 der Breitkopf-Härtelschen Partitur.

\*\*) *Oeuvres complètes de Mozart*, Bd. 8 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe.



finden wir sie in bedeutungsvollster Weise wieder; — es könnten die Beispiele aus den Werken aller Meister leicht gehäuft oder überhäuft zusammengetragen werden.

Schliesslich ziehe man die S. 399 erläuterte Anschauung der Alten zu Rathe. Hier findet sich die Frage in grossartigem Sinn aufgefasst und entschieden. Dagegen hat in Bezug auf die lydische Tonart der alte Marchettus (vergl. S. 405) sich eben so zu helfen gesucht, wie jetzt bei der Molltonleiter viele Neuere.

## G.

### Zum fünften Abschnitte.

Seite 171.

Auf diesem Punkte, mit dem eine ganze Entwicklungsreihe abschliesst, muss der Eifer des Schülers dahin gerichtet sein, alles Bisherige nicht bloß gefasst, sondern auch vollkommen geläufig und zusammenhängend im Besitze zu haben. Ausser den von der Lehre jetzt selbst gestellten Aufgaben müssen umfassende Wiederholungen alles Dagewesenen mit Wort und That statt haben; das Gleichartige, das Entgegengesetzte, das Abgeleitete und die frühere Form, aus der es abgeleitet ist, Alles muss zu einander gestellt und so die durchdringendste Uebersicht aller Mittel errungen werden. — Sehr förderlich ist es, jede Tongestalt, z. B. jeden Akkord, jede Tonleiter, mit Geläufigkeit rückwärts wie vorwärts nennen und bilden zu können, und gelegentlich auch die elementaren Kenntnisse in Miterinnerung zu bringen.

Wir geben ein Beispiel solcher gründlichen Durcharbeitung, — natürlich nur an Einer Tonart; der Schüler muss es durch alle Tonarten fortsetzen. Dies kann während der Uebungen der siebenten Abtheilung so geschehn, dass jeden Tag eine oder ein Paar andre Tonarten durchgeübt werden. Also:

Wieviel Tongeschlechter haben wir?

Zwei; Dur und Moll.

Wie heisst die Tonleiter von Cdur? — Vor- und rückwärts!

Welche Intervalle bilden sie?

Wie heisst die Tonleiter von Cmoll? — Vor- und rückwärts!

Worin unterscheidet sie sich von Cdur?

Wie ist sie vorgezeichnet?

Welches sind die ersten Akkorde in *C*dur?

Die Dreiklänge auf Tonika (*c - e - g*), Oberdominante (*g - h - d*) und Unterdominante (*f - a - c*).

Was sind das für Dreiklänge?

Grosse.

Was für Arten von Dreiklängen haben wir noch?

Kleine und verminderte.

Welche kleine Dreiklänge haben wir in *C*dur?

Die auf *a* (*a - c - e*), *e* (*e - g - h*) und *d* (*d - f - a*).

Worin unterscheiden sich grosse und kleine Dreiklänge von einander?

Haben wir in *C*dur einen verminderten Dreiklang?

Ja, *h - d - f*.

Worin unterscheidet er sich von grossen und kleinen?

Von erstern durch die kleine Terz und Quinte, von letztern durch die Quinte.

Welcher Akkord ist aus dem Dreiklang der Dominante entstanden?

Der Dominant-Akkord; aus *g - h - d* haben wir *g - h - d* und *f* gemacht.

Welcher Akkord ist in *Dur* aus dem Dominant-Akkord hervorgegangen?

Der grosse Nonen-Akkord; aus *g - h - d - f* haben wir *g - h - d - f* und *a* erhalten.

Und in *Moll*?

Der kleine Nonen-Akkord; aus *g - h - d - f* ist *g - h - d - f* und *as* geworden.

Welchen Akkord hat der grosse Nonen-Akkord ergeben?

Durch Weglassung des Grundtons den Septimen-Akkord *h - d - f - a*.

Und der kleine Nonen-Akkord?

Eben so den verminderten Septimen-Akkord *h - d - f - as*.

Welcher Akkord ist ausserdem aus dem Dominant-Akkord entstanden?

Durch Weglassung des Grundtons der verminderte Dreiklang. Stammbaum dieser Akkorde:

$$\left. \begin{array}{l} g - h - d, \\ \left( \begin{array}{l} g - h - d - f, \\ \dots h - d - f, \\ g - h - d - f - a, \\ \dots h - d - f - a, \\ g - h - d - f - as, \\ \dots h - d - f - as. \end{array} \right) \end{array} \right\}$$

Wie lösen sich die sechs umklammerten Akkorde auf?

Es geht überall *g*..... nach *c*,  
*h*..... nach *c*,  
*f*..... nach *e*,  
*a* oder *as* nach *g*,  
*d*..... nach *c* oder *e*.

Ausnahmen?

Welche Akkorde hat also *Cdur*?

Die grossen Dreiklänge auf *c*, *g* und *f*,  
 die kleinen auf *a*, *e* und *d*,  
 den verminderten auf *h*,  
 den Dominant-Akkord,  
 den grossen Nonen-Akkord,  
 den Septimen-Akkord auf *h*.

Welche Akkorde hat *Cmoll*?

Welches sind die Lagen und Umkehrungen jedes Akkordes?

Welches sind die regelmässigen Auflösungen jedes Akkordes?

Wie heisst in *Cdur* ein Sext-Akkord, Quartsext-Akkord u. s. w.  
 auf *c*, *d*, *e* u. s. w.?

Der Sext-Akkord ist die erste Umkehrung eines Dreiklangs, folglich muss der Grundton eine Terz tiefer gesucht werden. Der Grundton eines Sext-Akkordes auf *c* ist also *a*, der Dreiklang ist also *a-c-e* und der Sext-Akkord auf *c* in *Cdur* heisst *c-e-a*.

So müssen alle Umkehrungs-Akkorde einer Tonart gebildet werden.

Welche Akkorde können in *Cdur* auf *c*, *d* u. s. w. stehen?

Der grosse Dreiklang *c-e-g*; der Sext-Akkord *c-e-a*;  
 der Quartsext-Akkord *c-f-a*.

Und auf *h*?

Der verminderte Dreiklang *h-d-f*; der Septimen-Akkord *h-d-f-a*; der Sext-Akkord *h-d-g*; der Quintsext-Akkord *h-d-f-g*; die erste Umkehrung des Nonen-Akkordes *h-d-f-a-g*; der Quartsext-Akkord *h-e-g*.

In solcher Weise muss der bisherige Erwerb an Harmonien befestigt und mit Wort und That, schriftlich und am Instrumente zu vollkommen geläufiger Handhabung gebracht werden. Die Arbeit ist nicht so gross, als sie vielleicht Manchem scheint, und ungemein lohnend, ja für gründliche Ausbildung unentbehrlich. Unsre Mittel und Kräfte verhundertfältigen sich durch das Geschick, sie von allen Seiten leicht und sicher anzuwenden.

### III.

#### Zur siebenten Abtheilung.

#### Zum ersten Abschnitte.

Seite 181.

So gewiss es wahr ist, dass der nach unsern Grundsätzen die Stimmen Führende von selbst schon vor dem widrigen Querstande bewahrt bleibt, so dürfen doch einige nähere Betrachtungen über diesen Gegenstand schon desswegen nicht fehlen, weil die ältere Lehre denselben zur steten Anregung gebracht und die ängstlichsten, — ja, wenn man sie befolgen wollte, hemmendsten Vorstellungen davon gefasst hat.

Wenn wir von einem Akkorde zu einem andern schreiten, der mit dem erstern einen oder einige Töne gemeinschaftlich hat, so behalten wir diese bekanntlich (S. 137) in der Regel in denselben Stimmen bei, werden es z. B. für das Nächstliegende und Gradeste erachten, so, wie bei a, —



und nicht, wie bei b, zu schreiben; bei a bleiben die, beiden Akkorden gemeinschaftlichen Töne *c, e* liegen, während bei b alle Stimmen unruhig durch einander fahren.

Bringt nun der folgende Akkord eine schon im vorhergehenden Akkorde vorhanden gewesene Stufe, — aber erhöht oder erniedrigt, — wieder:



so liegt es ebenfalls am Nächsten, sie derjenigen Stimme zuzuertheilen, die zuvor dieselbe Stufe, wenn auch in andrer Gestalt (erhöht oder erniedrigt) gehabt hat. Daher erscheint in vorstehenden Fällen *es, fis, e* und *cis* in denselben Stimmen (Diskant und Alt), die zuvor *e, f, es* und *c* gehabt haben.

Weicht man nun von diesem natürlichen Wege ab, giebt man die veränderte Stufe einer andern Stimme, als der, welche zuvor dieselbe hat hören lassen:





kann natürlich bei a mit der Unterstimme nicht auch die Oberstimme nach *fis* gehen, ohne Oktaven zu machen. Haben wir nun die Verdopplung im ersten Akkorde zugelassen (und sie kann in vielen Stimmlagen unvermeidlich werden) so müssen wir eins der beiden *f* abweichend führen. Dasselbe ist bei b, c und d der Fall. Eben weil man nicht anders kann, weil die Stimmen so wohl und bequem wie möglich geführt sind, finden auch die Fortschreitungen kein Bedenken. — Bei dergleichen Fällen kommt es übrigens darauf an, welche Stimme die widerspruchsvolle Fortschreitung übernimmt; wir haben dies schon bei No. 225 beobachtet. Allein auch in dieser Hinsicht wird der Komponist durch mancherlei Gründe der Stimmung, Betonung u. s. w. oft zu der scheinbar querständigen Führung bewogen und kann dabei in seinem vollen künstlerischen Rechte sein. Wenn Meierbeer irgendwo, wie hier bei a,

5  
223

die Singstimme (Bass) von *b* nach *d* hinaufführt, während eine Mittelstimme der Begleitung von *d* nach *h* hinabgeht: so gewinnt er damit einen scharftreffenden Ausdruck schmerzlichen Gefühls, einen starken Accent für die Hauptnote seines Gesanges. Er hat wohl gethan — und es ist nicht einmal nöthig, zur Vertheidigung des Satzes darauf hinzuweisen, dass das querständige *h* an derselben Stelle erscheint, wo die Singstimme (die man sich als Hauptstimme ohnehin eine Oktave höher zu denken haben würde, wie bei b) es hätte nehmen müssen. Der regelrechte Akkordgang

6  
223

würde unfruchtbar für den Ausdruck gewesen sein.

Verhehlt wird das querständige Verhältniss, wenn der widersprechende Ton den Schein einer neu eintretenden Stimme annimmt,

7  
223

wie bei a, oder wenn die querständig auf einander treffenden Stimmen verschiedne, aber nahverwandte Tonarten andeuten, wie bei b. Bei a geht offenbar *d* nach *f* und *c* nach *d*. Da aber im letzten

Akkorde dasselbe *d* erscheint, was im vorigen: so überredet uns das Ohr, es sei dasselbe, *c* sei (der Regel gemäss) nach *h* gegangen und *f* eine neue, frei und rücksichtslos eintretende Stimme. Bei *b* haben wir dieselbe Modulation vor uns, aber in andrer Akkordlage. Jene Täuschung ist nicht vorhanden und das Widerverhältniss tritt stärker hervor, obwohl bei der nahen Verwandtschaft von *C* und *G*dur keineswegs zu herbe. Nur bei *c* überzeugen wir uns, wie viel gelinder dieselbe Modulation in unser Gehör eingeht, wenn der Querstand vermieden wird\*).

Aehnlich verhält es sich, wenn das querständige Verhältniss in Akkorden eintritt, die zu verschiedenen, unterscheidbaren Sätzen oder Gliedern gehören. Hier



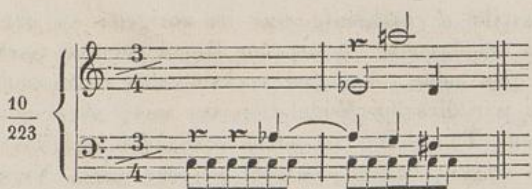
bilden im ersten Beispiele vier und vier Akkorde einen Satz für sich, und deshalb finden wir das querständig eintretende *cis* nicht in Widerspruch mit dem *c*, das im vorigen Satze von einer andern Stimme angegeben ward. Im zweiten Beispiel fassen wir je zwei Akkorde als ein Glied und ertragen das *cis* im zweiten Glied als einen gleichsam neuen Eintritt. Wenn in beiden Fällen gleichwohl der querständige Ton schärfer empfunden wird, so dient er nur, die Abschnitte deutlicher zu bezeichnen. Dasselbe findet in nachstehenden Sätzen statt.

(Mozart's Ouv. zu *Cosi fan tutte*.)



Von hier aus wird begreiflich, dass der Querstand in all' seiner Herbigkeit sogar willkommen, der einzig rechte Ausdruck sein kann, wenn es gilt, eine Stimme oder einen Ton scharf, entscheidend, — durchschneidend einzuführen. Als Beispiel diene eine, in neuerer Zeit von deutschen und französischen Kunstgelehrten (wie früher von verweichlichten Italienern) vielbesprochne Stelle aus der Introduction zu einem Mozart'schen Quartett, in *C*dur. Mozart beginnt so:

\*) In den vorstehenden und nächstfolgenden Beispielen erscheinen mancherlei bisher (bis zu S. 188) noch nicht erklärte Tonverbindungen. Man halte vorerst an ihnen fest, was sie eben hier beweisen sollen, und erwarte die nähere Verständigung von spätern Abschnitten.



in einer dunkeln Weise, ehe er sich in das frische Cdur wirft. Die zweite eintretende Stimme lässt uns ungewiss, ob *c-f-as* (*Fmoll*) oder *c-es-as* (*Asdur*) erscheinen werde, die folgende Stimme entscheidet für das letztere, — und mit dem nächsten Eintritt (der Oberstimme) zerreisst Mozart diese Harmonie, hält uns wieder in peinlicher Ungewissheit, — um sich endlich auf dem sechsten Viertel entschieden nach *Gdur*, der Dominante des Haupttons (und von da weiter) zu wenden. Wer sieht nicht, dass dieser einschneidende Ton — er bildet einen Querstand gegen das unmittelbar vorhergegangne *as* der zur zweit eingetretenen Stimme — eben der Idee des Tondichters ganz eigen und unentbehrlich ist? Hätte Mozart das zuerst erscheinende *as*, oder das dagegen tretende *a* missen, oder letzteres nur verzögern wollen: so wäre der Sinn seines Satzes, — und im letztern Falle zugleich die strenge Folgerichtigkeit seiner Stimmeyintritte, die Viertel auf Viertel treffen, verloren gewesen.

Daher sind auch Querstände wohl angewendet, wenn man, zumal in langsamer Harmoniefolge, scharfe und gewichtige Modulationen braucht, z. B.

Hummel, *Bdur*-Messe.



oder in dieser Stelle aus dem Adagio eines Quartetts von J. Haydn,



oder endlich in dieser Stelle aus Beethoven's heroischer Symphonie\*)

\*) Aus dem Finale. Partitur bei Simrock in Bonn (S. 194).

13  
223

Auch bei schnell auf einander folgenden Modulationen —

14  
223

wirkt, zumal bei fließender Stimmbewegung, der Querstand nicht widrig, da der Modulationswechsel den Hörer zunächst beschäftigt und dergleichen Fortschreitungen (die man sich als Auslassung der hier

15  
223

oder

in Viertelnoten eingeschobenen Auflösungen erklären kann) schon von selbst eine gewisse Fremdheit an sich haben, der der Querstand wohl entspricht.

Und so begreifen wir zuletzt auch, wie man sich Querstände gefallen lässt, die für sich allein betrachtet in der That fremd und widerspruchvoll auftreten, aber unvermeidliche Folge einer in ihrer Ganzheit wohlgebildeten und zusagenden Stimmführung sind. Für zahllose, in den Werken aller Meister sich darbietende Fälle dieser Art stehe hier nur eine Stelle\*) aus der Cmollfuge im ersten Theile von Bach's wohltemperirtem Klavier.

16  
223

\*) Ein hierher gehöriges Beispiel ist (zu anderm Zweck) im dritten Theil des Lehrbuchs, No. 468, mitgetheilt.

Man erkennt gleich, dass die Querstände der mit † bezeichneten Noten nicht hätten vermieden werden können, wenn Bach nicht sein Hinaufdringen von *d* nach *es*, *e*, *f*, *fis*, *g* und dann von *g* nach *as*, *a*, *b*, *h* in der Unter- und Mittelstimme hätte opfern, oder die Oberstimme verderben wollen.

Bis hierher haben wir den Querstand nur in zwei unmittelbar auf einander folgenden Harmonien beobachtet. Allein auch über einen Zwischen-Akkord hinweg kann sich ein solches Widerverhältniss geltend machen, und wir nennen es dann einen uneigentlichen Querstand. Hier —



sehen wir eine Reihe solcher Bewegungen\*) vor uns, die allesamt sich als querständige fühlbar machen, die ersten (a und b) weniger, weil der Querstand sich in einer Mittelstimme verbirgt, die folgenden (c und d) schärfer, weil der Querstand in den Aussenstimmen liegt.

Warum hebt hier der Zwischenakkord das Missfällige des Querstandes nicht auf? Erstens weil die fließenden Stimmen *es*, *d*, *c*, — *g*, *f*, *e* u. s. w. sogleich als eng zusammengehörige Sätze erkannt werden, und man von *es*, *d*, *c* ebensowohl, als früher von *es*, *c* annimmt, es sei eine nicht in *Cdur* (wie *g*, *f*, *e*), sondern in *Cmoll* stehende Melodie. Daher machen die Sätze e und f, in denen kein Zwischenakkord, sondern ein Paar willkürliche Zwischentöne (*f—d*) sich einmischen, keinen günstigeren Eindruck.

Zweitens, weil der Dominant-Akkord (oder gar blosse Zwischentöne) kein genügendes Mittel ist, *Moll* und *Dur* — denen er gemeinschaftlich angehört, zu scheiden. Schon ohne Querstand wäre der blos durch den Dominant-Akkord motivirte Wechsel der Tongattung —

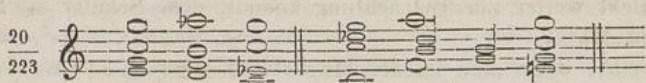


nach dem S. 182 bis 205 Bemerkten nicht scharf genug bezeichnet, und man würde im Allgemeinen eine weitere Umschreibung des Uebergangs,



\*) Ein hierher gehöriges Beispiel aus der Matthäischen Passion von Seb. Bach ist Theil 3 des Lehrbuchs, No. 519 S. 534, zu finden.

oder einen den Wechsel schärfer bezeichnenden Akkord



wohl vorzuziehn finden. Wenn nun der Dominant-Akkord schon bei unverfänglicher Stimmführung eine zu schwache Scheide für Dur und Moll und ihre Harmonien ist, so muss er noch viel weniger genügen, ein querständiges Verhältniss zu bedecken. Daher möchten auch wohl die Querstände in den letzten zwei Beispielen (unter Vermittlung der Nonen-, oder aus ihnen abgeleiteten Septimen-Akkorde) weniger Befremdendes haben, als die vorigen (denn die Zwischenakkorde bereiten kräftig den Tonwechsel vor) oder vielmehr: diese Fortschreitungen sind gar nicht mehr für querständig zu achten.

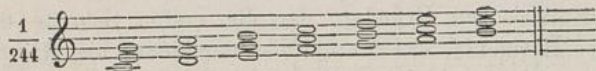
## I.

### Zum dritten Abschnitte.

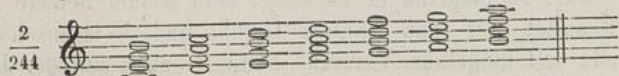
Seite 197.

Es ist hier am Ort, einen Rückblick auf die von frühern Theoretikern (namentlich von Gf. Weber und mehrern seiner Nachfolger) beobachtete Weise der Akkordlehre zu werfen. Wir wenden uns dabei an Weber, der, durch Wissenschaftlichkeit und scharfen Verstand ausgezeichnet und vielfach verdient, wohl das Recht hat, als Repräsentant seiner Wegesgenossen zu erscheinen; auf die Einzelheiten, in denen Einer derselben von dem Andern abweicht, kann hier nichts ankommen.

Gegenüber dem Bestreben einer systematischen Entwicklung, wie wir sie unternommen haben, begnügte sich Weber (und seine Seite) damit, die Harmonien, die sie vorfanden, nebeneinander und gleichzeitig mit einander aufzustellen. Weber ging dabei von der Tonleiter aus, stellte zuerst auf den Stufen der Durtonleiter alle aus ihr bildenden Dreiklänge,



dann alle Septimen-Akkorde



auf und überlieferte auf diesem Wege, dessen weiterer Verfolg hier nicht weiter zur Betrachtung kommt, dem Schüler die Harmonien in Masse.

Selbst wenn man an der Möglichkeit einer systematischen Entwicklung zu verzweifeln Ursache gehabt hätte, wäre dieses Verfahren doch aus methodischen Gründen nicht zu billigen gewesen. Die richtige Methode einer auf Anwendung und Ausübung hinarbeitenden Lehre fodert, dass man den Stoff theile und in jedem Moment der Unterweisung nur so viel überliefe, als eben jetzt zur Anwendung kommen kann. Also schon aus diesem — wenn gleich nur äusserlichen Grunde müsste der Stoff getheilt, es müsste das Leichtere, oder Näherliegende, das zunächst oder zumest Brauchbare und Nothwendige hervorgesucht werden. Und da wär' es keine Frage, dass der grosse und kleine Dreiklang nebst dem Dominant-Akkord allen übrigen Harmonien vorangehen müssten; man durchlaufe nur — ohne Rücksicht auf Kunstgesetze, blos dem reinen Thatbestand nachforschend — eine Reihe von Kompositionen beliebiger Gattung, und beobachte, wie viel hundert- ja tausendmal die drei letztgenannten Harmonien eintreten gegen eine einzelne Anwendung der übrigen, — und wie viel seltner namentlich diejenigen Harmonien erscheinen, die sich nach unserm System als die entlegensten charakterisiren.

Unsre Akkordlehre ruht aber in der That auf einem tiefern Grund, als auf der blos äusserlichen Berechnung der Lehrklugheit oder Methode; sie wagt, sich als wirkliches System hinzustellen und nur hierdurch ist auch die treffendste Methode erlangbar. Ihre Systematik beruht darauf, dass sie bei den einfachsten Tonverhältnissen anknüpft und sich Schritt für Schritt nur durch das fortschreitende und stets sich erweiternde Bedürfniss der Sache selbst weiter führen lässt. Der Theoretiker einer spätern Zeit, der den Kunststoff schon massenweise verarbeitet vorfindet, kann freilich nach seinem Belieben entweder diese oder jene Einzelheit hervorziehn und voranstellen (so beliebte es einem neuern Theoretiker, den verminderten Dreiklang dem Dominant-Akkorde voranzusetzen) oder (wie Weber) ganze Massen von Akkorden, oder gar den ganzen Vorrath derselben auf einmal hinzulegen. Aber der Mensch in seiner künstlerischen Thätigkeit konnte nicht so verfahren, die Kunst konnte nicht so beginnen und fortschreiten. Wenn auch dem künstlerischen Erfinder, der die ersten Schritte that in das Feld der Harmonie, das Verhältniss der Töne, die Richtigkeit und Zusammengehörigkeit der ersten Akkorde nicht wissenschaftlich festgestellt war, so empfand er es doch; sein Gefühl lieferte ihm dasselbe Resultat wie den Spätern Gefühl und Wissenschaft. Der rechnende und klügelnde Verstand hätte — etwa auf der Jagd nach



neuen Tonformen — allenfalls früher die entlegnern als die nächsten Gestaltungen hervorzieln können; das Gefühl aber muss sich und dem Wesen der Kunst getreu bleiben, so gewiss diese nicht ein Produkt des rechnenden Verstandes gewesen ist, oder je sein kann, sondern aus dem Schoosse des unmittelbaren Empfindens — das sich aber zum höhern Bewusstsein erheben kann und muss — geboren ist und stets neu geboren wird.

Die Betrachtung nun bleibt einem andern Orte\*) zur völligen Erledigung aufbewahrt. Hier, in dem praktischen Lehrbuche, geben wir noch einen praktischen Erweis für unsre Entwicklung. Wir fassen ihn in fünf Punkte zusammen.

Erstens. Die natürliche Harmonie haben wir fruchtbar, zeugungsfähig gefunden. Wie aus dem Urton (gleichviel, welchen wir dafür annehmen) die erste Harmonie, der Dreiklang hervortritt, so aus diesem der Dominant-Akkord, aus diesem der Nonen-Akkord, beide mit ihrem Anhang von abgeleiteten (durch Weglassung der Grundtöne gewonnenen) Akkorden. Dagegen führen die nicht natürlichen, sondern gemachten Akkorde — wie berechtigt und nothwendig sie auch im fernern Verlaufe der Kunst erscheinen mögen — nicht weiter. Selbst aus dem ersten und wichtigsten derselben, aus dem Molldreiklang, hat kein weiterer Akkord erwachsen können. Man kann ihm allerdings eine oder zwei Terzen zufügen, z. B. aus *c-es-g* ein *c-es-g-b* oder *c-es-g-h* machen. Allein dies ist nur ein willkürlicher, mechanischer Fortbau nach dem Vorbild, aber ohne die innre Nothwendigkeit des natürlichen, wie schon die Verhältnissreihe beider zeigt.

Zweitens. Die Harmonien sind in ihren Umkehrungen um so brauchbarer, je näher sie dem Ursprung stehen. Der Dominant-Akkord vollbringt seine naturgemässeste Fortschreitung in allen Umkehrungen und Lagen



mit gleicher Flüssigkeit und Annehmlichkeit, während schon der nächste Septimen-Akkord



\*) der Musikwissenschaft.

in seinen Umkehrungen oder Lagen nicht ohne Auswahl angewendet werden kann, wenn nicht ein Teil der Annehmlichkeit<sup>\*)</sup>, die dem Grund-Akkorde eigen, eingebüsst werden soll. Wie man in No.  $\frac{3}{244}$  in den Sext- und Quartsext-Akkord gegangen, wird nicht gemissbilligt werden; dagegen würde man statt der in No.  $\frac{4}{244}$  gebrauchten Weisen (mit Ausnahme der letzten) wohl diese



vorziehen. Die Bedenklichkeiten bei mancher Lage der Nonen-Akkorde in ihren Umkehrungen sind schon S. 162 zur Sprache gekommen. Der verminderte Septimen-Akkord dagegen zeigt sich zwar in seinen Umkehrungen gefügig, aber diese sind der charakteristischen Bedeutsamkeit andrer Umkehrungen nicht theilhaftig, weil sie sich von der Grundstellung des verminderten Septimen-Akkordes auf andern Grundtönen (S. 206) nicht unterscheiden.

Drittens. Die je näher dem Ursprung stehenden Akkorde sind meist auch um so freier in ihren Bewegungen. Hier steht obenan der Durdreiklang, der frei nach jedem andern Akkorde schreiten kann, sofern nur nicht dadurch falsche Stimmfortschreitungen entstehen oder die Harmonie zusammenhanglos wird. — An dieser Freiheit nimmt der Mollldreiklang Theil und geht in so fern selbst dem Dominant-Akkorde vor; er verdankt das seiner dem Durdreiklang nachgebildeten Gestalt, die ihn fähig macht, als tonischer Dreiklang ein Moment der Ruhe (S. 210) zu sein. Dass er aber hierin dem Durdreiklang nachsteht, dafür giebt es ein sprechendes Zeugniß. Sehr häufig werden Mollkompositionen mit dem Durdreiklang geschlossen (das Umgekehrte geschieht nie oder nur in äusserst seltenen Fällen) und eine Zeilang achtete man nur diesen Schluss für wahrhaft befriedigend, ja schloss — wenn der Durdreiklang nicht zusagte — lieber mit weggelassner Terz\*\*), als mit dem Mollakkorde.

Von allen fernern Akkorden ist der Dominant-Akkord der gewandteste; wir haben nächst seiner ursprünglichen Bewegung in die tonische Harmonie eine ganze Reihe andrer Fortschreitungen aufzuzählen gehabt und dieselben keineswegs erschöpft. Der verminderte Septimen-Akkord schliesst sich ihm besonders dadurch zu-

\*) Nur so allgemein kann im Allgemeinen geurtheilt werden; aus besondern Gründen können die fremdern Wege den Vorzug verdienen. Aber die Grundlegung eines Systems geht eben vom Allgemeinen aus; erst aus und nach diesem folgt das Recht des Besondern.

\*\*) So Mozart im ersten und mehreren Sätzen seines Requiem.

nächst an, weil er sich in mehr als einer Weise in einen Dominant-Akkord überführen lässt. Er scheint ihn sogar zu überbieten; aber nur darum, weil er vierfach ist, weil wir jeden verminderten Septimen-Akkord enharmonisch in drei andre verwandeln können. Der aus dem grossen Nonen-Akkord abgeleitete Septimen-Akkord hat auch mehrere Bewegungen; z. B.



während die Nonen-Akkorde schon durch die Tonmasse an mannigfachen Wendungen gehindert werden. — Die umgestalteten (so genannten willkürlichen) Septimen-Akkorde dagegen erscheinen an ihren Ursprung (S. 195) so gebunden, dass sie am annehmlichsten und fügsamsten in ihrer Folge als Gang aus einem der natürlichen Akkorde in den andern auftreten und abweichende Wendungen, z. B.



zwar möglich, aber weniger erfolgreich und annehmlich erscheinen, als andre auf dieselben Punkte gehende Akkordwendungen, z. B.



Viertens. Der Vorzug der natürlichen Gestaltungen tritt besonders klar in der harmonischen Figuration hervor, die wir erst später, S. 419, im Laufe der systematischen Entwicklung kennen lernen. Durch dieselben wird der Akkord in melodische Form aufgelöst, seine Intervalle treten nicht gleichzeitig, sondern nach einander hervor und werden um so deutlicher empfunden. Vergleicht man nun dieselbe Figuration in ihrer Anwendung auf verschiedene Akkorde, z. B.





sehr wichtig machten, nach unsrer Betrachtungsweise aber nur zur Erwähnung kommen, um die Besorgniss einer Unvollständigkeit der Lehre von dem Lernenden abzuwenden.

Man unterschied nämlich konsonirende und dissonirende Intervalle, konsonirende und dissonirende Akkorde. Oktave, grosse Quinte und Quarte, grosse und kleine Terz und Sexte hiessen konsonirende, alle übrigen dissonirende Intervalle, oder — jene Konsonanzen, diese Dissonanzen; der grosse und kleine Dreiklang mit ihren Sext- und Quartsext-Akkorden hiessen konsonirende, alle übrigen dissonirende Akkorde. Und nun stellte man die Regel auf: alle Septimen und Nonen in Septimen- und Nonen-Akkorden müssten vorbereitet werden. Diese Vorbereitung aber sollte darin bestehen, dass der dissonirende Ton in einem vorhergehenden Akkorde bereits als ein konsonirender vorhanden gewesen sei z. B. die Septime in *g-h-d-f* zuerst als Oktave in *f-a-c*, oder als Terz in *d-f-a* u. s. w.

Ohne uns hier\*) in eine vollständige Kritik dieser Regel einzulassen, wollen wir ihren Grund fassen und von da aus erkennen, was an ihr wahr ist. Der Grund war: dass jene sogenannten Dissonanzen als das Anreizende und in sofern gewissermaassen Befremdende in ihren Akkorden empfunden wurden, und dass die Akkorde selbst nicht so beruhigend wirken, als der grosse Dreiklang. Allerdings wird dieses Auffallende oder Anregende gemildert, wenn der anreizende Ton schon zuvor in ruhiger Weise aufgetreten ist, oder wenn wenigstens der auffallende Akkord in sichrer Verbindung mit der vorhergehenden Harmonie erscheint; auch wir haben die Wahrheit anerkannt, dass eine wohlverbundene Harmonie einheitsvoller und milder wirkt.

Allein die Tonkunst hat ja nicht den Zweck, etwa alle mildesten Tonverbindungen herauszusuchen; sie hat Ideen und Empfindungen der mannigfachsten Art auszusprechen, und bedarf dazu aller möglichen Tongestaltungen, der härtesten und fremdesten, wie der weichsten und nächsten. Es kann also bisweilen Bedürfniss sein, die sogenannten Dissonanzen auf das Mildeste vorzubereiten, bisweilen aber auch: sie scharf, plötzlich, unvorbereitet eintreten zu lassen; jede allgemeine Regel (ausser dem allgemeinsten Gesetz, überall zweckgemäss zu handeln) ist hier Irrthum.

Daher wird auch jene alte Regel fortwährend von den Komponisten thatsächlich widerlegt und von den einsichtign Lehrern durch mehr und mehr Ausnahmefälle oder Lizenzen beschränkt. Man fand, dass nicht immer die Dissonanz vorbereitet sein müsse,

---

\*) Diese und manche ähnliche Erörterung ist in der Schrift: „Die alte Musiklehre im Streit mit unsrer Zeit“ ausführlicher gegeben.

sondern es oft genüge, wenn nur der Grundton, oder auch ein andres Intervall des dissonirenden Akkordes zuvor dagewesen, — das heisst also: wenn die Harmonie eine überhaupt verbundene sei. Man fand ferner, dass nicht alle dissonirenden Akkorde in gleichem Grade mildernder Vorbereitung bedürften, und liess sich vor Allem den freien Eintritt (die Unterlassung der Vorbereitung) des Dominant- und verminderten Septimen-Akkordes gefallen<sup>\*)</sup>.

Wir bedürfen dieser Regeln und Gestaltungen nicht mehr. Wo wir es Recht finden, wissen wir schon die Harmonie zu verbinden; wo es der Idee unsers Tonstücks entspricht, wollen wir jeden beliebigen Akkord unvorbereitet einführen. Ist uns aber in einem besorgtern Augenblicke dennoch ein Zweifel aufgestiegen, ob nicht ein Akkord vor dem andern sorgsamere Behandlung verdient; so weist uns der Gang unsrer Harmonieentwicklung selbst auf die Akkorde, wo dies der Fall sein könnte; denn wir haben stets bei dem Einfachsten und Nächstliegenden begonnen und uns allmählig zu dem Fernern hinbewegt. Wir wissen daher schon, dass nächst dem grossen und kleinen Dreiklange mit ihren Umkehrungen erst der Dominant-Akkord, dann der verminderte Dreiklang, dann beide Nonen - Akkorde nebst den abgeleiteten Septimen - Akkorden, zuletzt die umgebildeten Septimen- und Nonen - Akkorde, und zwar jeder Akkord mit seinen Umkehrungen, gekommen sind, und dass die Akkorde um so fremder und auffallender werden, je weiter wir in der Entwicklung fortgeschritten sind. Nur die vom grossen und kleinen Nonen-Akkord abgeleiteten Septimen-Akkorde erscheinen einigermaassen bequemer, als die mit Tönen schwer beladenen Nonen-Akkorde. Soll sich also unsre Harmonie lind entfalten, so werden die je fernern Akkorde um so sorgsamer zu verschmelzen sein. Doch am rechten Orte darf uns der Muth nicht fehlen, auch die fernsten kühn, frei, unvorbereitet einzuführen.

---

<sup>\*)</sup> Hier und anderwärts hilft man sich dann auch wohl mit einer Art von Ausrede oder Ausflucht, die freilich nur aus oberflächlicher Ansicht vom Wesen der Kunst hergenommen und oft genug widerlegt ist, gleichwohl aber da und dort sich wieder laut zu machen sucht. Man unterscheidet nämlich zwischen freiem und strengem Styl, bestimmt den letztern besonders für Kirchenmusik, und will in ihm alle Regeln (z. B. auch die von der Vorbereitung der Dissonanzen) auf das Strengste befolgt haben, im freien Styl aber von dieser Strenge nachlassen. Als wenn jene Regeln, wenn sie nur überhaupt richtig wären, nicht, wie für Kirchenmusik, so für jede andre recht und nöthig sein müssten! Und, als wenn die Kirchenmusik nicht aller Mittel der Musik ebensowohl bedürfte, wie jeder andre Zweig der Tonkunst, um der unermesslichen Aufgabe gewachsen zu sein, die ihr gesetzt ist! — Doch dies muss anderswo näher geprüft werden. Jetzt wollen wir nur nach reichstem Besitz aller Formen und freier Herrschaft über sie trachten. Vergl. d. allg. Musiklehre S. 294.

**L.**

Zum fünften Abschnitte.

Seite 211.

Hier sind die S. 487 angedeuteten Uebungen in erweitertem Umfange zu wiederholen.

Erstens ist nach S. 99 bei jedem beliebigen Ton zu untersuchen, in welchen Akkorden er als Grundton, Terz u. s. w. Sitz habe.

Zweitens ist von irgend einem Akkord aus zu untersuchen, welche andern Akkorde (die Umkehrungen ungerechnet) daraus herzuleiten oder zu bilden sind. Jenes geschieht bekanntlich durch Zusetzung, dieses durch Umwandlung von Tönen; jenes rufen wir mit und, dieses mit oder hervor. Hier ein Beispiel.

Was lässt sich aus dem Akkorde

*C - E - G*

bilden?

*c - e - g*

und *b —*

*c - e - g*

— *b* und *d*

oder *des*

Weniger! *e - g*

— *b* und *d*

oder *des*

Weniger! *g*

— *b — des*

Ferner: *C - E - G*

oder *c - es - g*

oder *c - es - ges*

Ferner: *C - E - G*

— *B*

Weniger! *e - g*

— *b*

Ferner: *C - E - G*

verkehrt genannt: *g - e - c*

oder: *g - e - cis*

*C - E - G - B* verkehrt genannt: *b - g - e - c*

oder: *b - g - e - cis*

und: *b - g - e - cis - a.*

So wäre man auf einen neuen Nonen-Akkord gekommen, und könnte diesen weiter verwandeln. Ueberall muss gesagt werden, was jeder Akkord ist, und hiernach weiter gegangen. Z. B. *c-es-ges* ist der verminderte Dreiklang. Woher stammt er?

Es ist ein Dominant-Akkord ohne Grundton; der fehlende Grundton ist (*ges-es-c* und) *as*. Der Dominant-Akkord heisst also

*as - c - es - ges.*

Verkehrt genannt: *ges - es - c - as*

oder: *ges - es - c - a.*

Dies deutet wieder auf einen andern Nonen-Akkord (*f-a-c-es-ges*) und neue Verbindungsketten.

**M.**

Zum siebenten Abschnitte.

Seite 234.

Die in diesem Abschnitte gegebene Entwicklung dürfte weniger bei den Praktikern als bei einem Theil der Theoretiker Bedenken erregen; bei jenen nicht, weil wenig Gestalten (oder keine) hier zum Vorschein kommen, die nicht schon öfter in Kompositionen erschienen — bei diesen, sofern Viele von Alters her gewohnt sind, sich dem Harmoniewesen mit äusserster Hintansetzung des Melodiewesens dahinzugeben. Alle gegen das abstrakte Harmoniegesetz laufenden Erscheinungen werden dann Fehler gescholten, oder als „geniale Freiheiten“ — als gäb' es auch in der Kunst Privilegien für die günstiger situirte Minorität! Gesetzeszwang für die Schwächern, Vorrecht und Unverantwortlichkeit für die Mächtigen! — sauersüß durchgelassen, oder endlich unter den Freibrief von „Ausnahmen“ gestellt. Aber was will das sagen? Ist ein Gesetz richtig, das heisst vernünftig und nothwendig, so muss es für Alle und alle Fälle gelten; soll es Ausnahmen erfahren, so müssen diese — als Untergesetze — gleichfalls auf Vernunft und Nothwendigkeit begründet sein. Es ist also nichts gesagt, wenn man von irgend Etwas, z. B. einer Akkordführung, sagt: sie könne ausnahmsweise geschehn; man muss das allgemeine Gesetz und eben sowohl die Ausnahme rechtfertigen.

Dies ist auch für viele der im obigen Abschnitt auftretenden Fälle schon öfters versucht worden, — aber nicht für alle und nicht immer (wie uns scheint) mit befriedigendem Erfolge, weil man die Rechtfertigung einseitig bloß auf das Harmoniegesetz hat gründen wollen.

Indess, scheint es, lag die Bemerkung nicht allzufern, dass das Harmoniegesetz nicht überall das bestimmende — und alleinbestimmende sei. Aus der Harmonik lässt sich nicht begreifen, wie der Akkord *g-b-d* in *G*moll auf das wildfremde *H*moll oder *H*dur (No. 283) kommen oder wie in Gängen von Sextakkorden eine Reihe von Harmonien sich an einander schliessen soll (*c-e-g* und *d-f-a* und *e-g-h*..... oder vollends die Akkorde aus No. 284) die gar keine Beziehung auf einander haben. Den Anhängern der ältern Theorie konnten vielleicht diese Fragen gleichgültig bleiben, weil sie sich überhaupt weniger auf den Zusammenhang der Harmonie als auf Regelung der Dissonanzverhältnisse, Akkordauflösungen u. s. w. einliessen. Aber auch sie konnte die Lehre von den

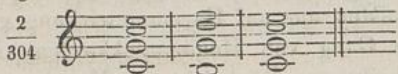


Oktavfolgen und Andres erinnern, dass keineswegs alle Gesetze dem Harmonieprinzip entfließen; dass die Oktaven bei a

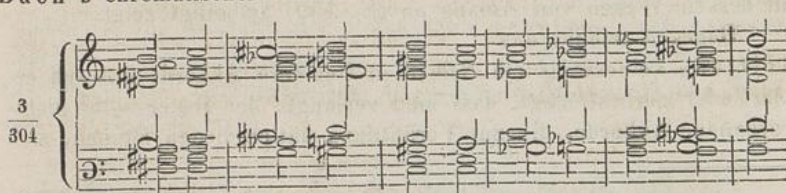


höchst bedenklich, die bei b unter Umständen wohl anwendbar, die bei c unbedenklich sind, lässt sich abstrakt aus dem Harmonieprinzip so wenig erweisen, wie die oben erwähnten Akkordfolgen sich aus ihm rechtfertigen lassen.

Sobald man aber den Gedanken festhält, dass die Akkorde zwar einerseits Inbegriffe zusammengehöriger Töne sind, andererseits aber durch Stimmen gebildet und dargestellt werden, die durch sie hindurchgehn, — dass man hier z. B.



zwar drei Akkorde vor sich hat, dieselben aber aus den Stimmgängen *e-f-e*, *c-d-c* u. s. w. gebildet werden: so tritt neben dem Harmonieprinzip das Melodieprinzip in sein Recht; jenes begründet die Zulässigkeit und das Wesen der Akkorde, lässt uns erkennen, dass *c-e-g* und *g-h-d-f* wirklich Akkorde sind, dass sie nächste Beziehung auf einander haben u. s. w.; dieses erweist, ob und wie weit jede Stimme den Erfordernissen der Melodieführung entspreche, ob z. B. jede Stimme wirklich und durchaus besondere Melodie habe, ob diese folgerecht und fließend geführt, ob sie auch rhythmisch wohlgebildet, reicher oder ärmer entwickelt sei. Keines der beiden Prinzipie darf verleugnet werden, jedes muss zu seiner Zeit dem andern nachgeben. Oben herrscht das Harmonieprinzip vor, hat richtige Akkordführung und Vollständigkeit der Akkorde erlangt; das Melodieprinzip hat in drei Stimmen fließende Tonfolge ergeben, während der Tenor zu Gunsten der Harmonie in der äussersten Bedeutungslosigkeit bleibt. In diesem Satze aus Seb. Bach's chromatischer Fantasie



geht der Bass von *dis* nach *g*, von *gis* nach *c*, von *c* nach *ges*, statt der zunächst liegenden bequem erreichbaren Töne *e-gis-c* nimmt er entlegne, fremde, unmelodische, — um die folgenden Har-

monien in ungebrochener Kraft und Herbigkeit eintreten zu lassen\*); das Harmonieprinzip waltet wieder vor und das Melodieprinzip hat ein Opfer gebracht. Dagegen ist in No. 284 das Melodieprinzip das schöpferische und herrschende, das Harmonieprinzip hat den ihm so wichtigen Zusammenhang der Akkorde zum Opfer gebracht. — Die Gestalten der folgenden Abtheilungen (Vorhalte, Durchgänge u. s. w.) sind noch unverkennbarere Beweise für das Wechselwirken beider Prinzipie; hiermit scheint die Entwicklung unsers Abschnitts gerechtfertigt.

Fasst man die ganze Modulationsbewegung mit jener Entwicklung in Eins zusammen, so finden sich allerdings Reihen von Erscheinungen, für deren Rechtfertigung das Harmonieprinzip ausreicht, dann aber wieder andre, wo es eben so gewiss zur Begründung nicht oder nicht allein genügt.

Erstens genügt es, wo die Absicht oder der unbewusstere Trieb des Komponisten nur auf Harmoniewirkung gerichtet ist. Ein Beispiel giebt der Gang von Dominantakkorden, (No. 242 B. Die Dreiklänge sind nicht aus Rücksicht auf Melodie ausgeworfen worden, sondern um dem Harmoniegange noch geschlossnern und unangehaltnerm Andrang zu ertheilen.

Zweitens genügt es bei allen aus Gestaltungen von vorwiegend harmonischem Charakter abgeleiteten Modulationen. Wenn einmal der Gang von Dominantakkorden rein-harmonisch festgestellt ist, so folgt daraus, ebenfalls auf dem Harmonieprinzip ruhend, die Rechtfertigung des Gangs in No. 243 C, sowie der abgeleiteten Gänge von verminderten Septimenakkorden und Dreiklängen. Warum kann hier



*h-d-f-as* nach *c-e-g-b* gehn, statt sich nach *c-es-g* oder *c-e-g* aufzulösen? — Weil wir in No. 242 B bereits *g-h-d-f* nach *c-e-g*.... und ... *b* geführt haben, der obige Akkord aber aus dem Nonenakkorde und mit ihm aus *c-e-g-b* entspringt und sich an dessen Wesen von Anfang an (S. 159) beteiligt zeigt.

Dagegen scheint uns drittens keineswegs ein Schritt in fremdere Akkorde dadurch erklärt oder gerechtfertigt, dass man verlangt: der Hörer solle nicht-vorhandne Akkorde, die zur Vermittlung hätten dienen können, sich

\*) Was in diesem Beispiel an Harmoniegestalten nach der bisherigen Entwicklung noch unerklärlich ist, wird in den folgenden Lehrabschnitten erläutert. Aehnliche Beispiele finden sich übrigens gar nicht selten, — namentlich in der oft kühnen Modulation der Rezitative.

als dazwischengeschoben vorstellen, z. B. bei den in No. 285 gezeigten Akkordfolgen die hier



mit Viertelnoten geschriebnen Akkorde. Sie sind ja aber nicht vorhanden! der Ununterrichtete — und die Musik ist hoffentlich nicht bloß für Harmoniker in der Welt! — kann sich ja gar nicht vorstellen, was er nicht kennt! und Alle sollen ja nicht ihren zufälligen Vorstellungen, sondern den wirklichen Tönen des Komponisten Gehör geben! Und endlich: wie weit reicht diese Erklärung? nicht über No. 286 hinaus; sie passt nur auf die nächstliegenden Fälle, die am Wenigsten einer Erklärung bedürfen.

Viertens erklären und rechtfertigen sich allerdings mehrere von denjenigen Akkordverbindungen und Modulationen aus dem Harmonieprinzip allein, die auf enharmonischer Umwandlung beruhen. Wenn Cdur sich unmittelbar —



nach Cisdur und Amoll nach Fisdur zu wenden scheint, so liegt die Vermittlung darin, dass der Uebergangsakkoord auf enharmonischem Wege mit einem andern von gleicher Tonung aber andrer Abstammung verwechselt worden ist. Allein auch hier findet man bald eine Gränze. Wenn hier bei a



gis-h-d-f in den Dominantakkord von E oder unmittelbar nach Hmoll oder Hdur geführt wird: so erklärt keine enharmonische Umnennung diesen Gang; eis-gis-h-d würde dem Harmonieprinzip zu Folge nach Fis aber nicht nach E oder H, cisis-eis-gis-h würde nach Dis (oder besser: d-f-as-ces nach Es) geführt haben.

Am wenigsten kann

fünftens auf Aushülfe der Enharmonik gerechnet werden, wenn diese die normale Akkordbildung zerstört, ohne eine andre — oder eine irgendwie hierhergehörige an deren Stelle zu setzen. Will man den Schritt bei a



dadurch erklären, dass man, wie bei b, die Terz b in a<sup>is</sup> verwandelt: so entsteht ein Ding, das gar kein Akkord, oder ein falsch

benannter ist. Man hätte damit nur ein grösseres, ein unlösbares Räthsel an die Stelle eines kleinern gesetzt. Oder will man darauf Gewicht legen, dass *aïs* als erhöhter Ton hinaufweist? dann müsste, wie bei *c*, die Quinte *d* in *cisis* verwandelt und die Unbegreiflichkeit noch weiter getrieben werden. Und müssen denn gerade erhöhte Töne hinaufschreiten? In unzähligen Fällen, z. B. hier —



schreiten erhöhte Töne hinauf, hinab, bleiben stehn, — schreiten erniedrigte hinauf, — Alles, wie der Gang der Harmonie und der Stimmen es verlangt; auch in No.  $\frac{3}{3 \text{ über } 4}$  finden sich dafür Beläge.

So scheint dann zuletzt nach und neben allen haltbaren Erklärungen aus dem Harmonieprinzip das Melodieprinzip sich geltend zu machen und den unbefangenen Betrachtenden zur Anerkennung zu nöthigen. Es zerstört nicht das andre Prinzip, sondern theilt mit ihm, indem jedes an seinem Theil nachgiebt und — durch die Zulassung des andern gewinnt.

## N.

### Zum achten Abschnitte.

Seite 237.

Hier, wo wir endlich auch an einen einzelnen Ton Modulationen anknüpfen, gebietet sich ein Rückblick auf die ältere Theorie.

Diese knüpfte die Modulationslehre an einen Ton, der die Kraft haben sollte, aus einer Tonart in die andre überzuleiten und desswegen Leitton genannt wurde; Leitton aber sollte die siebente Stufe\*) der Tonleiter, also Leitton von *C*dur oder *C*moll z. B. sollte *h* sein. Wenn nun der Leitton einer Tonart einträte, dann — so war die Annahme — würde durch ihn die Tonart bezeichnet, also eingeführt.

Warum wurde nun gerade die siebente Stufe als Leitton angesehen? Weil sie die Tonart von der eine Quinte tiefer liegenden unterscheidet; *h* unterscheidet *C*dur von *F*dur, sollte also die erstere Tonart bezeichnen und damit einführen\*\*). Hier konnte je-

\*) Da sie einen Halbton unter der Tonika liegt, so hiess sie auch subsemitonium modi. Bei den Franzosen ist ihr Name note caractéristique.

\*\*\*) Auch desswegen schon wollte man sie Leitton nennen, weil sie in melodischer Anwendung nothwendig (!) in die Tonika über ihr führe. „Man singe nur“ — sagte die Lehre — „*c, d, e, f, g, a, h* — und man wird fühlen, dass *c* folgen muss. So übereilt wurde oft beobachtet. Dass man

doch nicht lange unbemerkt bleiben, dass die siebente Stufe ihre Tonart nur von der eine Quinte tiefer liegenden unterscheidet. *H* unterscheidet zwar die Tonleiter *C*dur von der *F*dur-Leiter, nicht aber von *G*, *D*dur u. s. w. Wollte man von *F*dur nach *C* gehen, so war es vielleicht möglich, dies durch den Leitton *H* zu bewirken; wollte man aber von *G*, *D*dur u. s. w. nach *C*, so konnte das unmöglich durch *h* bewirkt werden, da dieser Ton in den Tonarten *G*, *D* eben so wohl heimisch ist, als in *C*, mithin kein Unterscheidungs- und Uebergangsmittel sein kann.

Man musste also für abwärts schreitende Modulationen (Modulationen in tiefer liegende Tonarten) einen zweiten Leitton annehmen. Dies musste die vierte Stufe der neuzuerreichenden Tonart sein, z. B. *b*, wenn man von *C*dur nach *F*dur gehen wollte.

Allein auch das konnte nicht genügen. Es musste (S. 175) klar werden, dass jeder einzelne Ton ohne allen Einfluss auf Bestimmung der Tonart eingeführt werden kann, dass es also eines kräftigern Mittels, — einer Harmonie bedarf, um in eine neue Tonart überzuführen. Und so wurden wir denn Schritt für Schritt auf den Dominant-Akkord und seinen Anhang geleitet.

Selbst in unsern Modulationen mit liegenbleibenden Tönen oder vermittelnden Gängen ist nicht der Ton (etwa als ein Leitton) das Modulationsmittel, sondern die an ihn gehängte Harmonie.



### Zum neunten Abschnitte.

Seite 245.

#### Generalbass und Generalbassspiel.

Aus einem besondern Grunde müssen wir hier, ausserhalb des eigentlichen Lehrgangs auf Generalbass und Generalbassspiel zurückkommen; Namen, auf die schon S. 128 hingewiesen ist.

Unter Generalbass versteht man bekanntlich eine bezifferte Bassstimme, aus der der Harmoniegang ersehn werden kann; dann die Lehre, eine solche Stimme anzufertigen und zu verstehn. Die praktische Ausführung derselben — nämlich der Noten mit den dazu angedeuteten Harmonien — am Instrument heisst Generalbassspiel.

mit der Tonfolge *c, d, e, f, g, a, h* — nicht befriedigt sein konnte (vergl. S. 23) beweist noch nicht, dass das höhere *c* folgen müsse; es konnte umgekehrt werden, — *c, d, e, f, g, a, h, a, g, f, e, d, c* oder *e*; man konnte von *H* aus abwärts gehen, — *c, h, a*, u. s. w.

Die Fertigkeit hierin war ehemals, namentlich im achtzehnten Jahrhundert, sehr wichtig. Denn einmal wurden vielerlei Kompositionen (Arien und Duette, selbst Choräle, besonders Rezitative) vom Tonsetzer so dünn begleitet, — mit Bass und einer oder zwei Geigen, oder gar nur mit einem Basse, — dass Ergänzung der Begleitung wünschenswerth erschien, die dann der Dirigent oder Akkompagnist am Flügel oder auf der Orgel gab, indem er den Generalbass dazu spielte\*). Dann aber hatte man sich eben dadurch gewöhnt, überall das Generalbassspiel anzuwenden und mit Hülfe desselben zu dirigiren, was denn freilich eine oft überflüssige, oft auch sehr störende und zweckwidrige Zuthat war. Bei der damaligen praktischen Wichtigkeit des Generalbassspiels für alle Dirigenten, Organisten, Kantoren u. s. w., war nun auch begreiflich, dass man den ganzen Harmonie - Unterricht mit dem Generalbass vereinigt abhandelte und letztern gewissermassen als Hauptsache hervorhob: daher so viele Harmonielehren unter den Titel von Generalbasslehren. Und weil bisweilen die Komponisten ihren Bass gar nicht, oder unvollständig beziffert hatten, so durfte selbst für diesen misslichen Fall die Anweisung nicht fehlen; man sollte aus dem Gang des Basses, wo möglich mit Beachtung der Oberstimme, zu errathen suchen, welche Harmonie der Komponist im Sinne gehabt oder in der Partitur ausgeführt habe, — was freilich höchst unsicher und bedenklich ausfallen musste.

Für uns hat der Generalbass den grössten Theil seiner praktischen Wichtigkeit verloren, weil das Generalbassspiel höchstens noch bei den einfachsten Rezitativen oder einigen geringen Arien aus alten Partituren Anwendung findet und hierzu die Kenntniss der Zifferschrift fast schon allein, jedenfalls im Verein mit Harmoniekunde genügt. Daher haben wir das allein noch Wichtige, die Lehre von der Generalbass-Schrift, als Nebensache und Beiwerk überall in den mit Buchstaben bezeichneten Anmerkungen zugegeben, wo unser Harmoniesystem zu einer neuen Gestalt vorschritt.

Aus einem blos äusserlichen Grunde empfehlen wir aber dem Schüler gelegentliche Uebung im Generalbassspiel.

Die Beobachtung an sehr vielen Schülern hat uns nämlich darauf aufmerksam gemacht, wie Mancher, bei der jetzigen Richtung auf Virtuosenkünste, neben bedeutenden Fertigkeiten doch einer festen; ruhigen und gebundenen Spielart entbehrt, wie Mancher, der die neuesten Zwölfinger-Etuden herunterarbeitet, nicht fähig ist,

\*) Auch Händel, der sehr schnell und oft flüchtig konzipirte, übrigens auch manche erst später in Aufnahme gekommene Instrumente entbehrte, rechnete auf solche Ausfüllung und soll zu seinen Oratorien die Orgel — gewiss nicht blos generalbassmässig — meisterhaft gespielt haben; bisweilen findet man sogar in den Originalpartituren das blosse Wort *Organo*, ohne alle Andeutung, was denn nun gespielt werden sollte.

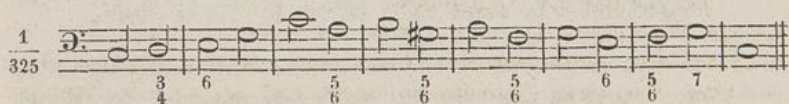
einen Choral in allen Stimmen singbar und ausdrucksvoll vorzutragen, — zur grossen Beeinträchtigung seiner Kompositions Studien.

Hier nun kann neben dem in dem Anhang E (S. 482) Gesagten ruhige Uebung im Generalbassspiel helfen.

Es bedarf dazu keiner Kenntnisse und Vorbereitungen, als der schon mitgetheilten. Auch für Uebungsstoff ist im ganzen Lehrbuche genügend gesorgt; jeder bezifferte Bass, — z. B. No. 151, 167, 171, 201, 204, 229, 317, 340, die in der Beilage XVIII gegeben und viele andre — bieten sich ohne Weiteres zur Uebung dar; jeder andre Bass kann zum Uebungsstoff werden, sobald der Schüler ihn mit Ziffern versieht, entweder zu den schon gesetzten Harmonien, oder zu solchen, die er selbst nach den bisher vorgetragenen Lehren ersinnt. So wird die Generalbassübung nebenbei auch zu durchgreifender Wiederholung des ganzen Harmoniesystems und zu erhöhter Gewandtheit in der Harmonik gereichen\*).

Diese Uebung nun besteht darin, dass man zuerst schriftlich die Harmonien, die der Generalbass andeutet, in jeder Lage (soweit es ohne Fehler geschehn kann) vierstimmig, dann fünfstimmig, dann dreistimmig setzt, sodann sie am Pianoforte mit gleichmässigem halbstarkem Anschlag und gebunden in allen Stimmen spielt, endlich sie ohne vorherige schriftliche Ausarbeitung gleich am Instrument ausführt.

Wir geben ein einziges kurzes Beispiel. Dieser Bass



soll vierstimmig ausgesetzt werden; die Oktave soll im ersten Akkord in der Oberstimme liegen.



Oder es soll die Terz (im ersten Akkord) in der Oberstimme liegen (a), oder die Quinte (b).

\*) Aus allen diesen Gründen ist sie auch eine gute Vorübung zum Partiturspiel, worüber das Nähere in der allgemeinen Musiklehre des Verf. zu lesen ist.

Er soll fünfstimmig (a) oder dreistimmig (b)

gesetzt werden u. s. f.

Im letzten Beispiel haben wir zu Ehren der Fünfstimmigkeit einen vollern Akkord genommen, und so könnte der ganze Bass vielfältig beziffert und harmonisirt werden.

Auch dies, und namentlich die Einführung der Vorhalte, empfehlen wir als Schluss der ganzen Uebung.

### Rückblick auf die alte Lehrweise.

Indem wir diese Anwendung des Generalbasses als eine blos zu äusserlichem Zweck unternommene, für die Hauptsache (das Studium der Harmonie) entbehrliche Nebenübung angerathen haben: ist es wohl am Ort, einen flüchtigen Blick auf die alte Weise des Harmonieunterrichts zu werfen, die in den Generalbass-Uebungen ihren eigentlichen Gipfel und ihr einziges Heil fand. Unsre Betrachtung wird nicht eine erschöpfende sein; dies bleibt mit allen tiefern Begründungen einem andern Orte vorbehalten. Sie soll nur so weit gehen, als zunächst nöthig ist, so manchem redlich das Gute wollenden Lehrer einen Fingerzeig zu geben. Wer sich daran nicht orientiren kann, oder wer aus Bequemlichkeit oder Starrsinn den Fortschritt nicht anerkennen will, der mag auf gründlichere Erörterung warten.

Wir gehen von folgenden Grundsätzen aus, die unter den Denkenden und besonders des Lehrfachs und der Erziehung Kundigen wohl allgemein feststehen.

Jede Lehre soll mit ihrem Gegenstande vertraut machen. Je sicherer und leichter sie das vermag, desto befriedigender ist sie; je gerader sie auf ihren Gegenstand losgeht, je bestimmter sie sein



Wesen auffasst und sich ihn aneignet, desto sicherer und leichter gelangt sie zum Ziele.

Die Kompositionslehre (also auch jeder Theil derselben, also namentlich auch die Harmonik) soll zur Komposition geschickt, soll den Schüler fähig machen, als Künstler und wie Künstler Kompositionen hervorzubringen.

Wie geht nun der schaffende Künstler zu Werke? — — Es sind hier zweierlei Momente zu unterscheiden.

Im glücklichsten Fall tritt dem Künstler sein Werk in allen seinen Theilen, — Melodie, Harmonie, Stimmbewegung, Instrumentation, — gleichsam wie eine Erscheinung entgegen; es steht vollendet vor ihm und er hat nur das im Geist fertig Angesehene niederzuschreiben. Dies ist das Glücklichste, aber auch — selbst bei vollendeten Künstlern — das Seltenste, für grosse Werke und für den nicht durchgebildeten Künstler oder Jünger nicht zu Hoffende.

Oder aber es erscheinen dem Geist des Künstlers die Hauptmomente des Werkes, die Hauptmelodie oder Grundzüge derselben, vielleicht auch einzelne Wendungen der andern Stimmen u. s. w. An diesen Hauptpunkten hält er fest und bildet das in der ersten Anschauung noch nicht Ergriffene vermöge seiner Stimmung, seiner künstlerischen Fähigkeit und Geschicklichkeit aus jenem Ursprünglichen heraus und an dasselbe heran, setzt oder vollendet z. B. die der Melodie noch fehlende Begleitung u. s. w.

Jenes Erstere kann nicht gelehrt und errungen werden; es ist reine Gabe des Talents und der Begeisterung, setzt aber — was man nicht vergessen möge! — befriedigende Bildung voraus.

Dem andern Gang der Sache, der allein unmittelbare Hülfe zulässt, hat sich unsre Lehrweise angeschlossen. Sie geht geradezu und von Anfang an vor allen Dingen auf das Komponiren hin, und fasst zuerst das auf, was die erste Hauptsache ist: die Melodie nach ihren Formen und ihrem Bildungsgesetze. Diese ist zuerst allein da; dann schliesst sich ihr harmonische Begleitung an, — eben wie bei dem Künstler, jenen höchsten Fall, der ausser aller Lehre liegt, ausgenommen, — bis späterhin diese Stimmen sich immer mehr selbständig ausbilden und die höhere Lehre beginnt, von der hier nicht weiter zu reden ist, die aber unmittelbar und in strenger Folgerichtigkeit aus dem Vorgehenden hervorgeht.

Eine Folge des Prinzips dieser Lehre ist, dass sie nicht blos im Ganzen, sondern auch in jedem Punkte sogleich auf ihren Zweck, auf Komposition ausgeht, keinen Lehrsatz aufdeckt, der nicht alsbald zur wirklichen künstlerischen Anwendung käme. So ist sie von Anfang an weckend und bildend für Phantasie und Urtheilskraft des Zöglings, anregend für seine Empfindung; sie ver-

setzt ihn sogleich in die künstlerische Sphäre und erhält ihn in derselben, wohin er ja allein strebt und gehört.

Welches ist nun der Weg der alten Harmonie- oder Generalbasslehre?

Zuerst liefert sie dem Schüler alle möglichen Intervalle und Tonleitern, dann alle möglichen Akkorde haufenweise. Diese Akkorde werden nicht aus einem Naturprinzip und durch die Kraft der Vernunft nach künstlerischem Bedürfniss aus einander entwickelt, sondern bald nach willkürlichen Einfällen gemacht und an einander gereiht (da entstehen denn unter andern jene Undezimen- und Terzdezimenakkorde, die nichts weiter sind, als Dominant- oder Nonnenakkorde, als Vorhalte über einem fortgeschrittenen Bass, Antizipationen oder Orgelpunktgestalten, und von denen die Erfinder selbst gleich bekennen, dass sie so, wie sie entstanden und beschaffen, eigentlich nicht zu gebrauchen seien), bald mechanisch aus der Tonleiter (deren Ordnung das gerade Gegentheil von Harmonie ist) zusammengesucht, wie G. Weber\*) unternommen, aber im Gefühl der Unzulänglichkeit des Prinzips, ungeachtet der sonst so vielbewährten Konsequenz nicht durchzuführen gewagt hat.

Diese Massen werden tabellarisch, durch Uebertragung der Intervalle und Akkorde in alle Tonarten, in alle Lagen und Umkehrungen dem Gedächtniss eingekeilt und mit Reihen von Regeln (über Vorbereitung und Auflösung) begleitet, deren Unzuverlässigkeit wir oftmals zur Sprache gebracht und vor uns schon G. Weber scharfsinnig und witzig genug aufgedeckt hat. Eben so werden Vorhalte, Durchgänge u. s. w. wie die zerstückten Glieder eines Leichnams ohne Einsicht in ihre Nothwendigkeit und ihr Wesen hingeworfen.

Dass diese lange Vorarbeit (zu der wir noch das Quintenverbot u. s. w., das Steckenpferd aller dieser unkünstlerischen Lehrer, rechnen) keine künstlerische Beschäftigung ist, dass sie nur das Gedächtniss oder allenfalls den aufmerkenden Verstand in Thätigkeit setzt, Phantasie aber und selbstthätige Vernunft des Jüngers unbeschäftigt, die dem Künstler unentbehrliche Empfindung unangeregt und ungeläutert lässt, oder vielmehr ertödtet; — das möchte wohl schon hier jedem Nachdenkenden klar sein.

Und nun, was ist nun erlangt? —

Natürlich nicht, dass man irgend etwas komponiren, oder nur eine gegebne Melodie begleiten könne.

Nun kommen jene Generalbassübungen: die Aufgaben, zu einem bezifferten (oder allenfalls unbezifferten) Bass Harmonie ohne Melodie zu setzen. So verkehrt sich in diesem Lehrgange die

\*) Vergleiche S. 497 Anhang I.

der Kunst eigne und nothwendige Ordnung; das Nebenwerk wird hervorgezogen und die Hauptsache — nicht etwa hinten nachgebracht, sondern ganz übergangen. Gleichwohl hätte man von jedem Kinde, wie von jedem Meister lernen können, worauf es eigentlich ankommt. Aber eben darauf mögen diejenigen sich nicht einlassen, die nicht in der Sache leben, die weder Drang, noch Talent, noch Geschick zu der Kunst haben, welche sie lehren möchten, und die bloß gelernt haben und lehren, um Brod zu erwerben.

Dieser unkünstlerischen, ja widerkünstlerischen Lehre und der jahrelangen Plage mit ihr haben wir es zu danken, dass aller Orten so viel Herzen und Köpfe eben unter den Musikern vertrocknet, dem wahren Kunstleben abgestorben und unfähig geworden sind, auch nur gegen den unfertigen, aber durch Irrstudien nicht verdrehten und abgematteten Naturalisten die Künstler- und Lehrerwürde und das Recht der Kunst zu vertreten.

## P.

### Zum zehnten Abschnitte.

Seite 247.

Wir haben auf diesem Punkte die Entfaltung der Harmonie, soweit dieselbe aus ihrem eignen Ursprunge vor sich geht, vollständig bewirkt und fortwährend in Anwendung gebracht. Bei diesem letztern Geschäfte sind uns auch die Gesetze, nach denen die Stimmen sich innerhalb der Akkorde und durch sie hin bewegen, klar geworden. Auf dem jetzigen Ruhepunkte wollen wir noch einmal den wichtigsten Moment in dieser Angelegenheit,

das Verhältniss der Stimmen in ihrem Fortschreiten  
miteinander,  
genauer erwägen.

Schon Seite 83 haben wir wahrgenommen, dass zwei Stimmen, wofern nicht eine als blosse Verdopplung oder Verstärkung der andern gelten sollte, nicht wohl miteinander in Oktaven — ferner S. 84, dass sie nicht wohl mit einander in Quinten gehen können. Allein wir haben schon damals angemerkt, dass nicht alle Oktav- und Quintenfolgen verwerflich sind. Wenn sich nun deren in der That in den Werken aller Meister finden, wenn wir sogar in strenger systematischer Entwicklung in No. 429 auf Quintenfolgen geführt werden: so können wir uns mit einem kahlen Verbot nach der Weise der ältern Theoretiker nicht für immer befriedigt und

abgefunden erachten. Es will wenig sagen, wenn man von irgend einem Verhältnisse, z. B. einer Quintenfolge, behauptet: es sei missfällig, es klinge nicht gut. Will man in der Kunst nur dem Gefälligen, Sinnlich-Wohlthuenden nachstreben<sup>\*)</sup>, so sinkt sie zu einem Sinnenkitzel herab; und der Geist hört auf, an ihr einen andern als den oberflächlichsten Antheil zu nehmen. Wir wissen aber, dass die Kunst uns gar andern Inhalt zubringt, dass sie eben so wenig blos sinnlich ist, als der Mensch blos Körper.

Wenn also unserm Sinn irgend ein Verhältniss auffallend, anreizend oder abstossend wird: so können wir bei dieser flachen Bemerkung nicht stehn bleiben; wir fragen: welcher Sinn, welcher geistige Inhalt in diesem Verhältnisse lebt, was es uns ausspricht? Für diesen Sinn ist dann das Verhältniss eben das Rechte, für einen andern freilich das Nicht-Rechte. So begreifen wir, dass eine Quintenfolge an einem Orte das einzig Rechte, an einem andern das durchaus Falsche sein kann; am letztern Orte müssen wir sie vermeiden, am erstern würden wir falsch handeln, wenn wir statt ihrer etwas Anderes setzten.

Nun haben wir schon zweierlei unserm Sinn auffallend gefunden: wenn Stimmen mit einander in Oktaven, und, wenn sie mit einander in Quinten gehn. Es fragt sich also: sind Oktaven- und Quintenfolgen überall und gleichmässig widrig? — sind vielleicht überhaupt Folgen gleicher Intervalle in den Stimmen missfällig? — oder vielmehr; was spricht sich in einem solchen

#### Parallelismus der Stimmen

(wie wir das Fortschreiten der Stimmen in gleichen Intervallen nennen können) aus? — Wissen wir die letzte Frage zu beantworten: so wissen wir auch, wo der Parallelismus an seinem Ort ist.

Erschöpfend kann diese Untersuchung hier nicht statt finden. Es müsste erst ergründet werden, welches der Sinn jedes Intervalles, z. B. der Quinten, sei, ehe man darlegen könnte, welcher Sinn in einer Folge solcher Intervalle sich ausspricht. Diese Ergründung gehört aber nicht in die praktische Kompositionslehre, sondern in die Musikwissenschaft; und die erstere kann nur soviel zur Ansprache bringen, als sich auf das unmittelbare Empfinden und Anschauen eines Jeden bauen lässt. Dies genügt aber auch für den Zweck der Kompositionslehre und in Verbindung mit den sonstigen in ihr enthaltenen Anleitungen vollkommen. Dann kommt auch sehr viel auf Klangverschiedenheit und Schallkraft des Musik-

<sup>\*)</sup> Und was ist denn gefällig, sinnlich wohlthuend? Dem Einen dies, dem Andern etwas Andres; heut unter diesen Umständen jenes, morgen unter andern Umständen dieses! So wenig zu allen Speisen blos Zucker oder blos Salz passt, so wenig will man selbst zur blossen Vergnügung des Sinnes stets nur das Weichere oder Strengere, Fremdere oder Gewohnte.

organs oder der Organe an, die einen Parallelismus auszuüben haben; bei schneller verhallenden oder fein und leicht intonirenden Instrumenten, wie Klavier und Geige, kann Manches hingehn, was bei Instrumenten von festerer und gefüllterer Aussprache (Blasinstrumenten) auffällt oder sogar missfällt. Schon die blosse Klangverschiedenheit kann, indem sie den Antheil auf sich zieht, einen sonst bedenklichen Parallelismus begünstigen. Beide Verhältnisse wirken bei den weiterhin zu erwähnenden Gluck'schen Quinten mit.

Im Allgemeinen ist nun über jeden Parallelismus der Stimmen zu sagen, dass zwei in gleichen Intervallen mit einander fortschreitende Stimmen einander ähnlicher, unter einander einiger sind, als verschieden gehende. Daher gelten zwei oder mehr mit einander in Oktaven gehende Stimmen (S. 51)



als einstimmiger Satz; daher sind Oktavfortschreitungen innerhalb der Harmonie früher (S. 83) fehlerhaft genannt worden; denn jede der Oktaven machenden Stimmen will und soll für eine besondere gelten, ohne es zu sein. So giebt es ferner (wie wir in Duetten oft genug hören können) nächst den erlaubten Oktaven keinen einträchtigern Gang der Stimmen, als mit einander in Terzen oder Sexten.

Auch in mehrstimmigen Sätzen schliessen sich zwei in Terzen oder Sexten mit einander gehende Stimmen, z. B. hier die erste und zweite —

am innigsten an einander an; sie wollen gleichsam für sich als ein Einiges gelten. Daher wird ein ganzer Satz durch Aussenstimmen, die mit einander parallel gehn, zu festerer friedlicherer Einigkeit verbunden; wie z. B. Händel in dem bewegten Halleluja-Gesang in seinem Messias die Worte: der Herr wird König sein. —

durch die parallele Führung der Aussenstimmen in erhabne einträchtige Ruhe versenkt. Daher ist ein paralleler Stimmgang auch fähig, uns über solche Fortschreitungen, die für sich allein aufreizend und verletzend sein würden, gelind hinwegzuführen. So trug schon in No. 116 der parallele Gang der ersten und dritten Stimme das Seinige bei, uns über die regelwidrige Führung der Terz oder Septime zu beruhigen, und so sind auch folgende Sätze zu rechtfertigen;



die beiden ersten (a, b) stimmen im Wesentlichen mit No. 116 überein; in c geht die Quinte in einer Aussenstimme aufwärts und das zu erwartende e, in das sie sich hätte auflösen müssen, erscheint in einer andern Oktave, — in dem parallelen Basse; bei d geschieht dasselbe und überdem gehn die beiden obersten Stimmen in Quinten aufwärts.

Allein nicht überall kann diese Eintracht und Aehnlichkeit des Stimmgangs willkommen sein, vielmehr wird man im Allgemeinen, besonders in den Aussenstimmen, eher eine charakteristisch verschiedene Führung der Stimmen vorzuziehen haben, um durch die mannigfaltige Weise der einzelnen Stimmen den innern Reichtum des Satzes zu erhöhen. Und endlich wird man zu weite Ausdehnung und zu grosse Häufung der Parallelismen, besonders in den Aussenstimmen, vermeiden müssen, wenn nicht aus der Einigkeit Einförmigkeit und Mattigkeit hervorgehn soll. Daher geben ältere Tonsatzlehrer die Regel: man solle in Chorälen den Bass nicht mit der Oberstimme in Terzen und Sexten auf- und abführen. Mit Recht besorgen sie davon Entkräftung des Satzes und Beeinträchtigung der kirchlichen Würde; nur lassen sie übereilt Stimmungen (z. B. die obige Händel'sche) ausser Acht, welche sanftere einigere Verschmelzung, und zu diesem Zweck Parallelismus der Stimmen fodern.

Soviel über den Parallelismus der Stimmen im Allgemeinen. Es ist nun noch zu bemerken, in welchen Intervallen und mit welcher Wirkung zwei Stimmen mit einander gehn können. Hier kommen wir zuerst auf die

Oktavparallele,

über die das Nöthigste bereits S. 83 gesagt worden ist.

Wir haben uns dort überzeugt, dass Oktaven als blosse Verdopplung oder Verstärkung, wie in No. 51 und 94, gar kein Bedenken erregen können, dass es aber ein Andres sei mit Okta-

ven, die von solchen Stimmen gebildet würden, welche nach ihrer Stellung für einen eignen Gang in der Harmonie bestimmt schienen, wie in No. 93 der Alt, der sich zwischen die zur Harmonie wesentlich mitwirkenden Stimmen stellte, auch bisher eine solche wesentliche Stimme gewesen, und nun bloss Oktaven zum Basse gäbe. Dieser Gedanke wird überall durchzuführen sein, wo auch Oktaven in freierer Weise aufzutreten scheinen.

Zunächst sehen wir hier —



einen Satz<sup>\*)</sup>, in dem die dritte und vierte Stimme fortwährend in Oktaven gehen. Wir dürfen die eine als blosser Verstärkung der andern ansehen; beide sind im Wesentlichen nur eine einzige Stimme oder Melodie, so gut wie die beiden Tonreihen in No. 51; aber eine Melodie, die durch den breiten Vollklang in ganz anderer Weise hervortritt, als durch den blossen stärkern Vortrag einer einzelnen Tonreihe. Der Komponist hat in jedem einzelnen Falle zu erwägen, ob eben hier das volle Heraustreten einer Mittelstimme zweckgemäss und dienlich ist.

Aehnliches beobachten wir in dieser Stelle aus Mozart's vierhändiger Ddur-Sonate<sup>\*\*</sup>, im Andante.



Die Oberstimme wird von der dritten Stimme in Oktaven (zwei Oktaven tiefer) verstärkt, allein — die Harmonie tritt zum Theil zwischen den Oktavenklang, eben wie einst in No. 93 der Tenor zwischen den Oktavengang von Alt und Bass.

Noch auffallender erscheint dieselbe Form in einem kleinen Klaviersatze (Aufenthalt, Lied aus F. Schubert's Schwanengesang,

<sup>\*)</sup> Auch in No. 547, d und No. 631 finden sich Mittelstimmen durch Oktaven verstärkt.

<sup>\*\*</sup>) Band 7 der vollständigen Werke in der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe.

für das Pianoforte übertragen) von Fr. Liszt, wo zuerst Ober- und Mittelstimmen

(der Bass liegt zum Theil in den Vorschlagsnoten), dann aber Ober-, Mittel- und Unterstimme

mit einander in Oktaven gehn\*), während andre Stimmen dazwischen die Harmonie ausführen.

Wie sind nun diese und ähnliche Stellen (deren namentlich viele im Instrumentalsatze vorkommen und im vierten Band dieses Werkes besprochen werden) zu verstehen?

Eben wie zuvor. Die zwei Oktavstimmen bei Mozart und die zwei und drei bei Liszt sind nichts als Verdopplungen einer einzigen Stimme; sie sind eine einzige Stimme und durch ihre konsequente Durchführung wie durch den unverkennbaren Unterschied zwischen ihnen und den begleitenden Stimmen als solche und nichts Andres bezeichnet. Liszt sowohl als Mozart haben

\*) Der zweite Theil dieses Satzes (Seite 6 und 7 der Haslinger'schen Originalausgabe ist noch anziehender, als der in No.  $\frac{3}{32}$  mitgetheilte erste.



dies thatsächlich erkannt und zu einer reizvollen Tongestalt benutzt; vornehmlich der jüngere Tonsetzer, während der ältere Meister nur einen beiläufigen Gebrauch von dieser Weise macht, die er übrigens in seinen Orchestersätzen häufig anwendet.

Eine mildere Form der Oktavenfolge ist die der nachschlagenden Oktaven. Wir geben hier —

ein Beispiel von Seb. Bach\*); da die Oktaven nicht gleichzeitig erscheinen und auf den betonten Taktgliedern nur Terzen (bei a) oder Sexten (bei b) in den fraglichen Stimmen gehört werden, so haben dergleichen Führungen, wo sie Stimmfluss, Konsequenz oder gar besondere Intentionen des Künstlers befördern, noch weniger Bedenken.

Von den Oktavparallelen wenden wir uns zu den ebenfalls schon (S. 84) besprochenen

#### Quintparallelen,

und zwar zuerst zu der

Folge von zwei oder mehrern grossen Quinten.

Der letzte Grund für den Sinn einer solchen Fortschreitung liegt im Sinne des Intervalls selbst, auf dessen nähere Bezeichnung wir uns hier nicht einlassen, weil sie nicht hier, sondern nur in der Musikwissenschaft\*\*) erwiesen werden kann. Wir erinnern uns aber von No. 56 her, dass die Quinte in der Entfaltung der Töne oder der Harmonie der erste neue Ton (nach dem Urton) ist, — denn die vor ihr erscheinende Oktave ist kein neuer Ton, sondern nur Wiederholung des Grundtons in einer höhern Tonregion, — dass mithin das Intervall der Quinte, z. B.

*C — und — G,*

die erste Anlage der Harmonie, der gleichsam noch unvollendete Dreiklang

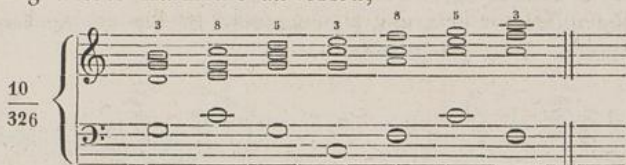
*e — g . . . . und — e,*

ist. Ohne also auf den tiefen Sinn dieses Intervalls einzugehn, sehen wir so viel: dass es gewissermaassen einen Dreiklang vorstellt. Folgen sich nun zwei Quinten, so wird uns damit die Folge

\*) Theil 9 der Peters'schen Ausgabe von Bach's Klavierwerken, No. III, S. 28.

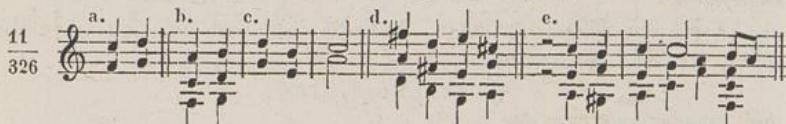
\*\*) Eine Andeutung enthält die allgem. Musiklehre S. 320.

zweier Dreiklänge vorgespiegelt, und zwar so, dass der zweite ganz in derselben Weise erscheint, wie der erste. Schon diese platte Wiederholung muss uns in Vergleich mit der normalen Entfaltung unsrer Harmonie anwidern, —



in der kein Dreiklang in gleicher Lage mit dem vorhergehenden und nachfolgenden erscheint. Um so greller tritt aus der äusserlichen Gleichheit die Unzusammengehörigkeit der Harmonie hervor, wenn der Quintengang unzusammenhängenden Dreiklängen (z. B. denen auf der Ober- und Unterdominante) angehört, oder diese vorspiegelt, oder ihren Eintritt auffallender macht durch das allen Parallelbewegungen eigne Aneinanderhalten der Töne\*).

Hiermit wird klar, dass und warum eine Quintenfolge missfälliger sein muss, als die andre. Quinten, die unzusammenhängende Akkorde andeuten, oder solchen angehören (wie bei a u. b)



werden auffallender, oder auch widriger erscheinen, als solche, die zusammenhängende Akkorde andeuten (c) oder solchen angehören (d), zumal, wenn (wie bei e) die beiden Quinten führenden Akkorde durch einen Absatz getrennt, verschiednen Gliedern angehörig scheinen. Schon die Führung der quintenmachenden Stimmen in Gegenbewegung, wie in dieser Stelle aus der Overtüre zu Haydn's Jahreszeiten (S. 20 d. Partitur),



\*) Daher werden auch Quinten nicht übel empfunden, wo man überhaupt keine Harmonieentfaltung und keinen der Harmonie erschlossnen Sinn hat. Im Mittelalter ist arglos in Quinten gesungen worden; Mozart (der Vater) hörte 1771 in Venedig zwei Arme, André 1822 in Würzburg bei einer Prozession Männer und Kinder in Quinten singen. In allen diesen Fällen hatte man nur Bewusstsein für seine eigne Stimme; jeder sang, unbekümmert um die Andern, in seiner eignen Tonhöhe.

wo die beiden Unterstimmen zwei Quintenpaare,

*e - a* und *d - g*

*a - d* *g - c*

(also nächstverwandte) folgen lassen\*), — dessgleichen eine Unterbrechung der Quintenfolge durch eingemischte Pausen



begünstigt in einem gewissen Grad unser Gefühl, da es wenigstens einigermaßen den Zusammenhang der Harmonie löset oder verbirgt. Auch Zwischentöne, wie hier z. B.,



heben die Wirkung der Quintenfolge auf oder mildern sie wenigstens, besonders wenn die Quinten nicht auf Takttheile, sondern auf die nicht accentuirten Taktglieder fallen, wie hier:



Man kann auch dergleichen Folgen leicht vermeiden, z. B.,



indem man (wie bei b) die zweite Quinte umgeht, oder (wie bei a und c) die beiden Quinten wenigstens nicht auf gleiche Takttheile fallen lässt, — denn nur dadurch machten sie sich in No.  $\frac{1}{3} \frac{0}{2} \frac{6}{6}$  und noch mehr in No.  $\frac{8}{3} \frac{2}{2} \frac{6}{6}$  fühlbar; — allein Jeder wird fühlen, dass es sich hier in der That um Kleinliches und Spitzfindiges handelt und dass die eigentliche Quintenfolge in all' diesen Fällen gar nicht vorhanden ist, — so wenig, wie bei unserm ersten Mittel (in No. 96), die Quintenfolge zu vermeiden.

\*) Nichts wäre leichter gewesen, als diese Quinten zu vermeiden, — z. B. durch die Führung der Mittelstimme von *e* nach *d*, von *d* nach *c*. Aber diese, wie jede sonstige Abänderung hätte die Energie der Unterstimmen gebrochen und den Satz verdorben.

Milder erscheinen uns ferner Quinten dann, wenn andre Stimmen uns vergewissern, dass nicht die von den Quinten vorgespiegelten Akkorde, sondern andre, zumal verbundene, einander folgen. So wird der Fall aus No.  $\frac{1}{3} \frac{1}{2} \frac{1}{6}$  b sich hier —



bei a, noch mehr bei b milder darstellen, da der zweite Akkord ein Dominantakkord und ein mit dem ersten verbundener geworden ist; ja, wo es auf klaren, mildhellen Zusammenklang ankäme, könnte die Schreibart bei b vor andern die Quinten vermeidenden Abfassungen unter manchen Umständen den Vorzug haben.

Noch minder verletzend erscheinen dergleichen Folgen, wenn beide Quinten, wie hier —



als Bestandtheile desselben Akkordes zusammengefasst werden können, oder eine fließende Stimmführung, wie in diesen Sätzen —

(a aus dem Pastorale des Händelschen Messias, b Beethoven's Sonate Op. 14) sie verbirgt oder vergütet; bei dem händelschen Satze wird der Ton der Oberstimme, der zum Bass die erste Quinte macht, von der zweiten Stimme festgehalten und dies verschleiert den unleugbaren Quintengang jener beiden Stimmen. Leicht liessen sich solcher Fälle viel mehr zusammenfinden, in denen der Komponist aus bestimmten Gründen von der allgemeinen Regel sich entfernt und zu diesem oder jenem Zwecke sich Quinten er-

laubt, ja jedem andern Ausdrücke sie geflissentlich vorzieht. Man erkennt nun auch, dass die S. 476 erwähnten, in der ersten Harmonieweise unvermeidlich befundenen (oder durch entgegengesetzte Bassbewegung verbesserten) Folgen, — dass Sätze, wie diese —

20  
326

jedenfalls zu den erträglichen zu zählen wären (sofern die Quinten nächstverwandten und verbundenen Akkorden angehören) und dass sie (besonders die letztern) in einem gewissen Zusammenhang wohl-angemessen, ja einzig rechter Ausdruck sein können.

Soviel hier über einen Gegenstand, der von jeher die Aufmerksamkeit der Tonsatzlehrer gefesselt und durch das unaufhörliche Hin- und Widerreden bis zu krankhafter Reizbarkeit gesteigert hat, nachdem man sich einmal mit einem allgemeinen und absoluten Verbot aller Quintenfolgen übereilt hatte und nun mit dem Wirken der Künstler einmal über das andre in Widerspruch stand; — denn schwerlich giebt es Einen rechten Künstler, der nicht irgendwo mit vollem Rechte Quinten gemacht hat\*). Wir haben an-

\*) Dass übrigens nach dem oben und anderwärts (No. 552, 557 u. s. w.) Aufgewiesenen noch manche Quinten enthaltende Kombination möglich ist, die unter gewissen Umständen der künstlerischen Intention entsprechen mag, kann, wer vorurtheilsfrei umherblickt, nicht in Abrede stellen. So wendet, um nur ein einziges Beispiel eines Meisters anzuführen, Glück in der Schlummerscene des Rinald in Armida (Akt 2, Scene 3, S. 88 der Original-Partitur) zu wiederholten Malen diese Quinten —

21  
326

an, und findet in ihnen den letzten Zug für jenes Gemälde wollüstig auflösenden Schlummers, den die Zauberin über den Helden niederthauen lässt.

Allein wir wollen beherzigen, dass solche einzig und einzeln in der Kunstwelt dastehende Züge nicht nachgeahmt und nicht gesucht werden dürfen, wenn sie nicht allen Werth, den eines genialen Aperçüs, verlieren sollen. Der Komponist hat unendlich Wichtigeres zu thun, ist von höhern und unendlich reichern Aufgaben und Zwecken erfüllt, als dass ihm die Aufsuchung eines nur in einzelnen Momenten glücklichen, und da sich entweder von selbst ein-

zuerkennen, dass das Verbot seinen guten Grund hat, und dass es uns jetzt möglich sein muss, Quinten überall, wo wir wollen, zu vermeiden. Aber wir müssen eingedenk bleiben, dass hier wie überall in der Kunst mit einer abstrakten Regel nur Irrthum gesät wird, dass auch Quintenfolgen unter Umständen zulässig, ja der einzig rechte Ausdruck sein können. Wir werden daher einstweilen

stellenden oder — unwerthen Motivs gestattet wäre; der Lernende vollends hat mit der Entfaltung und Durchführung der wesentlichen und bis in das Unendliche fruchtbaren Gestaltungen in Melodie und Harmonie — und mit der Sorge, auf dem vernunftgemässen Pfade dieser Entwicklung Schritt für Schritt folgerecht vorzudringen, so viel zu thun, dass für ihn diese vereinzelt letzten Erscheinungen noch weniger Werth haben dürfen, als für den Künstler.

Bei dieser Erwägung tritt uns nun die Arbeit eines neuern Tonkünstlers, *La Romanesca, mélodie du 16<sup>me</sup> siècle, transcrite pour le Piano par F. Liszt*, eigenthümlich entgegen, Liszt ergreift die vier ersten Töne seiner Melodie und bildet daraus eine Einleitung, von der uns hier die ersten Takte angehen.

Andantino quasi Allegretto.

22  
326

p. dolce tranquillo.

Nach einer zum Theil sehr anziehenden Darstellung des Liedes folgt ein Zwischensatz, aus welchem wir folgende Stelle

23  
326

u. s. w.

zu betrachten haben.

Schon der zweite Takt in No.  $\frac{3^2}{3^2 6}$  der Wechsel von Ober- und Unterdominantharmonie klingt uns fremd (S. 116) an. Im vierten Takte hören wir die erste Quintenfolge. Allein es sind Quinten nächstverwandter Akkorde (S. 527) und auf dem die Stimmführung ohnehin nicht so fest wie Orchesterinstrumente gebenden Pianoforte glaubt man eher, das *g* der dritten Stimme in das *a* der zweiten gehn zu hören (gleichsam als wäre *c* im Basse zweien Stimmen gehörig, von denen eine nach *F* hinab ginge), als eine Quintenfolge. So klingen diese Quinten sanft und zart, freundlicher und heller, als die einander fremden Akkorde des zweiten Taktes.

In No.  $\frac{3^2}{3^2 6}$  wiederholen sich diese Quinten und nach einer beiläufigen Quintenfolge zwischen Tenor und Bass von Takt 1 zu 2 erklingen im letztern wieder Quinten zwischen den *G*dur und *E*moll Dreiklängen, wieder auf nahe Verwandtschaft hindeutend, ohne Zweifel aber befremdlicher, wie die vorigen. Endlich tritt dasselbe Motiv mit Quinten der Tonika und Unterdominante in Moll auf, —

dem allgemeinen Verbote nachkommen, um uns in der Vermeidung der Quinten zu üben; später aber von den rechten Quinten, wenn sie sich uns darbieten, nicht zurückschrecken, — so wenig, als sie aufsuchen und herbeiziehen aus Roketterie oder Trotz gegen eine Regel, die für uns nichts Drückendes, kein Unrecht mehr hat.

Dass

Folgen von kleinen Quinten

(wie unten bei a) oder auch

Folgen gemischter Quinten,

nämlich kleiner, die auf grosse (b), oder auch allenfalls grosser, die auf kleine folgen (c) — jener Bedenklichkeiten ledig, und wohl zulässig sind,



ist schon daraus ersichtlich, dass die kleinen Quinten gar nicht einen ursprünglichen Akkord bezeichnen, mithin durch sie nicht unzusammenhängende Dreiklänge und Tonarten angedeutet oder schärfer bezeichnet werden können. Ein Theil übrigens von dem Auffallenden, das einer Folge grosser Quinten anklebt, geht auf die Folge einer grossen Quinte nach einer kleinen (der letzte Fall des



fremder und trüber durch die Folge von Moll auf Moll (S. 103). Ueberall erscheinen die einzelnen Akkorde in der wohlklingendsten Lage und es scheint die Absicht des Komponisten, sie auf den verschwebenden Schwingungen der Pianofortesaiten (im Orchester oder Vokalsatz, oder auf der Orgel wäre alles anders) leis in einander klingen zu lassen, gleichsam wie herübergewehte altherthümliche Klänge, die fremd und doch verlockend und vertraut uns ansprechen.

Wir möchten weder mit diesen Tonfügungen an sich rechten, noch mit dem Streben Liszt's und anderer Virtuosen unsrer Tage, dem Instrument die zusagendsten und bedeutsamsten Klänge gleichsam zum Trotz seiner Klangarmuth abzugewinnen. Ganz gewiss ist dieses Streben ein künstlerisches und zu ehren, wenn es mit solcher Energie und so innerlichem Berufe, wie sehr oft in Liszt, sich geltend macht. Möge nur über dem Hineinlauschen in das Instrument und dem Hinversinken in diesen oder jenen fremden Klang nicht die höhere Geistesthat, die freie und grosse Ideenentfaltung, versäumt werden; — und dies ist allerdings leicht zu befahren, wo man dem materialen Theile der Kunst, dem Klang, — oder gar der Begierde nach äusserlich Neuem zu grosse Gunst, den Vorzug vor dem geistigern Theile gewährt.

obigen Beispiels) über, weil man zuletzt die grosse Quinte vernimmt.

Kehren wir eine Quinte um, machen wir ihren obern Ton zum untern: so ergiebt sich eine Quarte. Daher sehen wir schon voraus, dass

eine Quartenfolge

wohl einigen Theil an der Misslichkeit der Quintenfolge haben wird. Wir haben schon S. 144 Quartenfolgen angewendet, nämlich in einander folgenden Sextakkorden, wie bei a.



Hier verbirgt sich ihr Auf- oder Missfälliges hinter dem fließenden Parallelgange der Aussenstimmen. Treten aber die Quarten in den Aussenstimmen auf, z. B. oben bei b, so müssen sie im Allgemeinen eben so bedenklich gefunden werden, als Quintenfolgen.

Sekunden- und Septimenfolgen

können nur in den seltnern Fällen eintreten, wo ein Septimenakkord (oder ein aus ihm abgeleiteter) in einen andern übergeht; z. B.



Die unschuldigsten Parallelbewegungen sind

Terz- und Sextenfolgen,

die wir schon mehrfach gebildet und beobachtet haben. Wo ein fließender einträchtiger Stimmgang der Idee des Tonstückes entspricht, sind diese Parallelen wohl angebracht; bei längerer Fortführung aber, zumal wenn eine reichere Harmonie erzielt wird, schwächen sie, besonders in den Aussenstimmen angebracht, wie wir oben S. 519 gesehn, den Satz. Der nachfolgende z. B.



wird, obgleich es an Akkordwechsel nicht eben fehlt, durch den Parallelismus der Aussenstimmen unstreitig jeder kräftigern harmonischen Wirkung beraubt.

Beiläufig sehen wir an diesem Satz eine eigenthümliche Stimmführung: die Stimmen kreuzen sich, der Tenor steigt über den Alt hinweg und wird also eine Zeit lang zweite Stimme. Wir sehn aber sogleich den Grund dieser ausnahmsweisen Stimmfüh-

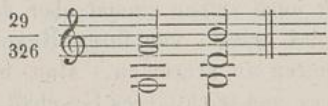


zung. In folgerichtigster Weise geht die zweite Stimme von *c* nach *h*, nach *b*, nach *a*; die dritte liegt mit ihrem *g*, *g* unter jener, steigt aber in den folgenden beiden Akkorden über sie weg (um die Harmonie vollständig zu machen, ohne dass der gute Gang des Alts gestört würde) und kehrt früh genug zurück. — Wollte man freilich solches Stimmkreuzen oft wiederholen oder weit fortsetzen, so müssten die Stimmen sich endlich verwirren. Oder wollte man die Hauptstimme von untern Stimmen kreuzen lassen, so müsste man Verminderung ihrer Wirkung besorgen.

Uebrigens hat man auch aus dem Parallelismus der Terzen einen auffallenden Moment herausgeföhlt, und zwar die

Folge grosser Terzen,

die sich ursprünglich ebenfalls bei der Harmonisirung der ominösen sechsten und siebenten Stufe (S. 83) eingefunden haben und zwei unverbundne Dreiklänge



bezeichnen. Auch diese Folge ist besonders von ältern Tonsatzlehrern unter dem Namen Triton verpönt worden, und es ist wenigstens so viel zuzugestehn, dass sie die Herbigkeit unverbundner Akkorde herausstellt, dass sie unmilder ist, als eine Folge abwechselnd grosser und kleiner Terzen, und dass sich in längerer Fortführung —



die Einförmigkeit und Herbigkeit dieses Parallelismus steigert, obwohl auch hier verbundene Akkorde, z. B.



viel verträglicher und wohlgeittener auftreten, und endlich auch unverbundene nach Umständen der rechte Ausdruck einer künstlerischen Idee sein, oder gar nicht vermieden werden können, man müsste denn aus weichlicher Scheu vor einem etwas härtern Klange das, was sonst gut ist und sich nicht anders sagen lässt, — wie z. B. eine Engführung, wie diese von Seb. Bach aus der *D*moll-Fuge im ersten Theile des wohltemperirten Klaviers,



mit all' ihren schönen Folgen unterdrücken.

Ueberhaupt aber wollen wir uns, wie schon öfters erinnert worden, vor jener Verweichlichung des Sinnes bewahren, die vor jedem vollen oder stärkern Ausdrücke zurückbeben lässt, und die sich selbst fortwährend täuscht, da das allzuergwöhnliche Hinhorchen und Hinstarren auf jeden fremdern, oder durch übereilte Regelweisheit verdächtigten Ausdruck in der That dahin bringt, überall Verdächtiges und Beleidigendes zu spüren. Jene missverständigen musikalischen Puristen, die vor Allem zurückschrecken, was den Namen Quinte oder Triton oder Querstand u. s. w. hat, gerathen damit nicht blos in Widerspruch mit allen Meisterwerken, sondern müssen sich auch selber einmal über das andre sogenannte Freiheiten nehmen, das heisst: von ihren Regeln loslassen, — oder sie würden gar aufhören zu schreiben. Man hat bei der Ausübung der Musik ein höheres und wichtigeres Geschäft, als nach jedem verdächtigen oder verläumdeten Stimmschritt heranzuhorchen. Solche Peinlichkeit ist dem wahren Künstler eben so fremd, wie zutapender Leichtsinns oder Unverstand. Er erreicht die von so viel Tonlehrern mehr gepriesene als verstandene Reinheit des Satzes nicht durch Herausklauben der scrupelhaften Punkte, sondern durch die erworbene Reinheit des Sinnes und Denkens, die ihm überall für seine Ideen den treffenden Ausdruck bietet und sie recht, in naturgemässer und vernunftgemässer Führung und Verknüpfung der Stimmen, darstellen hilft.



## Zur achten Abtheilung.

### Zum zweiten Abschnitte.

Seite 263.

Im Laufe der Lehre haben wir nur das unmittelbar für die Beschäftigung des Lernenden Erforderliche gesagt; selbst die naheliegende Bemerkung, dass ein Melodieton bei der Harmonisirung von nun an nicht blos als selbständiger Akkordton, wie bisher und wie hier



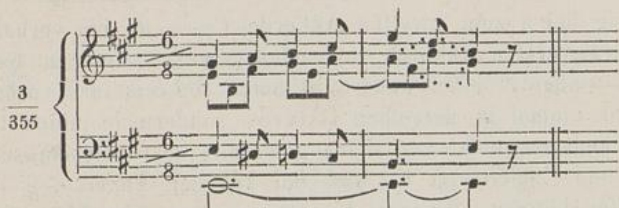
der erste Ton des Taktes bei a, sondern auch als Vorhalt aufgefasst und behandelt werden könne, wie bei b, — ist erst im vierten Abschnitte (S. 265) nur praktisch gezeigt worden.

Hier aber, nachdem dem praktischen und nächsten Zweck der Lehre genug gethan ist, dürfen wir nicht versäumen, auch auf einige Besonderheiten aufmerksam zu machen.

Die Auflösung des Vorhalts war nöthig, um den Widerspruch zwischen dem aus dem vorherigen Akkorde liegengebliebenen Vorhaltton und dem neuen Akkorde, zu dem jener nicht gehört, zu beseitigen und zu versöhnen. Allein diese Beseitigung kann verzögert werden, indem sich zwischen Vorhalt und Auflösung ein anderer Akkordton, oder gar deren mehrere einschieben. So löset sich hier



bei a das aus dem ersten Akkorde liegende *e* richtig nach *d* auf, aber erst nachdem die Terz des neuen Akkordes dazwischen geschoben ist. Bei b liegen zwischen Vorhalt und Auflösung sogar drei andere Akkordtöne. Noch weiter ist Beethoven in dem Anfang seiner unvergleichlichen Sonate Op. 101,



gegangen. Der erste Takt schliesst mit dem Quartsext-Akkord *e-a-cis*, der folgende setzt mit dem Dominant-Akkord *e-gis-h-d* ein, zu dem in der zweiten Stimme *a* als Vorhalt liegen bleibt und sich nach *gis* auflösen muss. Zuvor aber geht es nach dem ganz harmoniefremden Tone *fis*, dann nach der Quinte des Akkordes *h* und nun erst in den lösenden Ton *gis*. — Man könnte, zur Erklärung jenes *fis*, sagen: dass dem Komponisten in diesem Tongedichte voll schweller Sehnsucht ein über die beiden tiefen Töne gebauter Septimen-Akkord *fis-a-cis-e* vorgeschwebt habe; oder gar, dass hier auf einen Akkord von sechs Tonstufen (*e-gis*

-h-d-fis-a), den man Undezimen-Akkord\*) zu nennen hätte, hingedeutet wäre, — wenn es überhaupt wichtig sein könnte, jede einzelne Erscheinung und Kombination nach ihrem Zusammenhang mit den Grundformen zu erläutern, — und wenn es gar erlaubt wäre, aus einem einzelnen Tongebilde gleich auf eine neue sonst nirgend sichtbare Gattung oder Klasse zu schliessen. Auf den gegenwärtigen Fall werden wir später zurückkommen; hier ist die Erklärung jenes *fis* ohnehin Nebensache, die verzögerte Auflösung des Vorhalts Hauptsache.

Man wird übrigens bei dieser ganzen Erörterung an die verzögerte Auflösung der Terz, Septime und None in Septimen- und Nonen-Akkorden (S. 422) erinnert.

Soviel von der Auflösung der Vorhalte. Was ihre Vorbereitung betrifft, so erinnern wir uns, dass ein Vorhalt nur begreiflich erschien, insofern er zuvor in einem Akkord als harmonischer Ton aufgetreten und in den neuen Akkord hinein liegen geblieben war. Dies eben nannten wir seine Vorbereitung, und sahen ein, dass sie in derselben Stimme statt gehabt haben müsse; Vorbereitung, Vorhalt und Auflösung ist ja nichts anders, als der besonders gestaltete Gang einer Stimme. Nun aber können wir auch von hier aus freiere Gebilde ableiten. Hier —

The musical notation consists of three measures labeled a, b, and c, each with a treble and bass staff. The time signature is 4/355. In measure a, the treble staff has a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has chords: G2-B2-D2, G2-B2-D2, G2-B2-D2. In measure b, the treble staff has: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has chords: G2-B2-D2, G2-B2-D2, G2-B2-D2. In measure c, the treble staff has: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has chords: G2-B2-D2, G2-B2-D2, G2-B2-D2.

sehen wir bei a zum zweiten Akkorde (*g-h-d*) ein vorhaltendes *c*; es ist im ersten Akkorde vorhanden gewesen, auch in derselben Oktave, — aber in einer andern Stimme. Bei b ist der vorhaltende Ton nicht einmal in derselben Oktave, sondern in einer tiefern, bei c vollends gar nicht vorhanden gewesen; unsre musikalische Erfahrung und Empfindung hat sich nur aus den Tönen *e-g* — und *c* vorstellen können, dass er dagewesen wäre, oder hätte dagewesen sein können und sollen. In gleicher Weise begreifen wir diese Stelle aus einem Mozart'schen Quartett.

\*) In der That hat ein Theil der alten Theoretiker nicht blos Undezimen-, sondern auch Terzdezimen-Akkorde angenommen. Den Ungrund dieser Lehre glaubt der Verf. in seiner Schrift, die alte Musiklehre im Streit u. s. w. S. 103 erwiesen zu haben. Humoristisch spielte der Zufall mit, indem ihm selber (im Oratorium Mose, Partitur bei Breitkopf und Härtel S. 168) ein wirklicher Undezimen-Akkord erwachsen musste. Dass dieser Fall jenen Erweis nicht schwächt und die Undezimen-Akkorde der alten Schule gar keine wirklichen Akkorde sind, ist am angeführten Orte nachzulesen.

5  
355

Das *f* der zweiten Stimme ist nur erklärlich, indem wir aus dem Basse des ersten Takts den Akkord *f-a-c* voraussetzen. Und wenn hier das tiefere *f* leicht genug auf das höhere schliessen (oder gleichsam hinfühlen) liess, so geht in diesem Sätzchen aus *Cosi fan tutte*

6  
355

Mozart noch weiter; das *c* der Mittelstimme ist nur begreiflich, insofern man aus den Tönen des ersten Takts den Akkord *f-a-c* heraushört.

Man sieht sehr leicht in allen diesen Fällen nur weitere, kühnere Folgerungen aus dem ersten Gesetze, dass Vorhalte vorbereitet sein müssen. Ueberall sind hier Vorbereitungen vorhanden, aber entlegner, zum Theil nur der ergänzenden Einbildungskraft überlassen. Wir dürfen dergleichen Gebilde nicht für falsch oder unzulässig erklären, uns aber sagen, dass sie mehr oder weniger Befremdendes an sich haben. Und so könnte man sich endlich gänzliche Uebergang der Vorbereitung gestatten, z. B.

7  
355

wenn ein scharf einschlagender, einreissender Zusammenklang dem Sinn des Tonstücks zusagte. Auch mildern schmerzlichem Ausdrucke könnte ein unvorbereiteter Vorhalt, z. B.

8  
355

wohl angemessen sein.

Bisweilen liegt übrigens die Unregelmässigkeit bloß in der Schreibart. Sätze wie dieser



scheinen nur unvorbereitete Vorhalte zu enthalten. Sie wären eigentlich so —



zu schreiben gewesen, oder sind als Nachbildungen solcher Sätze zu erklären, wenn man sich auch aus irgend einem Grunde die Freiheit nimmt, sie so, wie in No.  $\frac{9}{355}$  geschrieben, ausführen zu lassen.

Noch einmal kehren wir zu der Auflösung zurück.

Sie sollte zu dem Akkord erfolgen, in den der Vorhalt sich eingedrängt hat. Hier —



sehen wir nun die Auflösung auf einen andern Akkord treffen. Das *f* der Oberstimme müsste sich in die Terz des Dreiklangs von *c*, dann das *e* in die Oktave des Dreiklangs von *d* auflösen; beide Töne schreiten auch nach *e* und *d*, — aber erst, nachdem *c-e-g* zu *a-c-e*, und *d-f-a* zu *h-d-f* fortgegangen ist. Ein gleicher Fall findet sich in No.  $\frac{10}{355}$ ; auf dem dritten Viertel des ersten Taktes bleibt *f* als Vorhalt zu dem Akkord *es-g-b* liegen, löset sich aber erst zu dem folgenden Akkorde *c-es-g* in *es* auf. Genug, dass wir den erwarteten Ton richtig erhalten.

Man könnte sogar noch weiter gehen, z. B., wie hier, —



die Auflösung auf den dritten Akkord verschieben. Dergleichen Fälle mögen erwogen und einmal versucht werden; besondrer Uebungen bedarf es für sie nicht.

Doch es erwarten uns noch eignere Gestaltungen. —

Wir kennen zwei Arten, eine oder einige Stimmen weiter zu führen, während die andern den Akkord festhalten: den Vorhalt und die Fortschreitung einer Stimme von einem Akkordton zum

ändern. Es leidet kein Bedenken, beide nach einander zu gebrauchen, wofern nur beiden, namentlich dem Vorhalte, sein Recht geschieht. Hier z. B.

ist bei a der Vorhalt der Oberstimme richtig von *a* nach *g* geführt; dessgleichen bei b das vorhaltende *f* nach *e*; dessgleichen bei c der Vorhalt von unten, *h*, nach *c*; endlich bei d der Vorhalt *d* nach *c*. Aber nach erfolgter Auflösung geht die Oberstimme noch durch mehrere Akkordtöne.

Dies ist vollkommen entsprechend den bisherigen Regeln, aber oft zu weitschweifig. Hier —

sehen wir dieselben Sätze, aber ohne Umschweife; alle Mitteltöne sind weggeworfen und der letzte Ton, auf den sie führen, ist allein ergriffen. — Freilich ist damit auch die Auflösung selbst weggefallen; statt der zu erwartenden Töne *g*, *e*, *c* müssen wir uns genügen lassen an dem fort klingenden Akkorde, der freilich den Auflösungston enthält, aber ihn in einer andern Stimme vernehmen, oder nach der bekannten Akkordnatur ergänzen lässt. Allein eben dieser Mangel isolirt den Vorhaltton noch schärfer und kann ihn insofern zarter, gleichsam verlassen in der Fremde, oder auch schärfer, schneidender im Widerspruche mit der Harmonie, erscheinen lassen.

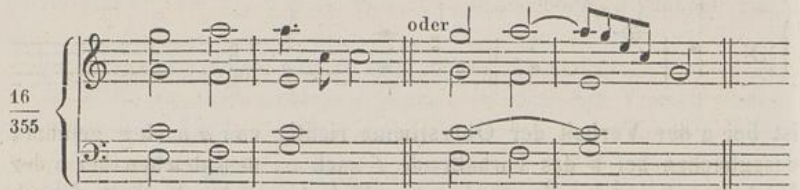
Hier ist es nicht bloß erträglicher, den durch den Vorhalt zurückgehaltenen Akkordton in einer andern Stimme mit dem Vorhalte

zugleich einzuführen, z. B. die Begleitung zu Obigem so zu gestalten,



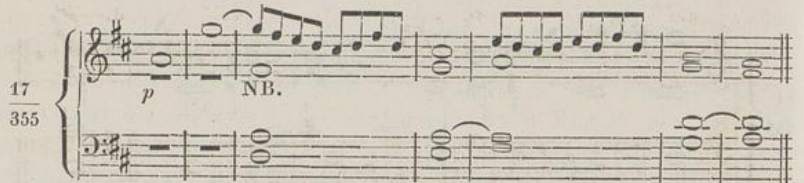
sondern der in einer andern Stimme erscheinende Ton kann uns auch gewissermassen statt des Auflösungstons dienen, den wir erwarten.

Diese Verwandlung zeigt aber eine neue Abweichung von den ersten Gesetzen der Vorhalte. Wir sehen nämlich dasselbe Intervall, das oben vorgehalten wird, unten im Basse zugleich erscheinen.



Die Entfernung mildert den Widerspruch \*) wenn sie ihn auch

\*) Aehnlich ist diese Stelle, —



aus dem reizvollen ersten Satze des dritten Quartetts (Op. 18) von Beethoven, wo Vorhalt und zurückgefallner Ton (*g* und *fis*) in nebeneinanderliegenden Stimmen gleichzeitig erscheinen. Hätte Beethoven der zweiten Geige statt *fis* das höhere oder tiefere *a* geben sollen? — dann hätte er den stillen Gang der Stimme und ihren wohlthuenden Parallelismus (S. 519) mit dem Basse gestört, überdem mit dem tiefern nach *g* hinaufschreitenden *a* das Hauptmotiv (die Septime) abgenutzt, das er nachher besser braucht. Oder hätte er die zweite Geige noch pausiren, erst im folgenden Takt einsetzen lassen sollen? — Der Eintritt wäre schon für sich schief gewesen und zugleich hätte Beethoven nach dem einstimmigen Anfange den sichern und festen Einsatz des Tutti verdorben. Er hat das Ganze im Auge gehabt, wie jeder Künstler, und mit bestem Erfolge; der flüchtige Widerklang *fis-g* ist ein unentbehrliches (wie unvermeidliches) Reizmittel im zarten Satze.

In gleichem Sinn ist Seb. Bach, der besonnenste und kühnste aller Tondichter, noch einen Schritt weiter gegangen. In diesem aus seiner *A*moll-Fuge (Band 4 der Gesamtausgabe seiner Klaviersachen, bei Peters in Leipzig) genommenen Satze:



nicht hebt, und es kommt darauf an, ob er dem Sinn unsres Satzes entspricht, ob dieser ein so scharfes Wiedereinander der Töne verlangt und in seinem sonstigen Zusammenhange rechtfertigt. Händel in seinem Messias, in dem wunderzarten, gleichsam nur hingehauchten Chor: Sein Joch ist sanft und seine Last ist leicht, wagt einen solchen Zug,

19  
355

ist leicht, sein Joch — ist sanft

NB.

und trifft meisterlich das Rechte, er wahrt den in Sinnen sich verlierenden Satz vor Verweichlichung und weckt damit leise die Saite des Wehs; denn nach diesem Chor wird Leiden und Tod gesungen.

Hier war es der tiefe Sinn des Satzes, der den unregelmässigen Vorhalt als das Rechte erscheinen liess. In einer andern Weise finden wir dasselbe in Beethoven's Sonate mit Violinbegleitung Op. 24. Im Scherzo treten Pianoforte und Geige so gegen einander.

20  
355

Violino.

Pianoforte.

Man erkennt sehr leicht, dass die Harmonie, der Pausen entkleidet, im zweiten bis vierten Takte so gestaltet ist: —

18  
355

NB.

NB.

u. s. w.

tritt Vorhalt und der durch ihn aufgehaltne Ton in derselben Oktave, in engster Nähe aneinander, gegen den S. 250 bei No. 330 erteilten Rath.

Der Rath ist begründet, zumal für den Neuling in der Vorhaltslehre, der noch nicht alle Verhältnisse leicht und sicher überschauen kann. Aber Bach ist ebenfalls im vollkommenen Rechte. Er wollte lieber zwei Töne ein Sechszehntel lang schärfer aneinander klingen lassen als die schwunghafte Weise seiner Unterstimme, die im Vorhergehenden motivirt ist, stören.



Die Oberstimme geht also in Oktaven mit der zweiten, und weicht auf dem zweiten Viertel von ihr ab, um einen Vorhalt zu bilden, der der andern Stimme widerspricht. Aber in diesem neckenden Widerspruch (der bei der Schnelle der Bewegung und der Kürze der Töne nicht herb, nur pikant werden kann) liegt eben der Reiz des Satzes; die Geige thut, als wollte sie nicht mit, und richtet dann in neckiger Nachfolge und Nachahmung eine artige kleine Verwirrung an.

Wieder in einem andern Sinn hält Beethoven (im Andante seines grossen Bdur-Trios Op. 97) ganze Akkorde vor, während in andern Stimmen die vorgehaltenen Töne zu gleicher Zeit erklingen.



Hier wird *e* bei *a* durch *fs*, *h* durch *c*, *g* durch *a* vorgehalten und alle diese Töne erklingen gleichzeitig mit den Vorhalten; bei *b* finden wir Gleiches, bei *c* wird *h* gegen *b* — also obenein querständig vorgehalten. Es genügt aber — ohne tieferes Eindringen in den Sinn des Satzes — an die Kürze der Vorhalte und den kurzverklingenden Ton des Pianoforte zu erinnern, um darzuthun, dass hier ein eigentlicher Widerklang oder Missklang gar nicht zu befahren ist, sondern die Harmonien mit Hülfe dieser Vorhalte nur schwebender in einander schmelzen.

Endlich sei noch einer mehrdeutigen Form erwähnt, die nach Analogie der Vorhalte sich herausbildet. Hier —



sehn wir sie zweimal vor uns; *g* in der Oberstimme bleibt zu dem Akkord *a-c-e* liegen, eben so *h* zu dem Akkorde *c-e-g*. Wollten wir diese Töne als Vorhalte ansehen und regelmässig auflösen, so könnten sie nur Vorhalte von unten sein; *g* müsste sich nach

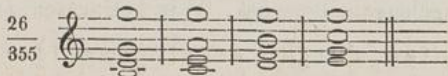
dem höhern *a*, *h* sich nach dem höhern *c* bewegen; nur wäre die Auflösung von *g* eine Oktave herabgesetzt, die von *h* durch zwei dazwischen geschobne Harmonietöne verzögert. Allein — dann wären diese Vorhalte



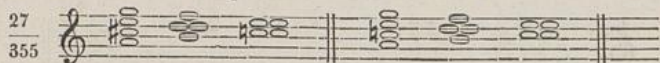
nichts weiter als nachschleppende Oktaven der andern Stimme, Vorhalt und zurückgehaltener Ton, *g* und *a*, *h* und *c*, träfen in einem Momente zusammen\*), und so zeigt sich eine regelmässige Auslegung überall nicht ausführbar, man fühlt sich mit dergleichen nachbleibenden Tönen,

wie man sie nennen könnte, dadurch versöhnt, dass die Stimme, in der sie erscheinen, sich nachher umständlich in den Akkord hineinbiegt.

Oder will man dergleichen Tongestalten als Septimen-Akkorde



ansehn, die nicht ihren nächsten regelmässigen Gang nehmen, sondern in einen andern Septimen-Akkord führen?



\*) Dass übrigens der Komponist auch auf dergleichen Gestaltungen geführt werden kann, sehen wir aus dieser Stelle

Allegro.



(die Oberstimme von beiden Geigen in Oktaven, die Unterstimme von Bratschen und Bässen in der tiefern Oktave ausgeführt) aus Beethoven's grosser Leonoren-Ouvertüre, in der Vorhalt und aufgehaltner Ton immerwährend zusammentreffen. — Dass dergleichen Sätze nicht so mild ansprechen, als regelmässige Bildungen, leidet keinen Zweifel; es wäre daher unbedacht, sie absichtlich nachzunehmen. Dass aber der wahre Künstler nicht an Einzelheiten klebt, sich nicht vor Einzelheiten scheut, sondern auf das Ganze sieht und alles wagt, was zu der Vollführung seiner Idee im einheitvollen Strome des Ganzen nothwendig oder konsequent erscheint: das können wir wieder einmal hier wie an hundert andern Orten beobachten.

Diese Führung wäre eine neue Verdichtung der in No.  $\frac{21}{355}$  gezeigten, — oder, wenn man will, aus der in No.  $\frac{4}{355}$  c aufgewiesenen durch Erhöhung des tiefsten Tons im zweiten Akkord (*a-cis(c)-e-g* nach *b(h)-d-f* entstanden.

Oder will man das liegengebliebene *g* als Halton, und das Ganze, wie es in No.  $\frac{26}{355}$  vor uns steht, als kürzern Orgelpunkt ansehen? — Beide Auslegungen passen nur nicht auf den zweiten Fall aus No.  $\frac{23}{355}$ ; wir haben aber schon eingesehen, dass die ängstliche Abwägung verschiedner Ableitungsarten uns nicht unnütz aufhalten darf, wofern wir nur die Fertigkeit und den Sinn des Bildens in unsrer Macht haben.

So viel über die Vorhalte an sich. Nun aber haben sie offenbar in allen ihren Gestalten die Wirkung, den einzelnen Akkord weniger klar und bestimmt hervortreten zu lassen, weil sie ihn mit einem andern Akkorde verschmelzen und vermischen. Daher dienen sie oft zur Milderung solcher Verhältnisse, die, in ihrer Nacktheit hingestellt, irgend einen unwillkommenen Eindruck machen könnten. Diese Bemerkung lenkt uns auf die vielberufene Quinten- und Oktaven-Angelegenheit zurück. Wir betrachten zuerst

Quinten, durch Vorhalte gemildert,

in einigen Fällen. Hier bei a



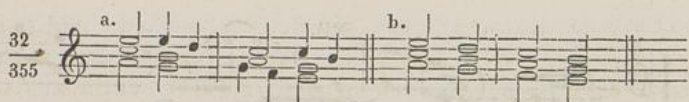
sehn wir eine offenbare Quintenfolge; sie gehört zu den mildern (wegen der eingemischten Septime, — S. 526) und wird noch milder durch den bei b eingeführten Vorhalt. Ungerechtfertigt würde die nachfolgende Quintenreihe bei a erscheinen, —



die gleichwohl durch Vorhalte gemildert bei b (wie sie Haydn in seiner *Ddur*-Symphonie\*) gebraucht) kein Bedenken erregt. Ein Gleiches würde von den hier bei a

\*) No. 1 der bei Bothe und Bock in Berlin erschienenen Partituren.

Eine gleiche Stelle, in der Quinten in den beiden Unterstimmen durch Vorhalte von unten verdeckt werden, ist diese, —



zu Grunde liegenden Quinten zu sagen sein. Ihre nackte Folge, wie sie sich bei b zeigt, würde ungerechtfertigt erscheinen; bei a aber werden zwischen das erste und letzte Quintenpaar durch die Vorhalte neue Akkorde (*g-h-e* und *e-g-c*) eingeschoben und bei dem mittlern Quintenpaar greift der Vorhalt des Grundtons (S. 257) so scharf ein, dass sich die Aufmerksamkeit von der Quintenfolge ab auf ihn wendet. Auch in dem Händelschen Satze No. 346 ber-gen sich Quinten hinter dem Vorhalte des Basses.

Anders verhält es sich bei

Oktaven, durch Vorhalte verdeckt.

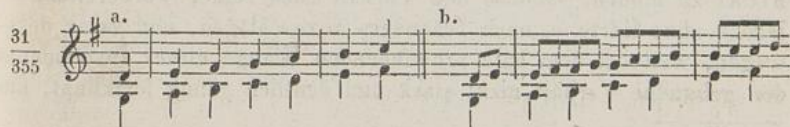
Hier kann es leicht geschehen, dass der Vorhalt Uebel ärger macht. Wir sehen dies sogleich an den hier gegebenen Beispielen.



Die Oktaven bei a stehen ungerechtfertigt vor uns; bei b haben wir aber ausser ihnen noch das Zusammentreffen von Vorhalt und aufgehaltne[m] Ton (*e* mit *h*, *e* mit *d*) zu erleiden. Gleichwohl mag uns der nachstehende Satz aus Mozart's *Cdur-Fuge*\*)



aus der empfindungsvollen *Emoll-Fuge* von Seb. Bach (im vierten Bande der bei Peters erschienenen Gesamtausgabe), der — wie man leicht bemerkt — folgende Quintenreihe (a) mit Vorhalten (b)



zum Grunde liegt. — Der weitere Inhalt der Ober- und Unterstimme wird in der Lehre von den Durchgangs- und Hülftönen (S. 269 und 435) erklärt.

\*) *Fantasie und Fuge* im achten Heft der sämtlichen Werke, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

NB.

erinnern, dass selbst ein so zartfühlender Künstler sich vor einem vorübergehenden missfälligen Moment nicht weichlich gefürchtet, sondern die konsequente Führung des Ganzen vorzüglich im Auge behalten hat\*). Das Gleiche haben wir schon in No.  $\frac{2}{3} \frac{0}{5} \frac{3}{5}$ ,  $\frac{2}{3} \frac{2}{5} \frac{3}{5}$  und  $\frac{2}{3} \frac{5}{5}$  gesehen.

Auf der andern Seite kann der Vorhalt ebensowohl wie der Durchgang (S. 274) gegen Harmonietöne querständig auftreten (oder vielmehr umgekehrt sie gegen ihn) wie dieses Sätzchen

aus Beethoven's Sonate Op. 7 zeigt. Allein auch hier ist der Querstand gerechtfertigt, weil er ganz vernunftgemäss aus einer durchaus richtigen Harmonieanlage heraustritt.

Zum Schlusse noch eine praktische Bemerkung über das  
Spiel der Vorhalte.

Sie erklingen sanfter und einheitvoller, wenn man sie gebunden spielt, wie oben mehrmals angegeben ist; so werden sie auch in den meisten Fällen auf der Orgel, im Orchester und Gesang vorgetragen. Dem Kompositionsschüler aber rathen wir, bei dem Spiel seiner ersten Vorhaltsübungen am Klavier, die Vorhalte nicht zu binden, sondern den Vorhalt nach seiner Vorbereitung — jedoch ohne Härte — noch besonders anzuschlagen, und zwar deswegen, weil bei dem bald schwindenden Klange dieses Instruments der gebundene Vorhalt nicht stark und deutlich genug fortklingt, um

\*) Dass Mozart hier bewusst gehandelt, sich nicht etwa versehen hat, ist schon aus der Konsequenz der Oberstimme zu ersehn, durch welche die Oktaven mit ihrem Vorhalt herbeigeführt worden sind. Vielmehr hat Mozart eben hier gewiss seine Aufmerksamkeit festgehalten, wo er sein Thema in rechter Bewegung und Vergrößerung in die Enge führte.

dem Schüler hinlänglich lebhaften und überzeugenden Eindruck zu machen.

Sehr dienlich ist es, nach mehrmaligem Spiel die Vorhaltstimmen auch zu singen, und zwar dann gebunden, mit schärferm Auschlag der dawider tretenden Akkordtöne.

## B.

### Zur neunten Abtheilung.

#### Z u m v i e r t e n A b s c h n i t t e .

Seite 287.

Es kann hier nicht darauf ankommen, der Bedeutung oder den Reizen der Melodie als Kunstgestalt eine Lobrede zu halten, sondern nur darauf, ihr hohes Recht zu wahren und zu vertreten gegenüber der alten Lehre, die in einer fast hundertjährigen Richtung auf Harmonik [und Kontrapunkt, bei grosser Thätigkeit besonders für erstere, den Anbau der Melodik so bedenklich hintangesetzt hat. Der Werth einzelner sie betreffender Bemerkungen und Lehren und das Verdienst einzelner Lehrer um sie soll nicht verkannt werden, kann aber auch nicht die fast allgemeine Versäumniß vergüten und vergessen machen. Ueberhaupt kommt bei der Beurtheilung einer Disziplin und ihres Standpunktes weniger darauf an, ob Einzelnes — mehr oder minder — für sie gethan ist, sondern darauf, ob sie je nach ihrer Aufgabe entweder als selbständiges Lehrgebäude für sich zum Abschluss gekommen, oder ob sie als Theil eines grössern Ganzen mit demselben zu systematischer Einheit — also auch zur Wechselwirkung mit den übrigen Theilen desselben gebracht worden ist.

Dass nun die Theorie der Musik, dass namentlich die Kompositionslehre ohne genügende Abhandlung der Melodik nicht für vollständig, dass der Schüler, der hierin versäumt worden, nicht für ausgebildet zu erachten, wird wohl von Niemand geleugnet werden. Es ist\*) längst erkannt; von den bedeutendsten Männern ist theils die Versäumniß der Melodik bitter gerügt, theils zur Abhülfe mehr oder weniger umfassend und erfolgreich gethan worden. Ihnen gegenüber — unbekümmert um die bereits erfolgte thatsächliche Widerlegung — bleiben einige Lehrer bei dem Vorurtheil ruhen: Melodie sei einmal nicht zu lehren, oder es bedürfe der Musikschüler

\*) Man vergleiche „die alte Musiklehre im Streit u. s. w. S. 16.  
Marx, Komp. L. I. 4. Aufl.

dieser Lehre nicht; Andre lassen dies ganz oder einstweilen dahin gestellt, meinen aber im besten Rechte zu sein, wenn sie an ihrem Theil (da doch jeder seine Aufgabe wählen und beschränken könne nach eigener Neigung), irgend einen andern Theil selbständig und abgesondert behandeln.

Die Erstern würden sich aus ihrem zaghaften Zweifel, ob Melodie zu lehren sei? leicht herausfinden, wenn sie nur bedenken wollten, wie viel schwerere und verwickeltere Lehren in dem Reich der Wissenschaften und Künste schon möglich, ja bis zu hoher Vollkommenheit ausgebildet worden sind, — oder wenn sie sich nur ganz einfach den Zweck alles Lehrens deutlich vorhielten. Der Zweck aller Lehre ist: Befähigen, das heisst — da wir nicht Fähigkeiten ursprünglich ertheilen können — Fähigkeit entwickeln, oder vielmehr entwickeln helfen, indem wir ihr Dasein und ihre Mangelhaftigkeit zum Bewusstsein bringen, Weg und Mittel aufweisen, wie sie geübt und vervollkommnet werden könne. Wenn die Melodik bis jetzt auch nur das Eine vermöchte, zu Melodiebildungen anzuregen, so wäre schon damit ihr Dasein und ihr Werth gerechtfertigt. Man wird aber nicht in Abrede stellen können, dass ihr schon weit mehr gelungen.

Wenn übrigens von dieser Seite her auf unsre grossen Vorgänger, Mozart, Haydn u. s. w. verwiesen wird, die ohne Melodik Grosses geschaffen, also durch die That ihre Entbehrlichkeit bewiesen, so will das in Wahrheit nicht viel sagen. Dass es mehr als einen Weg giebt, unsre Fähigkeiten zu entfalten, wird Niemand in Abrede stellen. Hätten jene Männer, oder unsre melodiereichen Zeitgenossen, Rossini, Strauss, Lanner, Labitzky und wie sie sonst noch heissen, auch gar keinen Unterricht genossen, sondern nur viel Musik gehört, ausgeführt und komponirt, so würde ja die erste und unerlässliche Bedingung jeder Ausbildung, — Uebung (passive im Aufnehmen und aktive im Selbstbilden) — in Erfüllung gegangen sein. Und in der That ist das vor Allem von ihnen bekannt. Haydn, der als Chorschüler und herumziehender Musikant angefangen, Mozart, der seinem Vater die Menuetten dutzendweis liefern musste, — was denn doch unstreitig eine melodische und dabei methodische (wenn auch nicht methodisch vollkommene) Anlernung genannt werden muss, — Rossini, der die routinereiche Laufbahn eines italienischen *maestro compositore* gemacht: sie und alle sonst Genannten oder noch zu Nennenden (ein Piccini z. B. mit seinen 150 Opern, ein Pleyel, der Körbe voll Musik geliefert) haben wahrlich unermesslich viel melodische Uebung — gleichviel ob für sich oder theilweis vor den Augen des Publikums — gehabt. Es fragt sich also: will man neben den Fortschritten des Lehrwesens in allen sonstigen Fächern und Richtun-



gen doch noch in der Musik bei der unregelmäßigen, allen Zufälligkeiten preisgegebenen Routine bleiben? — und zwar immer noch in Gegenwart des Publikums, jetzt aber bei weit ausgebreiteterer Bildung desselben und schwererer Befriedigung? Oder ist es nicht Zeit, endlich der Unzuverlässigkeit ein Ende zu machen und die Uebungen, die nie entbehrlich gewesen oder sein werden, zur Ordnung, Folgerichtigkeit und Vollständigkeit (soweit der Bildungszweck fodert) zu erheben? —

Weniger scheinen Jene gegen sich zu haben, die — auf die Freiheit eines Jeden gestützt, seine Aufgabe selbst zu bestimmen — den Beschluss fassen, die Harmonik oder den Kontrapunkt abgesondert zu behandeln.

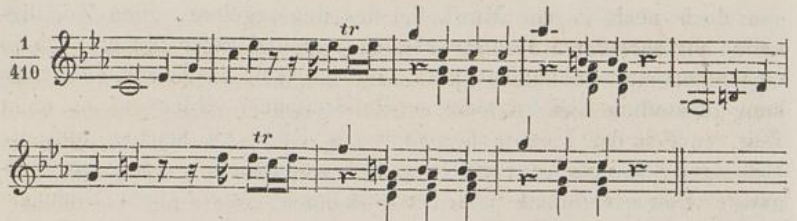
Was die letztere Disziplin freilich anlangt, so muss doch sogleich einleuchten, dass sie Melodik nothwendig bedingt, dass sie hauptsächlich auf ihr beruht; denn ihre Aufgabe, allgemein gefasst, ist ja keine andre, als: Stimme gegen (oder zu) Stimme, — das heisst: Melodie gegen Melodie zu führen. Bei ihr ist Alles Melodie, schon ihr Stoff, nämlich die Stimmen, die sie gleichzeitig verknüpfen und führen lehrt. Sie muss also bei ihrem Zögling Melodietüchtigkeit voraussetzen und kann deshalb nur auf methodische Uebung — oder auf die unsichere Bildung der Routine zurückweisen.

Und die Harmonik? — Für sich allein kann sie nichts geben, als Intervallen- und Akkordaufzählung. Schon die Lehre von der Auflösung der Akkorde berührt das melodische Gebiet; die Lehre von den Vorhalten und Durchgängen, ja das Dasein dieser Gestalten ist ohne Melodik gar nicht darstellbar und begreiflich. Vom Durchgange wird dies Jeder zugeben müssen, da er ein nicht, ja widerharmonisches oder widerakkordisches Wesen ist. Aber eben so gewiss liegt im Akkorde kein Bedürfniss zur Vorhaltbildung, sondern vielmehr ein Widerstreben gegen dieselbe. Denn der Vorhalt vermischt die Akkordgestalten und stört sie dadurch, die Harmonie aber weiss sich nicht anders wieder herzustellen als durch Auflösung — das heisst durch Aufhebung des Vorhalts.

Man gehe nun die Reihe der Ausnahmen von den Grundsätzen der Vorhalts- Durchgangs- Querstands-Lehre durch; überall wird man auf die Grundlage oder doch Mitwirkung des melodischen Prinzips zurückgeführt, überall bestätigt es sich, dass eine Harmonik ohne Melodik so wenig durchgeführt werden, als Harmonie ohne Melodie ein Kunstwerk sein kann, ja dass es in der That keinen einzigen Lehrsatz der Harmonik giebt, der nicht unter dem offensiblen Einflusse der Melodik stünde. Hier noch wenige Beispiele.

Mozart beginnt seine grosse C-moll-Sonate\*) so:

\*) Fantasie und Sonate in C-moll, Heft 6 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe.



Der Vordersatz macht seinen Halbschluss von der Tonika auf die Dominante (nur dass er statt des Dominantdreiklangs den kleinen Nonenakkord und dafür wieder den verminderten Septimenakkord setzt) folglich macht der Nachsatz seinen Ganzschluss von der Dominante (wieder statt ihrer der verminderte Septimenakkord) auf die Tonika. Hierbei geht aber *f* nicht nach der Regel der Harmonie nach *es* hinunter, sondern nach *g* hinauf\*); und zwar geschieht dies nicht in einer verborgnen Mittelstimme, wie wir uns in No. 116 erlaubt, sondern in der auffallendsten aller Stimmen. Der Grund ist ein rein melodischer; die Melodie des Nachsatzes hatte die des Vordersatzes nachzuahmen.

Derselbe Meister setzt in einem seiner schönsten Sätze\*\*) Folgendes.

Adagio.

Betrachtet man hier zuerst die drei miteinander gehenden Unterstimmen, so zeigen sich vom ersten zum zweiten Takte doppelte Querstände, *b* gegen *h* und *des* gegen *d*; dasselbe wiederholt sich vom dritten zum vierten Takte. Der Satz heisst eigentlich im Wesentlichen — abgesehen von der Oberstimme — so, wie bei a,

\*) Man muss *f-h* zusammenfassen und in *g-c* die Auflösung beider sehn. Wollte man statt dessen *f* als einen aufgeben — das heisst aber auch nichts Anderes als: nicht aufgelöst — Ton ansehen, so würde wieder *h* nicht richtig, sondern (alsdann unbegreiflich) nach *g* hinauf, statt nach *c* gehn, sechs Stufen weit, statt einer.

\*\*) Aus der ersten vierhändigen Sonate, Heft 7 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe.

oder, mit besserer Konsequenz in der jetzigen Oberstimme so wie bei *b* und hatte so keinen Querstand; allein der Fortschritt würde dann gelähmt und die Melodie marklos gewesen sein. Mozart warf also die Akkorde *des-f-b* und *es-g-c* ein, — oder vielmehr diese drei und drei Töne als Hülfsstöne von oben (S. 279, 283) und belebte seine drei Stimmen, mit Recht unbekümmert um den kleinen Widerklang in der Harmonie.

Nun aber trat die Oberstimme hinzu und bildete den Akkord *f-a-c-es-ges*. Dieser musste sich nach *b-des-f* auflösen und in der That geht die Oberstimme nach *des*. Allein nicht der rechte Akkord erscheint, sondern schroff tritt dafür die zweite Stimme mit *as* gegen *des* und es folgt der Akkord *as-c-es*, — harmonisch wieder vollkommen unbegreiflich, aber um der melodischen Konsequenz willen nothwendig und darum richtig.

Und endlich Beethoven in seiner göttlichen Sonate *Les adieux*, *l'absence et le retour*, deren erster Satz das Lebewohl



als tiefgefühltesten Zweigesang in dramatischer Darstellung sichtlich vor Augen stellt. Wie nun in der Wirklichkeit die bebenden Stimmen ihr „Leb' wohl denn!“ mischen würden, so gestaltet es sich auch bei Beethoven.



Dem abstrakten Harmoniker muss das Ineinanderklingen der Akkorde (Takt 4 bis 7) als unbegreifliche, ja sinnlose Vermengung erscheinen; in der That ist hier nicht etwa eine einzelne Regel verletzt, etwa eine Auflösung versäumt oder ein Vorhalt unrichtig eingeführt, sondern die Harmonie ist ihrem Grundbegriffe nach aufgehoben, indem ein Akkord mit einem zweiten ihm widersprechenden zusammentritt. Allein die höhere Rechtfertigung ist eben in der Melodie, — in dem Gesang des dichtenden Genius gegeben; der Gesang jeder Stimme und das Ineinanderwehn beider ist so wahr und darum so schön, wie je ein Zug eines Dichters.

So wenig dergleichen „nachgeahmt“ oder „praktisch benutzt“ werden soll, so viel lehrt es dem unbefangenen Betrachtenden.



## Z u m z w e i t e n B u c h e .

### Zur ersten Abtheilung.

#### Zum vierten Abschnitte, S. 339.

Da wir in diesem Abschnitt im Begriffe sind, die Begleitungsstimmen zu lebendigem Gesang auszubilden, ist es wohl angemessen, neben der stetigen Entwicklung der Lehre eine ruhigere Betrachtung auf

die Singbarkeit der Stimmen  
zu wenden.

Mit diesem Ausdrücke bezeichnet man zunächst die Lage und Führung der Stimmen, wodurch dem menschlichen Stimmorgan der Vortrag derselben möglich, leicht zusagend wird. Ferner aber versteht man darunter überhaupt die Fasslichkeit und aus dieser hervorgehende leichte Vorstellbarkeit der Stimmen, sei es im wirklichen Gesang, oder durch Instrumente.

Nun ist es klar, dass Fasslichkeit und Vorstellbarkeit einer Stimme in verschiednen Graden statt haben, und dass man nicht absolut bestimmen kann, welcher Grad von Fasslichkeit gewährt sein müsse. Es kommt vielmehr darauf an, sich bestimmt vorzustellen, worauf die Fasslichkeit einer Stimme beruhe.

Sie kann einen körperlichen oder geistigen Grund haben.

Ein körperlicher Grund der Unfasslichkeit, folglich Unausführbarkeit (Unsingbarkeit) oder eines mindern Grades von Fasslichkeit und Ausführbarkeit kann nur in der Unmöglichkeit oder Schwierigkeit liegen, die ein Stimmorgan oder Instrument findet, einen Ton oder eine Tonverbindung zu erreichen und darzustellen. So findet jede Stimme gewisse Töne für sich zu hoch oder zu tief, jedes Instrument gewisse Töne unerreichbar, gewisse Tonverbindungen gar nicht oder schwer darstellbar. Diese Betrachtung kann aber nicht hier, sondern erst in der Lehre vom Vokal- und Instrumentalsatze zur Erörterung kommen. Im Allgemeinen ist nur soviel anzunehmen, dass die zu weit über die Oktave hinausgehenden Sprünge meistens schwerer ausführbar sind.

Der geistige Grund der Unfasslichkeit oder Fasslichkeit beruht auf der Verständniss, auf der Vernünftigkeit eines Tonverhältnisses. Tonverhältnisse sind uns fasslich und ausführbar, sobald wir sie begreifen; und um so mehr, je klarer und sicherer wir sie begrei-

fen. Daher finden sich keine fasslichern Tonverhältnisse, als die der Durtonleiter und der ersten Akkorde; daher ist die Molltonleiter und namentlich deren — nur durch die Nothwendigkeit uns aufgedrungne übermässige Sekunde schwerer fasslich. Nun erräth man schon, dass die je spätern Entwicklungen auch die je schwerer fasslichen sein müssen, denn sie beruhn auf mehr und verwickeltern Voraussetzungen; so dass die Entwicklung des Ton- und Harmoniesystems einerseits die fortschreitende Schwierigkeit des Fassens darlegt, andererseits aber auch dem, der den Zusammenhang des Ganzen begriffen und in sich aufgenommen hat, die entferntern und letzten Gestaltungen endlich eben so begreiflich und darstellbar macht, als die ersten.

Daher geht eine Stimme am fasslichsten und singbarsten in der Ordnung der Tonleiter, oder in der Terzenfolge der Akkordtöne, oder von einem zum andern verbundenen Akkord, und zwar in dessen nächstliegende Intervalle. Leichter geht ferner in der Regel eine Stimme in verbundene Akkorde derselben Tonleiter, als in fremde Töne über; und bei letztern wieder leichter in die nächstliegenden (nächstverwandten), als in entferntere Töne. Man erkennt hieraus, dass man nur den bisherigen Gesetzen über Harmonie und Stimmführung folgen dürfe, um überall im rechten Sinne singbar zu schreiben.

Eine einseitige und beengende Auffassung des Begriffs von Singbarkeit hat sich aber in der ältern Lehre geltend gemacht. Hier sollten nur die nähern und nächsten Tonverhältnisse für singbar anerkannt, die Stimm Schritte in entlegnere aber verboten, — oder doch den Singstimmen versagt, — oder doch wenigstens von der Melodie (Hauptstimme) ausgeschlossen sein; — freilich im Widerspruch mit den grössten Künstlern, wie das denn der ältern Lehre stets zugestossen. Man sieht sogleich, dass dabei der Sinn der Tonverhältnisse, der Inhalt des Tonstückes nicht bedacht, sondern nur die äusserliche Fasslichkeit erwogen und willkürlich darüber bestimmt worden ist. Und so hat man denn auch ganz äusserlich vor Allem die übermässigen und verminderten Intervalle als unsingbar in Verruf gethan. Wie aber, wenn diese in den fasslichsten Verhältnissen erscheinen? z. B. hier —



die übermässige Quarte, Quinte und Sekunde und die kleine Quinte?

Nun, — dann passt freilich die Regel nicht, wie überhaupt niemals eine äusserlich aufgegriffene Lehre mit der Kunst in Uebereinstimmung sein kann.

Wir bedürfen also keiner andern Regel, als der Vernunftmässigkeit in unsern Tonentwickelungen, wie sie sich bisher aus der Natur der Sache herausgestellt hat und auch in der Folge sich weiter enthüllen wird. Dann werden wir — nach Seb. Bach's und Beethoven's und aller Meister Vorgang — auch das Aeusserste unverzagt aussprechen dürfen, ohne in Unfasslichkeit und Unsingbarkeit zu gerathen.

Freilich ist aber nicht Alles Allen fasslich; wer möchte berechnen, wie tief man hinuntersteigen und wie viel man opfern müsste, um Allen das ihnen Genehme und Fassliche zu geben? Diese Berechnung und der Wunsch liegt ausser der Sphäre des Künstlers.

## T.

### Zum vierten Abschnitte.

Zu Seite 350.

Die Behandlung des Chorals ist die wichtigste Aufgabe, die der erste Theil der Kompositionslehre bringt; nur wer sie vollkommen nicht bloß begriffen, sondern auch zu gänzlicher Sicherheit und Geläufigkeit sich angeeignet hat, ist reif zu den Aufgaben des zweiten Theils, nur ihm kann das Versprechen erfüllt werden, das die Einleitung (S. 7) ertheilt hat: dass keine Kunstform an ihrer Stelle grössere Schwierigkeit haben wird, als die einfachsten vorhergegangnen an der ibrigen. Die Erfahrung an ganzen Reihen von Jünglingen, die sich dem Verfasser anschlossen, hat erwiesen:

dass ohne Ausnahme jeder, der den ersten Kursus (den Inhalt dieses ersten Theils) sich vollkommen angeeignet hatte, auch im zweiten eine Aufgabe nach der andern ohne Schwierigkeit und mit Glück lösete, und so dem dritten Kursus (Vokal- und Instrumentalsatz) entgegenreife.

Dagegen hat es freilich auch nicht an dem Beispiel Einzelner gefehlt, die den ersten Kursus vernachlässigt hatten, oder aus unzulänglichem fremden oder Selbstunterrichte zu dem zweiten Kursus herantraten, und bei aller Anstrengung nicht mit den Uebrigen Schritt halten konnten. — Wer nur eine Vorstellung von systematischer Entwickelung hat, wird diese Erscheinung schon voraussetzen; den Mathematiker möchten wir sehn, der etwa den pytha-

gorischen Lehrsatz beweisen könnte, ohne zuvor die Lehrsätze von der Kongruenz der Dreiecke u. s. w. begriffen zu haben. Leider ist nur die Kompositionslehre bisher noch so unvollständig und unsystematisch behandelt worden, dass es Vielen gar nicht einfällt, von ihr etwas Andres, als eine grössere oder geringere Masse einzelner Kenntnisse zu erwarten, die man sich nach Belieben ganz oder theilweise, bald hier bald da anknüpfend, gewinnen könne.

Es versteht sich aber von selbst, dass unsre Foderung nicht durch jene dürre und geistlose Handhabung des Chorals befriedigt ist, die von so manchem Organisten geübt und weiter gelehrt wird, die auch wohl dem Bedürfnisse des Gemeinedienstes (S. 315) mehr oder weniger genügen mag. Für diesen an sich wichtigen und würdigen, für Kunst aber und Kunstübung nur äusserlichen Zweck bedarf es zunächst einer wohlgeordneten Modulation und einer den Gesang einfach unterstützenden und leitenden Harmonie, und man thut besonders unsichern Gemeinen gegenüber wohl, sich an das Nächste und Einfachste zu halten (wenn es nur nicht zu trivial ist) und lieber zu wenig, als zu viel zu geben.

Ganz anders stellt sich die Aufgabe für den Komponisten; — und, beiläufig gesagt, wir würden mehr gute Organisten haben, wenn auch die für solche Stellung sich Vorbereitenden zuerst trachteten, die Aufgabe des Chorals rein zu lösen, und erst später sich nach dem augenblicklichen Bedürfniss der Gemeinde umzusehn und zu bequemen. Der Komponist fasst ohne alle äussere Rücksicht den Choral als Kunstaufgabe; er bestimmt Modulation, Harmonie und den Gang der Stimmen nur nach dem Sinn der Choralforn im Allgemeinen und des gewählten Liedes; sein letztes und höchstes Trachten ist, jede seiner Stimmen zu dem vollkommensten Gesang auszubilden, den die Form und die besonders gewählte Aufgabe zulassen, — gleichviel, ob eine solche Stimmführung einer Gemeinde, oder gar jeder Gemeinde in jedem Momente des Gottesdienstes zusagt oder nicht. Hierhin zu führen, ist die Tendenz unsrer Lehre, und diese Kunst ist es, deren Gewinnung wir als Bedingung höhern Fortschreitens ausgesprochen haben.

Zur Befestigung der Grundsätze lenken wir die ernste Aufmerksamkeit auf einige fremde Arbeiten, die wir in der Beilage XX mittheilen. Den ersten Choral nehmen wir aus einem Werke, das nach Gesinnung und Studium des Verfassers wie nach seiner Tendenz der allgemeinen Aufmerksamkeit würdig ist, aus dem „Schatz des evangelischen Kirchengesangs im ersten Jahrhundert der Reformation, herausgegeben unter Mitwirkung Mehrerer von G. Freiherrn von Tucher\*)." „Wer in den alten Weisen noch fremd

\*) Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

ist, der gewahre vor Allem die Kraft des Rhythmus in dem mitgetheilten Lied im Vergleich zu unsern eintönig fast in lauter gleichen Schritten hinziehenden Choralgesängen.

Alle in der Beilage gegebenen Lieder sollen dazu dienen, dem eifrigen Jünger Belege zu dem bisher Vorgetragnen und Stoff zu prüfendem Nachdenken zu geben. Er fange damit an, sich die Lieder vorzuspielen und vorzusingen und merke in der Stille das ihm Zusagende und das vielleicht Unbefriedigende oder Missfällige an. Dann suche er den Grund des Wohlgefallens oder Missbehagens auf. Endlich prüfe er, wie die Modulation im Ganzen eingerichtet, wie sie bis in das Einzelne durchgesetzt, wie jede Stimme geführt, welches der Grundcharakter der Behandlung bei den verschiedenen Tonsetzern sei. Bei diesen Prüfungen, deren weitere Ausdehnung auf andre Choräle dieser und anderer Meister Jedem überlassen und empfohlen wird, gehe der Jünger ohne Scheu vor Namen seinen Weg, weil ihm bei aller Ehrfurcht vor den Meistern zuletzt doch redliches Forschen und eigne Vernunft die höchsten Meister bleiben müssen. Dagegen enthalte er sich, selbst bei der reifsten Ueberzeugung, im Einzelnen verbessern zu wollen. Das Werk eines Andern, wenn wir es auch nicht oder nicht ganz billigen, hat jedenfalls das Recht, unangetastet zu bestehn; auch lernt und wirkt man nur durch Arbeiten im Ganzen und aus einem Gusse, nicht durch Flickeln am Fremden.

Die zwei ersten Choräle können als Beispiele populären Vortrags gelten, auch der dritte, — abgesehen von manchem fremden und dadurch befremdlichen Harmonieschritte, deren schon S. 337 Erwähnung geschehn ist. Wenn man (auch ausser dem hier mitgetheilten Choral, und in andern noch mehr) dergleichen öfters bei Fasch findet, als wir nach unsern Grundsätzen zu rechtfertigen wüssten: so mag der Grund — wie schon früher erwähnt — oft der gewesen sein, dass Fasch in den Chorälen wie in allen seinen Kompositionen stets darauf dachte, seiner Singakademie Stoff zur Uebung, also auch Uebung in fremdern Harmoniewendungen zu geben. Sei dies auch eine Abweichung von der geraden Pflicht des Komponisten, nur das seiner Idee und Aufgabe Gemässe und Eigne zu geben ohne alle Nebenrücksicht: so wird doch Niemand darum mit dem Stifter der berliner und dem Anreger aller andern Singakademien rechten wollen. Doch mag es der Schüler in bescheidner Stille prüfen und beherzigen.

Die weitere Prüfung überlassen wir einem Jeden, dürfen aber von dieser höchst wichtigen Sache nicht scheiden, ohne ein letztes Wort über Sebastian Bach's Choräle, der für den höhern Choralstyl als Meister und ewiges Muster dasteht. Vor Allem folgende Bemerkung.



Es sind bekanntlich schon vor Jahrzehnten mehrere hundert Bach'scher Choräle gesammelt und mehrmals\*) herausgegeben worden. Allein diese Choräle (oder doch der grösste Theil) sind aus verschiedenen Kirchenmusiken des Meisters herausgehoben, keineswegs von ihm selbständig behandelt worden. Man kann sie also, wie Jedem gleich einleuchten muss, nicht ohne Weiteres als freies Kunstwerk im Choralfach aufnehmen und beurtheilen, sondern muss bedenken, dass sie unter dem Einflusse dieser oder jener bestimmten Kirchenmusik, besonderer Stimmung u. s. w. gesetzt sind, dass man also keineswegs überall reine Muster freier Choralbehandlung vor sich hat, vielmehr, um recht zu urtheilen, auf den Ort zurückgehen muss, wo Bach mit seinem Choral wirken wollte. So findet sich öfters nicht blos die Taktart verwandelt (zwei- oder viertheilig in dreitheilig), sondern auch die Tonfolge des Cantus firmus in einer Weise geändert, die an ihrem Ort in einem grössern Kunstwerke durchaus zulässig und meist tief sinnig, bisweilen von treffender Wirkung ist, aber weit hinausgeht über die Befugnisse freier Choralbehandlung. Aus gleichem Grund ist die Tonart der Choräle oft verändert, haben die Stimmen oft so reiche oder eigne Entwicklung, wie man wiederum nur unter dem besondern Einfluss eines grössern Kunstwerks, in dem der Choral auftritt, statthaft finden kann. Will der Schüler daher Bach's Choräle gründlich verstehn, so muss er sie an Ort und Stelle, im Zusammenhang der Kirchenmusik\*\*) auffassen, in der sie der Meister eingeführt hat.

Hier betrachten wir zuerst einen Choral aus der Matthäischen Passion. In diesem Wunderwerke, das jeder Musiker besitzen sollte, nehmen die Choräle\*\*\*) eine eigne Stellung ein. Das Werk selbst hat zwiefachen Inhalt. Die Leidensgeschichte aus dem Evangelium Matthäi wird von der Person des Evangelisten und aller Mithandelnden episch-dramatisch vorgestellt. Dies ist das Eine. Allein reicht nicht die vortausendjährige Begebenheit in unser gegenwärtiges Leben hinein? gehört ihr nicht unsre innerlichste Theilnahme? ist sie nicht der Grundstein unsers sittlich-religiösen Daseins, sind wir nicht mit Seele und Geist in ihr gewur-

\*) Neuerdings ist eine vorzügliche Partitur-Ausgabe von dem verdienstvollen C. F. Becker, bei Friese in Leipzig, erschienen.

\*\*) In öffentlichen Ausgaben liegen vor: die Matthäische Passion und sechs Kirchenmusiken, von mir bei Schlessinger in Berlin und Simrock in Bonn in Partitur und Klavierauszug herausgegeben; ferner die Kirchenmusik: Ein' feste Burg und die Motetten, bei Breitkopf und Härtel herausgegeben, und andre. So eben ist der erste Band von Seb. Bach's sämtlichen Werken, herausgegeben von der dazu gebildeten „Bachgesellschaft“ in Leipzig, enthaltend 10 Kirchenkantaten, in prachtvoller Ausstattung erschienen.

\*\*\*) Vergl. d. Berliner allg. mus. Zeit. v. Jahre 1829, No. 8 u. f.

zelt? So ist jenes längst vorübergegangne Ereigniss ein der christlichen Gemeine stets gegenwärtiges; es wird uns erzählt und vorgestellt, aber zugleich leben wir es mit. Hier erbaut sich die andre Seite der Bach'schen Passions-Musik. Mitten in Erzählung und Handlung hinein tritt die Gemeine, bald mit besondern Betrachtungen und Empfindungen (dann sind es Arien und andre Solosätze), bald mit allgemeinerer volkmässiger Theilnahme, — und dann mit der Stimme der christlichen Gemeine, mit der Form des Chorals. Das Letztere besonders geschieht überall treffend, bisweilen in der überraschendsten tiefrührendsten Weise\*), dass man in der That schon an der Art, wie die Choräle eintreten, über das Wesen des Chorals tiefen Aufschluss erhält. Durchaus hat Bach hier den Choral in seiner typischen Bedeutung als Gemeinelied, aber — dem Heiligen gegenüber — in höchster Würde aufgefasst, und nur leise, einzelne, aber um so innigere Hindeutungen regen sich auf den besondern Inhalt des Verses, nur mit leisen, aber tieferfundnen Wendungen und Färbungen nähert er sich der besondern Stimmung, die an dieser oder jener Stelle vorwaltet. Das Besondre herrscht in den Solosätzen, im Choral tritt es hinter dem ungleich höhern und wichtigern Gedanken des Gemeingefühls, der Volksstimme zurück. Es ist daher ungemein lehrreich, jenes Allgemeine, dann aber jene feinen Regungen eines bestimmtern Momentangefühls zu beobachten.

Wir ergreifen gleich den ersten Choral. Er tritt unmittelbar auf die erste Weissagung Christi von seiner Kreuzigung ein.

1  
480

Herz - lieb - ster Je - su, was hast du ver - bro - chen, dass  
man ein solch hart Urtheil hat ge - spro - chen? Was ist die Schuld? in

\*) Ein Beispiel genüge. Christus hat ausgesprochen: Einer unter euch wird mich verrathen! und leidenschaftlich durch einander haben die Jünger gefragt: Herr, bin ich's? — Da fällt, wie vom eignen Gewissen überwältigt und bezwungen, die Gemeine ein: Ich bin's, ich sollte büssen, an Händen und an Füßen gebunden in der Höl!

was für Mis - se - tha - - ten bist du ge - ra - - then?

*H*moll ist Hauptton, die erste Strophe mit einem Halbschlusse, die zweite in der Parallele schliessend. Hätte die erste in die Dominante ausweichen sollen? — es wär' zu unruhig gewesen und hätte keine Frucht gebracht, da drei Schritt weiter die Tonart wieder aufgegeben werden müsste. Oder sollte man einen Halbschluss in der Parallele machen? — es wär' zu früh, und hätte der folgenden Strophe vorgegriffen; diese wäre dann mit ihrem *D*dur unkräftig nachgekommen, oder hätte matt nach *H*moll zurück oder eben so schaal nach *G*dur gemusst, um auch das zwei Schritt weiter aufzugeben.

Die fernere Prüfung der Modulation überlassen wir dem Schüler, und bemerken nur noch Einzelnes.

Wie kräftig tritt gleich Anfangs die Unterdominante ein! eine fließendere Bewegung, z. B.

$\frac{2}{480}$

(oder wie man sie hätte gestalten wollen), wie hätte sie die Kernzüge der Modulation und des Textes verwaschen! — Wie ernst ist in der dritten Strophe zu den Worten: „In was für Missethaten?“ — die Wendung über *G*dur in die Unterdominante! und wie dringend spricht sich die Frage darin aus, dass statt eines Halbschlusses in diesem Tone der letzte Akkord wieder nach dem Hauptton umlenkt und ein Umkehrungsakkord ist, der ohne Auflösung schwankend bleibt bis zur folgenden Strophe! — Auch der letzte Schluss in *D*ur, statt in *M*oll — eine Gewohnheit älterer Kirchenkomponisten, die *D*ur befriedigender fanden (S. 500) als *M*oll — lässt noch die Frage einigermaassen durchfühlen.

Nun prüfe man den Gesang jeder Stimme, stets mit Rücksicht auf den Text. Warum hat Bach die letzte Strophe nicht so —

3  
480

gesetzt? die Stimmlage ist hier zu Anfang günstiger und der Fluss der Mittelstimmen sanfter. — Aber wie unvermerkt erscheint bei Bach der Hauptton der Melodie, wie schön hebt der Alt das „du“ hervor, und wie wohlständig ist es, dass der Tenor, der zuvor geherrscht hat, sich jetzt mehr unterordnet! — Beiläufig hat Bach nicht gezögert, den Tenor mit der offen liegenden Terz des Dominant-Akkordes (S. 111) abwärts zu führen, um mit würdigem Vollklang zu schliessen.

Nun fasse man die Stimmen in ihrem Zusammenwirken in das Auge, wie jede ihrem Charakter entspricht und damit die andern hebt oder von ihnen gehoben wird, wie Anfangs alle, gleich allen Herzen der Gemeine, aufwallen bei den Worten „Herzliebster Jesu,“ und dann wieder die ernste Frage: „was hast du verbrochen?“ in festern Tönen aussprechen und die Melodie mit ihrer Steigerung allein gewähren lassen! Der eifrige und sinnige Schüler muss jeden Schritt erwägen.

Derselbe Choral erscheint noch einmal. Aber mitten in der Zeit der Leiden. Das empörte Volk hat sein Wuthgeschrei: „Lass ihn kreuzigen!“ erhoben, und in sehr ernster Stimmung tritt die Gemeine herzu.

4  
480

Wie wunderbarlich ist doch die-se Stra-fe! Der gu-te Hir-te

lei-det für die Scha-fe, die Schuld be-zahlt der Ed-le, der Ge-

rech - te für sei - ne Knech - - te.

Hier war kein aufwallender Anfang, nur ein sehr gemessener Eintritt der Stimmen zulässig, und erst bei der beunruhigend rührenden Vorstellung: „der gute Hirte leidet,“ fließen die Stimmen von beweglichem Gesange. Die dritte Strophe, die früher fest in *Ddur* stehen blieb bis zu der Ausweichung nach *G* und dem fragweisen Schlusse, verlangt hier gleich Anfangs nach *Hmoll* zurück, geht dann in der früher festgestellten typischen Weise nach *Gdur*, kann aber nicht den frühern Schluss beibehalten und eben so wenig, bei dem ernsten Inhalte des Textes und der Handlung, in jenem hellern Ton bleiben, sondern wendet sich mit einem Halbschluss in die Unterdominante des Haupttons (*Emoll*), eine Tonart, die das erste Mal nur berührt worden war.

Bemerkenswerth ist der Tenor zu Anfang und am Schlusse. Milder und bequemer wär' diese Führung,

5  
480

oder manche ähnliche gewesen. Aber wie schallend steigert die höhere Lage der Stimmen bei Bach die Worte: „ist doch diese Strafe!“ Wie wirkungsvoll geht der Tenor dem bedachtsam, aber unabweislich herandringenden Bass entgegen, bis er bei dem rechten Worte weicht und sich leidenschaftlich in die Höhe wirft! wie beredsam spricht er am Ende, wie heftig bekennt er sich selbst zur Zahl der Knechte!

Es ist hier der Ort, wo der sinnvolle Schüler eine allgemeinere Bemerkung recht überzeugungsvoll auffassen kann.

Ueberall drängt es Bach, seinem Tenor die innigern, leidenschaftlichern Wendungen, oft in einer beinahe phantastischen Weise zu geben, ganz dem Charakter dieser Stimme (S. 340) leicht und tief erregbarer männlicher Jugend gemäss.

Dies hat sich schon in No.  $\frac{1}{480}$ , noch mehr in No.  $\frac{4}{480}$  fühlbar gemacht. In einem andern, wiederholt in der Passion angewendeten

Choral (die Mel.: Nun ruhen alle Wälder) zeigt es sich wieder. Das erstmal (S. 556 Anm.) tritt der Choral nach der Frage der Jünger auf: Herr, bin ich's? — und spricht aus, dass auch die Gemeine nicht treu sei und büßen solle. Im Schlusse —

$\frac{6}{480}$

das hat ver-die-net mei-ne Seel'!

wie eigen, wie heftig und jugendlich zierlich tritt da wieder der Tenor heraus! er könnte Manchen an die Grazie der Wehmuth in raphaelischen Jünglingen (z. B. auf der Verlobung Mariä) erinnern.

Zum andern Mal tritt dieser Choral auf nach der Misshandlung Christi, wenn der Chor der Juden in wüthig frohem Hohne gefragt: Weissage, wer dich schlug! — Die Gemeine fasst die Frage wieder in ihrem Sinn auf.

$\frac{7}{480}$

Wer hat dich so ge-schla-gen, mein Heil, und dich mit

Pla-gen so ü-bel zu-ge-richt? Du bist ja nicht ein Sün-der, wie

wir und un-sre Rin-der; von Mis-se-tha-ten weisst du nicht.

Hier ist jede Stimme vom Gefühl des Moments erfüllt; und namentlich tritt der ganze Tenor mit innerlichster Theilnahme an jedes Wort. Aber mit welcher Ueberschwenglichkeit, der keine Worte genügen, die in Gedanken noch hundert zusetzt und mit Wort und Gedanken und Geberde sich nimmer genugthut, — mit welch' überfließender Empfindung voll der ausgemachtsten Ueberzeugung spricht zuletzt der Tenor sein

Von Missethaten weisst du nicht!

aus! wie schaltet er da ganz frei im Raum, als gäb' es keine Stimme neben ihm, wie jünglinghaft, fast aufdringlich! —

Es bleibt einmal ausgemacht: mit dem blossen Verstand ist noch Niemand ein Künstler gewesen, hätte er auch alle Kenntniss und Geschicklichkeit der Welt besessen. Wem sich das Herz nicht bewegt im tiefsten Grunde, wer nicht mit allen Fasern seines Gefühls in einem Kunstwerke Wurzel fasst und mit seiner innersten Seele den Pulsschlag des Künstlers belauscht, in seiner innersten Seele ihn wiederfühlt: der weiss noch gar nicht, was ein Kunstwerk ist und will. Zwei Zauberinnen halten den Schlüssel zur Pforte,

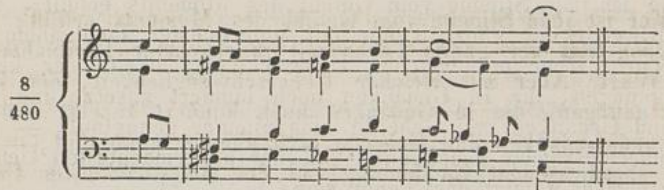
### **Liebe und Glaube.**

Das ist der rechte Jünger, dem die Seele sich weit aufthut bei den ewigen Melodien, der in sie versinkt, der sich in sie hineinsingt und fühlt, der jeden Zug und Ton herauslauscht und empfindet, der jede Stimme mit Liebe aufnimmt und sorglich auf ihrem Pfade geleitet. Ihm wird auch Liebe die eignen Weisen beseelen. —

Dem Tenor gegenüber ist der Bass stets seinem männlich gereiften Charakter gemäss (S. 341) entschieden und entscheidend. Merkwürth ist hier Anfang und Schluss desselben im ersten Choral (No.  $\frac{1}{4\ 8\ v}$  und  $\frac{4}{4\ 8\ v}$ ) und noch mehr sein Gang zum Schluss der vorletzten Strophe, Takt 8. Er überlässt sich niemals einem überschweifenden Gefühl; es geziemt ihm, den Typus des Chorals würdig festzuhalten, und er thut es selbst da, wo (wie zu Anfang von No.  $\frac{4}{4\ 8\ v}$ ) noch ein besondrer Gedanke ihn leitet. — Doch auch hier stossen wir auf eine Ausnahme. Der Choral „O Haupt voll Blut und Wunden,“ der in der Passion an fünf Stellen gesungen wird, ertönt zum letzten Mal nach dem Verscheiden des Heilands, mit dem Verse: „Wenn ich einmal soll scheiden, so scheide nicht von mir.“ Der zweite Theil, mit den Worten:

Wenn mir am allerbängsten  
Wird um das Herze sein —

beginnt so:



Hier hat auch der Bass Haltung und Entschiedenheit verloren, er geht in bangen engen Schritten hin und her. Aber es ist nur ein Augenblick; sogleich hat er die Festigkeit seines typischen würdevollen Karakters wieder erlangt, —



und behauptet sie bis zu dem feierlichen Kirchenschluss unwandelbar. —

Möchte es mir doch auch schriftlich gelingen, mit diesen wenigen Andeutungen das Herz manches Jünglings zu wecken! — Hier war die Betrachtung zunächst der höchsten Choralbehandlung zugewendet, denn am Höchsten, am Vollkommenen soll sich der Sinn des Kunstjägers erschliessen, läutern, erhöhen. Hat er das aber empfunden und an sich erfahren, so sage er sich, was ganz gewiss wahr ist:

dass das Vollkommene in aller Kunst, selbst in der einfachen Choralforn, nicht erhascht oder ertappt, noch weniger durch Nachahmung gewonnen oder dem glücklichen Naturell geschenkt wird, sondern dass es errungen sein will durch tiefes Sinnen, innigste Versenkung und rastlose Arbeit.

So möge der Jünger auch in jenen Bach'schen Chorälen die Spuren künstlerischer Vollkommenheit erkennen, dann aber sich auf das Typische der Choralbehandlung zurückwenden und es für jetzt seine einzige Aufgabe sein lassen. Nur dies kann ihn zu der Vollkommenheit führen, die ihm als Ziel und Lohn von nun an vorschweben möge.

Um zu diesem Gesichtspunkte zurückzukehren, geben wir in der Beilage XXVII noch drei Choräle aus einer Sammlung eigener Art, die hier nicht verschwiegen bleiben kann. Es ist ein vorlängst erschienenenes Hefstchen:

Zwölf Choräle von Seb. Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von R. M. v. Weber\*).

\*) Bei Peters in Leipzig.



Weber hat diese Herausgabe, wie seine Vorerinnerung ausweist, vor der Zeit seiner Reife bewerkstelligt oder unterstützt, und es mag ihn dabei neben seiner Ueberzeugung Pietät gegen seinen Lehrer, der ihm als ein „oft hämisch Verkannter erscheint,“ geleitet haben. Er misst diesem „liberalere Grundsätze, die der Harmonie ein ungleich grösseres Feld der Mannigfaltigkeit darbieten,“ und „ein rein systematisches, philosophisches“ Verfahren bei. Offenbar erscheint ihm auch sein Lehrer als der „grössere Harmoniker;“ man muss annehmen, dass diese zwölf Umarbeitungen wenigstens einer der Beweise sein sollen. Jedenfalls hat er Recht, von dem Vergleich beider Arbeiten „eine interessante Ausbeute für das Studium der Harmonie“ zu versprechen; und dies ist der Grund, warum wir die letzte Betrachtung ebenfalls hier anknüpfen; — es wird uns dabei die nothwendige Obliegenheit erleichtert, Bach einmal nicht aus dem höchsten Standpunkte, sondern mehr aus dem technischen oder doch typischen zu betrachten.

Wir beschränken uns auf den ersten, und den von Weber mit besondrer Liebe aufgefassten vierten Choral Vogler's und den ersten Bach's. Wenige Andeutungen werden genügen.

Vorerst einiges Allgemeine.

Weber regt zur Abwägung des harmonischen Verdienstes beider Musiker an. — Hier muss es dem Kenner Bach'scher Werke wunderlich vorkommen, dass die Harmonik des Meisters eben an einigen — oder all' seinen Chorälen erwogen werden soll, also an einer der einfachsten Formen. Es ist Bach stets fern gewesen, in einem Choral an die Entfaltung harmonischen Reichthums, — überhaupt an etwas Anders, als an den Choral und seine Bestimmung\*) zu denken; will man ihn in der Herrlichkeit seiner Harmonie kennen lernen, so muss man sich eher an seine hohe Messe (*Hmoll*), an seine achttimmigen Motetten und ähnliche Werke wenden. Ueberhaupt aber ist der Begriff eines Harmonikers für Bach ein schielender, insofern wir bei Harmonik zunächst an jene abstrakten Akkordsammlungen denken, die seit funfzig Jahren der Hauptschatz unsrer Generalbass-Harmonie-Kompositionslehren u. s. w. gewesen sind. Bei Bach ist von diesem todtten Wesen nicht die Rede; ihm haben sich die Begriffe der Akkorde alsogleich in lebendige Stimmen (S. 339) verwandelt. Eine unmittelbar für den technischen Gesichtspunkt hervorspringende Folge war, dass Bach unbedenklich seine Stimmen auch durch das vorübergehende Widerverhältniss eines Durchganges (wie ein von Weber gerühtes *h* gegen *c* in Tenor und Bass des dritten Taktes) nicht stören liess, wenn nur ihr

\*) Vergl. die Biographie Seb. Bach's vom Verf. im Universal-Lexikon der Tonkunst.

Gang im Ganzen und Wesentlichen der gerechte war; er hatte tief erkannt, dass das Leben der Töne, das in den Stimmen webt, ein durchaus melodisches, und dass die Theilnahme des Hörers dem Zug dieser Stimmen folgt, ja dass die Weise des kleinsten Liedes, ja, die Erfindung des trivialsten Melodisten\*) eindringlicher zu unserer Seele spricht, als alle Exempel und Kunststücke der Generalbassisten.

Sodann muss es ein wunderlicher Einfall Vogler's genannt werden, Bach's Choräle umzuarbeiten, wenn wir auch nicht erwähnen wollen, dass es ihm so wenig, als irgend einem Andern zukam, als Verbesserer\*\*) Bach's aufzutreten. Denn was konnte die Umarbeitung möglicher Weise bezwecken? Zu zeigen, wie die Choräle anders besser — den allgemeinen Grundsätzen von Choralbehandlung entsprechender zu setzen gewesen wären. Aber darum war es ja Bach (wie wir schon S. 555 angemerkt) gar nicht zu thun! Er hat ja diese Choräle gar nicht als selbständige Aufgaben behandelt, sondern als Theile bestimmter Kirchenmusiken, folglich mit genauester Rücksicht auf diese, ganz hingegeben, ganz bedingt von der Stimmung des besondern Moments, in dem der Choral eintreten sollte. Eine wahre Kritik und Verbesserung hätte also zeigen müssen, wie jene Choräle für ihren Zweck in der bestimmten Kirchenmusik angemessener hätten behandelt werden können. In der That ist hier das Unternehmen Vogler's eben so unbedacht als unberechtigt, und man wird unwillkürlich an W. A. Mozart's Aeusserungen über ihn (in der Nissen'schen Biographie) erinnert.

Soviel im Allgemeinen. Wir verlassen jetzt den Bach'schen Standpunkt und betrachten seine und Vogler's Arbeit bloß aus dem allgemeineren Gesichtspunkt, als Muster der Choralbehandlung. Selbst die Rücksicht auf den Text der Ueberschrift müssen wir aufgeben, da es für Vogler günstiger ist ihn bei Seite zu lassen, und wir nicht wissen, zu welchen Versen und an welchem Orte Bach seinen Choral gesetzt hat.

Hier fällt nun vor Allem die ganz choralwidrige, schlüpfige Behandlung des zweiten Vogler'schen Liedes unangenehm auf. Weber nennt diese Begleitung „ein Meisterstück, das durch seine vor-

\*) Wie reinmelodisch ist er in seinen niedlichen Tänzen und Spielen, wie vaudevill-artig in seiner Bauernkantate und der potpourri-artigen Ouvertüre dazu! Und wie gesangvoll in jeder Stimme seiner Fugen!

\*\*) Dahin deutet wenigstens sein Motto auf dem Titelblatt des Heftchens: *Recensere errores minimum; maximum est emendare opus, perficere inceptum*, — ein Spruch, der nicht einmal wahr ist. Das Rechte ist: das Werk eines andern Künstlers achten und ungestört lassen, eigne Gedanken aber zu eignen Werken auferziehen.

treffliche edle Haltung jeden entzücken“ müsse, und findet „die durchaus analoge Fortschreitung des Tenors und Basses ungemein reizend.“ Selbst wenn wir diese Ueberschätzung theilten, wüssten wir die Vogler'sche Erfindung mit dem einfach würdigen Einheitschritt des Chorals nicht zu vereinbaren; es ist eben (wie Mozart schon bemerkt hat) eine Idee, aber am unrechten Orte. Durch die vordringende Rhythmik der Begleitung verlieren übrigens die Stimmen an Selbständigkeit und eigenem Karakter; und wenn nun wieder, um dem abzuhelfen, bald diese, bald jene Stimme pausirt, so scheint uns auch das dem Typus des Chorals als eines schlichten Gemeinelieds, zumal in einer Musterbehandlung, unangemessen. Wiederum dieser unpassenden Form haben wir so manchen im Choralsinn unsangbaren Stimmschritt zuzurechnen, z. B. das *gis-A* zu Anfang des Basses (der sich in einem netten Quartettsatze besser ausnehmen würde), denselben Bassschritt von Takt 5 zu 6, die Kleinlichkeit des Tenors Takt 3 und Anderes zuzuschreiben. — Beiläufig können wir auch die Verlängerung oder Verdopplung einzelner Takte an diesem Orte nicht angemessen finden.

Besonderes Gewicht legt Weber darauf, dass Bach jeden ersten Theil nur einfach wiederholt, Vogler aber jede Wiederholung neu bearbeitet habe. Wer uns bis hierher gefolgt ist, und den sechsten Abschnitt dieser Abtheilung durcharbeitet hat, wird nicht wohl begreifen, welches Gewicht es für Meister der Kunst in die Wagschale legt, einen Choraltheil nicht ein-, sondern — zweimal! behandelt zu haben. Gewiss aber ist eine solche Durcharbeitung nicht dem typischen Karakter des Chorals, eines lyrischen — und Gemeinesangs, angemessen. Die zweite Setzung, wenn sie nicht sehr wohlfeiles Stolziren mit harmonischem Reichthum ist, kann nur dienen, den neuen Versen in der Begleitung neue oder erhöhte Bedeutung zu geben, die ihnen ursprünglich, in der Melodie, nicht zuertheilt worden. Der Organist bei der Begleitung besondrer im Inhalt wechselnder Lieder und Verse kann und soll das; der typische Karakter des Chorals dagegen kann nur Einer sein und von einer besondern Aenderung (die doch wieder nicht für alle besondern Verse sich eignen würde) nichts wissen. Mit Recht hat Bach, der fleissigste und sorgsamste aller Tonsetzer nach der Zahl und Ausarbeitung seiner Werke, niemals von solchen Nebenmittelchen Gebrauch gemacht; ihm steht vielmehr der typische Karakter jedes Chorals so fest, dass er die frühere Form selbst an ganz andern Orten (man sehe No. 502, 509,  $\frac{1}{480}$  und  $\frac{4}{480}$  die vorletzte Strophe) gern benutzt, wo nicht ein ganz andrer Sinn gebieterisch eindringt.

Vergleichen wir nun den Modulationsplan Vogler's und Bach's bei dem ersten Choral, um den Gewinn aus jener Doppelbehand-

lung zu beurtheilen. — Vogler verwandelt den leichten und würdigen Halbschluss Bach's in der ersten Strophe in einen gezwungenen (wir möchten sagen: dunstigen, auf die Gefahr, nicht von Jedermann verstanden zu werden) Schluss im Dominantenton; um so unmotivirter, da gleich Anfangs (wieder ohne Grund) auf die Unterdominante gedeutet worden ist, und gleich nachher in diese Tonart ausgewichen wird, um von ihr durch ihre Parallele (*Amoll*) in den Hauptton zurückzukehren. Durch Unterdominante (also *Cdur*), Hauptton, Parallele (*Emoll*), nochmalige Berührung von *Cdur* und *Dmoll* modulirt nun Vogler zu einem vollen Schluss in *Amoll* (Parallele der Unterdominante), hält diesen entlegnern und für das Lied so trüben Ton möglichst fest und geht über *Ddur* in den Hauptton zurück. Dies ist der Gewinn der Wiederholung. Bach hat unterdess friedlich und freudig bewegt den Hauptton mit Halb- und Ganzschluss bewahrt, in plagalischer Milde und gottesfürchtig heittrer Ruhe. Fortwährend behauptet er diesen Ton, senkt sich nur einmal zu noch tieferm stillerm Frieden in die Unterdominante, während Vogler nochmals Oberdominante, Parallele des Haupttons und der Unterdominante durchläuft, in der Oberdominante, in der Unterdominante, in deren Parallele schliesst und abermals auf die Unterdominante zurückkommt, ehe er das Ende erlangt. Seine Modulation in dem stillheitern Choral ist also (die Ausweichungen ungeachtet) von *Gdur* (*G* hypoionisch) nach

*Ddur, Gdur, Amoll, Gdur, Ddur, Cdur, Amoll,*

und über *Cdur* nach *Gdur* zurückgegangen.

Nun fühle man nach diesem Tongewühl voll unstätter Hin- und Hergänge den tiefen christlichen Frieden in Bach's Gesänge. Woher dieser Unterschied? — Weil Bach in seinem Gottesdienst aus frommer treuer Seele gesungen hat, während Vogler darauf ausging, seine harmonische Kunst oder Ueberlegenheit zu zeigen. Da hätte sogar der Minderbegabte das Höhere geleistet, geschweige der überlegne Meister.

Derselbe Sinn waltet in jeder Bach'schen Stimme. Wir kennen, wie schon gesagt, das Werk nicht, dem der Choral unsprünglich geeignet worden, möchten aber glauben, dass dieser zu einem Abschluss in jener von Freudigkeit und frommem Verlangen gemischten Stimmung dienen soll, die Bach's Musiken oft am Ende erwecken, wenn sie auch vielleicht in ganz andrer Stimmung angehoben haben. Dafür spricht das stille Bezeigen, die milde Bewegtheit aller Stimmen, selbst des Tenors, besondern aber des stillwürdigen, immer wieder aus der Tiefe heraufschreitenden Basses, dessen Weilen zu Anfang der fünften, sechsten und letzten Strophe nach dem Endschlusse verlangt. Dagegen weset in den Vogler'schen

Stimmen eine Unruhe und Unschlüssigkeit, die nur zu oft kund giebt, dass dieselben nicht von freier Brust gesungen, sondern nach den Akkorden herumgebogen worden sind. Welche bewegliche Hast zu Anfang, und dann Ruhe ohne innern Grund! — und dieser unmotivirte Wechsel wiederholt, bis zuletzt der Bass allen Gesang aufgibt.

Um zuletzt noch an einer Einzelheit den Unterschied beider Sinnesarten zu zeigen, machen wir auf den Schluss der sechsten Strophe aufmerksam. Bach führt den Dominant-Akkord der Unterdominante (Cdur) in der Art fort, dass die Terz in der Oberstimme abwärts geht, eine neue Freiheit, wenn man will, die an die Führung des Dominant-Dreiklangs in No.  $1\frac{4}{7}$  erinnert und deren Würde und feierliche Fremdheit in milderer Weise theilt. Hätte man die Abweichung von der ersten Regel des Dominant-Akkordes vermeiden wollen, so konnte mit *h-dis-fis* nach *E* geschlossen werden; Bach fühlte und durfte das Bessere. Vogler will seinen Schritt berichtigen; aber wie? Er führt von *h-dis-fis* auf den Bach'schen Schluss hin, nimmt aber statt des Dominant-Akkordes den verminderten Dreiklang mit der Oktave (*h-d-f-h*) und hat nun — in einer unangemessenen Verdopplung den Anlass zu jener Freiheit, aber freilich auch statt des frei und würdig in die Unterdominante ausweichenden Dominant-Akkordes den stumpfen verminderten Dreiklang, der die Wirkung der Unterdominante im voraus lähmt. Auch Bach war auf jenes *h* des Basses gekommen, aber edelsinnig auf den Grundton zurückgekehrt.

Doch — bei dem Allen wird man Vogler's sauber und sorgsam geführte Arbeit nach Bach mit Antheil und Nutzen aufnehmen, wenn er auch im Vorhaben und gegen solchen Meister unterliegen musste.

## U.

### Zum siebenten Abschnitte.

Seite 371.

Der Verfasser hofft besonders den Lehrenden eine nicht unbrauchbare Zugabe zu bieten, wenn er genaue Nachricht über die Weise mittheilt, in welcher er das Probestück einer vielfältigen Choralbehandlung von seinen Schülern ausführen lässt. Es ist diese Weise aus der Erfahrung am Unterricht zahlreicher Schüler von den verschiedensten Anlagen erwachsen. Die Bessern haben den

ihnen gegebenen Choral funfzig-, achtzig-, neunzig Mal bearbeitet, — und zwar nach den Anweisungen, jedoch (mit seltenen Ausnahmen) ohne irgend eine Korrektur von Seiten des Lehrers. Sie haben darin nicht bloß sich selber und dem Lehrer den Beweis ihrer Tüchtigkeit auf dem jetzigen Standpunkte gegeben, sondern die letztere durch die Probearbeit selbst auf das Entschiedenste erhöht und befestigt.

In der Regel wählt der Verfasser die Melodie „Nun danket alle Gott,“ oder sonst eine einfache und vielfacher Behandlung günstige. Diese Melodie wird auf einem hinlänglich breiten System auf Einer Zeile notirt. Die Bearbeitungen jeder der nachfolgenden Aufgaben werden, soviel wie möglich, auf demselben Notenblatte, System unter System, Takt unter Takt gesetzt, so dass man sie unter einander leicht vergleichen kann. In jeder der Aufgaben wird stropfenweis gearbeitet; erst die erste Strophe so oft es beliebt, dann mit Rücksicht auf diese die zweite Strophe, — und so bis zu Ende. Hierdurch vermeidet man unnütze Wiederholungen, die sonst bei zahlreichen Bearbeitungen leicht unterlaufen. Wird nun zur zweiten Strophe geschritten, so muss diese in jeder einzelnen Bearbeitung dem Sinn der ersten Strophe gemäss, also mit Rücksicht auf diese, ausgeführt werden.

#### *Erste Aufgabe.*

Zuerst wird der Choral in der einfachsten Weise, nämlich mit den nächstliegenden Harmonien, mit lauter Grundakkorden, ohne Vorhalte, Durchgänge u. s. w. — z. B. der oben genannte Choral in dieser Weise

$\frac{1}{510}$

gesetzt. Diese Bearbeitung soll allen folgenden als Grundlage dienen und wird eben deshalb in der einfachsten ja dürftigsten Weise gesetzt. Indem der Schüler sich über diese Bearbeitung genauere Rechenschaft giebt, bieten sich ihm Fingerzeige für die fernern Bearbeitungen. Stellen wir uns den Choral so ausgeführt vor, wie er oben entworfen ist, so erscheint er nicht bloß einfach sondern dürftig

1. wegen seiner Beschränkung auf die nächsten und wenigsten Akkorde;

2. wegen der Beschränkung auf lauter Grundakkorde;
3. wegen der Geringfügigkeit der Stimmführung.

*Zweite Aufgabe.*

Hier sollen die Harmonien dieselben bleiben, auch sich wieder als lauter Grundakkorde darstellen. Folglich muss auch der Bass durchaus unverändert bleiben; nur das steht dem Schüler frei, jeden Basston in die höhere oder tiefere Oktave zu setzen.

Die Aufgabe beschränkt sich also durchaus auf die Ausbildung der Mittelstimmen, die zu einem belebtem Gesang erhoben werden sollen. Der Schüler blickt auf die erste Bearbeitung (No.  $\frac{1}{310}$ ) und unterwirft diese seiner Prüfung. Hier zeigt sich vor allem der Alt, nicht weniger aber auch der Tenor höchst dürftig. Es wird diesen Stimmen Schritt für Schritt ein belebter Gang in mannigfaltigen Wendungen erteilt. Hier ein paar Beispiele zu der ersten Strophe, die (wie alle folgenden) den unkorrigirten Probearbeiten einiger Schüler, ohne besondere Auswahl, entlehnt sind.

2  
510

Man bemerkt, wie IV und III aus II, VI aus V entwickelt worden; jeder Weg den man betritt, öffnet verschiedene Richtungen und Wendungen, oder erinnert an die entgegengesetzte Richtung z. B. die in No. II bis IV hinabgehenden Mittelstimmen daran, dass man sie, wie in No. V und VI, auch hinaufführen kann) und

macht die Ausdehnung der Aufgabe so einleuchtend, dass der begabtere Schüler sich bald auf die anziehendern und eigenthümlichern Wendungen beschränkt. Der Verf. lässt nicht gern mehr als zehn bis funfzehn Lösungen dieser Aufgabe zu.

Die Frucht dieser Aufgabe ist Beseelung und Steigerung des Melodievermögens, da alles Sonstige ausgeschlossen und selbst die Bethätigung dieser Gabe auf einen engen und untergeordneten Spielraum beschränkt ist.

### Dritte Aufgabe.

Die nächstliegende Unvollkommenheit der vorigen Aufgabe ist im Bass zu erkennen, den wir in seiner Steifheit, neben den lebendig gewordenen Mittelstimmen, beibehalten haben. In der dritten Aufgabe wird die Bassstimme ebenfalls zu freierm und lebendigem Gesang erhoben; es werden zwar dieselben Harmonien beibehalten, neben den Grundakkorden aber auch die Umkehrungen zugelassen. Es ist rathsam, bei dieser wie bei allen folgenden Aufgaben mit dem Näherliegenden und Einfachern zu beginnen und erst allmählig zu dem Entlegnern fortzuschreiten. Hier folgen ein paar Beispiele,

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The systems are labeled I through VI. System I shows a simple harmonic setting. System II introduces more rhythmic activity in the bass. System III is a five-part setting. System IV introduces a new chord. System V shows further bass development. System VI features a quartal chord (VI).

von denen No. IV gegen die Bedingung der Aufgabe einen neuen Akkord bringt und No. III ohne Anlass fünfstimmig gesetzt ist. Dass ein Einsatz mit dem Quartsextakkorde (VI) nur in seltenen Fäl-



len künstlerisch zu rechtfertigen, versteht sich. Allein in einer Reihe von zehn bis funfzehn Bearbeitungen (soweit wird die Ausdehnung dieser Aufgabe gewünscht) muss auch dies versucht werden.

*Vierte Aufgabe.*

Hier werden die Strophenschlüsse, — also die Zielpunkte der Modulation, — aus der ersten Bearbeitung beibehalten, die Harmonie aber, die zu ihnen hinführt, geändert.

*Fünfte Aufgabe.*

Endlich werden auch die Strophenschlüsse geändert und die einzelnen Strophen nach andern, allmählig nach entlegnen Tonarten geführt.

In dieser und der vorigen Aufgabe kommen nun allmählig alle Mittel der Harmonik und Stimmführung in Anwendung. Es wird

1. bald einfacher, bald bewegter in Harmonie und Stimmführung gesetzt;
2. die Choräle werden nicht blos vier- sondern auch fünf- und dreistimmig ausgeführt;
3. der Cantus firmus wird bisweilen in den Alt, Tenor, oder Bass gelegt, und endlich
4. dem Talent des Schülers überlassen, durch sechsstimmigen Satz, durch Verknüpfung verschiedener Bearbeitungen oder andere von ihm zu ersinnende Mittel einen bedeutenden Schluss für das Ganze zu finden.

Ueberall aber muss hier nach vollendeter Form jeder einzelnen Leistung gestrebt werden, da die Schranken, die in den ersten beiden Aufgaben der künstlerischen Freiheit gesetzt waren, jetzt aufgehoben sind.

E n d e.