

Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

296963

2.

E L D A C H S

HARMONIELEHRE II

DACHS / HARMONIELEHRE

HARMONIELEHRE

FÜR DEN SCHULGEBRAUCH
UND ZUM SELBSTUNTERRICHT

VON

MICHAEL DACHS

ZWEITER BAND:

*Harmoniefremde Töne, Modulation,
Alteration usw.*



Hauptschule für Knaben
in Pettau

296963

296963

*
Copyright 1981 by Josef Kösel & Friedrich Pustet, München

*
Printed in Germany

*



13. VI. 1979

N 762

INHALTSVERZEICHNIS

Harmoniefremde Töne

58. L. Der Vorhalt	1
59. „ Bezifferte Bässe und Melodien	7
60. „ Die Vorausnahme	10
61. „ Die Wechselnote	12
62. „ Der Durchgang	18
63. „ Bezifferte Bässe und Melodien	24
64. „ Die Nebennote	26
65. „ Der Orgelpunkt	30
66. „ Liegende Stimmen	35

Modulation und Alteration

67. „ Modul. mittels konsonanter Dreiklänge und mittels des D. V.	37
Modul. in den ersten Quintenkreis	38
68. „ Modul. in den zweiten Quintenkreis	41
69. „ Modul. in den dritten Quintenkreis	44
70. „ Modul. in den vierten Quintenkreis	47
71. „ Modul. in den fünften Quintenkreis	50
72. „ Modul. in den sechsten Quintenkreis, in die gleichnamige Tonart, in die Molldom. einer Durtonart und in die Dursubdom. einer Molltonart	52
Winke für freiere Gestaltung von Modulationen mittels des D. V.	56
73. „ Alteration. Dreiklangs-Alterationen	58
74. „ Alterierte Vier- und Fünfklänge	65
75. „ Die Wechseldominante	70
76. „ Enharm. Umdeutung des D. V.	77
77. „ Modul. durch enharm. Umdeutung des verm. Septakkordes. Der verm. Sept- akkord als VII. St. der Zieltonart	81
78. „ Der verm. Septakkord als Wechseldominante und als Wechselnotenbildung vor der Tonika	85
79. „ Der verm. Septakkord als Wechselnotenbildung vor dem D. V. der Zielton- art. Bemerkungen zur Orthographie. Zusammenfassendes	88

80. L. Enharm. Umdeutung des überm. Dreiklangs	94
81. „ Enharm. Umdeutung des verm. Dreiklangs und anderer Akkorde. Zusammenfassendes über Modulation	97
82. „ Harmonische Behandlung der Kirchentonarten	101
Dorisch und Hypodor.	105
83. „ Phrygisch und Hypophryg.	109
84. „ Lydisch und Hypolyd.	111
85. „ Mixolydisch und Hypomixolyd.	113
86. „ Harmonisierung greg. Chormelodien	116
87. „ Modulation von Kirchentonart zu Kirchentonart und von modernen Tonarten zu Kirchentonarten	123
88. „ Der Satz für Männerstimmen	125
89. „ Der zweistimmige Satz (volkstümliche Zweistimmigkeit)	130
90. „ Drei- und fünfstimmiger Satz	134
Anhang. Ziff. 1: Dur und Moll. Obertonreihe	138
„ 2: Stimmen des gemischten Chores	141
„ 3: Generalbaß	141
„ 4: Zum Parallelenverbot	142
„ 5: Tonart	154
„ 6: Behandlung des Leittons. Schluß ohne Terz	158
„ 7: Trugschluß	159
„ 8: Der überm. Sekundschrift	161
„ 9: Die Verbindung II—V	163
„ 10: Der Querstand	164
„ 11: Ausnahmen in der Behandlung der Dominantsept.	166
„ 12: Benennung der harmoniefremden Töne	168

Musikalisches Gestalten mit ausschließlicher Verwendung harmonischer d. h. akkord-zugehöriger Töne befriedigt auf die Dauer nicht: der ganze Satz erscheint dabei zu massig und schwerfällig, die Führung der Einzelstimmen läßt vielfach Glätte und Geschmeidigkeit vermissen und ihr der Hauptsache nach gleichzeitiges Fortschreiten bewirkt ermüdende Einförmigkeit. Es werden daher selbst in Musikstücken bescheidenster Gestaltung häufig Töne angewandt, die, der melodischen Auszierung und rhythmischen Belebung dienend, dem jeweils erklingenden Akkorde nicht angehören; das sind harmoniefremde Töne. Ein harmoniefremder Ton kann entweder vorübergehend die Stelle eines Akkordtons einnehmen oder als Verbindungsglied zwischen zwei Akkordtönen treten. In jedem Falle bewirkt er eine Störung des Akkordsinnes und trägt daher Dissonanzcharakter auch dann, wenn er zufällig zum Baß ein konsonierendes Intervall bildet, da für die Auffassung als Konsonanz oder Dissonanz nicht der Intervallklang maßgebend ist, sondern der sich aus dem Zusammenhang ergebende Akkordsinn. Im Gegensatz zu dissonanten Akkordtönen (Dominantsept etc.) werden die harmoniefremden Töne auch zufällige oder unwesentliche Dissonanzen genannt. — Aus dem Dissonanzcharakter der harmoniefremden Töne folgt, daß man bei ihrer Anwendung nicht willkürlich verfahren kann. Ganz allgemein ist zu sagen, daß harmoniefremde Töne, um verständlich zu erscheinen, je nach der Sachlage eine klar ersichtliche Beziehung entweder zum vorausgegangenen, zum nachfolgenden od. zum gerade ausgehaltenen Akkord erkennen lassen müssen. Die im einzelnen zu beachtenden Gesichtspunkte werden bei der nun folgenden Besprechung der verschiedenen Arten oder Typen aufgezeigt, deren man insgesamt fünf unterscheidet, nämlich: 1) Vorhalt, 2) Vorausnahme, 3) Wechselnote, 4) Durchgangston, 5) Nebennote oder Hilfston.*)

Der Vorhalt

Ein Vorhalt entsteht, indem man einen Bestandteil eines Zusammenklangs im nachfolgenden Akkorde in der gleichen Stimme als harmoniefremden Ton noch zeitweilig festhält, so daß ein vom Hörer erwartetes Intervall an seinem sofortigen Eintritte gehindert wird. Beisp. *a, b, c, d*. Der Vorhalt wird daher auch Verzögerung genannt.

Je nach dem Intervall, das der vorgehaltene Ton zum Basse bildet, spricht man von einem Quart-, Non-, Septvorhalt u. s. w. Am gebräuchlichsten sind der Quart- und der Nonvorhalt. Beisp. *a, b*.

Vorhalte können in jeder Stimme auftreten, auch im Basse. Beisp. *e*. Baßvorhalte wirken sehr kräftig, werden aber verhältnismäßig nur selten angewandt, weil durch sie leicht rhythmische Unklarheit bewirkt wird.

*) Anh. Ziff. 12, Seite 168

Der Vorhalt bedarf als Dissonanz der Vorbereitung und Lösung. Er ist vorbereitet, wenn er im vorhergehenden Akkorde schon in der gleichen Stimme liegt. Die Lösung erfolgt stufenweise auf- oder abwärts, je nach dem Intervall, dessen Stelle der Vorhalt vorübergehend eingenommen hat. Beisp. *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*. (Die in Beisp. *f* gezeigten Vorhalte der Sekund vor der Terz und der Quart vor der Quint werden nicht eben häufig angewandt.)

Aus dem Dissonanzcharakter des Vorhalts ergibt sich ferner, daß sein Eintritt auf schwerer, seine Lösung auf leichter Zeit erfolgen soll. (Dissonanzen fallen nämlich als Störungen des ruhigen Zusammenklangs mehr auf wie Konsonanzen und werden daher diesen gegenüber als schwer empfunden). Da es rhythmisch nicht gut ist, wenn an eine kurze leichte Note eine längere schwere gebunden wird, soll namentlich in Vokalsätzen die Vorbereitungsnote nicht von kürzerer Dauer sein als die Vorhaltsnote.

Der Vorhalt hat den Zweck, den Hörer durch zeitweilige Vorenthaltung eines erwarteten Intervalls in Spannung zu versetzen; daher kann durch d. Zugleich-Ertönen von Vorhalt und Lösungsnote innerer Widerspruch und somit eine üble Wirkung entstehen. Beisp. *g*. Die üble Wirkung dieses Beisp. ist nicht etwa in der Härte des Zusammenklangs *e-f* begründet — vergl. die Zusammenklänge in *c*, *d*, *l* — sondern darin, daß die Oberstimme durch den Vorhalt *f* die Terz *e* gleichsam erst erraten lassen will, während sie im Tenor bereits ertönt, und daß die Lösung dieses Vorhalts eine an sich ungünstige Terzverdopplung ergibt. Schlechte Vorhaltswirkung entsteht bei akkordischer Schreibweise für klanglich gleichwertige Stimmen — womit es ja die Harmonielehre ausschließlich zu tun hat — wenn die Lösung des Vorhalts eine an sich ungünstige Terz- oder Quintverdopplung ergibt und wenn durch ihn Unklarheit hinsichtlich des harm. Sinnes bewirkt wird. Beisp. *h*.

Beisp. *h* ist unmöglich, denn: 1) ergibt die Lösung des Vorhalts schlechte Quintverdopplung, 2) entsteht durch den Vorhalt ein Quintsextakkord, der nicht nach *G* sondern nach *a* gelöst werden will, 3) bewirkt der Vorhalt harm. Unklarheit: während seiner ganzen Dauer weiß man nicht, ob *G* oder *e*₇ (*g*₅) gemeint ist.

g) Schlecht. h) Schlecht.

$\frac{6}{5}?$

Da im einf. harmonischen Satze der Grundbaß den Oberstimmen mit einer gewissen Selbständigkeit entgegen tritt, sich gleichsam von ihnen absondert, wirkt das Zugleich-Ertönen von Vorhalt und Lösungston nicht unangenehm, wenn der Lösungston im Grundbaß liegt. Beisp. *i, b, c*. Dem Anfänger wird geraten, sich bei eigenen Versuchen an die Regel zu halten: der Ton, in den sich der Vorhalt löst, soll im Auflösungsakkorde noch nicht enthalten sein; eine Ausnahme macht der Grundbaß. — Zweifelfrei ist nämlich nur dieser Fall. Wohl kann auch zu dem in einer Oberstimme liegenden Grundton oder zu der im Baß liegenden Terz eines Hauptakkordes ein Non- oder Septvorhalt treten; aber dabei hängt die günstige oder ungünstige Wirkung oft von einer Kleinigkeit ab und es können recht verschiedene Ursachen im Spiel sein, so daß die Aufstellung einer einfachen, durchgreifenden Regel nicht möglich ist.

i) Gut. k)1 Gut. k)2 Nicht gut.

VI

Besser. oder: auch: D)1 Gut.

D)2 Schlecht. Besser. oder:

Da die Terz des Dreiklangs auf der VI. Stufe als Tonikagrundton zu betrachten ist, wirkt ihre Verdopplung in Beisp. k_1 nicht ungünstig. Beisp. k_2 klingt zwispältig, weil der Vorhalt d mit dem g der Altstimme zusammen noch die G-dur-Harmonie festhält, während in den Unterstimmen bereits C-dur ertönt. Beisp. l_1 ist einwandfrei, sogar reizvoll, weil infolge der fließenden, zielstrebigen Stimmführung (Gegenbewegung!) bei kraftvoll dahinschreitender Harmonie die verdoppelte Terz h ausgesprochenen Durchgangscharakter trägt und so durch die Stimmführung gerechtfertigt erscheint. Hingegen wirkt in Beisp. l_2 der Vorhalt c zum Basse h schlecht, weil hier die Terzverdopplung in keiner Weise begründet ist und die gegebene Melodie überhaupt eine andre Harmonisierung verlangt. —

Der Nonvorhalt soll bei elementarer Schreibweise im wirklichen Nonabstande, nicht als Sekundvorhalt vor der Prim auftreten, weil sonst klangliche Unklarheit entsteht.

Palestrina, Orlando di Lasso u. a. wandten den Vorhalt der Sekund vor der Prim sehr oft in der Weise an, daß sie dem Vorhaltston nur halbzeitige Dauer gaben, ihn also „vorzeitig“ lösten. Beisp. m . Durch dieses Verfahren wird rasche „Klärung“ bewirkt. Im kontrapunktischen Satze kann die Anwendung des Vorhalts der Sekund vor der Prim durch die folgerichtige Bewegung der Einzelstimmen begründet erscheinen. Der höhere ästhetische Reiz der selbständigen Stimmenbewegung überwindet dabei die Wirkung der klanglichen Unebenheit.

Beim Satz für Solo mit Chor oder Orchester rechtfertigt sich die Anwendung eines solchen Vorhalts dadurch, daß die Solostimme sich ähnlich wie der Grundbaß von den übrigen Stimmen absondert.

Der Quartvorhalt wirkt im vierstimmigen Satze nur dann gut, wenn gleichzeitig die Quint vorhanden ist. Beisp. n . Da der Vorhalt dissoniert, also ein Strebeton ist, kann ein und derselbe Vorhalt im vierstimmigen Satze nicht verdoppelt werden; wohl aber ist es möglich, mehrere Vorhalte verschiedener Art zugleich auftreten zu lassen. Beisp. o . Ob diese Vorhalte zugleich oder nacheinander gelöst worden, ist an sich belanglos.

Orlando di Lasso „Adoremus te Christe“

n) Nicht: sondern: o)

Durch Vorhaltsanwendung entsteht nicht selten dem Notenbilde nach ein Akkord, der im Zusammenhange nicht als solcher empfunden wird. Solche Zufallsbildungen werden Scheinakkorde genannt. Sehr häufig auftretende Scheinakkorde sind der Quartsext- und der Sextakkord auf der V. Stufe. Bsp. *p*. Auch verschiedene Nebenseptakkorde und der übermäßige Dreiklang auf der III. Stufe in Moll können sich dem Zusammenhange nach als Vorhaltsbildungen und somit als bloße Scheinakkorde erweisen. Beisp. *q*. Es ist daraus zu ersehen, daß ein an sich konsonantes Intervall (Sext, Quint) im Zusammenhange dissonant empfunden zu werden vermag. (Hugo Riemann hat hiefür den Ausdruck Scheinkonsonanz geprägt. — „Auffassungsdissonanz“ ist nur eine Wortvariation des Riemannschen Gedankens. Zur Erläuterung dieses Ausdrucks: Die Sext *g-e* ist als Intervallklang Konsonanz. Tritt sie aber, wie in Beisp. *p*₂, in derartigem Zusammenhang auf, das man das bestimmte Empfinden hat, es nehme das *e* nur vorübergehend die Stelle des Akkordtones *d* ein, so wird dieses *e* als harmoniefr. Ton verstanden, als Dissonanz aufgefaßt.)

The musical score consists of two systems. The first system is marked *p* and contains two measures, *p*₁ and *p*₂. The second system is marked *q* and contains three measures. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines. Roman numerals V and 5 are indicated below the bass staff in the first two measures. The *p* section shows a resolution of a suspension, and the *q* section illustrates a dissonance where a note (e) temporarily takes the place of another (d).

Beim Eintritt der Vorhaltslösung kann die Harmonie wechseln, d. h. die am Vorhalt nicht beteiligten Stimmen brauchen die Lösung des Vorhalts nicht abzuwarten, sondern können während der Lösung, allenfalls schon früher, weiterschreiten. Es handelt sich dabei, wie Beisp. *r* zeigt, lediglich um Verkürzungen bzw. Zusammendrängungen.

Die Vorhaltslösung kann verzögert werden, indem man zwischen Vorhalt und Lösungsnote höhere oder tiefere Töne einschleibt. Beisp. *s*.

The musical score consists of two systems. The first system is marked *r*₁ and shows a resolution of a suspension. The second system is marked *r*₂ and shows a delayed resolution. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines. The terms "Verkürzt aus:" and "Verkürzt aus:" are written above the second system, indicating shortened resolutions.



(Die in Beisp. *s*₂ mit + bezeichneten Noten finden ihre Erklärung in der Abhandlung über die Nebennote.)

Oktavenparallelen werden durch Vorhaltsanwendung nicht in befriedigender Weise beseitigt, Quintenparallelen dagegen fast immer. Beisp. *t*, *u*. Bei Anwendung eines Vorhalts vor der Quint macht sich nämlich — wenn auch der Vorhaltscharakter nicht völlig verschwindet — fast immer vorübergehend Auffassung im Sinn eines wirklichen Akkordes geltend, oder es wird eine solche wenigstens nahegelegt; das Ohr aber kontrolliert die Stimmführung nur von einem Akkorde zum nächsten, nicht zum übernächsten.

Beispiel *t* ließe sich durch vorzeitiges Wegbewegen des Basses nach der Art von Beisp. *r* einigermaßen brauchbar gestalten:

Wie bei Akkorddissonanzen so kann auch beim Vorhalt die Lösung stellvertretend von einer andern Stimme übernommen werden. Beisp. *v*.

Vom Vorhalt zu unterscheiden ist das bloße Nachschlagen. Der Vorhalt ist eine melodische Komplikation eines harmonischen Vorgangs, das Nachschlagen nur eine rhythmische Erscheinung. Beisp. w.

Ant. Bruckner, III. Symphonie.

Die bei der Anwendung von Vorhalten zu beachtenden Hauptgesichtspunkte sind: Vorbereitung, Lösung und Zeit des Eintritts. —

Schr. A. In einer Dur- und in einer Molltonart ist je ein Stück im Umfang von vier bis acht Takt zu fertigen, worin einige gebräuchliche Vorhalte vorkommen.

Bemerkung: Mechanisches Arbeiten fördert nicht; darum soll man nicht eine vorher zu rechtgelegte Akkordreihe nachträglich mit Vorhalten auszieren, sondern die Vorhalte schon gleich mit erfinden. Das ist nicht so schwer, wie es auf den ersten Blick scheint. Soll beispielsweise in C-dur präludivert oder eine schriftliche Arbeit gefertigt werden, so läßt sich zwischen C und G ein Quartvorhalt anwenden, zwischen C und d ein Quart- oder ein Nonvorhalt oder beide zusammen, zwischen C und d₆ ein Septvorhalt u.s.w.

59. L. Bezifferte Bässe und Melodien

3.

4.

5.

6.

7.

8.

*) Bemerkung zu No 6: Der schräge Strich über der Baßnote e zeigt an, daß die Oberstimmen auf Schlag eins schon die Töne des folgenden Quintsextakkordes zu ergreifen haben, so daß das e des Basses als Vorhalt erscheint. — Bez. Bässe immer eng aussetzen! —

9.

10.

11.
 E. ... Stim-met ein: Gott al-lein, Un-serm Gott sei Eh-rel
a₆ B F a₆ F a₆ 4 3 g₁₀ C₈ 7 cis₆ d₃ b₅²

12.
 E. **) Nimm an, o Gott, in Gna-den, die Ga-ben vom Al-tar!
Es Es As f₅ 6 Es g₆ 4 3 Es c d₆-Es

13.
 W. e. O Ma-ri-al Dei-ne Schmer-zen Ich in treu-er Lieb'-be-wein'.
f₆ g d g₈ B₃ 4 3 cis₆ d b₆ a₄⁶

14.
 W. e. **) w. e. w. e. Gott! vor Dei-nem An-ge-sich-te liegt die ar-me Bü-ßer-schar.
4 c₆ a₈ 7 4 3 e a c₆

15.
 E. w. e. Singt dem Kö-nig Freu-den-psal-men, Völ-ker, eb-net sei-ne Bahn!
fis₆ G h₆ C G 4 3 dis₆ H₇ e c₈

16.
 E. w. e. w. Ihr Freun-de Got-tes all-zu-gleich, Ver-herrlicht hoch im Him-mel-reich...
F F d₃ 4 3 F C₈ 7 d g₈ 7 A cis₆ d a₆ B g₈ F

*) Vorbereitung der Quint des Neben- Quintsextakkordes!

**) Baß beginnt mit dem großen es und wird dann eine Oktav hinaufgeschlagen.

***) Dreiklang ohne Quint!

17.

E. w.

Durch die See-le vol-ler Trau-er, Seufzend un-ter To-des-schau-er,
e₆ F d B g₃ F F e₆ F₈₇ g₁₀ e₆ F Fa 4 3

18. E.

Jetzt das Schwert des Lei-dens ging. Grü - bet eu - re
d C F d₆ E H₆₅ E cis₆

19. W. e.

Kö - ni - gin! Heil-ges Gast-mahl, sei ge-grü-bet,
6 8 7 g₆ f₆ Es As Es 6 4

20. E.

O du wah - res Him-mels-brot! Tu
as₆ g₄ f c 3

21. w. E.

auf, tu auf, o Sün-der-herz! O Lamm Got - tes!
g₆ e dis₆ e c₇ 6 H H₈₇ cis

das die Sün-den Al - ler Welt ge - tra - gen hat...

fis¹⁰_{5 6} E gis₆ 4 3 E gis₆ A fis

60. L.

Die Vorausnahme

Händel, Samson.

a) b)

freudig durch die Luft erklang.

Händel, Samson.

J. S. Bach, Sarabande.

...Licht und Kraft zu rück!

J. S. Bach, Matthäus-Passion.

Die Vorausnahme oder Antizipation ist das gerade Gegenteil des Vorhalts. Sie entsteht, indem man einen Ton eines Akkordes im vorhergehenden Akkorde schon als harmoniefremden Ton eintreten läßt. Beisp. *a, b, d*. Vorausnahmen finden sich am häufigsten in der Oberstimme, treten jedoch gelegentlich auch in Mittelstimmen und im Baß auf. Beisp. *c, e*. Es können nicht nur zwei und mehr Stimmen zugleich sondern selbst ganze Akkorde vorausgenommen werden. Beisp. *e*.

Vorausnahmen werden immer auf leichter Zeit gebracht. —

Falsche Fortschreitungen werden durch Vorausnahmen nicht verbessert.

Die bei J. S. Bach gelegentlich zu findende durch Anwendung einer Vorausnahme und gleichzeitiges Nachschlagen der Dominantsept entstehende Quintenfortschreitung hat sich in der Literatur nicht weiter eingebürgert.

Matthäus - Passion.

stell' ich mich doch wie - der ein.

1. E.

O sa - lu - tá - ris hó - sti - a, Quae coe - li pan - dis
F F C F d₆ $\frac{6}{4}$ 8 7 F d a₆ C F e₆

ó - sti - um: Bel - la pre - munt ho - stí - li - a, Da
5 7 a₆ B C d B a₆ B - C cis₆

ro - bur, fer au - xi - li - um. O Je - su mein, was
d C F d₆ 8 7 C b₂ a₆ $\frac{3}{5}$ b₅ B₅ e₆

2. E.

lei - dest für Pein! ... du machst die Gei - ster
 $\frac{6}{4}$ - $\frac{5}{7}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{4}{-}$ d₃ c₄ B₁₀ - $\frac{10}{5 6}$ a₃ $\frac{3}{5}$ c₄ cis₆

3. W.

rein und hel - le. .. Dir, o Je - su,
d B a₆ 8 7 G e D h₆

4. E.

eil' ich zu. .. Hei - lig - ste Drei -
 $\frac{4}{8}$ $\frac{3}{7}$ As c₆ f₆ Es₆ $\frac{4}{4}$

5. W.

fal - tig - keit! ... zum Himmel si - cher all' uns führ'.
d₆ G e₆ - fis₆ D $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{5}{7}$

61. L.

Die Wechselnote

Die Wechselnote unterscheidet sich vom Vorhalt durch den freien Eintritt.
 Beisp. a. Wechselnoten können stufen- oder sprungweise eingeführt werden.
 Beisp. b. Die Lösung erfolgt stufenweise auf- oder abwärts, je nach dem Intervall, an dessen Stelle die Wechselnote vorübergehend getreten ist. Beisp. c. Man unterscheidet diatonische und chromatische Wechselnoten.
 Wechselnoten von unten sind meistens chromatisch. Beisp. f.

Die in Beisp. e gegebene Aufwärtsführung der diatonischen Wechselnoten *d* und *f* erscheint befremdlich; viel näherliegend ist die in Beisp. d gezeigte, eine Entspannung bewirkende Abwärtsführung. Hingegen wird durch die in Beisp. f angewandte chromatische Erhöhung die Aufwärtsführung geradezu erzwungen, weil nun ein Leittonverhältnis vorliegt.

Hinsichtlich des Zugleich-Ertönens von Wechselnote und Lösungston gilt im allgemeinen dasselbe wie beim Vorhalt. Beisp. g. Unbedenklich ist es, wenn der Lösungston vor- und nachher in der gleichen Stimme liegt. Bsp. h.

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system (a-h) is in 3/4 time. Examples a and b are labeled 'Vorhalt' and 'Wechselnote' respectively. The second system (c-e) is in 6/8 time. Example e has question marks above the notes. The third system (f-h) is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). Example g is labeled 'Schlecht' and example h is labeled 'Unbedenklich'.

Oktavenparallelen werden durch Wechselnoten ebensowenig wie durch Vorhalte in befriedigender Weise verbessert. Beisp. i. Die schlechte Wirkung paralleler Quinten kann durch Wechselnoten beseitigt werden; es ist dies jedoch nur der Fall, wenn die angewandten Wechselnoten Auffassung im Sinne von Akkordtönen zulassen. Beisp. k_1 und k_2 . Die bei stufenweiser Stimmenbewegung durch Wechselnoten entstehenden Quintenparallelen nach der Art von Beisp. l werden allgemein gebilligt.

In Beisp. l erweist sich das e der Oberstimme ohne weiters als Stellvertreter d. Terz h , somit als bloß zufälliger Ton ohne eigene Harmoniebedeutung. Die ganze Bewegung wird zweifelfrei im Sinn der Harmoniefolge $G-f_2-e_g$ erfaßt, alle Stimmen schließen sich zu tonaler Einheit zusammen; daher kann bei dieser Quintenparallele von übler Wirkung keine Rede sein. Immerhin ist jedoch zu bedenken, daß solche Führungen im allgemeinen nur bei kontrapunktischer oder doch sonst freierer Stimmführung begründet erscheinen, in einfach harmonischen Sätzen dagegen leicht auffällig wirken.

Gegen Querstände, die sich durch Anwendung von Wechselnoten ergeben, ist nichts einzuwenden, wenn der harmonische Sachverhalt dem Hörer zweifelfrei erscheint und wenn sich, eben infolge der leichtfaßlichen Beziehung, für den Sänger keine zu großen Intonationsschwierigkeiten ergeben. Beisp. *m* und *t*₂. Selbstredend können auch mehrere Wechselnoten zugleich auftreten. Beisp. *n*.

i) Schlecht. *k*)₁ Schlecht.

Unbedenklich

k)₂ *l*) +

Mozart, Zauberflöte.

m) Ich fühl' es, ich fühl' es..

Beethoven, Op. 7.

n)

Daß durch Wechselnoten Scheinakkorde entstehen können, wurde bei den Ausführungen über trugschlüssige Lösung von Septakkord = Versetzungen schon dargelegt. Beisp. o_1, o_2 .

o₁

V I V I I V V I V I

Fr. Schubert, „Am Meer“

o₂

(As₇)

I IV V I

I —

Will man vor der Sept des verminderten Septakkordes die obere Wechselnote anbringen, so kann hiefür nur die verminderte Oktav in Betracht kommen; die reine verbietet sich wegen der Leittonverdopplung und wegen des sich bei der Lösung ergebenden übermäßigen Sekundschnittes. Beisp. *p*. Als untere Wechselnote vor der großen Non wird die übermäßige Oktav genommen. Beisp. *q*. Auch die übermäßige Prim kann als Wechselnote auftreten. Beisp. *r*. Die reine Oktav bezw. Prim wird harmonisch natürlich immer als Konsonanz erfaßt; durch entsprechende metrische Stellung kann aber auch sie Wechselnotencharakter erlangen. Beisp. *s*.

Allegro assai

p)

ich schwör's bei mei - ner Ehre, ich schwör's bei mei ner Lie-be

Mozart, Don Juan.

Dem harm. Sinne nach
soviel wie:

Beisp. t_2 zeigt eine überspringende d.h. ungelöst bleibende Wechselnote.

Der durch diese Wechselnote entstandene Zusammenklang ist äußerlich gleich der ersten Versetzung des B-Durdreiklangs, während sein innerer Sinn der einer Subdominant von a-moll ist. Man nennt den Sextakkord auf der IV. Stufe in Moll mit kleiner Sext. „Akkord der neapolitanischen Sext“ oder „neapolitanischen Sextakkord“; weil ihn die Komponisten der neapolitanischen Opernschule schon sehr häufig gebrauchten. — Haupt der neapolitanischen Schule war Alessandro Scarlatti, 1659 - 1725. —

Wechselnoten treten mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit auf und vermögen oft einer an sich bescheidenen Harmonieverbindung Glanz und Lebhaftigkeit zu verleihen. Sie nützen sich aber auch in ihrer Wirkung bald ab und erscheinen bei häufigerer Anwendung als ein allzu billiges Mittel, die Bewegung aufrecht zu erhalten; darum soll man sich ihrer nur sparsam bedienen.

* Der Querstrich zeigt an, daß die Oberstimmen die Töne des c - Molldreiklangs schon über dem d des Basses zu ergreifen haben, so daß dieses d als Wechselnote erscheint.

3.

4.

5.

6.

7.

8. E. *) w.

Hoch ü - ber al - len Her - zen Ein Herz in Lie - be
E d₂ c₆ h₄ a a₃ E c₆ d E a c₆

schlägt, Ein Herz, das Not und Schmerzen Mit al - len Her - zen trägt.
gis₆ a G C h₆ a E₈₇ F₁₀ d₆ c₆ a d₆ E

9. E.

Preis - set, Lip - pen, das Ge - heim - nis, die - ses Leibs voll Herrlichkeit...
F e₆ d C F a₆ B $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ b₆ fis₆ g₁₀ a b₆ d C F

10. E. w.

.. Send ihn, den du ver - hei - Ben hast, zu til - gen un - sre Sün - den - last!
C h₆ C a₁₀ a g f₆ d G C e₆ $\frac{6}{5}$ F F_{es} d₆ c₆ $\frac{8}{7}$

11. w.

geb' ich mit Freu - de, Ma - ri - a, dir hin!
Es f₆ $\frac{6}{5}$ g₆ d₆ $\frac{5}{6}$ Es a₆ $\frac{8}{7}$

12. w.

Fröh - lich laßt uns Gott lob sin - gen, Hoch er - freut
E $\frac{6}{4}$ 3 A fis₁₀ E g_{is} H₄₃ E H a_{is} g_{is} $\frac{10}{6}$ g_{is} fis

laßt uns heut Ihm An - be - tung brin - gen!
e₁₀ 6 Fis₈₇ H E₈₇ fis₁₀ H₈₇ his₆ cis₃ $\frac{3}{6}$

62. L.

Der Durchgang

Durchgänge entstehen durch stufenweise, melodische Ausfüllung des Abstandes zwischen zwei harmonischen Tönen einer Stimme. Beisp. *a*. Sie können sowohl bei gleichbleibender wie bei wechselnder Harmonie auftreten. Bsp. *a, b* Durchgangstöne müssen, von gewissen Ausnahmefällen abgesehen, stufenweise kommen und in der gleichen Richtung eine Stufe weitergehen. (Besp. *c*.) Man unterscheidet diatonische und chromatische Durchgangstöne. Beisp. *a, b*. Im Gegensatz zur Wechsellnote sind Durchgangstöne unbetont, können aber, wenn ihrer mehrere unmittelbar einander folgen, Nebenakzente erhalten. Beisp. *c*. (In diesem Falle sprechen manche von unregelmäßigen Durchgängen.)

*) Dreiklang ohne Quint.

Ob der Lösungs- bzw. Anschlußton im Akkorde schon enthalten sein darf, hängt hauptsächlich vom Tempo und von den angewandten Notenwerten ab und kann nur von Fall zu Fall entschieden werden. Beisp. *d*, *e*. (Keineswegs ist das so zu verstehen, als ob durch flottes Tempo jegliche Unsauberkeit verdeckt werden könnte.)

Die in den Beispielen *d*₁, *d*₂ u.s.w. mit + bezeichneten Durchgangstöne gemahnen äußerlich an Wechselnoten, es fehlt ihnen jedoch der den Wechselnoten eigene herausfordernde, angriffslustige Charakter. —

Besondere Vorsicht ist bei der Anwendung chromatischer Durchgangstöne im Basse nötig, weil der Baß als Fundament des Satzes für die harmonische Auffassung eine ungleich entscheidendere Rolle spielt als Oberstimmen. Beisp. *f*, *g*.

Schlecht. Verbesserung: Unbedenklich.

Schlag zwei des Beispiels *f* bildet der Baß mit den beiden Mittelstimmen den Zusammenklang *cis-e-g*, der als modulierender Septakkord *A-cis-e-g* verstanden wird, wogegen der Sopran C-dur aufrecht erhalten will; dadurch entsteht innerer Widerspruch und Unklarheit. Hingegen stört das *cis* des Soprans in Beisp. *g* nicht, weil infolge des Übergewichts des Basses hier durch die drei Unterstimmen die C-dur-Harmonie mit genügender Bestimmtheit ausgesprochen wird, so daß dieses *cis* zweifelfrei als ein bloß zufälliger, harmonisch bedeutungsloser Ton erkannt wird.

Selbstredend können auch zwei und mehr Durchgangstöne zugleich angewandt werden. Beisp. *h*, *i*. Inwieweit die durch zwei Durchgänge in Gegenbewegung entstehende Leere erträglich erscheint, bemißt sich nach dem Tempo und den angewandten Notenwerten. Beisp. *k*.

Nicht: +

Wie durch Vorhalte und Wechselnoten so können auch durch Durchgangstöne Scheinakkorde entstehen. Beisp. *l.* Dem Zusammenhang nach erweisen sich oft nicht bloß einzelne Akkorde sondern ganze Akkordfolgen als bloße Durchgangsbildungen. Beisp. *m.* (Sofern dabei die für den Durchgang charakteristische stufenweise Bewegung nicht in allen beteiligten Stimmen zutage tritt, sprechen manche Theoretiker von „eingeschobenen Akkorden.“) Daß Nebensepitharmonien häufig als bloße Durchgangsbildungen auftreten, wurde gelegentlich deren Behandlung schon erwähnt.

1) 1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) m) 1)

(6/4) (6) (4/3) (4/3) (Des₇)

I IV V

V I V I

* Der leichteren harmonischen Faßlichkeit wegen wird hier statt *gis* oft *as* geschrieben. Der Zusammenklang *des-f-gis-h* kann nämlich nicht als Akkord verstanden werden und läßt sich keiner Tonart einreihen; dagegen ist *des-f-as-h*, wie später gezeigt werden wird, als Wechseldominant von *f* verständlich.

Die nota cambiata oder Fuxische Wechselnote (so benannt nach dem Komponisten und Theoretiker Johann Joseph Fux, 1660 - 1741) ist nach unsrer Benennungsweise keine Wechselnote, sondern ein abspringender Durchgangston. Beisp. *p*. Sie zeigt stufenweisen Eintritt, aber sprungweise Fortführung, bildet also das gerade Gegenteil zu den unter *o₁* und *o₂* gezeigten Fällen. (Es handelt sich bei der cambiata immer um die Ausfüllung eines nach unten gerichteten Quartsprunges in der Weise, daß die obere Hauptnote durchgangsweise verlassen und die untere in einem Terzsprunge erfaßt wird, worauf meistens durch stufenweise Rückwendung nachträglich Anschluß an die sprungweise verlassene Durchgangsnote erfolgt.) — Da es im Wesen des Durchganges liegt, auf einen stufenmäßig folgenden Akkordton hinzuweisen, kann das Abspringen davon recht störend wirken und es ergeben sich dadurch meistens Intonationsschwierigkeiten. Ebenso wird durch frei eintretende Durchgangstöne die Intonation mehr oder minder erschwert. — Quintenparallelen, die durch nachträgliche Einfügung von Durchgangstönen in korrekte Harmonieverbindungen entstehen, wirken schlecht. Beisp. *q*. — Wenn der Baß brechungsartig einen oder mehrere Töne eines Akkordes durchschreitet, ohne daß dabei ein Harmoniewechsel erfolgt, so entstehen harmonische Durchgangstöne. Beisp. *r*. Diese Benennung schließt zwar einen Widerspruch zum Oberbegriff harmoniefremde Töne in sich; doch ist sie nun einmal eingebürgert.

The image contains three musical examples, labeled p), q), and r), each shown in a grand staff (treble and bass clefs).

- Example p)**: Shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. A passing note is indicated with a '+' sign above it. The notation includes a slur over a group of notes.
- Example q)**: Labeled 'Korrekt.' and 'Schlecht.'. It shows two different ways of handling a passing note. The 'Korrekt.' part shows a smooth transition, while the 'Schlecht.' part shows a less smooth transition with a '+' sign.
- Example r)**: Shows a bass line with several notes marked with '+' signs, indicating harmonic changes or passing notes. The treble clef part shows a melodic line with a slur.

Schr. A. In einer Dur- und in einer Molltonart ist je ein Sätzchen im Umfang von vier bis acht Takten zu fertigen, worin einige Durchgangstöne vorkommen. Die Durchgangstöne sollen nicht nachträglich eingefügt, sondern gleich mit erfunden werden.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

II

*) Dreiklang ohne Quint

7. E.
Wah- rer Leib, sei uns ge- grü- Bet! Den Ma- ri- a uns ge- bar.
C F e₆ C_{8 7_b} cis₆ h cis d_{3 6} C f_{3 4} e_{6 4} cis_{7_b} w. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$

8. W. e.
An- be- tung, Dank und Eh- re, o ew'- ger Gott, sei Dir!
a₆ B Es₁₀ c_{3 2} F a₆ B B Es d₆ C 8 7_b

9. E. (**) w. e.
Dir ju- beln En- gel- chö- re, Gott, drei- mal hei- lig,
G a h₆ C_{5 6} h₆ e₁₀ D₃₋₇ G h₆ C a₈ e₁₀ A_{8 7}
(*)⁵⁻ w. $\frac{4}{3}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{1}{1}$

10. zu; durch al- le Him- mels- hee- re tönt's: Herr, wer ist wie du!
D h₆ D C_{3 4} h₆ D G g is₇ a₁₀ c₆ D₇ e₁₀ h₆ 8 7

11. E.
... Der für mich sich hin- ge- ge- ben...
C e₆ d₇ c₂ h₇ a h₅ C_{5 4} 3

12. W. e. w. e. w. e.
Mein Te- sta- ment soll sein am End: Je- sus, Ma- ri- a, Jo- seph.
A D 5 4 3 fis₆ G g g is₇ A₃₋₈ fis₆ A_{6 5} h G 4 3
E. (***) w. e.

13. Er- bar- me dich, er- bar- me dich! Wir fleh'n durch dei- ne
F_{3 4} 5 C_{8 7} d d a₆ B F a₆ B a₆ g d

Schmer- zen: gib Reu- e un- sern Her- zen!
h₆ C F a₆ B₁₀ a₆ g d c
5 E. (***) w. e. w. e. $\frac{2}{2}$ $\frac{1}{1}$

Ge- grü- Bet seist du, Kö- ni- gin! o Ma- ri- a!
F_{5 4} 3 a₆ g₆ F B F- C F_{5 4} 3 d₃

E. w.
A- ve, Ma- ri- a, kla- re, du lich- ter Mor- gen- stern!
d₆ Es B g₁₀ f₄ Es d₆ B Es_{3 4} d₆ c 5 7

*) Dreiklang ohne Quint. **) Alt beginnt mit *h-c-d*, geht also mit dem Basse in Dezimen.

***) In der Regel sucht man auf „eins“ und überhaupt auf schwerem Takteil einen neuen Baß zu bringen oder wenigstens den Baß eine Oktav herauf- oder herunterzuschlagen, damit der Rhythmus kräftig zur Ausprägung gelangt. Zu Beginn der No 12 und 13 kann jedoch der Baß ausnahmsweise vom Auftakt zum schweren Schläge liegen bleiben, weil durch die lebhaftige Bewegung zweier Oberstimmen genügend für rhythmische Klarheit gesorgt ist. In No 12 Beginnt mit Dreiklang ohne Quint.

Die Nebennote, auch Hilfston genannt, entfernt sich stufenweise vom Hauptton und kehrt wieder zu ihm zurück. (Ausnahmen weiter unten.) Sie unterscheidet sich vom Durchgang durch die Rückkehr zum Hauptton, von der Wechselnote dadurch, daß sie unbetont ist. Beisp. *a*, *b*.

Durchgangston Wechselnote Nebennote

a)

b)₁ *b*)₂

Man unterscheidet diatonische und chromatische Nebennoten. Als untere Nebennote zur reinen Quint und zur Durterz wählt man jetzt meistens die kleine Sekund (chromatische Nebennote), weil sonst die Auffassung im Sinn eines abwärts führenden Durchgangstones näher läge. Vergl. Beisp. *c* und *d*. Früher gebrauchte man hier häufig die große Untersekund (diatonische Nebennote) Beisp. *e*. Als untere Nebennote zur Terz des Durdreiklangs auf der V. Stufe in Moll kommt selbstverständlich nicht die übermäßige Sekund in Betracht, sondern die große (Beisp. *b*₂), allenfalls die kleine.

c) *d*)

J. S. Bach, Wohltemp. Klavier

e)₁ *e*)₂

Nebennoten können auch sprungweise eintreten. Beisp. *f*, *g*. — In Beisp. *f* wird die Lösung des Vorhalts als „selbstverständlich“ übersprungen (vergl. Beisp. *b*₁), in *g* die Lösung der oberen Nebennote, in beiden Fällen jedoch der erwartete Anschlußton nachträglich in der betr. Stimme gebracht. Ebenso ist es möglich, von einer stufenweise eingeführten Nebennote sprungweise in einen neuen Akkordton überzugehen, indem man die Rückkehr zum früheren Hauptton überschlägt. Beisp. *h*, *i*.

f)

g)

h)

R. Wagner, Lohengrin.

i)

so oft aus O - sten traf?

Durch Anwendung von Nebennoten kann der Zusammenklang eines Tones mit seiner chromatischen Veränderung gerechtfertigt erscheinen. Beisp. *k*.

Mozart, Streichquartett in C.

k)

The score shows a 3/4 time signature. The bass line features a chromatic figure: a half note C4, followed by quarter notes B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The treble line has a whole note chord of C4-E4-G4, followed by a half note chord of B3-D4-F4, and then a half note chord of A3-C4-E4. The chromatic figure in the bass line is marked with a '+' sign.

Wenn in einem einfach harmonischen Satz eine Stimme unter Beibehaltung eines melodisch-rhythmischen Motivs und unter Anwendung harmonischer und harmoniefremder Töne so geführt wird, daß die umschriebenen Haupttöne klar hervortreten, so wird dies Figuration genannt, zum Unterschied von kontrapunktischer Schreibweise auch harmonische Figuration. Beisp. *l*

Fr. Schubert, Messe in As-dur.

l) Sopr.
Tenor
Cello *pizz.*

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit in

no - - - mi - ne Do - mi - ni...

As f_6 (Des) As Es b ges_6 (es) b F

Des b_6 (Es $_9$) c_6 (As) Des $_8$ 6 Es $_6$ $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{3}$ As

The score is in 4/4 time. The vocal parts (Soprano and Tenor) sing the text. The cello part plays a chromatic figure: a half note A2, followed by quarter notes G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1. The bass line has chords: As, f6 (Des), As, Es, b, ges6 (es), b, F. The vocal line has chords: Des, b6 (Es9), c6 (As), Des8 6, Es6, 5/4, 5/3, As.

Für die Art und Weise der Verwendung eines Figurationsmotivs lassen sich keine festen Regeln aufstellen. Der Hauptgrundsatz lautet hier wie bei allem Kunstschaffen: Einheit in der Mannigfaltigkeit. Mannigfaltigkeit wird erzielt durch Abweichungen von der ursprünglichen Intervallgröße und Intervallrichtung und durch Einschaltung freier d.h. nicht aus dem Motiv gebildeter Parteien, Einheit durch die in nicht zu großen Abständen erfolgende Rückkehr zur ursprünglichen Form des gewählten Motivs. Richtiges Gefühl für das jeweils Angemessene ist nur durch fleißiges Studium guter Beisp. zu erlangen.

1. E. ★) ***) w. e.

Ein Haus voll Glo-rie schau - et Weit ü - ber al - le Land...

C *d* *e* *C* *F* *d* *G* *C* *4 3 2 3* *e* *F* *d* *3 2* *G* *h* *5* *C*

2. E.

Aus der Tie - fe ru - fen wir zu dir:

e *fis* *g* *e* *H* *a* *g* *fis* *e* *g* *H* *4 3 2 3*

3. E. ***)

Wie soll ich dich emp - fan - gen, Heil al - ler Sterb - li - chen?..

F *3 4* *5* *a* *B* *F* *4 3 2 3* *e* *F* *a* *B* *g* *4 3* *F*

4. W. e. ***) w. e.

Hei - li - ge Na - men all - zeit bei - sam - men:

fis *h* *Cis* *a* *D* *h* *A*

w.

Je - sus, Ma - ri - a, Jo - seph! Von Gott ge -

fis *10* *E* *A* *cis* *5 4* *D* *e* *4* *fis* *6 3* *H* *6 5* *E* *8 7 4* *A* *E* *fis* *10*

e.

ge - ben Zum Trost im Le - ben: Je - sus, Ma -

E *4* *3* *h* *fis* *3 2* *d* *6* *Cis* *4* *3* *a* *6* *gis* *8* *fis*

5. W.

ri - a, Jo - seph! So

eis *fis* *Cis* *4 3 2* *3* *fis*

e.

komm denn, du mein Le - ben, Komm, wah - res Him - mels - brot!

cis *6 5* *d* *g* *d* *4 3 2 3* *A* *b* *a* *4*

*) Alt beginnt mit e-f-g, geht also mit dem Basse in Dezimen.

***) Dreiklang ohne Quint.

6.

Ich will dich lie - ben, mei - ne Stär - ke,
h fis₆ e₃ 7 A D fis₆ 4 3 2 3

ich will dich lie - ben, mei - ne Zier; ich will dich
fis₁₀ D₅ cis₆ h₁₀ fis d₆ E₈ 7 A fis₆ G e₈

lie - ben stets im Wer - ke, ich will mein
D₅ 6 7 D₈ 7₄ G₃ 5 fis₆ G A₂ h₅ D h G

Le - ben wei - hen dir. Ich glaub' an
fis₆ h₃ gis₆ E₆ 5 A₈ 7₄ cis₆ fis

Gott, in al - ler Not, auf Gott all Hoff - nung
Cis₄ 3 a₆ h d fis 4 3 2 3 fis h₆ d₆ Cis h₂ a₆

bau - e. Je - su, dir leb' ich, Je - su, dir
Gis₄ 3 2 3 Cis A E fis₁₀ E₄ 3 A E fis₁₀

sterb'ich, dein bin ich tot und le - ben - dig.
H₅ 7 E d₂ cis₆ h₆ A₃ 10 gis₆ fis Cis₄ 3 2 3 fis

65. L.

Der Orgelpunkt

Unter Orgelpunkt versteht man einen ausgehaltenen Baßton, über welchem die Oberstimmen in wechselnden Harmonien fortschreiten. (Der Name kommt von *organicus punctus*, d.h. Orgelnote, nach Art der Orgel lang ausgehaltene Note.) Als Halteton wird fast immer nur die Tonika od. die Dominante gewählt. Beisp. a, b.

★★) Dreiklang ohne Quint. — In N^o 7 vom 7. zum 8. Takt und von Schlag eins zu zwei des 12. Taktes Gegenbewegung (Antiparallelen) zwischen Baß und Sopran. —

a)

b)

Rinck.

Der Dominantorgelpunkt steht in der Regel kurz vor dem Schlusse und hat hier den Zweck, den Schluß vorzubereiten und interessant zu machen, den Hörer in Spannung zu versetzen. Er ist jedenfalls aus dem kadenz. Quartsextakkorde durch Einschreibungen zwischen diesen und seine Lösung entstanden.

Der Tonikaorgelpunkt, dessen einfachste Gestaltung sich schon durch Anwendung des plagalen Quartsextakkordes ergibt, steht meistens ganz am Schluß eines Stückes, findet sich jedoch nicht selten auch gleich zu Beginn. Bei Stücken von großer Ausdehnung können Orgelpunkte auch im Verlauf auftreten. Manchmal, namentlich in Stücken pastoralen und idyllischen Charakters, werden Tonika und Dominante zugleich ausgehalten. Diese Erscheinung nennt man Doppelorgelpunkt. Beisp. c.

Der Eindruck des Traulichen, Harmlosen, Naiven dürfte darauf zurückzuführen sein, daß hier Tonika und Dominante, innerhalb der Tonart die stärksten Gegensätze, in ihren Fundamenten friedlich zusammentönen.

Beethoven, VI. Symphonie.

c)

Der Baß eines Orgelpunktes braucht nicht immer direkt ausgehalten zu werden; er kann von Pausen unterbrochen, rhythmisiert, figuriert oder als Triller erscheinen. Beisp. *d, e, f, g.*

Beethoven, Op. 53.

Example d) shows a piano score in 2/4 time. The right hand features a triplet of eighth notes (marked '3') in the first measure, followed by a sequence of eighth notes. The left hand has a bass line with eighth notes and rests, marked with a forte 'f' dynamic.

Beethoven, I. Symph.

Example e) shows a piano score in 3/8 time. The right hand has chords and eighth notes, while the left hand has a steady eighth-note bass line.

Fr. Liszt, Präl. und Fuge über *B-a-c-h*.

Example f) shows a piano score in 3/8 time. The right hand has chords and eighth notes, while the left hand has a steady eighth-note bass line. A forte 'f' dynamic is indicated.

Example g) shows a piano score in 3/8 time. The right hand has chords and eighth notes, while the left hand has a steady eighth-note bass line.

Example g) continues the piano score from the previous block, showing further development of the eighth-note bass line and chordal accompaniment.

g)

Der Orgelpunkt soll auf schwerer Zeit — genauer: auf metrischem Schwerpunkt, zu Beginn eines Satzes oder einer Periode — eintreten und mit einem Akkorde beginnen und schließen, der zum Halteton in harmonischer Beziehung steht, d. h. von welchem der Halteton selbst ein Bestandteil ist.

In neueren Werken findet man zuweilen, daß ein Orgelpunkt abgebrochen wird, während die Oberstimmen eine dem Halteton fremde (unzugehörige) Harmonie haben. Dieses Verfahren ist im allgemeinen nur bei instrumentaler Schreibweise — vor allem im Orchester — angängig und auch da nur, wenn der Baß stufenweisen Anschluß hat. Beisp. *h*...

Bruckner, 8. Symphonie.

h)

Dem Ganzen liegt die schon in *L. 48* unter Buchst. *p* gezeigte, bei Bruckner sehr oft anzutreffende Durchgangsbewegung zugrunde:

S. auch Wagners Tristan, Kl. A. S. 65: „... der Kron- und Land ihm gewann, den allertreusten Mann?“ Diese Stelle wird satztech-

nisch unmittelbar verständlich, wenn man sich die Alteration (chrom. Veränderung) des Basses *g-gis* zwei Schläge später eintretend denkt. —

Orgelpunkt-ähnliche Wirkung vermag sich auch geltend zu machen, ohne daß ein Baß wirklich ausgehalten oder wiederholt angeschlagen wird, dann nämlich, wenn mehrere Harmonien stufenweise, durchgangsartig so aufeinander folgen, daß sie auf einen von der Phantasie zu ergänzenden Halteton beziehbar sind. Wir haben dann einen ideellen d. h. bloß gedachten Orgelpunkt vor uns. (Beisp. i.)



Die über einem ruhenden Basse zu Gehör kommenden Akkorde müssen unter sich selbstverständlich in logischem Zusammenhang stehen. Sollen die Akkorde eines Orgelpunktes bestimmt werden, so läßt man den Halteton, soweit er nicht selbst Fundament eines solchen Akkordes ist, außer Betracht.— Der eigentümliche Reiz des Orgelpunktes beruht darin, daß die Oberstimmen gleichsam zentrifugal vom Basse wegstreben, während dieser sie zentripetal an sich zu ziehen sucht. Je weiter sich die Oberstimmen modulatorisch vom Baß entfernen, desto gewaltiger der Widerstreit der Kräfte. Wie weit man in der Häufung fremder Akkorde gehen kann, läßt sich nicht in Regeln fassen. Bei der Schreibweise für Chor und für Bläser allein ist hierin große Behutsamkeit am Platze. Hingegen lassen sich beim Orgel-, Klavier- und Orchestersatz die fremdartigsten Akkorde gebrauchen. Es ist dabei nur darauf Bedacht zu nehmen, daß dem Hörer der tonale Zusammenhang zwischen Halteton und Oberstimmen nicht völlig abhanden kommt. Zu diesem Zweck empfiehlt es sich, von Zeit zu Zeit immer wieder Akkorde einzustreuen, die zum Halteton in näherer Beziehung stehen.

Ist man bei der Anwendung von Orgelpunkten in Vokalsätzen durch die Rücksichtnahme auf die Intonation in modulatorischer Beziehung zu großer Beschränkung genötigt, so besteht andererseits doch die Möglichkeit Dissonanzen frei einzuführen, die in anderem Zusammenhange nicht in derselben Weise gebraucht werden können, weil nämlich die Oberstimmen am ausgehaltenen Tone einen festen, die Intonation erleichternden Stützpunkt haben. Sicherer Gefühl für das jeweils Angemessene und Mögliche ist auch hier nur durch fleißiges Studium guter Beispiele zu erlangen.—

Ein sehr interessanter Fall von Orgelpunkts- Anwendung findet sich im Deutschen Requiem von Brahms, wo über dem 36 Takte lang ausgehaltenen Basse *d* sich eine ganze Fuge abwickelt. („Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an!“) —

Schr. A. In einer Dur- und in einer Molltonart ist je ein Tonika- und ein Dominantorgelpunkt einfachster Gestaltung zu fertigen.

66. L. Liegende Stimmen

Liegt ein Halteton nicht im Basse sondern in einer der Oberstimmen, so wird er liegende Stimme genannt. Der ausgehaltene Ton ist wie beim Orgelpunkte meistens die Tonika oder die Dominante. Beisp. *a, b*.

Rinck.

Jos. Haydn.

Liegende Stimmen können ebenso wie Orgelpunkte rhythmisch bewegt, von Pausen unterbrochen, figuriert oder als Triller erscheinen. Beisp. *c, d, e*.

Der Ersatz eines wirklichen Haltetons durch wiederholtes Anschlagen, durch einen Triller oder eine ähnliche Figur war ursprünglich bloß Notbehelf. Die Klaviere früherer Zeiten waren nämlich so kurztonig, daß man die von der Orgel her bekannte Wirkung lang ausgehaltener Stimmen nur auf solche Weise einigermaßen befriedigend nachzubilden vermochte.

Fr. Schubert, Sonate in B-dur.

Musical score for Schubert's Sonata in B major, measures 1-4. The piece is in 3/4 time and B major. The first measure is marked *c)* and *pp*. The melody in the right hand consists of quarter notes, while the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Beethoven, Op. 59.

Musical score for Beethoven's Op. 59, measures 1-4. The piece is in 3/4 time and B major. The first measure is marked *d)*. The right hand has a melodic line with dynamics *p*, *sfp*, and *sf*. The left hand has a bass line with dynamics *sfp* and *sf*.

Continuation of Beethoven's Op. 59, measures 5-8. The right hand continues with dynamics *sfp* and *sf*. The left hand has a bass line with dynamics *sfp* and *p*.

J. S. Bach, Toccata.

Musical score for J.S. Bach's Toccata, measures 1-4. The piece is in 3/4 time and B major. The first measure is marked *e)*. The right hand has a melodic line with dynamics *tr* and *tr*. The left hand has a bass line with dynamics *tr* and *tr*.

Häufig treten liegende Stimmen mit einem Orgelpunkte zugleich auf. Beisp. *f*, *c*.
Bleiben mehr als zwei Stimmen liegen, so entstehen liegende Akkorde.
Beisp. *g*.

J. S. Bach, Wohltemp. Klavier.

Musical score for J.S. Bach's Wohltemp. Klavier, measures 1-4. The piece is in 3/4 time and B major. The first measure is marked *f)*. The right hand has a melodic line with dynamics *f* and *f*. The left hand has a bass line with dynamics *f* and *f*.



Da sich eine Oberstimme dem Gesamtkörper nicht mit der gleichen Selbständigkeit entgegenzustellen vermag wie der Baß, ist man bei der Anwendung liegender Stimmen in Vokalsätzen hinsichtlich des Dissonanzgebrauches an noch größere Beschränkungen gebunden als bei Orgelpunkten.

Längere, sehr reizvolle Beispiele: Beethoven, Scherzo der VII. Symphonie; P. Cornelius, „Ein Ton“; Mendelssohn, Orgelsonaten in c-moll und B-dur; Rheinberger, Et incarnatus der Männerchor-Messe in F-dur.

Schr. A. In einer Dur- und in einer Molltonart ist je ein kurzer Tonsatz zu fertigen, der eine liegende Stimme enthält. —

67. L. Modulation und Alteration

Modulation mittels konsonanter Dreiklänge und mittels des Dominantseptakkordes

Unter Modulation versteht man den Übergang von einer Tonart in eine andre. Man kann Modulation auch kurz definieren als Tonikawechsel. Moduliert beispielsweise ein Tonstück zur Tonart der Dominante, so erlangt der ursprüngliche Dominantdreiklang Tonikabedeutung (Tonikafunktion), die ursprüngliche Tonika aber wird Subdominante. Dabei entschwindet die Ausgangstonart nicht völlig aus dem Bewußtsein des Hörers. Die beiden Tonarten treten vielmehr in ein Spannungsverhältnis zueinander, ähnlich wie Dominant- und Tonikadreiklang, und man erwartet Rückkehr zur Ausgangstonart, entweder direkt oder auf dem Umweg über andre Tonarten. Je nachdem eine fremde Tonart innerhalb eines Tonsatzes länger festgehalten oder nur flüchtig berührt wird, spricht man von vorübergehender Modulation oder von Ausweichung. Wenn dagegen ein Organist nach dem Vortrag eines Vokalstückes in F-dur zu einem in h-moll stehenden überleitet, um den Sängern den Einsatz in der neuen Tonart zu erleichtern, so ist das eine dauernde oder abschließende Modulation, weil in diesem Fall nicht mehr zur Ausgangstonart zurückgekehrt wird.

Die vorübergehende Modulation ist eine Angelegenheit der Formenlehre; die Harmonielehre hat es nur mit der dauernden oder abschließenden Modulation zu tun.

Zur Bewerkstelligung von Modulationen oder Übergängen eignen sich besonders: Die diatonische Umdeutung konsonanter Dreiklänge, der D.V. und der verm. Septakkord. Weniger gebräuchliche Modulationsmittel sind der überm. und der verm. Dreiklang, der Akkord der neap. Sext und verschiedene Nebenseptakkorde. *)

Um selbständig, rasch und sicher modulieren zu lernen, muß man zunächst von allem Zufälligen, nicht im Wesen der Sache selbst Liegenden möglichst absehen und nur den „nackten Fall“ ins Auge fassen. Es handelt sich bei den ersten Übungen im Modulieren noch nicht um „Wirkung“, sondern um die Fragen: Welche Wege der Vermittlung zweier Tonarten sind in einem gegebenen Fall überhaupt gangbar? Welcher ist der kürzeste u. sicherste? Zur Beantwortung dieser Fragen aber ist vor allem nötig, daß man über den inneren Zusammenhang der Tonarten gründlich Bescheid weiß. Darum sollen die hierauf bezüglichen Buchstaben- Schemata der folgenden Lektionen nicht geringschätzig übergangen werden.—

Modulation in den ersten Quintenkreis

a) Modulation in die reine Unterquint.

Von Dur nach Dur

C-F. Der Übergang von C- nach F-dur ist infolge der nahen Verwandtschaft der beiden Tonarten ohne weiters möglich. Man kann entweder den C-Durdreiklang, die I.St. von C, zur V.St. von F umdeuten: $\begin{matrix} C-F \\ \{ \\ I \\ I \\ V \end{matrix}$ oder den d-Molldreiklang, die

II. St. von C, zur VI. von F: $\begin{matrix} C-d-F \\ I \\ \{ \\ II \\ I \\ VI \end{matrix}$ oder den a-Molldreiklang, die VI.St. von

C, zur III. von F: $\begin{matrix} C-a-F \\ I \\ \{ \\ VI \\ I \\ III \end{matrix}$

Eine zwingende Modulation kommt jedoch in allen drei Fällen nicht zustande, weil der F-dur- wie der d-moll- und a-moll- Dreiklang infolge seiner diatonischen Mehrdeutigkeit nicht in entscheidender Weise aus C-dur herausführt und nicht eindeutig auf F-dur hinweist. Anders gestaltet sich die Sache bei der Anwendung des D.V. auf C. Dieser führt durch den Ton b in entscheidender Weise aus der Tonart C-dur heraus und weist zugleich diatonisch eindeutig auf die neue Tonika F hin (wobei nur das Klanggeschlecht fraglich ist). Er kann unmittelbar nach der C- Tonika ergriffen werden, weil diese selbst sich als V. St. von F deuten läßt.

*) Vergl. L. 81: Zusammenfassendes über Modulation.

Kadenz.

oder:

Man nennt hier C-dur die Ausgangs-, F-dur die Zieltonart, den D. V. auf C den Modulationsakkord.

Die Zieltonart ist mit dem dritten Akkorde schon erreicht, hat sich aber im Bewußtsein des Hörers noch nicht festgesetzt. Um sie zu befestigen, muß eine Kadenz angefügt werden. (Es empfiehlt sich, bei den ersten Übungen am Instrument eine bereits geläufige Kadenz zu verwenden, damit die Aufmerksamkeit nicht auf Nebendinge abgelenkt wird.)

Von Moll nach Moll

- 1) c - f; 2) c - As - f; 3) c - C - f. (c - C = Geschlechtswechsel.) 4) c - C - Des - b - C - f
- I {IV I VI IV I} I {I. V I} I {I VI IV V I}

Mit D.V.

Warum nicht? Verbesserung:

Musical score for 'Warum nicht? Verbesserung:'. The score is in G major, 2/4 time. It consists of two staves: a treble staff with a melody and a bass staff with a piano accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece ends with a Roman numeral VI.

b) Modulation in die reine Oberquint

Von Dur nach Dur

- 1) C - G; 2) C - G; 3) C - e - G; 4) C - a - D - G.
 { I I I { III I { VI I
 { IV I { V { VI I { II V I

Von der zweiten Art der Umdeutung wird in Sonatinen, die in Dur stehen, bei der Einführung des zweiten Themas Gebrauch gemacht. Die erste Art ergibt eine zwingende Modulation, wenn dem zur S umgedeuteten Ausgangsakkorde gleich der kadenzierende Quartsextakkord der neuen Tonart folgt.

Musical score illustrating modulation from C major to D major. It shows three different methods: 'Mit D. V.' (with a dominant chord), 'Besser:' (better), and 'Nicht gut:' (not good). The score includes Roman numerals for the chords: I, IV, V₆, and 7.

Musical score illustrating modulation from C major to D major. It shows two more methods: 'Allenfalls:' (if possible) and 'Besser:' (better). The score includes Roman numerals for the chords: I, IV, V, and VI.

Von Moll nach Moll

c-g.

Schr. A. Es ist von vier verschiedenen Dur- und Molltonarten aus in die reine Unter- und Oberquint zu modulieren. Jede Modulation ist mit einer Kadenz abzuschließen.

68. L. Modulation in den zweiten Quintenkreis

a) Modulation in die große Untersekund

Von Dur nach Dur

1) $C - F - B;$ 2) $C - d - B;$ 3) $C - B$

In N^o 3 wird

der B-Durdreiklang vom Hörer als Subdominante von *F*, nicht als Tonika von *B* erfaßt. Schema eins und zwei sind sofort auf dem Instrumente vierstimmig aus allen drei Lagen auszuführen.

Mit D. V.

Beispiel *b* erweist sich als Verkürzung aus *a*. Bezüglich der Führung des Altens ist zu bemerken, daß die chromatische Folge *e-es-d* im allgemeinen nur gut ist, wenn das höhere *f* vorausgeht.

Von Moll nach Moll

- | | | | |
|--------------------------------------|---------------------------------------|----------------------------------|--------------------------------------|
| 1) $c - f - b;$
I {IV {IV
I {I | 2) $c - As - b$
I {VI {II
I {I? | 3) $c - b$
{I {II
{III {I? | 4) $c - F' - b$
{I {V
{II {V I |
|--------------------------------------|---------------------------------------|----------------------------------|--------------------------------------|

Nº 4 aus allen drei Lagen spielen!

In Nº 2 und 3 wird der b-Molldreiklang vom Hörer als II. von *As*, nicht als I. von *b* erfaßt.

Mit D. V.

In Beisp. *a* und *b* wird der Ton *g* nachträglich als erhöhte VI. Stufe von *b*-moll erfaßt, als welche er zur erhöhten VII. drängt, nicht abwärts zur V. (Die erhöhte VI. Mollstufe kann nur abwärts geführt werden, wenn sie in zusammenhängender Folge durchgangsartig auf ein klar erkennbares Ziel hinführt, z. B. von der Oktav zur Unterquart.)

b) Modulation in die große Obersekund

Von Dur nach Dur

- | | | | | | |
|---------------------------------------|-------------------------------------|---------------------------------|--|--|-------------------------------|
| 1) $C - G - D;$
{I {I
{IV {IV I | 2) $C - e - D;$
I {III
{II I? | 3) $C - D;$
{I {V
{IV {I? | 4) $C - e - A - D;$
I {III
{II V I | 5) $C - a - A - D;$
I {VI {I
{I {V I | 6) $C - A - D.$
Terzverw.* |
|---------------------------------------|-------------------------------------|---------------------------------|--|--|-------------------------------|

Schema zwei und drei werden vom Hörer als Stufenbewegung innerhalb der Tonart G-dur verstanden, nicht als Modulation nach D. Die folgenden Schemata sind modulatorisch brauchbar. Schema sechs: Terzverwandtschaft, kann auch als Verkürzung aus Schema fünf gedacht werden.

Die brauchbaren Schemata gleich aus allen drei Lagen spielen!

* Terzverwandtschaft s. Anh. Ziff. 5, Seite 154.

Mit D.V.

Von Moll nach Moll

1) $c - g - d;$ 2) $c - B - d;$ 3) $c - d$ 4) $c - C - A - d$
 $\left\{ \begin{array}{l} I \\ IV \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} I \\ IV \end{array} \right\} I$ $\left\{ \begin{array}{l} I \\ II \end{array} \right\} I$ $\left\{ \begin{array}{l} III \\ I \end{array} \right\}$ $\left\{ \begin{array}{l} III \\ I \end{array} \right\} ?$ Geschlechts- Terzverw.
wechsel.

Mit D.V.

Die Melodiefolge $es - e - d$ trifft man zwar zuweilen in der Literatur; doch ist, besonders am Anfang einer Modulation etc. die Führung $es - e - f$ der besseren Sanglichkeit wegen vorzuziehen. Dieser zuliebe erträgt man gern die vorübergehende Terzverdopplung.

Zur Übung: Wie läßt sich eine Modulation von B nach As und C , von g nach f und a (von A nach G und H , von f nach es und g u.s.w.) gestalten:

a) Mit Dreiklängen?

b) Unter Verwendung des D.V.?

Zuerst genau durchdenken, dann aus allen drei Lagen spielen!

Schr. A. Von zwei Dur- und Molltonarten ist je in die große Unter- und Obersekund zu modulieren. Jede Modulation ist mit einer Kadenz abzuschließen. Auf korrekte Darstellung des Vorzeichenwechsels achten!

69. L. Modulation in den dritten Quintenkreis

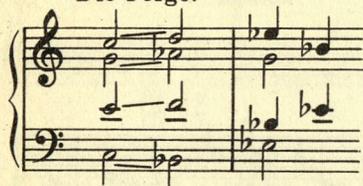
a) Modulation in die kleine Oberterz

Von Dur nach Dur

- 1) C - F - B - Es; 2) C - f - Es; 3) C - f - B - Es; 4) C - Es.
- $\left\{ \begin{array}{l} \text{I} \\ \text{V} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} \text{I} \\ \text{V} \end{array} \right\}$ etc.
 $\left\{ \begin{array}{l} \text{I} \\ \text{V} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} \text{I} \\ \text{II} \end{array} \right\} \text{I}$
 $\left\{ \begin{array}{l} \text{I} \\ \text{V} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} \text{I} \\ \text{II} \end{array} \right\} \text{V I}$

Im zweiten Schema vermißt man den Leitton *d*; Schema drei enthält ihn und ist daher besser. Zum vierten Schema ist zu bemerken: die Dreiklänge *C* und *Es* können unmittelbar einander folgen und auch die Tonarten, weil sie terzverwandt sind. Es ist dies aber kein „Übergang“ sondern ein unvermitteltes Nebeneinanderstellen.

Die Folge:



ist an sich möglich, beruht jedoch auf einem ziemlich komplizierten Denkvorgange und eignet sich daher nicht für einen schlichten Übergang. (Man müßte sich den C-Durdreiklang zurechtlegen als Durvariante des auf der VI. in *Es* stehenden

c-Molldreiklangs, wofern man nicht etwa annehmen wollte, es sei ein zwischen den ersten beiden Akkorden als Zwischenglied zu denkender f-Molldreiklang übersprungen. Da es sich bei der abschließenden Modulation um möglichst unauffällige Vermittlung zweier Tonarten handelt, ist gar manche vorübergehende Modulation, die im Verlauf eines Tonstückes angängig oder sogar sehr wirkungsvoll erscheint, hier nicht brauchbar.)

Besser:

Der mit + bezeichnete Akkord wird Vermittlungsakkord genannt. Der hier als Vermittlungsakkord gebrauchte f-Molldreiklang (IV. Mollstufe von *C*) steht einerseits zur Tonart *C*-dur in sehr naher Beziehung und führt andererseits schlagartig in die Region der *Been* (*Es, As, Des, Ges*) hinunter. Regel: Bei Modulationen im Quintenzirkel abwärts nimmt man als Vermittlungsakkord die IV. Mollstufe der Ausgangstonart.

Hier wurde als Vermittlungsakkord der d-Molldreiklang genommen, die IV. Mollstufe der Zieltonart A-dur.

Regel: Bei Modulationen im Quintenzirkel aufwärts nimmt man als Vermittlungsakkord die IV. Mollstufe der Zieltonart.

Im Verlauf eines Tonstückes kann man C und E₇ unmittelbar nacheinander nehmen (Schema 4, 5!)



Für eine schlichte Überleitung ist diese Verbindung nicht sonderlich geeignet, weil dabei die Zieltonart zu unvermittelt auftritt.

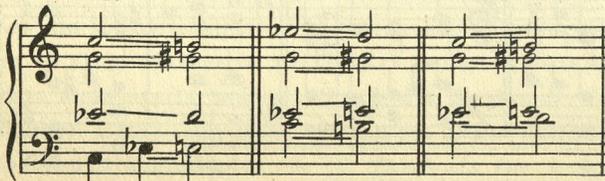
Von Moll nach Moll

- 1) $c - g - d - a$; 2) $c - C - a$; 3) $c - G - E - a$.
 { I I etc. I { VI I V
 IV I I terzverw.

Mit D.V. Hier versagt die eben gelernte Regel über den Vermittlungsakkord. Der d-Molldreiklang (IV. Mollstufe der Zieltonart a-moll) ist nämlich nicht als Vermittlungsakkord zu gebrauchen, weil er mit der Ausgangstonart c-moll nicht unmittelbar verwandt ist. Einen Ausweg zeigt Schema drei.



Die Folge $c - E_7$ ist an sich möglich, doch für einen schlichten Übergang nicht brauchbar.



(Man beachte die stufenweise Führung aller Stimmen!)

Übung: Wie läßt sich eine Modulation von *G* nach *B* und *E*, von *d* nach *f* und *h* (von *F* nach *As* und *D* u. s. w.) gestalten:

- a) Mit Dreiklängen?
- b) Unter Verwendung des D. V.?

Aus allen drei Lagen spielen!

Schr. A. Von zwei Dur- und Molltonarten ist je in die kleine Ober- und Unterterz zu modulieren.

Jede Modulation ist mit einer Kadenz abzuschließen.

70. L. Modulation in den vierten Quintenkreis

a) Modulation in die große Unterterz

Von Dur nach Dur

- | | | | |
|---|--------------------------------|-----------------------------------|---|
| 1) <i>C-F-B-Es-As</i> ;
I V I etc. | 2) <i>C-f-As</i>
I V I VI I | 3) <i>C-b-As</i> ;
I V II IV I | 4) <i>C-b-Es-As</i>
I V II V I IV |
| 5) <i>C-f-Des-Es-As</i> ;
I V I IV V I | 6) <i>C-c-As</i> ;
I III I | 7) <i>C-As</i> ;
terzverw. | 8) <i>C-E-Gis-As</i>
terzverw. terzverw. |

No 2 wird verbessert, wenn man der Zieltonart ihre Dominante vorausgehen läßt.

Mit D. V.

Da zwischen *C* und *Es* Terzverwandschaft besteht, kann *Es*₇ sofort genommen werden.

Mit zwei Vermittlungsakkorden.

Von Moll nach Moll

- 1) *c - f - b - es - as*; 2) *c - Es - as*; 3) *c - As - as*; 4) *c - as*; 5) *c - f - Es - as*.
 $\begin{matrix} I \\ \{ IV \\ I \text{ etc.} \end{matrix}$ $\begin{matrix} I \\ \{ VI \\ \{ I \\ I \end{matrix}$ $\begin{matrix} I \\ \{ III \\ I \\ I \end{matrix}$ Terzverw. $\begin{matrix} I \\ \{ IV \\ \{ V \\ VI \\ I? \end{matrix}$

Verbindungen nach der Art von No 4 sind, wenn auch für schlichte Überleitungen nicht geeignet, an sich sehr wohl möglich. z. B.

R. Wagner, Rheingold.



Schema fünf ist musikalisch nicht gut, weil man nach *f - Es* (VI - V in *As-dur*) nicht *as-moll* erwartet. Es empfiehlt sich daher, nach dem Vermittlungsakkord *f* noch einen Quintschritt nach „unten“ zu machen:

$$c - f - b - Es_7 - as.$$

$$I \quad \begin{matrix} IV \\ \{ I \end{matrix} \quad \begin{matrix} IV \\ \{ II \end{matrix} \quad V \quad I$$

Der b-Molldreiklang kann im weitern Sinne noch zu *as-moll* gerechnet werden, wenn man die melodische Mollskala (mit erhöhter VI. St.) zugrunde legt



Bemerkung: Die Tonart *as-moll* kann wohl innerhalb eines Tonsatzes auftreten; ein ganzes Stück schreibt man jedoch lieber in *gis*-als in *as-moll*, weil dabei weniger Vorzeichen nötig sind. (Ausnahme: Beethoven, Op. 26.)

b) Modulation in die große Oberterz

Von Dur nach Dur

- | | | |
|--|--|---|
| 1) $C - G - D - A - E;$
$\left\{ \begin{array}{l} I \\ IV \end{array} \right. I \text{ etc.}$ | 2) $C - a - E$
$\left\{ \begin{array}{l} I \\ VI \\ IV \end{array} \right. I ?$ | 3) $C - a - H - E;$
$\left\{ \begin{array}{l} I \\ VI \\ IV \\ V \\ V \end{array} \right. I$ |
| 4) $C - H - E;$
$\left\{ \begin{array}{l} I \\ VI \\ V \end{array} \right. I$ | 5) $C - E;$
terzverw. | $C - As = Gis - E$
terzverw. terzverw. |

Nº 2 wird als Halbschluß in a-moll verstanden. In Nº 5 wird infolge des durch die chromatische Veränderung *g-gis* bewirkten Leittonstrebens der E-Durdreiklang als Dominante aufgefaßt. (Nebeneinanderstellen der beiden Tonarten ist möglich.) Was ist bei Nº 4 bezüglich der Stimmführung zu beachten?—

Mit Vermittlungsakkord (IV. Molstufe der Zieltonart):

Von Moll nach Moll

- | | | |
|--|---|--|
| 1) $c - g - d - a - e;$
$\left\{ \begin{array}{l} I \\ IV \end{array} \right. I \text{ etc.}$ | 2) $c - G - e;$
$\left\{ \begin{array}{l} I \\ V \\ VI \\ I \end{array} \right. I$ | 3) $c - G - H - e.$
$\left\{ \begin{array}{l} I \\ V \\ V - I \end{array} \right. \text{terzverw.}$ |
|--|---|--|

Vermittlungsakkord e-moll kann hier nicht genommen werden, weil er mit der Ausgangstonart c-moll nicht direkt verwandt ist.

Ausweg zeigt Schema Nº 3.

Übung: Wie läßt sich eine Modulation von *G* nach *Es* und *H*, von *f* nach *cis* und *a* (von *F* nach *Des* und *A*, von *b* nach *fis* und *d* u.s.w.) gestalten:

a) Mit Dreiklängen?

b) Unter Verwendung des D. V.?

Gleich aus allen drei Lagen spielen!

Schr. A. Von zwei Dur- und von zwei Molltonarten ist mit Anwendung des D. V. in die große Unter- und Oberterz zu modulieren. Jede Modulation ist mit einer Kadenz abzuschließen.

Modulation in den fünften Quintenkreis

a) Modulation in die kleine Obersekund

Von Dur nach Dur

1) $C - F - B$ x;2) $C - f - Des$;3) $C - As - Des$;4) $C - Des$

$$\left\{ \begin{array}{l} I \\ V \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} I \\ III \end{array} \right\} \quad I$$

$$\begin{array}{cc} \underbrace{\quad} & \quad \\ V & I \end{array}$$

$$\left\{ \begin{array}{l} I \\ V \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} VI \\ I \end{array} \right\}$$

Umdeutung nach der Art von N^o 4 findet sich in der Sonate Op.42 von Fr. Schubert beim Übergang von der 3. zur 4. Variation des langsamen Satzes.

Mit D.V. (nach Schema N^o 3).

Mit besserer Stimmführung:

Der auf Terzverwandtschaft beruhende Harmonieschritt $C - As_7$ liegt auch der herrlichen Modulation in Bruckners III. Symphonie zugrunde:

$Des - (Heses_7 =) A_7 - d$, soviel wie: $Cis - A_7 - d$.

Von Moll nach Moll

1) *c-f-b-es-as-gis-cis*;

2) *c-As-Gis-cis*.

Mit D. V.

VI

Die Folge: *c-f-es₃-dis₃-cis* ist nicht gut, weil *f-es₃* als III-V₇ in *Des-* bzw. *Cis-dur* verstanden wird, worauf *cis-moll* unangenehm überrascht.

b) Modulation in die kleine Untersekund
Von Dur nach Dur

1) *C-G-Dx*; 2) *C-e-H*; 3) *C-e-Fis-H*; 4) *C-G-H*; 5) *C-As-Gis-H*; 6) *C-Fis-H*; 7) *C-H*
 I {III | V} I? I {III | V} I I {IV | V} I

Nº 2 wird als Halbschluß in e-moll verstanden. In Nº 4 infolge d. chromatischen Erhöhung des *d* zu *dis* Leittonstreben, daher *H* Dominante. In Nº 6 kann *C* als neapolitanische Sext (Subdominante von h-moll) gedacht werden, worauf *Fis* als Dominante ohne weiters möglich ist. Was ist in Nº 7 bezüglich der Stimmführung zu beachten?

Mit D. V.

Mit Vermittlungs-
akkord.

Recht wirkungsvoll gestaltet sich die Modulation, wenn dem Akk. der neapolitanischen Sext gleich der kadenz. Quartsextakkord folgt.

Von Moll nach Moll

Zu No 3

1) $c - g - d \ x;$

2) $c - G - h;$
 $\begin{matrix} I \\ \{ \\ V \\ \{ \\ VI \\ I \end{matrix}$

3) $c - h$
 $\begin{matrix} \{ \\ I \\ \{ \\ IV \\ \{ \\ III \\ I \end{matrix}$



Mit D.V. Der e-Molldreiklang kann hier nicht als Vermittlungsakkord genommen werden, weil er mit der Ausgangstonart c-moll nicht unmittelbar verwandt ist. Durch Zwischenschaltung des G-Durdreiklangs ($c - G - e - Fis_7 - h$) würde nichts gewonnen, weil nach $\begin{matrix} c - G \\ I \quad V \end{matrix}$ ein e-moll befremdend wirkt

und insbes. das e des Basses querständig empfunden wird. (S. Anh. Ziff. 10.) Der beste Ausweg besteht darin, statt der Zieltonika h zunächst deren Parallele D anzusteuern.



Besser: Ein empfehlenswerter Weg ist auch:

Übung: Wie läßt sich eine Modulation von G nach As , von G nach Fis , von f nach fis u.s.w. gestalten:

a) Mit Dreiklängen? b) Unter Anwendung des D.V.?

Aus allen drei Lagen spielen!

Schr. A. Von zwei Dur- und von zwei Molltonarten ist mittels des D.V. in die kleine Ober- und Untersekund zu modulieren.

72 L. Modulation in den sechsten Quintenkreis, in die gleichnamige Tonart, in die Molldominante einer Durtonart u. in die Dursubdom. einer Molltonart.

a) Modul. in die verminderte Quint und in die übermäßige Quart

Von Dur nach Dur

1) $C - F^{\flat} - B - Es \ x;$
 $\begin{matrix} \{ \\ I \\ \{ \\ V \\ \{ \\ V \end{matrix}$

2) $C - f - Des - Ges;$
 $\begin{matrix} \{ \\ I \\ \{ \\ V \\ \{ \\ III \\ \{ \\ V \\ I \end{matrix}$

3) $C - Des - Ges.$
 $\begin{matrix} \{ \\ I \\ \{ \\ V \\ \{ \\ VI \\ \{ \\ V \\ I \end{matrix}$

Der D.V. kann im Verlauf eines Stückes sofort genommen werden:

Oft auch geschrieben: (Ohne Rücksicht auf Stimmführung:)

*) Fortschreitungen solcher Art werden **chromatische Rückungen** genannt. Von Rückungswirkung sprechen manche auch beim Vorliegen stark modulierender sequenzartiger Gänge. (S. z. B. Wagners Tristan, Kl. A. S. 150 - 151: „So starben wir ungetrennt, ewig einig, ohne End!“) Im engeren Sinn versteht man unter chrom. Rückung nur halbtönweises Steigen oder Fallen der Harmonie, wobei nicht der Eindruck einer durch Verkürzung komplizierten Modulation entsteht. Ein schönes Beispiel hierfür findet sich im Rondo der Klaviersonate Op. 7 von Beethoven.

Man hat diese Stelle so zu erklären versucht: $B = V$ von *Es*, zugleich V von *es*, davon *Ces*-*VI*, der bequemerer Lesbarkeit wegen als *H* geschrieben. Diese Erklärung entspricht jedoch nicht dem musikal. Empfinden. Wir haben bei der durch Klammer bezeichneten Stelle nicht das Empfinden einer Modulation und insbes. nicht das einer Bewegung nach unten (*Ces*) sondern unmittelbar nach oben, in lichte Höhe: *H*. Die Tonart wird nicht eigentlich (durch eine Modulation) verlassen sondern nur (vorübergehend) verschoben, einen Halbton empor gerückt.

Einen feinen Reiz gewinnt diese zauberhaft wirkende Stelle noch dadurch, daß drei Takte vor dem ersten Wiederholungszeichen der gleiche Unisono-Schritt $b-h$ im Sinn einer wirklichen Modulation angewandt ist.

(Um die der obigen chrom. Rückung sich schon nach wenigen Takten anschließende Rückwendung nach *Es* zu verstehen, muß man, wie folgend angegeben, die Orthographie berich-

Bei einem schlichten Übergang empfiehlt sich dagegen Anwendung eines Vermittlungsakkordes (IV. Mollst. der Ausgangstonart.)



Soll nach Fis-dur moduliert werden so braucht man bloß *Des₇* mit *Cis₇* enharmonisch verwechseln. Es läßt sich diese Modul. jedoch auch im Sinn einer wirklichen Aufwärtsbewegung

(Aufwärtsbew. im Quintenzirkel) ausführen. Allerdings ergibt sich dabei bezügl. des Vermittlungsakkordes wieder eine Schwierigkeit, da man h-moll, die IV. Mollst. der Zieltonart, mangels direkter Verwandtschaft nicht gut auf C-dur folgen lassen kann. Abhilfe läßt sich schaffen, indem man entweder dem Vermittlungsakkorde die eigene Mollsubdominante vorausschickt (*C-e-h-Cis₇-Fis*), oder indem man der Ausgangstonart ihre Dominante folgen läßt (*C-G-h-Cis₇-Fis*)



Von Moll nach Moll

Die Modulation von *c* nach *fis* wird zweckmäßig im Sinn einer Abwärtsbewegung ausgeführt. (Quartenzirkel).



b) Übergang von einer Dur- zur gleichnamigen Molltonart u. umgekehrt.

Der D.V. auf *G* ist für eine Modulation von *C* nach *c* und umgekehrt nicht geeignet, weil er in beiden Tonarten als leitereigener Akkord vorhanden ist und folglich aus keiner herausführt. (Bei der Folge *C-G₇-c* kommt *c*-moll ganz unerwartet; ein Sängchor kann nach dieser Modulation nicht sicher in *c*-moll einsetzen.) Dasselbe ist der Fall beim *f*-Molldreiklang. Er wird in *C*-dur so oft gebraucht, das ihn manche Theoretiker geradewegs noch dieser Tonart zurechnen (Hauptmanns Moll-Dur) — Um eine überzeugende Modulation von *C*-dur nach *c*-moll zu bewerkstelligen, muß man zunächst *C*-dur in entscheidender Weise verlassen. Dabei versteht es sich von selbst, daß nicht planlos die nächstbeste fremde Tonart angesteuert werden darf, sondern daß die modulatorische Zwischenstufe zur Zieltonart in naher Beziehung stehen muß. Das ist der Fall bei der Tonartenfolge *C-Es-c*. Die Zwischentonart *Es* hat dieselbe Vorzeichnung wie die Zieltonart *c*, steht also in sehr naher Beziehung zu ihr.

Durch das Auftreten von *Es*-dur (Parallele der Zieltonart) werden die Töne *e* und *a*, durch die sich *C*-dur von *c*-moll unterscheidet, aus dem Bewußtsein verdrängt. Ein Sängchor wird nun mühelos und sicher in *c*-moll einsetzen.

Bei der Modulation von *c*-moll nach *C*-dur wird ebenfalls die Parallele der Zieltonart als modulatorische Zwischenstufe angestrebt, also: *e-a-C*.

Besser:

Die Folge: Moll – D. V. – Dur ist nicht etwa an sich unmöglich. (In Rogers „Mariä Wiegenlied“ ist sie ungemein reizvoll angewandt.) Aber sie bedeutet nicht eigentlich eine Modulation, sondern ein unvermitteltes Nebeneinanderstellen von Moll und Dur, wie es in Variationenfolgen alltäglich ist und namentlich in den Werken von Schubert mit immer neuerwundervoller Wirkung auftritt. —

c) Bei der Modulation von einer Durtonart in ihre Molldominante u. von einer Mollltonart in ihre Dursubdominante genügt der D. V. ebenfalls nicht, die neue Tonart überzeugend herbeizuführen. In *C-D₇-g* erfaßt man *C-D₇* als IV-V in *G-dur* und wird demzufolge von *g-moll* unliebsam überrascht. In *c-C₇-F* werden die für die Zieltonart bedeutsamen Töne *a* und *d* (Terz der T und S) nicht vorbereitet. Für beide Modulationen empfiehlt sich ebenfalls der Weg über die Parallele der Zieltonart.

Schr. A. Sechs Modulationen obiger Art. —

Winke für freiere Gestaltung von Modulationen mittels des D. V.

1) Bei Modulationen im Quintenzirkel aufwärts geht man gern einen Schritt weiter nach oben, bei solchen im Quintenzirkel abwärts einen Schritt weiter nach unten als nötig. Dadurch wird erreicht, daß die Zieltonika in zentraler Stellung erscheint.

Musical score for piano in B-flat major. The piece concludes with a cadence. The bass line features a sequence of chords labeled (B) and (b).

2) Damit die Kadenz nicht als leeres Anhängsel, als geschwätzige Wiederholung erscheint, bringt man die Zieltonika möglichst erst ganz am Schluß.

Musical score for piano in 3/4 time. The piece concludes with a cadence. The bass line features a sequence of chords labeled VI and I.

3) Oft strebt man statt der Zieltonart zunächst deren Parallele an.

Musical score for piano in 3/4 time. The piece concludes with a cadence. The bass line features a sequence of chords labeled (e) and (d).

Musical score for piano in B-flat major. The piece concludes with a cadence.

4) Günstige Wirkung ist auch durch Anwendung des Plagalschlusses zu erzielen.

Musical score for piano in C major. The piece concludes with a cadence. The bass line features a sequence of chords labeled IV and I.

Musical score for piano, showing a sequence of chords in G major. The bass line includes a fermata over a chord labeled 'IV' and another labeled 'I'.

Ist die Zieltonika erreicht, so soll sie nicht mehr in entscheidender Weise verlassen werden, weil sonst der Eindruck der Zielunsicherheit und Zerfahrenheit entsteht. — Das wichtigste ist immer ein geordneter Gedankengang. Verstöße gegen die Denkrichtigkeit können durch die schönsten melodischen Floskeln nicht ausgeglichen werden:—

73. L.

Alteration

In unserm Musiksystem gelangt die Tonart durch zentral bezogene Akkorde zur Ausprägung, denen gegenüber die Tonleiter nur als melodische Ausfüllung erscheint. Darum können in einem Musikstücke leiterfremde Töne auftreten, ohne daß eine Modulation bewirkt wird.

1)

Musical score for piano, labeled "1)", showing a sequence of chords in G major with melodic lines. The bass line includes a fermata over a chord labeled "I" and another labeled "IV". The chords are labeled I, IV, II (IV), V, and I. Melodic lines are labeled a), b), and c).

2)

3) *gis* *a*

Musical score for piano, labeled "2)" and "3)", showing a sequence of chords in G major with melodic lines. The bass line includes a fermata over a chord labeled "I" and another labeled "IV". The chords are labeled I, IV, II (IV), V, and I. Melodic lines are labeled a) and b).

Die im ersten Beisp. mit *a* und *b* bezeichneten Töne wirken wie Durchgangstöne, unterscheiden sich aber von solchen dadurch, daß sie nicht harmoniefremd sind. Bei *a* wie bei *b* tritt nicht ein neues Intervall auf, sondern es wird nur ein vorhandenes chromatisch verändert oder alteriert. In beiden Fällen bildet der alterierte, durchgangsweise gebrauchte Ton mit den andern Stimmen zusammen wieder einen Akkord: bei *a* entsteht durch Hochalterierung der Quint eines Durdreiklangs ein übermäßiger, bei *b* durch Tiefalterierung der Quint eines Molldreiklangs ein verminderter. Der als leitereigener Akkord in *a*-moll stehende überm. Dreiklang auf *c* bewirkt hier keine Modulation, ebenso nicht der in *c*, *Es* und *es* leitereigene verm. Dreiklang auf *d*; wir haben vielmehr den bestimmten Eindruck, daß Beisp. 1 durchaus in C-dur steht, weil darin die Hauptakkorde von C vertreten sind und vorwalten.

Die Alteration hat den Zweck, durch halbtönige Ausfüllung eines ursprünglichen Ganztonschrittes zwingender auf einen neuen Akkord hinzuleiten, durch Herstellung „künstlicher“ Leittöne die Akkordverbindung inniger zu gestalten. (Auf den C-Durdreiklang muß nicht notwendig *F* folgen, sondern es kann ebenso gut ein anderer Akkord genommen werden: *G*, *G₇*, *d*, *e* u. s. w. Durch die Alteration *g-gis* (Beisp. 1_a) wird dagegen ein Leittonverhältnis geschaffen, die Tenorstimme geht nun zwangsläufig ins *a* und F-dur tritt nicht mehr willkürlich auf sondern mit Notwendigkeit.) Gesteigertes Leittonbedürfnis führte nach und nach zur modernen Chromatik.

Dem musikalischen Empfinden nach liegt Alteration auch bei 1_c vor; nur ist sie nicht wie bei *a* und *b* auf den ersten Blick ersichtlich. Es ist hier nämlich ein Gedankenglied übersprungen; ein dem *dis* vorgängig zu denkendes *d* ist weggelassen, statt der Folge *d-dis* gleich die chromatische Note *dis* gesetzt. Während bei *a* und *b* der alterierte Ton durchgehend erscheint, tritt er bei *c* frei ein.

Der Durchgangscharakter alterierter Töne bringt es mit sich, daß sie gewöhnlich stufenweisen Anschluß haben, und es versteht sich nach dem über den Zweck der Alteration Gesagten von selbst, daß hochalterierte Töne aufwärts, tiefalterierte abwärts streben. Es finden sich indes bei der Anwendung alterierter Töne dieselben Abweichungen von der regelmäßigen Behandlung wie beim Durchgang, nämlich sprungweiser Eintritt bei stufenweiser Fortführung (Beisp. 2) und stufenweiser Eintritt bei sprungweiser Fortführung (Beisp. 3). Im letztern Falle hat man natürlich auf nachträglichen stufenweisen Anschluß an den sprungweise verlassenen Ton hinzuzielen.

Dreiklangs- Alterationen

a) Im Durdreiklang kann die Quint erhöht und die Terz erniedrigt werden. Dabei bleibt seine Funktion meistens unverändert (Beisp. a); es kann aber auch ein Funktionswechsel eintreten (Beisp. b).

In Beisp. c₁ kann der Eindruck des Verlassens der Tonart nicht aufkommen, weil der auf den alterierten Akkord folgende a-Molldreiklg.

durch den D. V. mit einem gewaltsamen Ruck zur VI. von C zurückgedeutet wird, noch ehe er sich in der Auffassung als I von a festzusetzen vermag. Das häufige Vorkommen der frei eintretenden Moll-S in Durstücken (a₄) veranlaßte den Theoretiker Moritz Hauptmann zur Aufstellung des Begriffes Moll- Dur.

Der Grundton des Durdreiklangs kann bei vierstimmiger Darstellung mit Grundton-Verdopplung nicht alteriert werden, weil durch das Zugleich-Ertönen von alterierter und nicht alterierter Stufe innerer Widerspruch entsteht. (Beisp. d). Der bei dreistimmiger Fassung durch Hochalterierung des Grundtons entstehende verm. Dreiklang wird als modulierender D. V. verstanden (Beisp. e), ebenso natürlich der bezügl. Sextakkord (Beisp. f).

d) Unbrauchbar e) Modulation. Sinn: f)

I V₇ I I V₇ I C: V

Ausweichung

I _____ d: v₇ I C: II (IV) V

b) Im Molldreiklang kann die Quint erniedrigt, die Terz erhöht werden.

g) h₁ h₂

(IV) V I IV I I V I IV

i) (Melod. Mollskala)

I IV V I

In Beisp. *h₁* wird der Mollicharakter durch die Durterz *cis* nicht ernstlich beeinträchtigt, weil dieses *cis* offensichtlich nur den Zweck hat, die Mollsubdominante durch ihren Leitton zwingend herbeizuführen. Immerhin wird im Augenblick des ertö-

nens von A-dur-d-moll der alterierte Dreiklang als Dominante empfunden und die Erwartung nach einer Modulation erweckt, wie sie in *h₂* tatsächlich ausgeführt ist. Hingegen erscheint in Beisp. *i* der A-Durdreiklang ausgesprochen als alterierte Subdominante; er wirkt denn auch hier ganz anders, wie wenn er als leitereigene Harmonie in A;D;E-dur auftritt. (Ebenso hat der Molldreiklang verschiedenen Stimmungswert, je nachdem er als leitereigene oder als alterierte Harmonie erscheint.)—

Die Quint des Molldreiklangs wird nicht hochalteriert.

Man schreibt nicht: sondern: jedoch:

Man setzt innerhalb C-dur statt der Alterationsnote *a*is lieber die Ausweichungsnote *b*, weil *b* mit C-dur näher verwandt und demzufolge harm-nisch leichter verständlich ist als *a*is. (Die Notierung mit der kleinen Sext *b* wird mühelos abgesungen, die mit der überm. Quint *a*is dagegen selbst bei Instrumentalbegleitung nur zaghaft und unsicher.) Die Schreibung *a*is wird innerhalb C-dur nur angewandt, wenn eine rein melodische Bildung vorliegt. Vergl. Bemerkungen z. Orthographie in L. 79. — Hinsichtlich der Hochalterierung des Grundtons gilt beim Molldreiklang dasselbe wie beim Durdreiklang.

Sinn:

Vierstimmige Fassung des bei + entstandenen doppelt verm. Dreiklangs ist zwar nicht unmöglich;

doch nimmt man an ihrer Stelle im allgemeinen lieber einen klangvollen Septakkord.

Besser:

Besser:

Der aus dem doppelt verm. Dreiklang gebildete übermäßige Sextakkord auf der VI. St. in Moll ist klangvoll und wird darum sehr häufig gebraucht.



Stimmführungstechnisch ist zu bemerken, daß der überm. Sextakkord immer mit doppelter Terz genommen wird. (Sie ist zwar eigentlich Sept. Da aber der Grundton des dem Sinne nach vorliegenden Septakkordes fehlt, herrscht die Beziehung als Terz auf den Baßton vor, der Dissonanzcharakter macht sich nicht geltend.) Die in älterer Literatur manchmal anzutreffende Verdopplung seines Baßtons ist klanglich nicht gut. —

Von manchen Theoretikern wird die schon gelegentlich Behandlung der Wechselnote erwähnte neapolitanische Sext ebenfalls als Alterations-Erscheinung erklärt; andre erblicken in ihr wie in dem soeben gezeigten überm. Sextakk. auf der VI. Mollstufe einen Fall von Tonalitäts-Erweiterung. (Übergr. Mollsystem, Anh. Ziff. 5.) Nicht selten wird mit der harmonischen Mehrdeutigkeit der neapolitanischen Sext. der erniedrigten II. Stufe — gewissermaßen gespielt, indem sie kürzere od. längere Zeit als Tonika der Durtonart auf der erniedrigten II. Stufe behandelt, dann aber plötzlich zur Sext der Subdominante zurückgedeutet wird.



Schr. A. In einer Dur- und in einer Molltonart ist je ein Sätzchen im Umfang von vier bis acht Takten zu fertigen, worin einige Dreiklangs-Alterationen vorkommen.



2.

4.

5.

6.

7.

8.

74. L. Alterierte Vier- und Fünfklänge

Im Dominantseptakkorde kann die Quint erhöht und erniedrigt werden.

Klanglich besser:

Im mehr als vierstimmigen Satz ist gleichzeitige Hoch- und Tiefalterierung der Quint des D. V. möglich.

Der von manchen Theoretikern angeführte, in der Praxis keine Rolle spielende Dur-Quartsextakkord mit tief-alteriertem Baßton, als dessen Stammakkord der hart-verminderte Dreiklang erscheint, ist seinem innern Wesen nach ein D. V. mit tiefalterierter Quint.

Sinn:

Durch Hochalterierung des Grundtons entsteht aus dem D.V. der verminderte Septakkord, der als leitereigener Akkord seinen Sitz auf der VII. St. in Moll hat. Die Terz des D.V. wird im allgemeinen nicht tiefalteriert, weil sie Leitton ist.

Im großen Nonakkorde kann wie im D.V. die Quint erhöht und erniedrigt werden (Beisp. *a*). Durch Tiefalterierung der Non wird der große Nonakk. zum kleinen (Beisp. *b*). Als großer Nonakk. (mit verschwiegenem Grundton) ist auch der verm.-kleine Septakk. auf der VII. St. in Dur zu betrachten. Durch Tiefalterierung seiner Sept (der Non des vollständigen Akkordes) erhält man einen verminderten Septakk., der sich nicht nach Moll sondern nach Dur löst (Beisp. *c*).

The image contains three musical examples labeled a), b), and c). Each example consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Example a) shows a diminished seventh chord in G minor (G-Bb-Db-F) with a raised fifth (G#). Example b) shows a diminished seventh chord in G minor (G-Bb-Db-F) with a lowered non (Fb). Example c) shows a diminished seventh chord in G minor (G-Bb-Db-F) with a lowered seventh (Fb).

Tritt der kleine Nonakkord als leitereigene Harmonie in Moll auf, so ist es möglich, seine Quint zu erniedrigen. Findet er sich als alterierter Akk. auf der V. St. einer Durtonart, so kann seine Quint sowohl erhöht als erniedrigt werden.

The image contains two musical examples labeled d) and e). Each example consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Example d) shows a diminished seventh chord in G minor (G-Bb-Db-F) with a raised fifth (G#). Example e) shows a diminished seventh chord in G minor (G-Bb-Db-F) with a lowered non (Fb).

Aus dem verm.-kleinen Septakk. entsteht durch Erhöhung der Terz der hart- verm.-kleine Septakk. (Beisp. *d*) Im doppelt verminderten Septakk. wird die Terz nur gelegentlich erhöht, sehr oft jedoch erniedrigt, wodurch er zum dreifach verm. Septakk. wird (Beisp. *e*). Durch Erhöhung seiner Quint erhält man den weich- verm. Septakk., überaus kühn angewandt im Scherzo der IX. Symphonie v. Ant. Bruckner (Beisp. *f, g*).

Der Hörer erfährt diesen Akkord zunächst als *e-gis-ais-cis*-S von *gis*. Durch die im 12. Takt erfolgende Fortführung in die D-dur-Harmonie ergibt sich, daß nur *e-gis-b-cis* gemeint sein kann. Infolge des gleichzeitig erklingenden Haltetones *cis* wird von Takt 12 an die Harmonie verstanden als VI_7 von *fis* (eigentl. Tonika mit beigefügter Sext). Nach einer weiteren Abschweifung zur Dominantseite, nämlich: *fis* V_9 -*cis* IV_6 -*gis* V_7, V_{11} wobei *dis* enharm. mit *es* verwechselt und so zum chrom. Durchgang zwischen *e-d* gestempelt wird, *ais* aber wieder als abwärts strebendes *b* auftritt, erfolgt endlich im 42. Takte die Lösung nach d-moll unisono. Takt 44-56 wird dann über dem Orgelp. *d* noch zweimal derselbe Akk. mit Auflösung in d. vollen d-Molldreiklang gebracht.

Der Baß des verm. Septakkordes ist Leitton und kann daher nicht alteriert werden. Beim Zurückgehen aus dem verm. Septakk. in den D.V. hat man den verm. Septakk. in den enharm. gleichen Sekundakk. umzudeuten, wobei sein Baßton Vorhalts- bzw. Wechselnotencharakter annimmt.

(Des bequemeren Ablesens wegen wird manchmal die enharm. Verwechslung des Baßtons unterlassen.)

In Nebenseptakkorden mit kleiner Terz wird diese oft hochalteriert.



Da die Nebenseptakkorde überwiegend nur als Vorhalts- und Durchgangsbildungen auftreten, hat man es, wo Alteration eines Nebenseptakkordes vorzuliegen scheint, in der Regel nur mit dem Zusammentreffen mehrerer harmoniefremder Töne oder mit Verkürzungen zu tun.



Beispiel a: *h* = diatonischer, *gis* = chromatischer Durchgangston.

Beispiel b: Der Lösungston *c* des Septvorhaltes *h* ist übergangen. —

Schr. A. In einer Dur- und in einer Molltonart ist je ein Sätzchen im Umfang von vier bis acht Takten zu fertigen, worin einige Vierklangs- Alterationen vorkommen.



3. ^{7 8 6} ₃ ^{6 4 2} ⁸ ₃ ^{4 3} ^{6 5 6} ⁴ ₄

^{6 4 2} ⁸ ₅ ^{4 3} ⁵ ₃ ^{6 4 2} ⁸ ₃ ^{4 3} ⁴ ₄ ⁴ ₄ ⁵ ₃ ^{6 5 6} ⁴ ₄ ^{6 4 7}

4. ^{3 8 7 6} ² ^{7b} ⁸ ^{4 6} ^{3 5} ^{5 5b 4} ³ ^{6 4 2} ^{6 6b 5}

^{6 7} ^{6b} ⁵ ⁴ ^{7b} ⁶ ^{7 4b} ^{4b} ^{6 5} ^{6 4 2} ^{6#} ⁸ ⁵ ⁸

^{7 3} ^{6# 4} ^{6b 5} ^{5 4} ^{6 9} ^{7 3 8} ^{3 6b 4} ^{3 5} ^{3b 8 7} ^{6 4b} ^{8 5b} ^{3 7b} ^{3b}

^{2 6 4b} ^{3 6b 5b} ^{6b 4} ^{5 7b} ^{6 8} ^{5b 6b} ^{3 6} ^{5b 7b} ^{8 7 3} ^{5#} ⁵

5. ^{5*} ⁸ ^{6#} ^{8 8} ^{3 6# 4#} ^{6 5} ^{4 3 6#} ⁵ ⁸ ^{3 6 4#}

^{4 8} ^{8 6 4} ^{7 5b 3} ^{6 3 6} ^{5 5b} ^{3 6 4#} ^{3 6} ^{6# 8} ⁸ ^{2 6b 4} ^{6 5}

^{9 5 3} ^{8 6#} ^{3 7b 5} ^{9 6b 4} ^{10 5 3} ^{6b 8} ^{4 9 7} ^{# 8 6 5}

6. ^{3 4 3 5} [#] ^{3 6 4#} ^{3 6} ⁸ ⁶ ⁶ ⁸ ⁷ ⁷ ¹⁰ ^{3 6# 4}

^{6 5b} ⁸ ^{5#} ^{7b} ^{2 4#} ^{3 6} ⁸ ^{7 8} ^{6b 4} ^{6 4} ⁷

*) Sopran beginnt mit *cis!*

Ein besonders wichtiger Fall von Alteration ist die Erhöhung der IV. Stufe. Des häufigen Vorkommens wegen wurde dafür ein eigener Name geprägt; man nennt die erhöhte IV. Stufe bzw. einen mit ihr gebildeten Akkord Wechseldominante.*)

Wird die IV. St. hochalteriert, so bleibt in der Notierung das Bild der Subdominante bestehen, der innere (harmonische) Sinn dagegen ändert sich gänzlich; die ursprüngliche Subdominante äußert nun Dominantsinn, sie erscheint als Dominante der Dominante (D_D – Beisp. *a*).

Durch die Wechseldominante wird gleichsam ein Fall aus doppelter Höhe bewirkt: $D \downarrow, D_D \downarrow$; daraus erklärt sich ihre verstärkte Schlußkraft. Sie hat

den Zweck, die Dominante durch ihren Leitton wirkungsvoll herbeizuführen; daher versteht es sich von selbst, daß ihr die Dominante folgen muß.

Folgt ihr die Dominante in Dreiklangsform, so kann es einen Augenblick zweifelhaft bleiben, ob nicht eine Ausweichung in die Tonart der V. Stufe beabsichtigt sei (Beisp. *b*); wird dagegen die Dominante in dissonanter Form gebracht (als Quartsext-, Sept-, Non- oder Vorhalts- Sextakkord), so wird jeglicher Zweifel hinsichtlich der funktionellen Bedeutung beseitigt und die Kadenz überaus kräftig gestaltet (Beisp. *c*).

The musical notation consists of two systems of staves. The first system contains three measures labeled a), b), and c). Each measure shows a treble and bass staff with chords and notes. Below the staves are harmonic labels: I , $IV-D$, $IV D$, $D^? T^?$, D , D_4 . The second system shows a progression from D_7 to $D^? T^?$ to D_7 .

*) Auch Zwischen-, Klammer- oder zweite Dominante.

D_7
 T_7
 D_7

D_6
 D_6
 D_9

D_7
 I
 D_6

Beethoven

Mit der hochalterierten IV. Stufe kann zugleich die tiefalterierte VI. auftreten.

D
 D

Stimmführungstechnisch ist zu beachten, daß die erhöhte IV. Stufe als Leitton entsprechende Behandlung erfahren muß.

Nicht: sondern:

Bezüglich der Harmonisierung von Kirchenliedern ist zu bemerken, daß hier offene Chromatik möglichst gemieden werden soll, weil sie dem einfachen, schlicht-kräftigen Wesen dieser Lieder widerspricht.

Nicht: sondern:

Die gebräuchlichsten Wechseldominanthermonien in Moll sind der übermäßige Sext-, Quintsext- und Terzquartakkord auf der VI. Stufe. Die Anwendung des überm. Sextakk. wurde in der 74. L. schon gezeigt. — Der überm. Quintsextakk. kann nicht unmittelbar in den Dominantdreiklang weitergeführt werden, weil dabei Quintenparallelen, die sogenannten Mozart = Quinten, entstehen. Um diese zu vermeiden, schaltet man zwischen Quintsextakk. und Dominantdreikl. entweder den Quartsextakk. auf der V. Stufe, oder den Terzquart- oder den Sextakk. auf der VI. St. (Da das Ohr die Stimmführung nur von einem Akkorde zum nächsten — nicht zum übernächsten — kontrolliert, wird hiedurch die Parallelen- Wirkung in durchaus zufriedenstellender Weise beseitigt.)

Mozart-Quinten^{*})

a

gis

(Im letzten Beispiel ist die Lösung der Dissonanz *a* des Soprans stellvertretend vom Tenor übernommen.) —

^{*}) S. u. a. „Entführung“; Kl.A. Seite 157 („Mir starrt die Zunge fast im Munde, um ihren Lohn zu ordnen an.“) Man beachte, daß mit der letzten Textsilbe ein Takt- und Tempowechsel einsetzt, der die Parallelenwirkung gänzlich aufhebt. (Neuer Anfang.)

Weitere Wechseldominanthermonien in Moll sind: der dreifach verminderte Septakk. auf der erh. IV. St., der hart- vermindert- kleine auf der II.St., der weich- verminderte auf der VII. St. und der Molldreiklg. auf der VII. St.

Dreifach vermindertes Septakkord.

Verkürzt aus:

Hart- vermindert- kleiner Septakkord.

Weich- vermindertes Septakkord.

(Halbschluß-
artig.)

R. Wagner, Tristan

Die berühmten Tristan-Akkorde finden sich u. a. bei L. Spohr und Mozart schon vorgebildet.

Spohr, „Der Alchymist“

Mozart, Streichquartett in Es,
Köchel-Verzeichnis N^o 428

D D S D

Bei den Wechseldominanthermonien in Moll vermag sich im Gegensatz zu jenen in Dur der Dominantsinn nicht recht geltend zu machen, es überwiegt die Subdominantwirkung und es haftet namentlich den Akkorden, die das Intervall der verminderten Terz enthalten, etwas eigentümlich Trübes, Unsicheres, Zwiespältiges an. Gerade dieser Umstand bewirkt, daß sie in neuerer Zeit mit einer gewissen Vorliebe gebraucht werden.

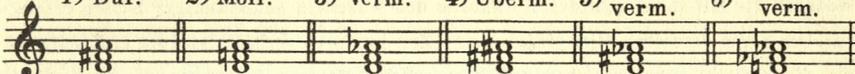
Zur Zeit der Klassiker wurde die verm. Terz als Zusammenklang möglichst gemieden. Um ihr auszuweichen, pflegte man mit der IV. Mollstufe zugleich die VI. zu erhöhen.

Von allen Alterationsmöglichkeiten sind in harmonischer Hinsicht am bedeutungsvollsten: Die Erhöhung der IV. St. in Dur und Moll (Wechseldominante), die Erniedrigung der II. St. in Moll (neap. Sextakk.) und die Erniedrigung der VI. St. in Dur (Moll-Dur).

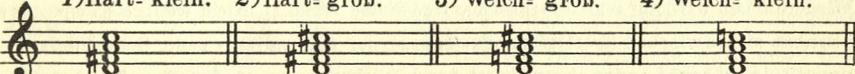
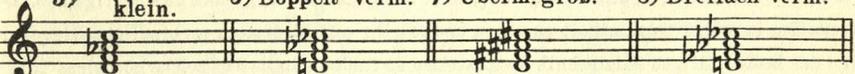
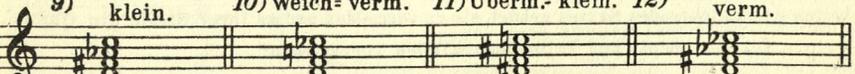
Benützt man die erhöhte IV. und die erniedrigte II. Mollstufe zu schematischem Akkordaufbau, so wächst die Zahl der Dreiklänge auf sechs, die der Septakkorde auf zwölf.

Erniedrigung der II. und VI. Durstufe und Erhöhung der II. Dur- und VI. Mollstufe führt nicht zu weiteren klanglichen Ergebnissen; doch sind die sich darauf stützenden Beziehungen in der folgenden Übersicht mit berücksichtigt.

Dreiklänge

1) Dur.	2) Moll.	3) Verm.	4) Überm.	5) Hart- verm.	6) Doppelt verm.
					
I: <i>D</i> II: <i>C</i> ern. II (IV ₆): <i>Cis</i> IV: <i>A</i> V: <i>G</i> ern. II (IV ₆): <i>cis</i> II: <i>c</i> IV: <i>a</i> V: <i>g</i> VI: <i>fis</i>	II: <i>C</i> III: <i>B</i> IV: <i>A</i> VI: <i>F</i> I: <i>d</i> IV: <i>a</i> VII: <i>es</i>	erh. IV: <i>As</i> VII: <i>Es</i> II: <i>C</i> II: <i>c</i> VII: <i>es</i> erh. IV: <i>as</i>	I: <i>D</i> IV: <i>A</i> V: <i>G</i> III: <i>h</i> (VI: <i>fis</i>)	(II: <i>C</i>) II: <i>c</i>	VII: <i>Es</i> erh. IV: <i>as</i> VII: <i>es</i>

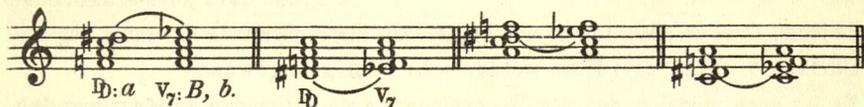
Septakkorde

1) Hart- klein.	2) Hart- groß.	3) Weich- groß.	4) Weich- klein.
			
V: <i>G</i> II: <i>C</i> V: <i>g</i> II: <i>c</i> IV: <i>a</i>	I: <i>D</i> IV: <i>A</i> VI: <i>fis</i>	IV: <i>A</i> I: <i>d</i>	II: <i>C</i> III: <i>B</i> VI: <i>F</i> IV: <i>a</i>
5) Vermindert- klein.	6) Doppelt verm.	7) Überm.=groß.	8) Dreifach verm.
			
VII: <i>Es</i> II: <i>C</i> II: <i>c</i>	VII: <i>Es</i> VII: <i>es</i> erh. IV: <i>as</i>	III: <i>h</i>	VII: <i>Es</i> erh. IV: <i>as</i> VII: <i>es</i>
9) Hart- verm.= klein.	10) Weich- verm.	11) Überm.= klein.	12) Hartvermindert- verm.
			
VII: <i>Es</i> II: <i>C</i> II: <i>c</i> V: <i>g</i>	VII: <i>Es</i> VII: <i>es</i>	V: <i>G</i> III: <i>h</i>	VII: <i>Es</i> V: <i>g</i>

Alterierte Töne wurden ursprünglich nur durchgehend gebraucht. Nach und nach ging man dazu über, solche Töne auch frei einzuführen und gelegentlich länger festzuhalten, wodurch die mit ihnen gebildeten Akkorde den Anschein selbständiger Stufen erlangten. Der Kreis derselben blieb jedoch lange Zeit hindurch verhältnismäßig eng, umfaßte nur die leichtest verständlichen, wohlklingendsten Formen. In neuerer Zeit operiert man hingegen gern mit fernen Beziehungen und läßt nicht selten mehrfach alterierte Akkorde unmittelbar einander folgen, deren an sich unklare funktionelle Bedeutung durch Wechselnoten, ungelöste Vorhalte und dergl. noch mehr verdunkelt und verschleiert wird. Dadurch wird das intellektuelle Interesse des geschulten Musikers mannigfach angeregt und neben bunt schillernder Farbigkeit der Harmonie oft starke Spannung und fein abgestufter Stimmungs Ausdruck erzielt, andererseits aber auch das Verfolgen der Zusammenhänge sehr erschwert, nicht selten sogar unmöglich gemacht. Dazu kommt ferner eine starke Bevorzugung des Horizontalen oder Linearen (der unabhängigen Führung der Einzelstimmen) gegenüber dem Vertikalen (der Harmonik), die bei manchen Komponisten zur Abkehr von der akkordischen Harmonik, zur Verneinung des Unterschiedes zwischen Konsonanz und Dissonanz und somit zum völligen Bruch mit aller Überlieferung geführt hat. Der Wiederaufbau wird auf sehr verschiedenartige Weise versucht. Nicht wenige Komponisten bemühen sich, zwischen überlieferungsgebundener und radikal-neuer Schreibweise zu vermitteln, während andre ihrer Kunst durch Rückkehr zum 15. Jhrhdt. und noch weiter zurück am besten zu dienen glauben. Was der Laie sehr summarisch „die moderne Musik“ zu nennen pflegt, ist eine Vielheit von neben- und gegeneinander laufenden Richtungen oder Strömungen. Diese erschöpfend zu besprechen und durch ausgedehntere Beispiele zu veranschaulichen — wenige aus dem Zusammenhang gerissene Takte besagen nichts — ist naturgemäß hier unmöglich. Es wird diesbezüglich auf das einen guten Überblick bietende Buch verwiesen: Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik von Hermann Erpf, Leipzig 1927. Erpf sagt S. 4: „Versucht man das heutige Musikschaffen in seiner Gesamtheit zu sehen und von ihr aus allgemein verbindliche Einzelzüge der heute gültigen Satztechnik festzustellen, so findet man, daß es solche höchstens in einem sehr allgemeinen, leeren Sinne, oder vielleicht überhaupt nicht gibt. Es wird heute in jeder denkbaren Haltung, mit jeder möglichen historischen Anlehnung und ebenso im beabsichtigten Gegensatz zu jeder historischen Stilhaltung geschrieben.“ Und: „Es gibt eben heute keine irgendwie verbindliche Stilhaltung, mithin von da her keine einheitliche Grundlage für den satztechnischen Unterricht.“ S. 5: „... Ebenso würde ein Lehrer, der die Satztechnik v. 1920 lehren will, Terz- und Sextparallelen verbieten.... weil es zu den Stileigentümlichkeiten des zu lehrenden Satzes gehört, sie zu vermeiden und an ihrer Stelle die Quart-, Quint-, Sekund-, Sept- und Tritonusparallelen vorzuziehen.“ —

Schr. A. Auf dem Ton α sind sämtliche Drei- und Vierklänge darzustellen und mit Stufenangabe zu versehen. Außerdem ist in einer Dur- und in einer Molltonart je ein Sätzchen von vier bis acht Takten zu fertigen, worin einige Wechseldominanthermonien vorkommen.

Der durch chromatische Erhöhung der IV. Mollstufe entstehende übermäßige Quintsextakkord auf der VI. St. in Moll ist enharmonisch gleich dem D. V. Ebenso ist der dreifach verminderte Septakkord enharmonisch gleich dem Haupt- Sekundakkorde u. s. w.



Diese durch die temperierte Stimmung gegebene Klanggleichheit von Akkorden mit verschiedener Funktion ermöglicht interessante Modulationen.



In diesem Beispiel wurde der D. V. durch enharmonische Verwechslung seiner Sept mit der übermäßigen Sext zum übermäßigen Quintsextakkord umgedeutet. Dem Klange nach blieb der Akkord derselbe; aber die Funk-

tion wechselte, der zuerst als Dominante von *C* bzw. *c* auftretende Akkord wurde zur Wechseldominante von *h*; es wurde durch enharmonische Umdeutung des D. V. moduliert.

Wird in dieser Modulation die Sext des kadenzierenden Quartsextakkordes hochalteriert, so führt sie nach Dur.



Verkürzt aus:

Moll, Dur.



Die Schreibweise:

ist nicht gutzuheißen, weil sie die logische Beziehung der Akkorde nicht aufzeigt. Doch können immerhin Umstände gegeben sein, die den Verzicht auf die schriftliche Ersichtlichmachung des

Denkvorganges geboten oder mindestens naheliegend erscheinen lassen. Hierüber weiter unten. (Nebenbei bemerkt ist die eben gezeigte Modulation schon recht abge- braucht.)

Oft wird die der Wechseldominante folgende Dominante diatonisch zur Tonika umgedeutet.

Wie die Beispiele *a, b* und *c* zeigen, läßt sich der zum übermäßigen Quintsextakkord umgedeutete D.V. weiterführen in die eine große Terz über seinem Basse

liegende Dur- und Molltonart und in die eine kleine Sekunde darunter liegende Durtonart. Diese drei Fälle werden sehr häufig angewandt.

Es ist auch möglich, den der Wechseldominante folgenden kadenzierenden Quartsextakkord diatonisch zum plagalen umzudeuten; doch wird davon nur selten Gebrauch gemacht.

In sequenzartigem Zusammenhang von eigentümlich schattenhafter Wirkung findet sich der überm. Quintsextakk. angewandt im d-moll- Streichquartett von Schubert. (Kl. Part. Seite 8, Syst. 5 und Seite 17, Syst. 1.) —

Um der etwas knalligen und verbrauchten Wirkung der Weiterführung des überm. Quintsextakk. in den kadenz. Quartsextakk. auszuweichen, wird — unter Verzicht auf strenge Stimmführungslogik — nicht selten statt des V_6^4 der mit ihm klangverwandte Sextakkord genommen.

Schubert, „Wetterfahne“ Statt:

Brahms, Op. 64 No 3. (Klavierbegleitung) Statt:

Die in beiden Beispielen mit + bez. Akkorde haben zwar verschiedene Funktion; aber sie erwecken annähernd gleichen Klangeindruck.

In der Einleitung zum Kyrie der Es-dur-Messe von Schubert tritt der überm. Quintsextakk. mit stimmungsvoller Farbenwirkung folgendermaßen auf:

(Bläuersatz) $f_z \rightarrow pp$

(Der mit + bez. Akkord wird durch die Dynamik aus dem Gefüge herausgehoben und bildet mit dem ihm folgenden $\frac{6}{4}$ eine Einschaltung in eine 8-taktige Periode, die dadurch auf 10 Takte erweitert wird. Der hier Takt 3 stehende $\frac{6}{4}$

wirkt wie ein Nachhall von Takt 1; durch ihn wird der durch das f_z unterbrochene Faden wieder aufgenommen und in einer schlichten Kadenz zu Ende geführt. Alle diese Umstände zusammen bewirken, daß die hier außer Zusammenhang, so befremdliche Stimmführung im Rahmen des Ganzen völlig ungesucht und ungezwungen anmutet.)

Unnötige enharmonische Verwechslungen sind zu unterlassen.

Man schreibt nicht: sondern:

Von C-dur aus ist *dis* als Wechseldominante der Paralleltönart a-moll wie auch als hochalterierte II. Stufe von C-dur selbst ohne weiters verständlich

und kann daher sofort genommen werden. Das auf B-dur hinweisende *es* bedeutet einen Umweg.—

Wie früher schon gezeigt wurde, kann der D.V. auch als Scheinakkord auftreten, d. h. durch Anwendung von harmoniefremden Tönen— mit oder ohne Alteration— sozusagen zufällig entstehen. Durch längeres Verweilen auf solchen Bildungen wird der Hörer oft geraume Zeit über die eigentliche Funktion im unklaren gelassen, in Spannung versetzt und durch die unerwartete Fortführung überrascht.

Durchgangsbildungen.

Der leichteren harmonischen Faßlichkeit wegen wird hier statt *cisis* oft *d* geschrieben. (Vergl. oben Beisp. b.)

Häufiger:

Wechselnotenbildungen.

Verkürzt aus:

Bei der schriftlichen Darstellung solcher Verbindungen stößt man oft auf beinahe unlösbare Schwierigkeiten, insofern der Forderung nach logisch korrekter d.h. den innern Zusammenhang, die Herleitung aufzeigender Schreibweise das Bedürfnis nach unmittelbarer Akkordverständlichkeit entgegen steht. Selbst wo ein akkordischer Zusammenklang so ausgesprochen als Zufallsbildung zutage tritt wie im ersten Beispiel der oben angeführten Durchgangsgestaltungen, ist man geneigt, zugunsten der Akkordverständlichkeit auf die Kenntlichmachung der Herleitung zu verzichten. Noch mehr ist dies der Fall, wenn ein solcher Zusammenklang längere Zeit festgehalten wird, oder wenn durch die Enharmonisierung ein Hindernis für rasches Ablesen entstände. —

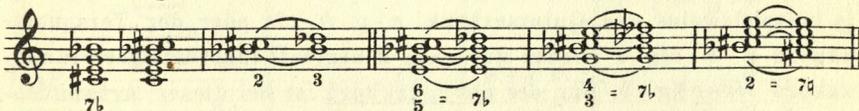
Die der Klarlegung des inneren (harmonischen) Zusammenhangs dienende Unterscheidung klanglich gleicher Töne wie *fis-ges, cis-des* u.s.w. wird musikalische Orthographie genannt. Das Streben nach orthographischer Korrektheit gelangte erst seit Liszt und Wagner mehr und mehr zur Geltung. Zur Zeit der Wiener Klassiker ließ man sich noch überwiegend durch gewisse Rücksichten auf die ausübenden Musiker leiten, vermied es z. B. dem Violinisten das leere *g* als *fisis* aufzuzeichnen u. s. f. Im 17. und angehenden 18. Jhrhdt. war es in Deutschland allgemein Brauch, für eine erniedrigte Stufe den Namen der mit ihr klanglich gleichen erhöhten zu setzen. (Eine Ausnahme bildete das alteingebürgerte *b molle*.) Die Töne der Es-Durtonleiter wurden damals geschrieben: *dis f g gis b c d dis*. Mattheson, der Zeitgenosse Händels, benennt in seinem „Neu eröffneten Orchestre“ den *b*-Molldreiklang als *b-cis-f*, den *Fis*-Durdreiklang aber als *fis-b-cis*. In einer 1749 erschienenen Schrift heißt d. *c*-Molldreikl. noch *c-dis-g*. Die Begriffe enharmonische Verwechslung und enh. Umdeutung sind wohl auseinander zu halten. Bei der enh. Verwechslung werden sämtliche Töne eines Akkordes umgeschrieben, ohne daß sein Wesen und seine Funktion dadurch eine Änderung erfahren. Wird beispielsweise in einer Modulation von *c* nach *cis* der Akkord *As₇* mit *Gis₇* enh. verwechselt, so erstreckt sich die Anders-Schreibung auf alle seine vier Töne, aber er ist nach wie vor ein hart- kleiner Septakkord mit Dominant-Funktion. Bei der enh. Umdeutung erstreckt sich die Anders-Schreibung nicht auf sämtliche Töne des Akkordes, während sein Wesen und seine Funktion sich ändern. In Beisp. *a* wurde nur ein einziger Ton umgeschrieben, mit der Folge jedoch, daß sich dadurch ein anderer Akkord mit anderer Funktion ergab: Der *D. V.* erscheint nach der Umschreibung als Abkömmling des dreifach verminderten Septakkordes, und er ist nun nicht mehr Dominante sondern Wechseldominante.

Schr. A. Durch enharm. Umdeutung des *D. V.* ist von *As* nach *g*, *G* und *D* zu modulieren. Außerdem sind zwei Sätzchen im Umfang von vier bis acht Takten zu fertigen, worin der *D. V.* als Zufallsbildung auftritt.

77. L. Modulation durch enharm. Umdeutung des verm. Septakkordes

I. Der verm. Septakk. als VII. Stufe der Zieltonart. —

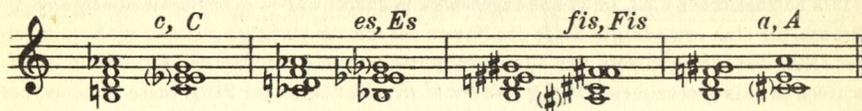
Der verm. Septakkord besteht aus lauter kleinen Terzen. Durch Anfügung einer weiteren Kleinterz (dem Klange nach Terz, der Notierung nach überm. Sekund) gelangt man zur Oktav und es ist daher jede Umkehrung eines verminderten Septakkordes klanglich (enharmonisch) gleich mit einem verminderten Septakkorde.



Man benennt daher die Umkehrungen eines verminderten Septakkordes meistens nicht eigens als solche, sondern spricht von vermindertem Septharmonie oder verm. Septakkord auch dann, wenn in der Notierung ein Quintsext-, Terzquart- oder Sekundakkord vorliegt, der aus einem verm. Septakk. gebildet ist. Mit der Schreibweise ändert sich jedoch die Funktion.



Ein vermindertes Septakkord (dem Klange nach ein und derselbe) läßt, wie aus vorstehender Darstellung ersichtlich, vier Deutungen zu; er kann nach vier verschiedenen Tonarten gelöst werden und zwar, wie im Kapitel Alteration dargelegt wurde (Lekt. 75), sowohl nach Dur wie nach Moll.



Es gibt nur drei dem Klange nach verschiedene verm. Septakkorde; der vierte, fünfte u. s. w. auf der chromatischen Skala errichtete ist klanglich gleich mit einer Versetzung des ersten, zweiten oder dritten.



Da jeder dieser drei verminderten Septakkorde Lösung nach vier verschiedenen Dur und Molltonarten zuläßt, genügen sie, um in alle zwölf Dur- und Molltonarten zu modulieren.

Der verminderte Septakk. kann frei eintreten, weil er als Dominanthermonie verhältnismäßig leicht verständlich ist. Demzufolge lassen sich alle Modulationen mit ihm ohne Vermittlungsakkord ausführen. Da er auf der VII. Stufe steht, löst er sich eine halbe Stufe aufwärts. Man braucht also, um in eine neue Tonart zu kommen, bloß den verm. Septakk. zu ergreifen, der eine halbe Stufe unter der Zieltonika liegt. Statt des verm. Septakkordes in der Stammform kann auch eine seiner Versetzungen genommen werden, da ja beispielsweise der Quintsextakk. *e-g-b-cis* oder der Terzquartakkord *g-b-cis-e* ebenso gut nach *d* bzw. *D* führt wie der Stammakkord *cis-e-g-b*. Nur der Sekundakkord ist bei dieser Art von Modulationen nicht brauchbar, weil seine Lösung einen unbefriedigenden Quartsextakkord ergibt.

Angesichts dieser Umstände erhält die

I. mechanische Regel zur Ausführung von Modulationen mittels des verm. Septakkordes folgende Fassung:

Man nimmt den verminderten Septakkord, der den Leitton der Zieltonart in sich enthält. Der Modulationsakkord darf dabei nicht in der dritten Versetzung gebraucht werden.

Die orthographisch richtige Darstellung solcher Modulationen erfordert Sorgfalt. Man muß dabei immer auf entsprechende tonale Beziehung des Modulationsakkordes zur Ausgangs- wie zur Zieltonart achten. (Z. B.: Modul. *C-Des*. Der Ton *heses* ist von *C*-dur aus nicht verständlich; man muß ihn zuerst als *a* darstellen. Dieses *a* muß dann mit *heses* verwechselt werden, weil der nach *Des* führende verm. Septakk. nicht *c-es-ges-a* heißt sondern *c-es-ges-heses*. Der Akkord *c-es-ges-a* führt nach *B* bzw. *b*)

First system of chords: *C-Des*, *c-cis*, *C-D*, *c-d*. The notation shows the piano accompaniment for these four chords in a single system.

Second system of chords: *C-Es, es*, *C-E*, *Auch: c-e*, *C-F, f*. The notation shows the piano accompaniment for these five chords in a single system.

Third system of chords: *C-Ges*, *c-fis*, *C-G*, *u. s. w.*. The notation shows the piano accompaniment for these three chords in a single system.

Falsche Ausführungen.

Fourth system showing incorrect chord voicings labeled *a)*, *b)*, and *c)*. The notation shows the piano accompaniment for these three incorrect examples.

Besser:

- a) Die Quart ist steigend eingeführt und überdies verdoppelt; der Leitton *cis* wird „in Opposition gedrängt;“ statt Lösung zu erfahren.
- b) Die Note *cis* ist überflüssig. Von *C* aus kann *des* sofort ergriffen werden, weil nahe Beziehung besteht (*des* findet sich in der Nachbarart *f*).
- c) Statt *fis* ist *ges* zu schreiben. (Der Akkord *fis-a-c-es* führt nicht nach *b* sondern nach *g*.)
- d) Unschöne Fortschreitung zwischen Alt und Tenor.

Manche der oben gezeigten Modulationen sind musikalisch unbefriedigend, weil darin die Zieltonika zu unvermittelt auftritt. Es wäre jedoch verfehlt, sie deswegen von vornher ein auszuschalten. Man muß vielmehr alle Möglichkeiten durchgehen, um Wahlfreiheit zu erlangen, um gegebenenfalls rasch entscheiden zu können, ob eine Modulation überhaupt mittels des verm. Septakkordes oder besser mittels eines andern Akkordes auszuführen ist und ob sich das unter Regel I gezeigte Verfahren oder ein andres empfiehlt.

Man muß vor allem die Fertigkeit erlangen, „mit drei Griffen“ von jeder Tonart aus in jede andre zu kommen. Erst wenn hierin Sicherheit erreicht ist, soll man auf melodisch reichere Einkleidung Bedacht nehmen, etwa in folgender Art.

c - es.

C - E.

Schr. A. Mittels des verm. Septakk. ist nach Regel I von *G* aus in alle Dur- und Molltonarten zu modulieren. (Einfache Ausführung — ohne Kadenz.)

78. L. Der verm. Septakkord als Wechseldominante und als Wechselnotenbildung vor der Tonika.

Examples a, b, c, d, and e illustrate the use of the diminished seventh chord as a substitute dominant and as a chromatic alteration before the tonic. Examples a, b, and d show a sequence of chords: I, IV, V, I in the key of G major. Examples c and e show a sequence of chords: I, I in the key of G major.

In den Beispielen *a, b, d* tritt der verm. Septakk. als Wechseldominante auf; in *c* und *e* ist er bloße Wechselnotenbildung. Funktionell besteht also zwischen *a, b, d* einerseits und *c, e* andererseits ein Unterschied; äußerlich aber geschieht überall dasselbe: der verm. Septakk. wird in die Tonika-Harmonie (*C* bzw. *c*) weitergeführt, deren Grundton (*c*) er schon in sich enthält.

Gegen das Auftreten der Zieltonika in der dissonanten Form des Quartsextakk. ist hier nichts einzuwenden, weil die Quart vorbereitet ist. Die Verbindung wirkt in diesem Falle sogar besonders kräftig. Beisp. *a, b, d*.

Die Quintverdopplung in *c* und *e* ist nicht zu beanstanden, weil sie durch die Logik der Stimmführung gerechtfertigt erscheint.

Ein und derselbe (dem Klange nach derselbe) verm. Septakk. läßt auch bei diesem Verfahren Fortführung in vier verschiedene Dur- und Molltonarten zu.

Examples showing the diminished seventh chord in four different keys: C major, A major, Fis major, and Ges major. The notation includes treble and bass staves with chord symbols above and below the staves.

Allen diesen Fällen ist gemein, daß der verm. Septakkord die Prim der Zieltonart in sich enthält. Danach ergibt sich für die

II. mechanische Modulationsregel folgende Fassung:

Man nimmt den verm. Septakk., der die Prim der Zieltonart in sich enthält, läßt diesen Ton liegen und führt die übrigen Stimmen in die Töne des Ziel-

klangs hinein.

C - Des.

c - cis *C - D*

c - d *C - Es* *c - es* *C - Fis*

c - fis *C - G*

Gefälligere Ausführungen.

c-es

D V

C-A

Wenn bei Modulationen dieser Art, die nach Dur führen, bisweilen statt der überm. Sekunde der Zieltonart die kleine Terz geschrieben wird, so ist das nicht unlogisch, weil man sich den Dur-Quartsextakk. durch Alteration aus dem Moll-Quartsextakk. entstanden denken kann.

ü. 2 (von e) kl. 3 (von e) Verkürzt aus:

V₆ 4 Moll, Dur.

So ist die Modulation in Beethovens Sonate Op. 31 No 3 zu verstehen.

as_6 a_7^b B_6 B_7

Durch das wiederholt angeschlagene *ges* kommt vorübergehend das trübe, schwere, bange *es-Moll* zur Geltung; mit dem Dur-Quartsextakk. auf *B* (Alteration aus *b-es-ges*) geht es wieder in das volle klare Tageslicht von *Es-dur* hinein. Würde hier *ges* durch *fis* ersetzt, so ginge unleugbar eine psychologische Feinheit verloren. Die Notierung wirkt suggestiv auf den Spieler. —

Schr. A. Von *G* aus ist mittels des verm. Septakkordes nach Regel II in alle Dur- und Molltonarten zu modulieren.

79. L. Der verm. Septakkord als Wechselnotenbildung vor dem D.V. der Zieltonart.

Der verm. Septakk. tritt hier als Wechselnotenbildung vor dem D.V. auf. Jede der drei unteren Wechselnoten geht eine halbe Stufe aufwärts, während die Dominante liegen bleibt. In dieser Weise behandelt führt jeder verm. Septakk., der den Ton *g* enthält, über G_7 nach *C* bzw. *c*.

Ein und derselbe (dem Klange nach derselbe) verm. Septakk. kann durch Umdeutung nach vier verschiedenen Dur- und Molltonarten weitergeführt werden.

Immer bleibt die Quint der Tonart liegen, während die übrigen Stimmen je eine halbe Stufe steigen. Demnach erhält die

III. mechanische Modulationsregel folgende Fassung:

Man nimmt den verm. Septakkord, der die Quint der Zieltonart in sich enthält, läßt diesen Ton liegen und führt alle andern Stimmen je eine halbe Stufe aufwärts; dadurch erhält man den D.V. der Zieltonart.

(Die Orthographie gibt in diesem Falle besonders häufig zu Zweifeln Anlaß.
Nähere Ausführungen hierüber werden nach den nun folgenden Beisp. gegeben.)

C - Des *c - cis*



Musical notation for the first system, showing two measures. The first measure is labeled *C - Des* and the second *c - cis*. The notation is in C major, 2/4 time, with a treble and bass clef. The first measure contains a half note chord (C4, E4, G4) in the treble and a half note chord (C3, E3, G3) in the bass. The second measure contains a half note chord (C4, E4, G4, Bb4) in the treble and a half note chord (C3, E3, G3, Bb3) in the bass.

C - D *c - d* *C - Es*



Musical notation for the second system, showing three measures. The first measure is labeled *C - D*, the second *c - d*, and the third *C - Es*. The notation is in C major, 2/4 time, with a treble and bass clef. The first measure contains a half note chord (C4, D4, E4, F#4) in the treble and a half note chord (C3, D3, E3, F#3) in the bass. The second measure contains a half note chord (C4, D4, E4, F#4) in the treble and a half note chord (C3, D3, E3, F#3) in the bass. The third measure contains a half note chord (C4, E4, G4, Bb4) in the treble and a half note chord (C3, E3, G3, Bb3) in the bass.

c - es *C - E* *c - e*



Musical notation for the third system, showing three measures. The first measure is labeled *c - es*, the second *C - E*, and the third *c - e*. The notation is in C major, 2/4 time, with a treble and bass clef. The first measure contains a half note chord (C4, E4, G4, Bb4) in the treble and a half note chord (C3, E3, G3, Bb3) in the bass. The second measure contains a half note chord (C4, E4, G4, Bb4) in the treble and a half note chord (C3, E3, G3, Bb3) in the bass. The third measure contains a half note chord (C4, E4, G4, Bb4) in the treble and a half note chord (C3, E3, G3, Bb3) in the bass.

C - F *c - f* *C - As*



Musical notation for the fourth system, showing three measures. The first measure is labeled *C - F*, the second *c - f*, and the third *C - As*. The notation is in C major, 2/4 time, with a treble and bass clef. The first measure contains a half note chord (C4, F4, G4, A4) in the treble and a half note chord (C3, F3, G3, A3) in the bass. The second measure contains a half note chord (C4, F4, G4, A4) in the treble and a half note chord (C3, F3, G3, A3) in the bass. The third measure contains a half note chord (C4, F4, G4, A4) in the treble and a half note chord (C3, F3, G3, A3) in the bass.

c - gis



Musical notation for the fifth system, showing two measures. The first measure is labeled *c - gis*. The notation is in C major, 2/4 time, with a treble and bass clef. The first measure contains a half note chord (C4, G4, A4, Bb4) in the treble and a half note chord (C3, G3, A3, Bb3) in the bass. The second measure contains a half note chord (C4, G4, A4, Bb4) in the treble and a half note chord (C3, G3, A3, Bb3) in the bass.

u. s. w.

Gefälligere Ausführungen

c - es

C - Fis

Schr. A. Von *A* aus ist mittels des verm. Septakk. nach Regel III in alle Dur- und Molltonarten zu modulieren.

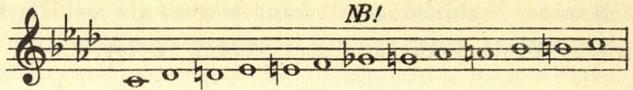
Bemerkungen zur Orthographie

Schreibweise der chromatischen Skala

Sofern es sich um harmonische Töne handelt, schreibt man innerhalb einer Durtonart aufwärts statt der erhöhten VI. Stufe die erniedrigte VII., abwärts statt der erniedrigten V. die erhöhte IV.

Der Ton *b* ist mit C-dur näher verwandt und darum hier leichter verständlich als *ais*. (Vergl. L. 73, Hochalterierung der Quint des Molldreiklangs.) Ebenso ist *fis* in C-dur näher liegend als *ges*.

In As-dur wird die chrom. Skala von *c-c* so geschrieben:



In a-moll ist sie auf- und abwärts gleich.



Wenn dagegen ein harmoniefremder Ton vorliegt, wenn es sich also um eine melodische Erscheinung handelt, schreibt man in Dur, manchmal auch in Moll, die erhöhte VI. Stufe.



Die melodische Folge *h-ais-h* (Beisp. *b* und *c*) ist verständlicher als *h-b-h*; denn *h-b* wird als Beginn einer abwärts schreitenden Bewegung aufgefaßt, man erwartet *h-b-a*. Überdies wird durch die Notierung mit *ais* ein Vorzeichen erspart. Und in Beisp. *a* ist die Notierung mit *ais* auch noch deswegen

vorzuziehen, weil durch sie Sopran und Tenor in leicht ablesbarer Parallelführung erscheinen (lauter Sexten), wogegen bei der Notierung mit *b* der Sexten-Parallelismus durch eine Sept unterbrochen ist. In c-moll schreibt man *ais* jedoch nur, wo rein melodische Bewegung vorliegt; sobald Harmonisches mit im Spiel ist, wird *b* besser verstanden (Beisp. *c*₁, *c*₂).

Mancher Verbindungsfall kann sowohl als melodische wie als harmo-
nische Erscheinung gedeutet werden (Beisp. *d, e*).

Wechselnoten (melod.) *d* Alteration (harm.) *e* Verkürzt aus: Bei einer Modulation nach C-dur können beide Schreibungen in Betracht kommen; die Entscheidung richtet sich nach der Ausgangstonart (Beisp. *f, g*). Und es besteht noch eine dritte

Moll, Dur

Möglichkeit; man kann nämlich den durch Wechselnotenbildung in c-moll erreichten D.V. nachträglich zur V. in Dur umdeuten (Beisp. *h*).

Nicht: *f* *g* *h*

$\left. \begin{array}{l} \text{V: c} \\ \text{V: C} \end{array} \right\}$

Beisp. *f*: *ais* ist von *E* aus verständlicher als *b* und kann in der Zieltonart *C* als Wechselnote gelten. Die Enharmonisierung mit *b* wäre hier verwirrend; denn *b* weist abwärts. In Beisp. *g* und *h* wäre ein *ais* unnötig weit hergeholt. Bei einer Modulation nach c-moll können natürlich ebenfalls dreierlei Schreibweisen des dem Klange nach gleichen verm. Septakk. in Anwendung kommen.

i *k* *l*

$\left. \begin{array}{l} \text{V: C} \\ \text{V: c} \end{array} \right\}$ $\left. \begin{array}{l} \text{V: C} \\ \text{V: c} \end{array} \right\}$

In Beisp. *i* besteht weder bei der Note *b* noch bei *des* ein Anlaß zu enharm. Verwechslung. In Beisp. *k* ist *b-h* Alteration; *cis* ist von g-moll aus verständlicher als *des*. In Beisp. *h* erscheint das *ais* zunächst als leitereigene Stufe der Ausgangstonart und wird dann Wechselnote vor dem D. V. in C-dur, d. schließlich als V. von c-moll gedeutet wird.

In allen sechs unter *f-l* angeführten Modulationen war ohne enharm. Verwechslung auszukommen. Wo eine solche notwendig ist, hat man neben der Berücksichtigung der tonalen Verhältnisse immer auch auf ein möglichst günstiges Notenbild Bedacht zu nehmen. In der folgenden Modul. von *as* nach *c* z.B. würde die enharm. Verwechslung des *fes* mit *e* genügen. Es empfiehlt sich jedoch, mit dem *fes* zugleich das *des* enharm. zu verwechseln, weil dann die beiden Mittelstimmen in übersichtlicher Parallelführung erscheinen und überdies durch das „aufwärts“ weisende *cis* dem Tenor das Überwinden des großen Vorzeichenunterschiedes zwischen *as-* und *c-moll* (fünf Be) und das Zurechtfinden in der neuen Umwelt (*G₇-c*) erleichtert wird.

The image shows two musical examples, labeled *m*₁ and *m*₂ Besser. Both are written for piano in G major (one sharp). Example 1 shows a progression of chords: G7 (F#4, C5, G5, B5) moving to C (F4, C5, G5, E5). Example 2 shows a similar progression but with a chromatic line in the upper voice: F#4, G4, A4, B4. This chromatic line helps bridge the interval between the two keys.

Wie man sieht, läßt sich für die orthographisch richtige Darstellung chromatischer Akkordfolgen keine mechanische Regel aufstellen. Es ist hier vielmehr immer erneutes Nachdenken und Abwägen aller Umstände vonnöten. Diese Mühe darf man sich nicht gereuen lassen, weil es nicht gleichgültig ist, in welcher Darstellungsform etwas den ausübenden Musikern vorgelegt wird. Unlogische Darstellung verursacht beim Musizieren vom Blatt unliebsame Hemmungen und vermag in Vokalstücken die Intonation aufs äußerste zu gefährden.—

Zusammenfassendes über die Modulation durch enharm. Umdeutung des verm. Septakkordes

Ein verm. Septakk. kann betrachtet werden: 1) als VII. Stufe einer Zieltonart (Regel I), 2) als Wechseldominante bzw. als Wechselnotenbildung vor der Tonika (R. II), 3) als Wechselnotenbildung vor dem D.V. (R. III). In jedem Fall ergeben sich durch enharm. Verwechslung eines seiner Bestandteile und dadurch ermöglichte Umdeutung des Akkordes vier verschiedene Lösungen, wahlweise nach Dur und Moll. Sonach genügt ein einziger (dem Klange nach ein einziger) verm. Septakkord, um in alle zwölf Dur- und Molltonarten zu gelangen.

The image shows four examples of a diminished seventh chord in different keys: C, c; Des; cis; and D. Each example shows the chord's structure in both treble and bass clefs. The chords are: C, c (F#4, C5, G5, B5); Des (F#4, C5, G5, B5); cis (F#4, C5, G5, B5); and D (F#4, C5, G5, B5). The notation shows the chord's structure in both treble and bass clefs.

d *Es, es* *E, e* *F*

f *Fis, fis* *G, g* *As*

as *A, a* *B, b* *H* *h*

Auf dem Instrument von verschiedenen Tonstufen aus zu üben.

80.L. Enharmonische Umdeutung des übermäßigen Dreiklangs

Der übermäßige Dreiklang hat mehrfache Ähnlichkeit mit dem verm. Septakkorde. Er besteht wie dieser aus lauter gleichen Intervallen. Wie beim verm. Septakk. die Sept enharmonisch gleich ist mit der großen Sext, so ist beim überm. Dreiklang die Quint enharmonisch gleich mit der kleinen Sext. Fügt man seinem obersten Tone noch eine große Terz an (dem Klange nach eine große Terz, der Notierung nach eine verminderte Quart), so gelangt man zur Oktav des Grundtons. Demnach muß jede Umkehrung eines übermäßigen Dreiklangs klanglich wieder gleich sein mit einem übermäßigen Dreiklang und es kann nur vier dem Klange nach verschiedene übermäßige Dreiklänge geben.

Ein Unterschied zwischen beiden besteht dagegen hinsichtlich der Funktion. Während der verm. Septakkord als leitereigene VII. Stufe sich eindeutig als Dominante erweist (Nonakkord mit verschwiegenem Grundton), schwankt der übermäßige Dreiklang zwischen Dominante und Tonika und ist daher bei weitem nicht so eingänglich wie jener.

Aus diesem Grunde wird er als leitereigene Mollstufe nur selten gebraucht (als alterierte Harmonie dagegen sehr oft).

Enharmonische Umdeutung des überm. Dreiklangs auf dem Ton *c*.

1 2 3 (4) 6 6

III+: *a* III+: *f* III+: *cis* (III+: *des*) III+: *a* III+: *a* III+: *cis* III+: *a* III+: *f*

III+: *a* III+: *a* III+: *cis* III+: *a* III+: *f*

Unter Zuhilfenahme der enharmonischen Verwechslung je eines Tones kann ein und derselbe übermäßige Dreiklang als leitereigene dritte Stufe dreier Molltonarten gedeutet werden. (Die oben in Klammer gegebene vierte Darstellung führt klanglich zu keinem neuen Ergebnisse, da desmoll enharmonisch gleich ist mit cis-moll.) —

Als alterierter Akkord kann der übermäßige Dreiklang auf der I., IV., V. Stufe einer Dur- und auf der VI. einer Molltonart erscheinen. (Im Durdreiklang auf der V. Stufe in Moll wird die Quint, II. Stufe der Tonart, nicht hochalteriert, weil die Entfernung von der II. zur III. Mollstufe ohnehin nur einen Halbton beträgt.) Sonach ergeben sich für einen übermäßigen Dreiklang insgesamt fünfzehn Fortführungsmöglichkeiten. Z. B.:

$$\left\{ \begin{array}{l} c - e - gis = \text{III}^+ : a ; \text{I} : C, \text{IV} : G, \text{V} : F, \text{VI} : e ; \\ c - e - as = \text{III}^+ : f ; \text{I} : As, \text{IV} : Es, \text{V} : Des, \text{VI} : c ; \\ his - e - gis = \text{III}^+ : cis ; \text{I} : E, \text{IV} : H, \text{V} : A, \text{VI} : gis ; \end{array} \right.$$

Entsprechende Übergänge sind zunächst möglichst knapp auszuführen. Hernach mag man sich in etwas ausgedehnteren Gestaltungen versuchen. Z. B.:

G-e *G-gis*

I III+ I I III+

I IV V I

G-es

VI V I

G-H

I IV II V I

Die Verwendungsmöglichkeit des überm. Dreiklangs wächst, wenn man unter Mitbenützung enharm. Verwechslung einen seiner Bestandteile als Wechselnote deutet.

E C Gis

Liszt, Symph. nach Dantes Divina Commedia.

81. L. Enharmonische Umdeutung des verminderten Dreiklangs und anderer Akkorde.

Der verminderte Dreiklang besteht ebenso wie der übermäßige (und wie der verm. Septakk.) aus lauter gleichen Intervallen. Wie dieser läßt er sich durch enharm. Verwechslung je eines Tones enharm. umdeuten.

1) VII: C, c
II: ȧ

2) VII: Fis, fis

3) (VII: Ges, ges) VII: Es, es

Bei Ziff. 2 vertritt der verm. Dreiklang den verm. Septakk. *eis-gis-h-d*, bei Ziff. 3: *d-f-as-ces*, bei Ziff. 1 hingegen den D.V. *g-h-d-f* (bezw. den Parallelvierklang *h-d-f-a*).

Die beiden äußern Töne des verm. Dreiklangs lassen nach ihrer enharm. Verwechslung Deutung als Wechselnoten bezw. Vorhalte zu.

VII: C II: ȧ I: Ḃ VII: C II: ȧ I: h

Der bequemen Lesbarkeit wegen unterbleibt oft die enharm. Verwechslung.

Verkürzt aus: I: ḃ I: h

Verk. aus:

(eis)

(eis)

Verk. aus: (eis)

(ces)

(Durchgg.) (Durchgg.)

Umdeutung des hart= vermindert=kleinen Septakk.

Alteration.

Musical notation for the first system, showing a piano accompaniment with chords and accidentals. The key signature has one sharp (F#). The first measure shows a triad of F#, A, and C. The second measure shows a triad of F#, A, and B. The third measure shows a triad of F#, A, and C. The fourth measure shows a triad of F#, A, and C. The fifth measure shows a triad of F#, A, and C. The sixth measure shows a triad of F#, A, and C. The seventh measure shows a triad of F#, A, and C. The eighth measure shows a triad of F#, A, and C. The ninth measure shows a triad of F#, A, and C. The tenth measure shows a triad of F#, A, and C. The eleventh measure shows a triad of F#, A, and C. The twelfth measure shows a triad of F#, A, and C.

Musical notation for the second system, showing a piano accompaniment with chords and accidentals. The key signature has one sharp (F#). The first measure shows a triad of F#, A, and C. The second measure shows a triad of F#, A, and C. The third measure shows a triad of F#, A, and C. The fourth measure shows a triad of F#, A, and C. The fifth measure shows a triad of F#, A, and C. The sixth measure shows a triad of F#, A, and C. The seventh measure shows a triad of F#, A, and C. The eighth measure shows a triad of F#, A, and C. The ninth measure shows a triad of F#, A, and C. The tenth measure shows a triad of F#, A, and C. The eleventh measure shows a triad of F#, A, and C. The twelfth measure shows a triad of F#, A, and C.

Wechselnoten

Musical notation for the third system, showing a piano accompaniment with chords and accidentals. The key signature has one sharp (F#). The first measure shows a triad of F#, A, and C. The second measure shows a triad of F#, A, and C. The third measure shows a triad of F#, A, and C. The fourth measure shows a triad of F#, A, and C. The fifth measure shows a triad of F#, A, and C. The sixth measure shows a triad of F#, A, and C. The seventh measure shows a triad of F#, A, and C. The eighth measure shows a triad of F#, A, and C. The ninth measure shows a triad of F#, A, and C. The tenth measure shows a triad of F#, A, and C. The eleventh measure shows a triad of F#, A, and C. The twelfth measure shows a triad of F#, A, and C.

Es ist auch möglich, harmoniefremde Töne selbst in die enharm. Umdeutung einzu-
beziehen. Z. B.:

Musical notation for the fourth system, showing a piano accompaniment with chords and accidentals. The key signature has one sharp (F#). The first measure shows a triad of F#, A, and C. The second measure shows a triad of F#, A, and C. The third measure shows a triad of F#, A, and C. The fourth measure shows a triad of F#, A, and C. The fifth measure shows a triad of F#, A, and C. The sixth measure shows a triad of F#, A, and C. The seventh measure shows a triad of F#, A, and C. The eighth measure shows a triad of F#, A, and C. The ninth measure shows a triad of F#, A, and C. The tenth measure shows a triad of F#, A, and C. The eleventh measure shows a triad of F#, A, and C. The twelfth measure shows a triad of F#, A, and C.

V: a V: cis
Terzverw.

Der ungelöste Vorhalt *c* vor der Quint *h* des E-Durdreiklangs ist enharm. mit *his* verwechselt.

Musical notation for the fifth system, showing a piano accompaniment with chords and accidentals. The key signature has one sharp (F#). The first measure shows a triad of F#, A, and C. The second measure shows a triad of F#, A, and C. The third measure shows a triad of F#, A, and C. The fourth measure shows a triad of F#, A, and C. The fifth measure shows a triad of F#, A, and C. The sixth measure shows a triad of F#, A, and C. The seventh measure shows a triad of F#, A, and C. The eighth measure shows a triad of F#, A, and C. The ninth measure shows a triad of F#, A, and C. The tenth measure shows a triad of F#, A, and C. The eleventh measure shows a triad of F#, A, and C. The twelfth measure shows a triad of F#, A, and C.

IV: f v: D

Die Quint des Quintsextakk. auf *b* wird als *eis* Vorhalt zur Wechselnote *fis*, die die Lösung ins *e* überschlägt und sprungsweise ins *a* weitergeht. —

Schr. A. Zwei Sätzchen im Umfang von vier bis acht Takten mit Anwendung einiger der oben gezeigten Umdeutungsmöglichkeiten. —

Zusammenfassendes über Modulation

In diesem Buch ist das Stoffgebiet Modulation nach den als Modulationsmittel zur Verwendung gelangenden Akkorden gegliedert (Modul. mittels konsonanter Dreiklänge und des D. V., mittels des verm. Septakk. ^{u. s.} _{w.} L. 67-72, 76-81). Man kann indes auch folgendermaßen einteilen:

1) diatonische, 2) chromatische, 3) enharmonische Modul. Bei Prüfungen wird nicht selten zur Aufgabe gestellt, eine Modul. auf diatonischem, chromatischem und enharmonischem Wege auszuführen.

Klärend und zusammenfassend hierüber folgendes.

1) Die diatonische Mod. stützt sich auf die diatonische Mehrdeutigkeit d. Akkorde. Es kommt hier vor allem die Umdeutung konsonanter Dreiklänge in Betracht (L. 67-72). Aber auch Sext-, Quartsext- und Nebenseptakkore sind zur Umdeutung geeignet.

$\left. \begin{matrix} \text{VII(V)} \\ \text{II(IV)} \end{matrix} \right\}$

 $\left. \begin{matrix} \text{plag. } \frac{6}{4} \\ \text{kadenz. } \frac{6}{4} \end{matrix} \right\}$

 $\left. \begin{matrix} \text{II(IV)} \\ \text{VII(V)} \end{matrix} \right\}$

2) Die chromatische Mod. erfolgt durch chrom. Veränderung (Alteration) eines Akkordes. (L. 67-72, 76, 80.)

Zusammengezogen:

$\left. \begin{matrix} \text{III} & \text{I} \\ \text{I} & \text{V} \end{matrix} \right\}$

 $\left. \begin{matrix} \text{I} & \text{I} \\ \text{III} & \text{V} \end{matrix} \right\}$

$\left. \begin{matrix} \text{V} & \text{VII(V)} \end{matrix} \right\}$

VII (V)
ern. II (IV)

neap. Sext.

3) Bei der enharmonischen Mod. erstreckt sich die Anders-Schreibung entweder auf einen ganzen Akkord (enharmon. Verwechslung, z.B.: *As - Des₇ - Cis₇ - fis*), oder nur auf einzelne seiner Bestandteile (enharmon. Umdeutung des D. V., des verm. Septakk. u.s.w., L. 76 - 81.)

82. L. Harmonische Behandlung der Kirchentonarten

Unsre gegenwärtige abendländische Musik hat nur zwei Tongeschlechter: Dur und Moll. Diese Dur-Moll-Tonalität ist in allmählicher Entwicklung aus den Kirchentonarten hervorgegangen. Die endgültige Loslösung vollzog sich erst ziemlich spät, nämlich zur Zeit J. S. Bachs. Bei Bach selbst finden sich noch manche Überreste aus den Kirchentonarten, so daß zum vollen satztechnischen Verständnis seiner Werke Kenntnis dieser Tonarten vonnöten ist. Liszt, Brahms, Rob. Franz u. a. haben auf solche Erscheinungen wieder zurückgegriffen wie auch auf gewisse Gepflogenheiten der großen Meister des 16. Jhrhdt., deren Werke noch ganz im Bann der Kirchentonarten stehen. Sehr wirkungsvoll treten uns diese alten Tonarten in manchen deutschen Kirchenliedern entgegen. Um aber völlig in ihr Wesen einzudringen, muß man gregorianische Choralgesänge unbegleitet vortragen hören.

Der gregorianische Choral entstammt einer Zeit, in der man akkordischmehrstimmiges Musizieren noch nicht kannte, der Zeit der absoluten Homophonie.*)

Unsre Melodien entstehen auf Grund mehrstimmigen Denkens, tragen die Harmonie schon latent in sich und werden daher auch bei unbegleitetem Vortrag in harmonischem Sinne erfaßt, d.h. wir beziehen — mehr od. minder unbewußt — die Töne einer Melodie auf eine Dur- oder Molltonika mit ihren beiden Dominanten. Je leichter sich dieser Vorgang vollzieht, desto eingänglicher, verständlicher — unter Umständen auch platter — erscheint uns die Melodie. Anders bei den gregorianischen Gesängen. Sie sind einstimmig erdacht und es ist daher bei ihnen die Einordnung in ein zentrales Akkordsystem nicht möglich, mindestens nicht über eine längere Strecke hin. Das ist der Grund, warum sie manchen so seltsam, befremdlich, ja unverständlich anmuten und warum sie der Harmonisierung so sehr widerstreben.

*) Homophon = dasselbe tönend. Absolute Homophonie = Gesang im Einklang oder in der Oktav ohne Akkordgrundlage. Heute versteht man unter Homophonie den Satz mit nur einer führenden (selbständigen) Stimme, der gegenüber die übrigen als bloße Trabanten erscheinen. Gegensatz: Polyphonie = ursprünglich „kontrapunktische“, „Vielstimmigkeit“ = heute Satz mit zwei od. mehreren selbständig geführten Stimmen. Schreibweise.

Die den gregorianischen Gesängen zugrunde liegenden „Tonarten“ sind nur melodische Schemata, Skalen- Ordnungen, die mit der akkord- bezogenen Tonalität unsrer jetzigen Musik nichts gemein haben.

Die gegenwärtige offizielle Choralausgabe der kath. Kirche, die Editio Vaticana, verzeichnet acht Tonarten. Diese werden unterschieden in authentische, d. h. ursprüngliche, und plagale, d. h. abgeleitete.

Die vier authentischen Tonarten sind:

Dorisch: $d - \overset{\text{II - III}}{e - f} - g - a - \overset{\text{VI - VII}}{h - c} - d$
 Phrygisch: $e - \overset{\text{I - II}}{f} - g - a - \overset{\text{V - VI}}{h - c} - d - e$
 Lydisch: $f - g - a - \overset{\text{IV - V}}{h - c} - d - \overset{\text{VII - VIII}}{e - f}$
 Mixolydisch: $g - a - \overset{\text{III - IV}}{h - c} - d - \overset{\text{VI - VII}}{e - f} - g$

Äußerlicher Betrachtung stellen sich diese vier Tonarten als „verschiedene Ausschnitte aus der C-dur-Skala“ dar. Es ist jedoch irreführend, sie in Beziehung zu einer C-dur-Tonika,-Dominante oder- Subdominante zu setzen; sie sind selbständige melodische Reihen ohne Akkord- Bezogenheit.

Authentische Melodien schließen in der Regel mit dem tiefsten Ton und erstrecken sich von ihm bis zur Ober- Oktav. Der Schlußton wird Finalis genannt; statt Umfang sagt man auch Ambitus.

Finalis und Ambitus der vier authentischen Tonarten übersichtlich zusammengestellt:

Dorisch: Finalis *d*, Ambitus *d - d*;
 Phrygisch: Finalis *e*, Ambitus *e - e*;
 Lydisch: Finalis *f*, Ambitus *f - f*;
 Mixolydisch: Finalis *g*, Ambitus *g - g*.

Bei plagalen Melodien steht die Finalis in der Mitte; der Ambitus erstreckt sich bei ihnen von der Unterquart bis zur Oberquint der Finalis. Plagal- dorische Melodien schließen ebenso wie authentisch- dorische mit *d*; aber sie erheben sich nur bis zur Oberquint von *d-a* und gehen dafür bis zur Unterquart von *d-a* hinunter. Plagal- phrygische schließen mit *e* und erstrecken sich von *h - h* u. s. w.

Um die Plagal-Tonarten von den authentischen zu unterscheiden, setzt man ihnen das Wort hypo vor. Hypo heißt unter, hier: zur Unterquart sich erstreckend. (Dieses Wort ist ebenso wie die Ausdrücke Dorisch, Phrygisch etc. von den Griechen entlehnt, die damit jedoch einen etwas anderen Sinn verbanden als wir.)

Finalis und Ambitus der plagalen oder Hypo- Tonarten:

Hypodorisch: Finalis *d*, Ambitus *a - a*;
 Hypophrygisch: Finalis *e*, Ambitus *h - h*;
 Hypolydisch: Finalis *f*, Ambitus *c - c*;
 Hypomixolydisch: Finalis *g*, Ambitus *d - d*.

Übersichtliche Darstellung der vier Tonartenpaare.

I. Dorisch:	<i>D e f g a h c d</i>
II. Hypodorisch:	<i>a h c D e f g a</i>
III. Phrygisch:	<i>E f g a h c d e</i>
IV. Hypophrygisch:	<i>h c d E f g a h</i>
V. Lydisch:	<i>F g a h c d e f</i>
VI. Hypolydisch:	<i>c d e F g a h c</i>
VII. Mixolydisch:	<i>G a h c d e f g</i>
VIII. Hypomixolydisch:	<i>d e f G a h c d</i>

Statt Tonart sagt man auch Tonus oder Modus.

Diese acht Tonordnungen bestehen aus lauter „natürlichen“ Tönen, sind also streng diatonisch. Nur ein Ton wird in greg. Gesängen gelegentlich chromatisch verändert gebraucht, nämlich das *h* (*b durum*). Dieses wird öfter zu *b* (*b molle*) erniedrigt und man nennt es daher einen „veränderlichen Ton“. — Niemals folgen in gregorianischen Gesängen *b* und *h* einander unmittelbar. — Die Anwendung des *b molle* erfolgt zu dem Zweck, einen Tritonus, d. i. eine Folge dreier Ganztöne, zu vermeiden. Tritonus-Wirkung macht sich geltend, wenn eine Melodie von *f* bis *h* ansteigt, ohne in das darüber liegende *c* weiter zu gehen. (Man singe zur Probe den I. Psalmton mit *b durum*!)

Außer durch die Lage der Halbtöne, durch Finalis und Ambitus unterscheiden sich die einzelnen Kirchentonarten noch durch die Dominante von einander.

Die gregorianische Dominante ist der „vorherrschende“ Ton (dominäre = herrschen), der Ton vor allem, auf dem die Hauptmasse des Textes gesprochen wird. Besonders deutlich tritt die gregorianische Dominante hervor beim Psalmengesang und in den Präfationen.

Die Dominante einer authentischen Tonart liegt in der Regel eine Quint über der Finalis, die Dominante einer Plagaltonart eine Terz unter jener der entsprechenden authentischen Tonart.

Dorisch hat also Dominante *a*, Hypodorisch *f*. Für Phrygisch käme nach der Regel *h* als Dominante in Betracht. Da aber *h* ein „veränderlicher Ton“ ist, kann es nicht als Dominante gebraucht werden. Infolgedessen finden wir beim Phrygischen *c* als Dominante, beim Hypophrygischen den eine Terz darunter liegenden Ton = *a*. Lydisch hat Dominante *c*, Hypolydisch *a*. Die Dominante für das Mixolydische ist *d*. Demnach träfe für das Hypomixolydische der veränderliche Ton *h*; an dessen Stelle hat man *c* genommen.

Übersichtliche Zusammenstellung der Merkmale aller acht Tonarten:

	Finalis:	Ambitus:	Dominante:
I. Dorisch	} <i>d</i>	<i>d - d</i>	<i>a</i>
II. Hypodorisch		<i>a - a</i>	<i>f</i>
III. Phrygisch	} <i>e</i>	<i>e - e</i>	<i>c</i>
IV. Hypophrygisch		<i>h - h</i>	<i>a</i>
V. Lydisch	} <i>f</i>	<i>f - f</i>	<i>c</i>
VI. Hypolydisch		<i>c - c</i>	<i>a</i>
VII. Mixolydisch	} <i>g</i>	<i>g - g</i>	<i>d</i>
VIII. Hypomixolydisch		<i>d - d</i>	<i>c</i>

Diesen acht Tonarten fügte im 16. Jhrhdt. der Theoretiker Glarean noch vier weitere bei, nämlich Äolisch und Hypoäolisch auf *a*, Jonisch und Hypojonisch auf *C*. Diese Tonreihen auf *a* und *C* waren bei den fahrenden Sängern und Spielleuten schon im 15. Jhrhdt. sehr beliebt; die gebildeten Kirchensänger aber verhielten sich ihnen gegenüber lange Zeit hindurch ablehnend. Glarean legte nun in seinem 1547 erschienenen Dodekachordon (d. i. der „Zwölfsaiter“; die Lehre von zwölf Tonarten) dar, daß acht Tonarten nicht zur Erklärung aller gregorianischen Gesänge ausreichten. In dorischen Gesängen mit *b* molle habe man ein transponiertes Äolisch mit natürlicher kleiner Sext vor sich, in lydischen mit *b* molle ein transponiertes Jonisch mit natürlicher reiner Quart. Das Zwölf-Tonarten-System fand denn auch in die liturgischen Bücher Eingang, wurde aber schließlich wieder fallen gelassen. Erklärlich werden diese Vorgänge, wenn man bedenkt, daß hier wie überall die Kunstübung der Kunstlehre voranging, daß man also in der Aufstellung von Oktavengattungen u. s. w. nur den Versuch zu erblicken hat, vorhandenes Kunstgut zu sichten und zu ordnen. Hieraus wird auch verständlich wieso es kommt, daß nicht alle gregorianischen Gesänge die weiter oben gegebenen Merkmale aufweisen. Manche haben eine „irreguläre Finalis;“ andre überschreiten den theoretischen Ambitus nach oben oder unten, wieder andre nützen ihn nicht völlig aus, wogegen beispielsweise das Dies irae den vollen Umfang der I. und II. Tonart zusammen beansprucht; bei kürzeren Melodien tritt oft die Dominante nicht deutlich hervor. — Der Choralkundige ist beim Bestimmen der Tonart einer Melodie auf diese Merkmale meistens gar nicht angewiesen, da er sie schon an den sogenannten Reperkussionen erkennt. Man versteht darunter häufig wiederkehrende, typische Melodiefloskeln.

Im Dorischen finden sich z. B. sehr oft folgende Melodiewendungen:

The image shows two musical staves. The first staff is a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Below the staff is the text "Im Hypodorischen:". The second staff is another single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat. It contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Dorisch und Hypodorisch

(Mod. I und II.)

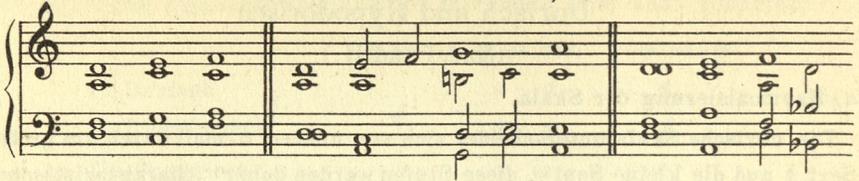
a) Harmonisierung der Skala.

Die dorische Skala unterscheidet sich von unserm d-moll durch die große Sext *h* und die kleine Sept *c*, diese Stufen werden daher „charakteristische Töne“ genannt.— Bei der Harmonisierung pflegt man leitereigene Dreiklänge und Sextakkorde zu verwenden. Da das *b* molle in alten Melodien selbst öfter vorkommt, kann es bei der Harmonisierung wie ein leitereigener Ton gebraucht werden. Die Schlußbildung mit a-moll-d-moll (oder C-dur-d-moll) entspricht dem musikalischen Empfinden nicht, weil ihr der Leitton fehlt. Es ist daher seit Jahrhunderten üblich, den dorischen Schluß mit A-dur-d-moll zu bilden, statt *c* also die erhöhte Stufe *cis* zu verwenden. Die Erhöhung (bezw. den erhöhten Ton) nennt man Diësis.* Es steht nichts im Wege, die Diesis *cis* auch im Verlauf dorischer Bearbeitungen zu gebrauchen. Falsch wäre es jedoch, die Diesis *cis* und das *b* molle ständig zu setzen, weil dadurch die charakteristischen Töne *c* und *h* zu sehr in den Hintergrund gedrängt würden und infolgedessen der Unterschied zwischen Dorisch und unserm d-moll nicht genügend hervorträte. Ebenso wäre es falsch, die Töne *b-h* und *c-cis* einander unmittelbar folgen zu lassen; denn das wäre offene Chromatik, die dem Charakter der alten Tonarten widerspricht. Alter Gewohnheit gemäß kann man am Schluß statt d-moll auch D-dur setzen. Es handelt sich nämlich bei dorischen Harmonisierungen nicht um eine Tonika oder Dominante u. s. w. im Sinne unsers d-moll, sondern lediglich darum, einer Melodie — hier der Skala — unter Vermeidung chromatischer Fortschreitungen passende Intervalle bezw. Akkorde beizufügen.— Der den Alten geläufige Anfang und Schluß ohne Terz (nur mit Grundton, Quint und Oktav) wird heute im allgemeinen gemieden.



* Die Anwendung von Diësen blieb lange Zeit hindurch dem Ermessen der Sänger anheimgestellt. Die mittelalterlichen Tonsetzer vermieden es, sie einzutragen, um die Kirchentöne äußerlich unversehrt zu lassen. Aus dem Zeugnisse des Gioseffo Zarlino (1517-1590) wissen wir jedoch bestimmt nicht bloß, daß solche Erhöhungen gesungen wurden, sondern auch, daß die Tonsetzer ihre Anwendung als selbstverständlich voraussetzten.

Die Skala kann auch anders harmonisiert werden, z. B.:



Es empfiehlt sich jedoch, anfangs bei einer bestimmten Harmonisierung zu bleiben.

b) Transposition.

Dorische Gesänge überschreiten oft den theoretischen (normalen) Ambitus um einen Ganzton nach unten oder nach oben, reichen also bis *c* hinunter oder bis *e* hinauf. Der allen Stimmgattungen gleich günstige Umfang aber ist *d-d*. Man transponiert daher im ersten Falle die Melodie um einen Ganzton aufwärts, im zweiten um einen Ganzton abwärts. Dadurch erhält man im ersten Falle Dorisch auf *e* mit 2#, im zweiten Dorisch auf *c* mit 2b. (Die durch die Transposition zum Vorschein kommenden Töne *fis* und *cis*, *b* und *es* sind ebenso „natürliche“ Stufen wie *fis* und *cis* in D-dur, *b* und *es* in B-dur.) Hypodorische Gesänge mit Ambitus *a-a* liegen für den Durchschnitt der Sänger zu tief und werden daher meistens eine Quart aufwärts transponiert, wodurch man Hypodorisch auf *g* mit 1b erhält.

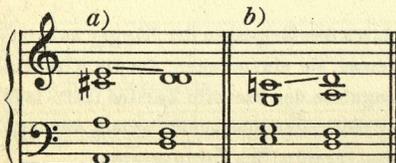
Aufgabe: Die oben gegebene vierstimmige Bearbeitung der auf- u. abwärtsgehenden dorischen Skala ist mit entsprechender Vorzeichnung in einen Ganzton höher und tiefer darzustellen.

Bemerkung: Bei der Harmonisierung dorischer Melodien, in denen das *b durum* nur selten oder gar nicht, das *b molle* dagegen häufiger auftritt, trägt man der bequemeren Schreibweise wegen meistens 1b als Vorzeichen ein, bei Dorisch auf *e* dann nur 1# u.s.w.

c) Kadenz.

Das Wort Kadenz kommt von *cādere* = fallen. Ursprünglich verstand man darunter nur den melodischen Schlußfall von der Obersekunde zur Finalis. In der Mehrstimmigkeit bezeichnet man damit die Harmonisierung der Schlußwendungen

Obersekunde - Finalis und Untersekunde - Finalis. Tonarten mit gleicher Finalis haben gleiche Kadenz.



Im weitren Sinne versteht man unter Kadenz auch eine längere Schluß-bezw. Einleitungsformel.



Beim Einspielen zu greg. Gesängen soll sich der Organist nicht mit der Feststellung der Tonart durch eine beliebige Kadenz begnügen, sondern sein Vorspiel so einrichten, daß für richtiges und sicheres Anstimmen der Anfangsformel durch den Vorsänger volle Gewähr geboten ist. Am stilvollsten wirken thematische Vorspiele; doch ist hiefür nicht immer genügend Zeit vorhanden, wie auch nicht jeder Organist die für thematisches Gestalten nötige kontrapunktische Gewandtheit besitzt. Um mit einfach harm. Mitteln gute Einleitungen zu bilden, empfiehlt es sich, die Anfangsformel in umgekehrter Folge_ von rückwärts gelesen_ entsprechend zu harmonisieren. Z. B.:



Einleitung

Hier werden dem Vorsänger die Töne der Anfangsformel deutlich und doch unaufdringlich vorgeführt. Das Vorspielen der Anfangsformel in gerader Notenfolge ist nicht gut; es wirkt wie aufdringliches Vorbuchstabieren.

d) Ersatzweises Einspielen.

Wer nicht dorisch zu präledieren vermag, kann zu dorischen Gesängen ersatzweise mit d-moll einspielen. (Ersatz-Tonart für Dorisch auf e und c? für Hypodorisch auf g?) Ganz am Schlusse soll man jedocheine Kadenz anfügen, die die charakteristischen Töne enthält und dadurch die Eigenart des Dorischen hervorhebt. Erscheint schon gleich zu Beginn einer Melodie der Ton f, so darf die Einleitung nicht mit dem D-Durdreiklang abgeschlossen werden.

e) Harmonisierung von Kirchenliedern.

Obwohl viele dieser Lieder in enger Anlehnung an gregorianische Chormelodien entstanden, sind sie schon stark von harmonischem Denken durchsetzt und lassen sich daher unschwer harmonisieren. Außer der selbstverständlichen Wahrung der Tonalität und der Rücksichtnahme auf den Ernst und die schlichte Würde des Textes und der Melodie ist hier nichts besonderes zu be-

achten.

O heil'ges Kreuz, sei uns begrüßt. Ton. I

E.

d g g₆ F C d g a B g C a d B₃ f g₆ A₈₇ d g

w. e.

a₆ B₈₇ C₅₈ a₆ b₅ C F d b₆ A d₁₀ g f g A₈₇ d

Jesu, wie süß, wer dein gedenkt. Ton. II

E.

g B g₆ Fg a₆₅ g₈₇ C F₅₆ F

w. e. w. e. w.

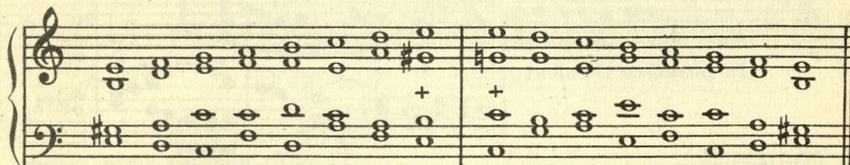
C₈₇ d e₆ F e d c b₆ A₆ 7 d C₈₇ d C F e d c

B₅₆ C F e d c B₁₀ es D₄ es b₆ c D₈₇ g

(Mod. III und IV)

a) Harmonisierung der Skala.

Charakteristische Töne sind die kleine Sekund und die kleine Sept. Schlußbildung mit dem H-Durdreiklang ist im Phrygischen nicht angängig, weil hiebei die beiden charakteristischen Töne *f* und *d* chromatisch verändert werden müßten. Es hat sich daher die Gepflogenheit herausgebildet, den Schluß der absteigenden Skala mit d-moll- F-dur zu harmonisieren. Im Sinn unsrer modernen Musik ist das kein wirklicher Schluß, sondern ein Halbschluß (IV-V in a-moll). Wer aber öfter alte Musik hört, gewöhnt sich daran, diese Verbindung als wirklichen Schluß zu nehmen.



An der mit ++ bezeichneten Stelle hat der Alt zuerst *gis*, dann *g*. Da die beiden Töne durch einen Einschnitt von einander getrennt sind, ist dagegen nichts einzuwenden. Bei den alten Meistern findet sich ähnliches sogar oft in querständiger Form, z. B.: ... A_♮ | F_♮... || Unmittelbare Aufeinanderfolge eines Tones und seiner chromatischen Veränderung ist dagegen als stilwidrig zu meider.

b) Transposition.

Melodien, die den regulären Ambitus *e-e* aufweisen, transponiert man meistens einen Ganzton abwärts: Phrygisch auf *d* mit 2^b. Häufig überschreiten jedoch phrygische Melodien den regulären Ambitus nach unten um eine große Terz und erstrecken sich dafür nach oben nur bis zur Sext über der Finalis; solche werden einen Ganzton höher genommen: Phrygisch auf *fis* mit 2[#]. Hypophrygische Melodien stimmt man in der Regel eine kleine Terz höher an: Hypophrygisch auf *g* mit 3^b.

Aufgabe: Obige Harmonisierung ist mit entsprechender Vorzeichnung einen Ganzton höher und tiefer darzustellen.

c) Kadenzen.

Andere Kadenzformeln.

Ohne Diesis

Introitus (Ton. III)

In nó-mi-ne Dó-mi-ni

Intr. (Ton. IV)

Tór-cu-lar

Das weiter oben mit + bezeichnete *fis* ist bloße Nebennote und vermag als solche den Charakter der Tonart nicht ernstlich zu beeinträchtigen; dennoch wird es, namentlich bei Einleitungen, im allgemeinen gemieden (Andererseits wird manchmal das *fis* sogar als harmonische Note gebraucht, z. B. bei der Harmonisierung der Schlußverzierung (Finalis) des IV. Psalmtons und ähnlicher Melodiewendungen, wo es sich zur Vermeidung von Härten dienlich erweist. Unumgänglich notwendig ist es jedoch nicht.)

Aufgabe: Die mit *a* und *b* bezeichneten Kadenzen sind einen Ganzton und eine kleine Terz aufwärts und einen Ganzton abwärts zu transponieren. Außerdem sind einige kurze Einleitungen für Phrygisch auf *fis* und *d* und für Hypophrygisch auf *d*) Ersatzweises Einspielen. [gich auf *g* zu fertigen.

Zu untransponierten phrygischen und hypophrygischen Gesängen kann ersatzweise mit C-dur oder a-moll eingespielt werden, keinesfalls mit *E* oder *e*. (Ersatz-Tonarten für Phrygisch auf *fis*? auf *d*? für Hypophrygisch auf *g*?) Ganz am Schluß ist eine phrygische Kadenz anzufügen. Beginnt eine Melodie, wie z. B. Das Te Deum, mit *e-g*, so darf das Vorspiel nicht mit dem E-Durdreiklang endigen, weil dadurch dem Sänger die Intonation zu sehr erschwert würde. Es empfiehlt sich in diesem Fall, entweder eine der oben gegebenen diësislosen Kadenzformeln anzuwenden, oder dem bereits vollzogenen phrygischen Schlusse noch die plagale Verbindung a-moll-e-moll anzuhängen.

e) Kirchenlieder.

Da Jesus an dem Kreuze hing. Ton.III.

W. e. w. e.

$E a g_6 F e_3^3 d a E d_{56} a_{10} G e_6 c_6^8 a$
 $h_6^8 c d_{87} E f_3^3 e_6^5 d C e_3^3 D_4^3 G e d$
 $C d e_{87} F C_{87} F_{10} e d A f_6^6 e d C F F a C_{87} d_{87} E$

Creator alma siderum. Ton. IV

E. w. e.

$g c d_6 e s_6^6 A s c_6 E s E s A s g_6 f$
 $c b a s_6 G E s_{87} f_{10} f_6 E s a s_6 B_6^6 \frac{5}{3} c A s \{ E s d c_6^6 b f c a s_6 G$
 $\frac{8}{7} \text{Oder: } (g_6^5 f E s f$

84. L.

Lydisch und Hypolydisch.

(Mod. V und VI)

a) Harmonisierung der Skala.

Die charakteristische Tonstufe ist die übermäßige Quart *h*. Diese wird in den Gesängen selbst oft zu *b* erniedrigt. Bei mehrstimmigen Bearbeitungen ist darauf zu achten, daß das *h* dem *b* gegenüber nicht zu sehr in den Hintergrund tritt.

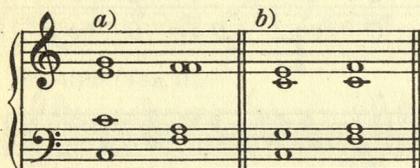
b) Transposition.

Lydische Melodien transponiert man nach *D* mit 3# und nach *Es* mit 2^b; hypolydische nach *G* mit 2#.

Bemerkung: Bei der mehrstimmigen Bearbeitung von untransponierten Gesängen, in denen das *b* molle häufig auftritt, setzt man der bequemerem Schreibweise wegen oft 1^b als Vorzeichen; bei Lydisch auf *D* dann nur 2# etc.

Aufgabe: Obige Skalen-Harmonisierung ist einen Ganzton und eine kleine Terz tiefer darzustellen.

c) Kadenz.

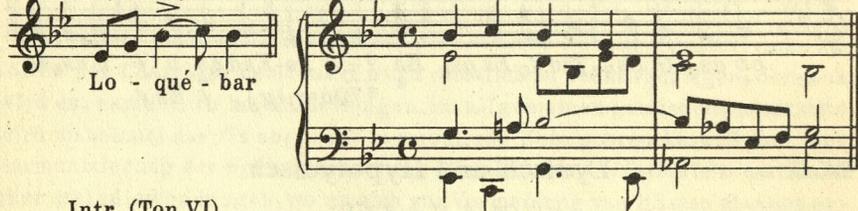


Diese Kadenzen unterscheiden sich nicht vom Ganzschluß in *F*-dur. Um die Eigenart der lydischen Tonart besser hervortreten zu lassen, pflegt

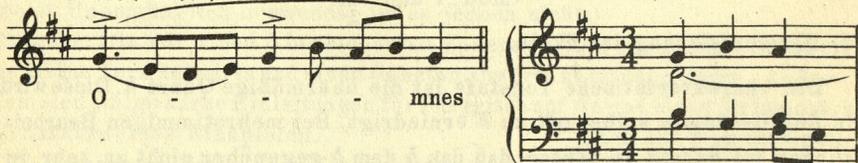
man das *b* durum zu Gehör zu bringen und dann, zur Erzielung eines befriedigenden Abschlusses, noch einen Akkord mit dem *b* molle einzufügen.



Intr. (Ton.V)



Intr. (Ton.VI)



Aufg.: Die mit *c* bezeichnete Kadenz ist einen Ganzton und eine kleine Terz abwärts und einen Ganzton aufwärts zu transponieren.

d) Ersatzweises Einspielen.

Zu lydischen und hypolydischen Gesängen kann mit F-dur eingespielt werden.

e) Kirchenlieder.

Herr Jesu Christ. Ton.V.

W. e. w.

B c es₆ d₆ Es c F B Es

As g f_g Es d₆ c D g Es As g₆ f c_b

as_g B₈₇ Es d₆ Es₅₆ b C₄ 3₄

f c_b as_g B g₆ Es g B_{87b} c h₆ c B_{87b} Es

w. e.

c g F₈₇ B c_g g₆ B₄₃_{87b} Es

O Christenheit. Ton.VI.

E. w. e.

F d e₆ F g₅₆ Fe d_g C h₆ C d b_g d₅₆ asb C_{87b} F e₆

w. e.

F Fa C e₆ f_g G₅₇ C d B Fa C_{87b} d₁₀ b_g C_{57b} F

85. L. Mixolydisch und Hypomixolydisch.

(Mod. VII und VIII)

a) Harmonisierung der Skala.

Die charakteristische Tonstufe ist die kleine Sept.

Zur Schlußbildung bedient man sich der Diësis *fis*, die auch im Verlauf einer Bearbeitung gebraucht werden kann, jedoch nicht das Übergewicht über die natürliche Stufe *f* erlangen darf.

b) Transposition.

Mixolydische Melodien werden transponiert nach *D* mit 1# und nach *E* mit 3#, manchmal auch nach *F* mit 2b.

Hypomixolydische transponiert man nach *A* mit 2#, nach *B* mit 3b, nach *F* mit 2b u. s. w.

Aufgabe: Obige Harmonisierung ist mit entsprechender Vorzeichnung eine reine Quart und eine kleine Terz tiefer darzustellen.

c) Kadenz.

a) b) c) Nicht:

Andere Kadenzformeln.

Nicht:

Intr. (Ton. VII)

Ad - jú - tor

Comm. (Ton. VIII)

Con - fi - te - án - tur



Aufgabe: Die mit *a, b, c* bezeichneten Kadenzen sind eine kleine Terz und eine reine Quart abwärts zu transponieren. Außerdem sind einige kurze Einleitungsformeln für Mixolydisch auf *G* und *D* zu fertigen.

d) Ersatzweises Einspielen.

Zu untransponierten Gesängen der 7. und 8. Tonart kann ersatzweise mit C-dur eingespielt werden, keinesfalls mit G-dur. Ersatz-Tonart für Mixol. auf *D*? auf *E*? auf *F*? für Hypomixolyd. auf *A*?

e) Kirchenlieder.

Komm, Geist und Schöpfer. Ton.VII.

Gelobet seist du, Jesu Christ. Ton.VIII.

86. L. Harmonisierung greg. Chormelodien.

Ihres ausgesprochen homophonen Charakters wegen sollten die gregorianischen Gesänge unbegleitet bleiben. Wenn man sie dennoch mit Orgelbegleitung versieht, so geschieht es aus folgenden Gründen. Erstens sind wir an die Mehrstimmigkeit so sehr gewöhnt, daß wir sie auch beim Choral nur ungern missen. Zweitens bedürfen viele Chöre zur Bewahrung reiner Intonation einer stützenden Begleitung, die, wenn sie gut angelegt ist, zugleich das rhythmische Zusammentreffen der Sänger zu erleichtern und den Fluß des Vortrages zu fördern vermag. — Die Möglichkeit, zwischen Alt und Neu. d. h. zwischen homophon erdachter Melodie und mehrstimmiger Begleitung — einen leidlichen Ausgleich zu schaffen, ist insofern gegeben, als wir einerseits uns überraschend schnell daran gewöhnen, auf gewisse Forderungen unsrer dominantisch bezogenen Harmonik mit ihrer Unterscheidung v. Haupt- und Nebenstufen teilweise zu verzichten, während uns andererseits einige in der Begleitung auftretende leiterfremde Töne nicht unter allen Umständen den Eindruck einer Verletzung des diatonischen Charakters der Melodie erwecken.

Eine feste, einheitliche Tradition besteht auf diesem Gebiete nicht. Die Melodien selbst wurden ja, namentlich was die rhythmische Seite betrifft, nicht immer in der uns jetzt vorliegenden Form wiedergegeben. Und die mit ihrer Harmonisierung betrauten Musiker ließen sich meistens nicht von historischen und stilkritischen Erwägungen leiten, sondern huldigten (wie das in ihrer Art die bildenden Künstler früherer Zeiten ebenfalls taten) dem Zeitgeschmacke. In der Barockzeit wandte man ziemlich unterschiedslos alle Akkorde an, die vom weltlichen Musizieren her geläufig waren, und dehnte oft einzelne Melodietöne auf das Vielfache ihres Wertes, um in den Begleitstimmen allerlei selbständige Gänge und Imitationen unterbringen zu können. Die Musiker der galanten Zeit scheuten nicht davor zurück, ihnen ungelenk erscheinende Ganztöne der Melodien selbst durch Diësis-Anwendung in süßliche Halbtöne umzuwandeln; in ihren Bearbeitungen spielen die wohlklingenden Versetzungen des Dominantseptakkordes und der verminderte Septakkord eine große Rolle. In der Zeit der ausklingenden Romantik, als man eine Regeneration der Kirchenmusik erstrebte und im Palestrinastil das alleinige Ideal kirchlichen Musizierens erblickte, wurde es zur Regel, den Choral unter Anlehnung an palestrinensische Harmonik der Hauptsache nach diatonisch zu begleiten. Dabei belastete man, früherem Gebrauche folgend, die Melodien durchweg stark mit Harmonie. Das im Jahre 1853 erschienene Enchiridion Chorale der Gebr. Mettenleiter z. B. hat noch für jede Melodienote einen eigenen Akkord. Durch Witt, Haberl und Hanisch, die auf der eben erwähnten diatonischen Grundlage weiterbauten, kam dann das „System der durchgehenden Noten“ in Aufnahme, das darin besteht, daß jeweils mehrere Melodienoten auf einen Ak-

kord bezogen werden, so daß verschiedene derselben als „harmoniefremde Töne“ erscheinen. Es gewährleistet bequemere Spielbarkeit und flüssigeren Gesangsvortrag als die frühere Begleitungsart. Die nach diesem System geschaffenen Begleitungen erfreuten sich lange Zeit hindurch allgemeiner Anerkennung. Durch das Erscheinen der *Ed. Vaticana*, (die sich von der früher in Gebrauch befindlichen *Medicäa* besonders auch in rhythmischer Beziehung stark unterscheidet) wurden sie jedoch alle unbrauchbar. Die seither herausgekommenen Begleitungen stimmen wohl in rhythmischer Hinsicht überein, weichen dagegen in der Harmonik bedeutend von einander ab. Es sind hier drei Richtungen zu unterscheiden. Die Vertreter der einen beanspruchen unter Berufung auf die Gepflogenheiten früherer Epochen uneingeschränkten Gebrauch aller harmonischen Mittel der Gegenwart. In schroffem Gegensatze dazu fordern die der andren den Verzicht auf jegliche Diësis und sogar auf das *b molle*, soweit es nicht als *Melodieton* auftritt. Die Vertreter der dritten Richtung endlich nehmen einen vermittelnden Standpunkt ein. Sie halten im Hinblick auf den streng diatonischen Charakter der Chormelodien den Verzicht auf eigentliche Chromatik für angezeigt, glauben aber dem harmonischen Empfinden die schon im 16. Jhrhdt. üblichen Zugeständnisse machen zu sollen. Wenn sie gerade die Harmonik der großen Kirchenkomponisten des 16. Jhrhdt. für den in Frage stehenden Zweck geeignet erachten, so hat das seine gewichtigen Gründe. Diese Meister standen dem Choral unleugbar noch sehr nahe, nicht bloß insofern sie sich noch durchaus in den Kirchentönen bewegten, sondern hinsichtlich ihres ganzen melodischen Denkens, das in allen Einzelstimmen noch Anlehnung an choralische Gestaltungsweise erkennen läßt. Dabei ist ihre Harmonik im Gegensatz zu jener noch früherer Epochen schon so abgeklärt, daß sie auch heute noch wohl befriedigt. Die von ihnen gebrauchten bzw. stillschweigend vorausgesetzten Diësen können nicht als chromatische Erscheinungen im eigentlichen Sinn des Wortes gewertet werden; denn zum Wesen der Chromatik gehört, daß entweder eine Stimme offen den Schritt von einem natürlichen Tone zu seiner chromatischen Veränderung vollzieht, oder daß eine solche Veränderung latent (versteckt, verborgen) vorhanden ist, so daß sich nach Aufhebung der dem jeweiligen Gedankengang zugrunde liegenden Verkürzung oder Elision eine offene chromatische Fortschreitung ergibt. — In den kirchlichen Werken dieser Meister finden sich vorzugsweise leitereigene Dreiklänge und Sextakorde einschließlich jener, die sich bilden lassen durch diatonische Verwendung des *b molle* und der drei Diësen: *cis* für Dorisch, *gis* für Phrygisch und *fis* für Mixolydisch; dazu an harmoniefremden Tönen hauptsächlich Vorhalte und stufenweise Durchgänge einschließlich der *cambiata*, gelegentlich auch Nebennoten; Vorausnahmen und Wechselnoten verhältnismäßig nur selten und in unauffälligster Verwendung. Chromatische (alterierte) Bildungen, der frei einsetzende Quartsextakkord, selbständige Sept- und Nonakorde waren dem Musiksystem

der damaligen Zeit zum Teil überhaupt noch fremd und es findet sich in den kirchlichen Werken der Großmeister nichts derartiges. (Es ist sehr bemerkenswert, daß der mit den chromatischen Experimenten eines Cyprian de Rore bereits wohlvertraute Orlando di Lasso einen bewußten und deutlichen Trennungstrich zwischen Madrigal und kirchlicher Komposition zog.— Die in der Gesamtausgabe von Palestrinas Werken sich findenden chrom. Fortschreitungen beruhen nach Knud Jeppesen*) wahrscheinlich auf Irrtümern des Herausgebers.)—

In rhythmischer Beziehung unterscheidet sich der greg. Choral von unsrer modernen Musik ebenso sehr wie in harmonischer. Er hat nämlich keinen Takt-Rhythmus, sondern läßt, ähnlich der Prosarede, Hebungen und Senkungen einander in freiem Wechsel folgen. Ihrer Struktur nach unterscheiden sich die gregorianischen Gesänge in syllabische und melismatische.

Bei den syllabischen Gesängen trifft der Hauptsache nach auf jede Textsilbe nur eine Note. Die Betonung richtet sich hier nach dem Wort- und Satzakkente. Bei der Begleitung erhält nicht jede Note einen eigenen Akkord, sondern es wird nur in größeren Abständen mit der Harmonie gewechselt.

Die melismatischen Gesänge sind reicher ausgeziert. Als Gestaltungsprinzip finden wir hier den motivischen Aufbau aus zwei- und dreitönigen Figuren oder Neumen. Die wichtigsten derselben sind:

- | | |
|--|---|
| 1) Der Podátus (Pes), zweitönig steigend: |  |
| 2) Die Clívis, zweitönig fallend: |  |
| 3) Der Scándicus, dreitönig steigend: |  |
| 4) Der Clímacus, dreitönig fallend: |  |
| 5) Der Tórculus, dreitönig, der mittlere Ton der höchste: |  |
| 6) Der Porréctus, dreitönig, der mittlere Ton der tiefste: |  |

Vier-, fünf- und sechstönige Neumen werden in Gruppen von je zwei oder drei Tönen zerlegt.

Die sogenannten liqueszierenden Neumen (Cephálicus, Epíphonus, Ancus und Torculus liquészens, bei welchen je eine Note in kleinerer Schrift wiedergegeben ist) werden gewöhnlich wie Vollneumen ausgeführt. Das Quilisma (∞) bleibt beim Chorvertrag meist unberücksichtigt.

*) Dr. Knud Jeppesen: Der Palestrinastil und die Dissonanz. Leipzig, 1925.

Die motivische Gliederung darf durch die Begleitung nicht Schaden leiden, sondern soll im Gegenteil durch sie hervorgehoben und schärfer ausgeprägt werden. Zu diesem Zwecke sucht man den Akkordwechsel möglichst auf die erste Note einer Figur zu legen und diese selbst auf einen einzigen Akkord zu beziehen. Doch läßt sich das nicht immer durchführen, wenn man nicht in harmonische Geschraubtheiten und Fehler verfallen will. Die Rücksicht auf logische Harmoniegestaltung zwingt manchmal dazu, einer zwei- oder dreitönigen Figur zwei Akkorde zuzuteilen. (In ganz besonderen Fällen kann sich sogar die Notwendigkeit ergeben, einer dreitönigen Figur drei Akkorde unterzulegen; doch sucht man davon möglichst Abstand zu nehmen, weil so rascher Akkordwechsel immer etwas Schwerfälliges und Holperiges an sich hat.) Wird bei einer dreitönigen Figur der Harmoniewechsel auf der dritten Note vollzogen, so hat das meistens keine Beeinträchtigung der Figur zur Folge; erfolgt jedoch der Wechsel auf der zweiten Note, so wird die Figur fast immer zerrissen. Im einzelnen darzulegen, welche Behandlung ein Porrektus, Torculus u. s. w. erfahren kann, wäre zwecklos, da den Ausschlag immer der Zusammenhang und der Gesamtverlauf der Melodie gibt. Letztlich kommt es auch gar nicht so sehr darauf an, daß jede Figur auf dem Papier mit eigener Harmonisierung dasteht, sondern daß sie beim Vortrag klar und ungehemmt in Erscheinung tritt und sich dem Folgenden ungezwungen verbindet. Die Rücksichtnahme auf den Gesamtverlauf kann sogar dazu führen, daß man einer Figur zwei Akkorde gibt, bei der mit einem auszukommen wäre. — Vor zu raschem Harmoniewechsel wie vor allzu ausgedehnten und häufigen Ligaturen hat man sich gleicherweise zu hüten. Rasche Aufeinanderfolge schwerer Akkorde drückt auf die Melodie und wirkt an sich ungünstig. Allzu ausgedehnte und häufig angewandte Ligaturen lassen die darüber sich abspielenden Melodietöne leierig erscheinen, treten unmotiviert hervor und wirken bei längerer Dauer überaus öde. —

Neben der Wahrung der Tonalität, des Wort- und Satzakkentes und der motivischen Gliederung hat man beim Harmonisieren umfangreicherer Choralmelodien sein Augenmerk auch auf die modulatorischen Ziel- und Ruhepunkte zu richten. Eine Modulation nach der Art unsrer modernen Musik ist zwar dem Choral an sich fremd; doch findet sich bei den Zwischenschlüssen umfangreicherer Gesänge oft ein Hinneigen zu andren Tonarten, z. B. des Phrygischen zum Jonischen, des Dorischen zum Lydischen und Äolischen u. s. w.

Bei der Harmonisierung der folgenden Pange lingua-Melodie kann man sogar fast ganz nach der Art eines modernen Mollstückes disponieren: von e-moll über die Molldominante h (Ziff. 1) zur Durparallele G (Ziff. 2), über deren II. St. a (Ziff. 3) zur Dominante D (Ziff. 4), hierauf zur Mollsubdominante a der Haupttonart (Ziff. 5), welche letztere schließlich durch die Durdominante H kräftig rückgeführt wird, dann dorischer Schluß mit dem charakteristischen Tone d .

Ton. I.

Pan-ge lin-gua glo-ri - ó - si

1) e C G e_{10} D h $(G?)$ e h_6 C a_1 2 3_4 6

2) G_5 4_3 3 C e_3 5 c_6 h_6 a D e fis_6 A

($e?$) ($D?$)

3) fis_6 G A D h_6 e_{10} 6 D_5 4 3 h_6 a c_6 H e_{10} h_3 g_6 fis_6 e

($h?$) ($D?$)

4) 5) 6)

Die bei den Ziffern 1-5 in Klammern beigegefügt Harmonien wären an sich möglich, für den Gesamtverlauf jedoch entschieden ungünstig.

a) Damit der Abschluß auf G bei Ziff. 2 neu und kräftig wirkt, ist er bei Ziff. 1 zu meiden. b) E-moll kommt am Anfang und am Schluß genügend zur Geltung; bringt man es auch bei Ziff. 1 und 2, so entsteht harm. Eintönigkeit. c) Wird außer bei Ziff. 4 auch bei 3 und 5 mit D geschlossen, so wird infolge des langen Hin- und Herpendelns zwischen D - und G -dur der dorische Charakter der Melodie beeinträchtigt. d) Die Molldominante h kommt bei Ziff. 1 schon zur Geltung; wird sie bei Ziff. 4 noch einmal gebracht, so ist sie dort eben nicht mehr neu, wirkt infolgedessen weniger kräftig als D , und bedeutet überdies für die später folgende Durdominante H (Ziff. 6) eine ungünstige Nachbarschaft.

Gut gewählte modulatorische Haltepunkte bringen Zielstrebigkeit, Gliederung, Klarheit und Ruhe in die Gesänge, während das Gegenteil die besten Melodien zusammenhangs- und gestaltlos, schleppend und öde erscheinen läßt und den Sängern den Vortrag erschwert statt erleichtert. —

Ton. I. Communio.

In-fir-mus fu - i, et vi - si - tás - tis me.

e h a g_6 a_4 e 10 C G e_{10} h_6 D e_6 5 8

A-men, a - men di - co vo - bis: Quám - di - u fe - cis - tis

a_3 h_{10} D G h_6 C e a g_6 a h_6

e_3 h_6 D G h_6 a h_3 G C

mi - hi fe - cí - w. - - stis.

a h₃ g₆ h₅ 4 3 g₆ a₆ H₄ 3 e

Ton. II. Introitus.

Do - mi - nus * di - w. - - xit

g₃ 5 b₆ b₆ 5 4 5 3 Es g₆b 5 b₆

ad me: Fi - li - us me - us es tu,

a₆ F g c d b₆ g a₆ C₄ h F₅

e - w. - go hó - di - e gé - nu - i. w. - e. te.

Es d₃ c d₃ B d C a₆ d₆ Es c₆ 7 g

Ton. III. Hymnus. (Crudélis Heródes.)

La - vá - cra pu - ri gúr - gi - tis

f₆ e₆ d C f₆ e₆ 10 d a e

Coe - lé - stis A - gnus át - ti - git: Pec - cá - ta, quae non

C F e₃ C a₅ G a F F e₃ C

dé - tu - lit, Nos ablu - én - do sústu - lit.

F₁₀ a f₆ d 4 a f₆ e₆ d C d e₆ d E

Ton. IV. Communio.

Quod di - co vo - bis * in té - ne - bris,

e D₅ 4 3 h₆ e₁₀ h₆

dí - ci - te in lu - mi - ne, dí - cit Dó - mi - nus: et quod in au - re

G h e₆ D₅ 4 3 g₆ fis₆ A h G D h fis₆ g₆ e₁₀ h₆

au - dí - tis, prae - dí - cá - te su - per te - - cta.

C h₆ D h₆ e h g₆ e₆ D D h₆ e₈ 7 Fis

Ton.V. Antiphon.

E - li - sa - bath, pa - cis et pá - tri - ae ma - ter,
 w. *E.*

c Es 10 B Es c g⁶/₅ es⁶/_{d6} F B

in coe - lo tri - úm - phans, do - na no - bis pa - cem.

Es c d g¹⁰ s c f as⁶ g⁶ As Es

Ton.VI. Communio.

In splen - dó - ri - bus san - ctó - rum, ex
 w. *E.*

G a h₆ C e₆ 5 D h₆ C G C

ú - te - ro an - te lu - cí - fe -

e¹⁰ g₆ a h C e C h₆ D h₅ 6 D

rum gé - nu - i te.

e ³/₈ C₃ h₆ C G

Ton.VII. Antiphon.

Et ec - ce ter - rae - mó - tus fa - ctus est ma - gnus:
 w. *E.*

B Es As b₄ 3 c₆ f¹⁰ Es₄ 3

An - ge - lus e - nim Dó - mi - ni descéndit de coe - lo, al - le - lú - ja.

b c₃ f g₆ As b As f¹⁰ Des f₆ As f g₆ As Es

Ton.VIII. Communio.

Spi - ri - tus San - ctus do - cé - bit vos, al - le -
 w. *E.*

G ⁵/₅ d C e d C e a a h₆

lú - ja: quae - cú - que dí - xe - ro vo - bis,

D G⁵/₅ F e⁶/₅ a¹⁰ e C d

al - le - lú - ja, al - le - lú - ja.

e₆ d C e a¹⁰ a₅ G h₆ C G

Für eigene Versuche empfiehlt sich zunächst die Bearbeitung einfach gebauter, oft gehörter Melodien, wie z.B. der Psalmtöne, der Maß-Responsorien, des Credo, des Te Deum, der Marianischen Antiphonen. —

von Kirchentonart zu Kirchentonart
und von modernen Tonarten zu Kirchentonarten.

a) Bei Übergängen zwischen untransponierten Kirchentonarten und solchen mit gleicher Vorzeichnung ist eine eigentliche Modulation nicht notwendig, weil dabei das Skalenmaterial das gleiche bleibt und nur die Finalis wechselt. Dasselbe ist der Fall bei Übergängen von modernen Tonarten zu Kirchentonarten mit gleicher Vorzeichnung.

Dorisch-Phrygisch. C-dur-Phrygisch. a-moll-Phrygisch.

This system shows three musical examples in G-clef and C-clef. The first example, 'Dorisch-Phrygisch', shows a scale starting on G with a lowered second degree (F). The second, 'C-dur-Phrygisch', shows a scale starting on C with a lowered second degree (Bb). The third, 'a-moll-Phrygisch', shows a scale starting on A with a lowered second degree (G) and a lowered third degree (F).

Phrygisch-Dorisch. Dorisch-Mixolydisch.

This system shows two musical examples. The first, 'Phrygisch-Dorisch', shows a scale starting on F with a raised second degree (G). The second, 'Dorisch-Mixolydisch', shows a scale starting on G with a lowered seventh degree (F).

Mixolydisch-Dorisch. D-dur-Dorisch auf e.

This system shows two musical examples. The first, 'Mixolydisch-Dorisch', shows a scale starting on D with a lowered seventh degree (Cb). The second, 'D-dur-Dorisch auf e', shows a scale starting on E with a raised second degree (F#).

h-moll-Hypolydisch auf G. fis-moll-Mixolydisch auf E.

This system shows two musical examples. The first, 'h-moll-Hypolydisch auf G', shows a scale starting on G with a lowered second degree (F) and a lowered third degree (Eb). The second, 'fis-moll-Mixolydisch auf E', shows a scale starting on E with a lowered second degree (F#) and a lowered seventh degree (D).

B-dur-Phrygisch auf d.

b) Etwas schwieriger gestalten sich Übergänge zu Kirchentonarten, die mit der Ausgangstonart nicht gleiche Vorzeichnung haben. Doch gibt es hier ein recht einfaches Auskunftsmittel: Man geht mittels diatonischer Akkordfolgen zur

„Ersatztonart“ der Zieltonika; von da aus ist, wie unter Buchstabe a soeben gezeigt wurde, der Finaldreiklang unschwer zu ergreifen. Plan für eine Modulation von D nach Hypophrygisch auf g.

Ersatztonart ist Es-dur, also: D-Es-Hypophrygisch auf g.

Ausführung: Mixolydisch auf D-Phrygisch

Es

auf e. Phrygisch auf e-Mixolydisch auf F

C B

Lydisch auf F - Dorisch auf e. *rit.*

e:VI e:IV

h-moll-Lydisch auf Es.

In der Organistenpraxis kommen vorzugsweise kurze Modulationen in Betracht. Der Übergang vom Graduale zum Traktus oder von einer Vesper-Antiphon

zum zugehörigen Psalm soll möglichst mit drei bis vier Akkorden bewerkstelligt werden. Schr. A. Einige Modulationen obiger Art.

88. L. Der Satz für Männerstimmen.

Im vierstimmigen Männerchor stehen zwei Tenor- und zwei Baßstimmen in Verwendung. Die Tenorstimmen werden jetzt allgemein im Violinschlüssel notiert und zwar eine Oktav höher, als sie erklingen.

Umfang der einzelnen Stimmen:

Die hier angegebenen Töne stehen den Sängern nicht in gleicher Weise zu Gebote. Es kommt sehr viel darauf an, in welcher Stärke ein Ton zu geben ist, ob er stufen- oder sprungweise erreicht wird und in welchem Tempo bzw. in welchen Notenwerten, welcher Vokal dazu trifft und wie die andren Stimmen dazu gesetzt sind. Die entsprechenden Kenntnisse muß man sich auf praktischem Wege aneignen. Man muß selbst öfter im Chor mitsingen und Aufführungen nicht bloß guter sondern auch mittlerer und schwächerer Chorvereinigungen aufmerksam anhören. Um Einblick in die Satzweise zu bekommen, ist außerdem fleißiges Partiturstudium vonnöten und zwar soll man Partituren nicht bloß spielen sondern auch stumm lesen; denn das Klavier gibt keinen Aufschluß darüber, ob ein Tonsatz für die Einzelstimmen günstig liegt, ob an die Treffsicherheit keine zu großen Forderungen gestellt sind u.s.w.

Der geringe Umfang — kann etwas über zwei Oktaven — bringt es mit sich, daß beim Männerchorsatz die enge Lage in derselben Weise überwiegt wie beim Satz für gemischten Chor die weite. Insbes. trachtet man bei hoch gelegenen Melodietönen, die forte gegeben werden sollen, die Stimmen möglichst nahe zusammenzurücken. Es wird dadurch dem I. Tenor das Halten der Höhe erleichtert und auch, da hiebei alle Stimmen ungefähr gleiche Schallkraft entwickeln, ein günstigerer Chorklang erzielt als bei Anwendung der weiten Lage.

Tief liegende Akkorde klingen dumpf und unklar und es wirken namentlich Sekunden und Terzen in tiefer Lage schlecht. Daher werden tiefe Melodietöne, wenn sie sich schon nicht vermeiden lassen, häufig unisono gesetzt.

An Abweichungen gegenüber der bisher geübten Schreibweise sind zu erwähnen:

1) Oft werden die beiden Tenöre oder die beiden Bässe auf eine kürzere oder längere Strecke im Einklang geführt, so daß der Satz nur dreistimmig erscheint. Beisp. *e, f, g*. Auch paarweise Einklangsführung und direktes Unisono aller Stimmen wird nicht selten angewandt. Beisp. *h₁*.

2) Wenn der authentische Schluß in hoher Lage erscheint, führt man den Leitton abwärts, um einen volltönenderen Schlußakkord zu erzielen. Beisp. *g₁, g₂*.

3) Der I. Baß kann mit der Dominantsept und mit der Sext des kadenzierenden Quartsextakkordes unter den II. hinuntergeführt werden. Beisp. *i, h₂*.

Ab und zu ist es auch notwendig, namentlich bei Schlüssen, den I. Tenor unter den II. hinunterzuführen. Beisp. *k, l*. Längeres Übersteigen des I. Tenors durch eine Mittelstimme sucht man jedoch zu vermeiden, sofern nicht etwa solistisches Hervortreten in Frage kommt.

Die Mittelstimmen können gekreuzt werden, wenn sie dadurch an Sanglichkeit gewinnen. —

Das Harmonisieren gegebener Melodien für Männerchor ist ziemlich schwer, setzt mehr Erfahrung und Gewandtheit voraus als die Betätigung in eigenen Gestaltungen. Als Vorübung für solche empfiehlt sich das Bilden einfacher Kadenzen ohne Text, die nach der schriftlichen Ausarbeitung auf dem Instrument in der Weise überprüft werden sollen, daß man der Reihe nach jede einzelne Stimme mitsingt.

Einfache Kadenzen.

The image displays five musical examples of simple cadences, labeled a) through e). Each example is written in piano style with a grand staff (treble and bass clefs) and a common time signature (C).
 a) C major: Treble clef has a half note chord (G-B-D), bass clef has a half note chord (F-A-C).
 b) C major: Treble clef has a half note chord (G-B-D), bass clef has a half note chord (F-A-C).
 c) C major: Treble clef has a half note chord (G-B-D), bass clef has a half note chord (F-A-C).
 d) D major: Treble clef has a half note chord (F#-A-C#), bass clef has a half note chord (B-D-F#).
 e) B-flat major: Treble clef has a half note chord (F-A-Bb), bass clef has a half note chord (Eb-G-Bb).

Schr. A. Einige Kadenzten obiger Art. —

Übertragung von gemischten Chören für Männerchor.

Um alle Stimmen in geeignete Lage zu bringen und einen günstigen Gesamtklang zu erzielen, ist es meistens notwendig, den Satz der Notierung nach eine Quart, eine kleine Terz oder einen Ganzton aufwärts zu transponieren. Beibehaltung der Originaltonart ist nur ganz ausnahmsweise möglich.

Melodie und Harmonie des Stückes dürfen natürlich nicht geändert werden und es muß daher der Baß der Hauptsache nach unverändert bleiben.

1) Ave verum.

Mozart.

A - ve, a - ve ve - rum cor - pus na - tum de Ma - ria vir - gi - ne,

Männerchor

2) Ruhetal.

F. Mendelssohn.

Wenn im letzten A - bend - strahl gold - ne Wol - ken - ber - ge stei - gen, gold - ne

Wol - ken - ber - ge stei - gen und wie Al - pen sich er - zei - gen,

Männerchor

3) O sanctissima.

1) O san-ctis-si-ma, dul-cis vir-go Ma-ri-a.
 2) lo-pi-is-si-ma dul-cis vir-go Ma-ri-a.

Männerchor:

1. Harmonisierungs-Übungen.

D_{56} C G D G C G
 $\frac{6}{4}$ 5 7 a H e
 $\frac{6}{4}$ 5 e C $c \frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ 5 #
 $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ e g₆
 Fis h gis $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ e d cis₇ Fis
 $\frac{6}{5}$ g₆ Fis g₆ e₈₇ Fis g₆ 5 $\frac{6}{5}$

*) Zweistimmig. **) Nur Oktav.

5.

$\frac{4}{3}$ $\frac{6}{5}$ As Es As₈₇ B 3 5 e $\frac{6}{5}$

6. *

$f \frac{4}{3}$ g₆ a $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ Unis. As $f \frac{6}{5}$

$\frac{6}{4}$ d₇ g₆ f₂ es₆ c As As b c $\frac{6}{4}$ 5 7

89. L.

Der zweistimmige Satz.

(Volkstümliche Zweistimmigkeit.)

Man unterscheidet kunstgemäße und natürliche oder volkstümliche Zweistimmigkeit.

Die kunstgemäße zweistimmige Satzweise gelangt heute fast nur mehr in Übungsstücken und in kleinen Zwischenpartien mehrstimmiger Kompositionen zur Verwendung. (Früher wurden ganze Messen und sonstige umfangreichere Stücke für zwei Stimmen ohne Begleitung geschrieben.) Die natürliche oder volkstümliche Zweistimmigkeit wird bei der zweistimmigen Wiedergabe von Volks- und Schulliedern angewandt.

Unsre deutschen Volkslieder stehen ausnahmslos in Dur und es liegen ihnen durchaus nur die einfachsten, leichtest verständlichen Akkordverhältnisse zugrunde. Tonika und Dominante sind darin vorherrschend. Die Akkordik beschränkt sich auf Durdreiklang, D.V. und gr. Nonakkord. Diese drei Akkorde können folgendermaßen zur Ausprägung gelangen:

Dreiklang D.V. Gr. Nonakk.

V - I V - I V - I V - I

Die eigenartige Erscheinung, daß im Zusammenhang bloße Zweiklänge und selbst der Einklang als Vertreter von Akkorden oder „Klängen“ verstanden werden, nennt man Klangvertretung.

Harmoniefremde Töne finden sich in Volksmelodien ziemlich oft. Infolge Beigabe der Stufenziffern sind solche in den nachfolgend gegebenen Proben ohne weiters ersichtlich.

Da die Melodien der Volkslieder rein homophon erdacht sind, darf die zweite Stimme nicht nach der Art des kunstgemäßen zweistimmigen Musizierens durch rhythmische und melodische Gegensätzlichkeit selbständig hervortreten, sondern sie muß sich der Hauptmelodie als reine Begleitstimme anschmiegen. Sekundieren, d. h. Beistand, Hilfe leisten, wird nicht unzutreffend das Singen der zweiten Stimme in manchen Gegenden genannt. Der Begleitcharakter der „Sekundier-Stimme“ erfordert grundsätzlich rhythmischen Gleichschritt mit der Hauptstimme und überwiegend Parallelführung. Die volkstümliche Zweistimmigkeit bedient sich mit Vorliebe paralleler Terzen und Sexten. Anfang und Schluß werden oft, der zugrunde liegenden Harmonie entsprechend, im Einklang gegeben.

Abendglöcklein.

Läu-te, mein Glöcklein, nur zu, läu-te zur sü-ßen Ruh!

I IV V₆₄ V₇ I

Soviel Stern am Himmel stehn.

Weißt du, wie-viel Stern-lein ste - hen an dem blau - en Him-mels-

I I V I V

zelt? Gott, der Herr, hat sie ge - zäh - let...

I I V 9/7 I

Durch Feld und Buchenhallen (Heinr. Reyher)

... la la la la la la la la la.

IV V I

Schön ist die Jugend.

... schön ist die Ju - gend, sie kommt nicht mehr.

Die Lerche.
Hört die Ler-che, sie singt! Hoch in den bläu-li-chen Lüf-ten.

Harm. Sinn:

Sie ist dann, als Vertreter eines konsonanten Akkordes, natürlich Konsonanz. —
Überm. Quart und verm. Quint finden sich als Vertreter des D.V. ziemlich oft.

Unsere Gedanken.

Die Ge - dan - ken sind frei, wer kann sie er - ra - ten?

Jägerlied.

Ha - li, hal-lo, ha - li, hal-lo, hab mei-ne Freud da - ran.

Jodler.

Wanderlied.

Mit fro-hem Mut und

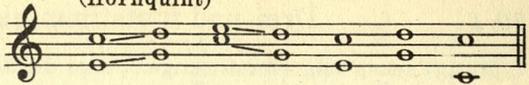
hei - term Sinn, hur - ra, hur - ra, hur - ra!

Im schönsten Wiesengrunde.

Da zog ich man - che Stun - de ins Tal hin - aus.

Eine große Rollespielt die unter dem Namen Hornsatz oder Hornklang bekannte Fortschreitung:

(Hornquint)



Hornsatz wird sie genannt, weil sie charakteristisch ist für die Führung paarweise zusammengestellter Naturhörner und-Trompeten.

Üb im - mer Treu' und Red - lich - keit.
 Stimmt an mit hel - lem, ho - hem Klang.

Manchmal werden kürzere oder längere Tonfolgen unisono gegeben.

Der Wirtin Töchterlein.

Bei ei - ner Frau Wir - tin, da kehr - ten sie ein.

Marschlied.

...ein frei-es, fro-hes Le - ben uns wohl - ge - fällt.

Überprüfung.

Die beste Probe dafür, ob einem gute volkstümliche Zweistimmigkeit gegliickt ist, besteht darin, daß man dem Satz eine einfache Akkord-Begleitung nach der Art elementaren Gitarr- oder Zitherspiels beifügt. Will sich diese nicht recht anpassen, so ist es ein Zeichen, daß man die rechte Stimmführung nicht getroffen hat.

Ganz verfehlt wäre es, einen zweistimmigen Satz zur Probe auf seine harmonische Richtigkeit in vierstimmige Fassung überzuführen. Ein gut erfundener zweistimmiger Satz, sei er homophoner oder kontrapunktischer Art, läßt sich in der Regel nur schwer und gezwungen vierstimmig machen.

Übungsmaterial.

Zur Übung im Erfinden einer Sekundier-Stimme eignen sich nur solche Lieder, die vom Volke zweistimmig gesungen werden. (Beispiele bietet jedes Volksschul-Liederbuch.) Kirchenlieder widerstreben der Behandlung in volkstümlicher Zweistimmigkeit fast durchweg, weil sie auf anderer Grundlage erdacht sind. —

Nötigt schon beim vierstimmigen Satze die Stimmführung oft dazu, einzelne Akkordbestandteile wegzulassen, so ist das beim dreistimmigen noch mehr der Fall. Homophoner, unbegleiteter dreistimmiger Vokalsatz vermag deshalb auf die Dauer nicht recht zu befriedigen. Man bedient sich seiner meistens nur zu kurzen liedartigen Stücken und zu Zwischenpartien mehrstimmiger Werke. Die besten dreistimmigen Vokal-Besetzungen sind:

2 Soprane und Alt; 2 Tenöre und Baß; Sopran, Alt und Tenor.

Sopran I u. II Palestrina.

Alt Je - su Rex ad - mi - rá - bi - lis et tri - um - phá - tor nó - bi - lis

Detailed description: This musical score is for a three-part setting by Palestrina. It features two Soprano parts (I and II) and an Alto part. The music is in G major and common time. The Soprano parts are mostly homophonic, with some melodic movement. The Alto part provides a rhythmic and harmonic foundation. The lyrics are 'Je - su Rex ad - mi - rá - bi - lis et tri - um - phá - tor nó - bi - lis'.

Sopran I u. II Mendelssohn, Elias.

Alt He - be dei - ne Au - gen auf zu den Ber - gen, von

Detailed description: This musical score is for a three-part setting by Mendelssohn from his opera 'Elias'. It features two Soprano parts (I and II) and an Alto part. The music is in D major and 2/4 time. The Soprano parts have more melodic interest, with some dynamics like *sfz* and *p*. The Alto part is more rhythmic. The lyrics are 'He - be dei - ne Au - gen auf zu den Ber - gen, von'.

wel - chen dir Hil - fe, dir Hil - fe kommt.

Detailed description: This musical score continues the three-part setting by Mendelssohn. It features two Soprano parts (I and II) and an Alto part. The music is in D major and 2/4 time. The Soprano parts have more melodic interest, with some dynamics like *sfz* and *p*. The Alto part is more rhythmic. The lyrics are 'wel - chen dir Hil - fe, dir Hil - fe kommt.'

Bei der dreistimmigen Bearbeitung von Volks- und Schulliedern gibt man der dritten Stimme fast durchweg nur die Töne der Hauptstufen.

Der Schweizer Silcher.

Zu Straß - burg auf der Schanz, da ging mein Trau - ern

Detailed description: This musical score is for a three-part setting by Silcher. It features two Soprano parts (I and II) and an Alto part. The music is in G major and common time. The Soprano parts are mostly homophonic, with some melodic movement. The Alto part provides a rhythmic and harmonic foundation. The lyrics are 'Zu Straß - burg auf der Schanz, da ging mein Trau - ern'.

an: das Alp-horn hört' ich drü-ben wohl an-

stim-men, ins Va-ter-land muß ich hin-ü-ber

schwim-men: das ging nicht an!

(Wie schon aus diesen wenigen Takten zu ersehen ist, gewinnen solche Lieder durch Beifügung einer dritten Stimme nicht; sie sind zweistimmig am schönsten). Der fünfstimmige Satz bietet große Klangfülle und läßt dabei doch noch Raum für freie Entfaltung der Einzelstimmen. Für die Wahl der Verdopplungen ist hauptsächlich die Stimmführung maßgebend. Im Dreiklang kann der Grundton dreimal, die Quint und auch die Terz doppelt genommen werden, doch zieht man Terzverdopplung immer erst in letzter Linie in Erwägung. Im D.V. eignet sich neben dem Grundtone nur die Quint zur Verdopplung. Im verminderten Septakkorde kann die Terz unbedenklich verdoppelt werden, die Quint dagegen nur mit Vorsicht, da sie in Wirklichkeit Septim ist und mit dem Basse ein dissonantes Intervall bildet. Verdopplung der Dominantsept und des Leittons hat man bei homophoner Schreibweise zu meiden. Gegen die Verdopplung der Quart des kadenzierenden Quartsextakkordes ist nichts einzuwenden, wenn die betreffenden Stimmen verschieden weitergeführt werden. Zwei Stimmen sollen nicht längere Zeit hindurch auf einem Ton und seiner Oktave liegen bleiben, weil dies der Forderung selbständiger Stimmführung widerspricht; doch finden sich solche Doppel-Ligaturen gelegentlich auch bei anerkannten Meistern. Stimmenkreuzungen und Antiparallelen lassen sich hier nicht immer umgehen. Um den Satz nicht zu massig und schwerfällig erscheinen zu lassen, empfiehlt es sich, öfter harmoniefremde Töne anzuwenden.

Am vorteilhaftesten ist es, zwei Soprane oder zwei Bässe zu disponieren; denn diese beiden Stimmgattungen sind in der Regel auch bei Chören von nur mittlerer Leistungsfähigkeit ziemlich gut vertreten. Außerdem behält man dabei mehr Bewegungsfreiheit als bei doppeltem Alt oder Tenor.

Sopran I u. II

Un - ter dei - nem Schir - men bin ich vor den Stür - men

Alt

Tenor
Baß

This musical score is for a three-part setting of a text by J.S. Bach. It features three vocal parts: Soprano I and II, Alto, and Tenor/Bass. The music is written in G major and common time. The lyrics are: 'Un - ter dei - nem Schir - men bin ich vor den Stür - men'. The Soprano part has a melodic line with some grace notes. The Alto part provides a steady accompaniment. The Tenor/Bass part has a more active, rhythmic line.

Mozart, c-moll-Messe.

al - ler Fein - de frei... ...an - te o-mni-a

This musical score is for a section of Mozart's C minor Mass. It features three vocal parts: Soprano, Alto, and Tenor/Bass. The music is written in C minor and 3/4 time. The lyrics are: 'al - ler Fein - de frei... ...an - te o-mni-a'. The Soprano part has a melodic line with a fermata. The Alto part provides a steady accompaniment. The Tenor/Bass part has a more active, rhythmic line.

sae - - - cu - la.

This musical score is for a section of a mass, likely the Credo. It features three vocal parts: Soprano, Alto, and Tenor/Bass. The music is written in G major and common time. The lyrics are: 'sae - - - cu - la.'. The Soprano part has a melodic line with a fermata. The Alto part provides a steady accompaniment. The Tenor/Bass part has a more active, rhythmic line.

Sopr. Alt. .. quam fe - cit Nanini, Haec dies.
 Tenor di - es, quam fe - cit Do - mi -
 I u. II Do mi -
 Baß. Do mi -

nus, haec di - es quam
 - - mi - nus quam fe - cit Do - mi - nus
 nus - mi - nus, haec di - - - es quam
 nus, haec di - - - es

Das Harmonisieren gegebener Melodien für drei- und fünfstimmige Besetzung ist ungleich schwieriger als vierstimmige Bearbeitung und dabei nicht einmal sehr förderlich. Man gelangt hier durch eigene Kompositionsversuche entschieden rascher zu befriedigenden Ergebnissen.—

Sechs, sieben und mehr Stimmen pflegt man nicht andauernd gleichzeitig zu beschäftigen, da hiebei der Satz zu undurchsichtig und für den Hörer ermüdend würde. Je größer die Stimmenzahl, desto eingengter und schwerfälliger die Harmoniebewegung. Mit Harmonielehre allein ist bei mehrstimmigen Gestaltungen überhaupt nicht auszukommen. Hier handelt es sich vielmehr darum, durch kontrapunktische Arbeit inneres Leben, durch wiederholtes Ab- und Neuhinzutreten von Stimmen und Stimmgruppen reichen Klangfarbenwechsel, architektonische Gliederung und manigfaltige Steigerungen zu erzielen. Man disponiert daher bei sieben und acht Stimmen in der Regel von vornherein zwei Chöre, deren Stimmen im Verlauf des Stückes in verschiedener Weise unter sich gruppiert und nur an gewissen Höhepunkten zusammengeführt werden. Während die Meister des 16. Jhrhdt. auch bei acht und selbst bei zwölf und mehr Stimmen an der realen (selbständigen) Führung der Einzelstimmen festhielten, ist es seit J.S. Bach üblich geworden, beim Zusammentreten zweier Chöre zwei oder mehr Stimmen, vor allem die beiden Bässe, im Einklang weiterzuführen.—

Anhang

1. Dur und Moll. Obertonreihe

Vom 7. Jhrhdt. ab bediente man sich im Abendlande zur Bezeichnung von Tönen der ersten sieben Buchstaben des Alphabets in der gewöhnlichen Reihenfolge. Dabei traf, da man damals nicht von *c* sondern von *a* ausging, auf unser heutiges *h* der Buchstabe *b*. Nun muß im greg. Choral, der bis ungefähr zur Jahrtausendwende die alleinige Kunstmusik war, der Ton *h* öfter erniedrigt werden. (S. Lekt. 82.) Dem wurde Rechnung getragen, indem man dem Tonbuchstaben *b* zweierlei Form gab: eine eckige oder „harte“ *b durum* für unser heutiges *h*, und eine rundliche oder „weiche“ *b molle* für unser *b*. Die Ausdrücke *durus* und *mollis*, die lange Zeit in der Hexachordlehre eine Rolle spielten, wurden schließlich im 17. Jhrhdt., als sich die modernen Tonarten bezw. Tongeschlechter einbürgerten, zur Unterscheidung der Tonarten und Akkorde mit großer und kleiner Terz — und zwar zunächst auf dem Ton *g* — angewandt. Sie beziehen sich, wie man sieht, nicht auf die Klangwirkung der Akkorde; der Durdreiklang klingt nicht härter als der Molldreiklang. —

Eine tönende Saite, Luftsäule u.s.w. schwingt nicht bloß in ihrer Gänze, sondern auch in ihrer Hälfte, im Drittel, Viertel u.s.f. Das hat zur Folge, daß gleichzeitig mit dem Hauptton noch andre Töne erzeugt werden, die das Doppelte, Dreifache, Vierfache u.s.f. der Schwingungszahl des Haupttons aufweisen. Diese leisen Mitklinger werden Obertöne genannt. Die Gesamtheit aller Obertöne einschließlich des Haupttons nennt der Physiker einen Klang. Man zählt in der Obertonreihe den Hauptton selbst als 1.

Obertonreihe

Saitenlängen: $1 \quad \frac{1}{2} \quad \frac{1}{3} \quad \frac{1}{4} \quad \frac{1}{5} \quad \frac{1}{6} \quad \frac{1}{7} \quad \frac{1}{8} \quad \frac{1}{9} \quad \frac{1}{10}$ u.s.f.

Verhältnis der Schwingungszahlen: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 1 2

Die Obertöne 1, 3 u. 5 bezw. 4, 5 u. 6 bilden zusammen den Durdreiklang.

Ob die Erscheinung der Obertöne auf die Entwicklung der akkordlich-harmonischen Mehrstimmigkeit von Einfluß war, mag bezweifelt werden angesichts des Umstandes, das diese Entwicklung im Abendlande so lang auf sich warten ließ und sich im Morgenlande bis zum heutigen Tag noch nicht einstellte.

Die Annahme eines Einflusses der Obertonreihe auf das Musikhören der Germanen und der Chinesen dürfte kaum von der Hand zu weisen sein, da deren Volksmelodien alle in Dur stehen und das Musizieren in Dur bei diesen Völkern als das Selbstverständliche gilt. Man sagt: den germanischen Völkern und den Chinesen eignet Dur-Auffassung. Ebenso selbstverständlich war und ist aber andern Völkern: den antiken Griechen und Römern, den Arabern, Magyaren, Slaven, den sogen. Exoten,^{*} die Moll-Auffassung. Welche Gesetzmäßigkeit dieser zugrunde liegt, wissen wir nicht.

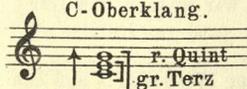
^{}) Exotisch = ausländisch, fremdartig.

Da unsre Kunstmusik aus einer im Mittelalter erfolgten Verschmelzung beider Auffassungsweisen entstand, kann die Obertonreihe, die den Molldreiklang nicht enthält, nicht zur Erklärung unsrer Harmonik ausreichen.

Im 19. Jhrhdt. glaubte man jedoch das Wesen der Konsonanz und Dissonanz und unsrer Akkordik aus den in der Obertonreihe zutage tretenden physikalischen und mathematischen Verhältnissen ableiten zu können. Eine glänzende Durchführung fand dieser Gedanke in dem Werk „Lehre von den Tonempfindungen“ des Physikers Helmholtz, dem wir nebenbei bemerkt auch die Lehre von der „Klangvertretung“ verdanken, die Darlegung, daß wir Tonfolgen immer im Sinn von Harmonieschritten verstehen. Aus dieser Betrachtungsweise heraus entwickelte sich der Streit der Monisten und Dualisten. (Monismus= Einheitslehre, eine Weltanschauung, nach der die Welt in allen ihren Teilen ein einheitliches, von einheitlichen Gesetzen beherrschtes Ganze bildet. Dualismus= Annahme zweier Grund- oder Urwesen.) Die monistische Lehre erklärt den Durdreiklang als alleinige, naturgegebene Grundlage der Harmonik, der gegenüber der Molldreiklang als etwas Abgeleitetes zu betrachten sei. Helmholtz selbst erklärte den c-Molldreiklang einmal als einen getrübbten C-Klang, ein andermal als eine Zweierheit aus Bestandteilen des C- und des Es-Klangs. Hostinsky nahm gar eine dreifache Mischung an:

c - g = (unvollst.) C - Klang,
 es - g = (unvollst.) Es - Klang,
 c - es = (unvollst.) As - Klang.

Wir empfinden aber in einem c-moll- Stück den c-Dreiklang weder als veränderten C-Klang noch als eine Mischung aus zwei oder drei verschiedenen Zweiklängen, sondern als eine selbständige, in sich geschlossene, dem Durdreiklang ebenbürtige und gegensätzliche Harmonie. Diesem Empfinden trägt die dualistische Lehre Rechnung, die, von M. Hauptmann begründet, durch H. Riemann ungemein folgerichtig ausgebaut wurde. Sie erklärt den Molldreiklang als „polaren Gegensatz“ d. Durdreiklangs. Sie geht aus von der Tatsache, daß Dur- und Molldreiklang völlig gleich gebaut sind (dieselben Intervallverhältnisse aufweisen), nur mit dem Unterschied, daß der Durdreiklang nach oben, der Molldreiklang nach unten hin gebildet ist.

<p>C-Oberklang.</p> 	<p>c-Unterklang.</p> 
--	--

Als Mollskala gilt ihr die von e - e absteigende diatonische Reihe, d. i. die Skala des „reinen Moll“, die dori-sche der alten Griechen, die phrygische des Kirchentonarten- Systems.

(S. Lekt. 82) Diese hat abwärts einen Halbton von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe und ist also das genaue Spiegelbild der C-dur-Skala. Die Naturbegründetheit des Molldreiklangs wird hergeleitet aus einer sich in Saitenlängen und Schwingungszahlen zur Obertonreihe gegensätzlich verhaltenden

Untertonreihe

Saitenlängen:

Verhältnis der Schwingungszahlen:

1	1/2	1/3	1/4	1/5	1/6	1	2	3	4	5	6
---	-----	-----	-----	-----	-----	---	---	---	---	---	---

Leider ist die Untertonreihe physikalisch nicht nachweisbar. Dem Musiker gelingt es nicht, den Molldreiklang als von oben nach unten gebaut zu empfinden; er hört im *f*-Molldreiklang nicht *c* als „Grundton“, sondern *f*. Die Kadenz-Aufstellung *a-e-d-a* (statt *a-d-E-a!*) steht mit unsrer Musikliteratur in Widerspruch. —

Die Mängel der Lehre von Helmholtz wurden schon von A.v. Öttingen und K. Stumpf erkannt. Stumpf wandte sich besonders gegen Helmholtz' Erklärung der Dissonanz aus den „Schwebungen.“ Nach ihm handelt es sich beim Konsonanz- und Dissonanzgefühl um psychische d.h. um Erscheinungen unsres Seelenlebens, die aus den physikalischen Verhältnissen nicht näher erklärbar sind. In diesen erblickt er nur „Belege der Urgesetze, auf denen die grundlegenden Tatsachen des Musikhörens beruhen,“ nämlich die größere oder geringere Vereinbarkeit oder Verschmelzbarkeit der Töne. Dieser Überlegung folgend gab er die Ausdrücke Konsonanz u. Dissonanz auf und sprach dafür von verschiedenen Verschmelzungsgraden. Geraume Zeit vorher hatte schon Fechner darauf aufmerksam gemacht, daß die konsonierenden Intervalle einfache, leicht faßliche und daher der Seele wohlgefällige Schwingungsverhältnisse aufweisen (Oktav: 1:2, Quint: 2:3, Quart: 3:4, gr. Terz: 4:5, kl. Terz: 5:6), die Dissonanzen dagegen komplizierte, schwer faßliche (gr. Sek.: 8:9 bezw. 9:10, kl. Sek.: 15:16 u.s.w.). Wie und wodurch sich aber dieses Hand in Hand gehen von physikalischer Erscheinung und seelischer Wirkung vollzieht, ist bis jetzt nicht erklärt, und wir stehen darum in der Frage der Konsonanz und Dissonanz und somit der Grundlagen unsrer Harmonik immer noch auf dem alten Fleck: wir wissen, daß Dur- und Molldreiklang konsonieren, aber nicht warum.

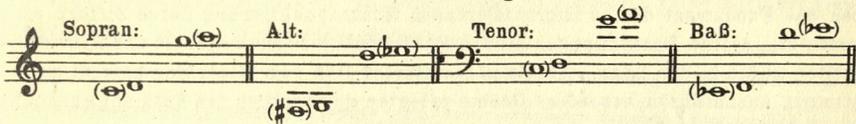
In letztrer Zeit wurde versucht, das Rätsel mit Hilfe höherer Mathematik und Zahlensymbolik zu lösen.

Solche sich auf die Gesetze des musikalischen Hörens u.s.w. beziehende Untersuchungen sind Theorie im eigentl. Sinn des Wortes — spekulative Musiktheorie, ein Zweig der Philosophie. Was der Musiker gewöhnlich Theorie nennt: Harmoniel. und Kontrapunkt, ist praktische Satzanweisung.

Die neuere praktische Musiklehre nimmt es als nicht näher zu untersuchende Erfahrungstatsache hin, daß Dur- und Molldreiklang — und nur diese — konsonieren. Für die Konsonanz oder Dissonanz eines Intervalls ist ihr nicht der Intervallklang maßgeblich, sondern die sich aus dem Zusammenhang ergebende Auffassung im Sinn von Akkorden oder Klängen; alles was nicht als Vertreter eines Dur- oder Molldreiklangs verstanden wird, ist Dissonanz, Störung des ruhigen Zusammenklangs. — Nach dieser Betrachtungsweise erklärt sich ganz von selbst, warum wir die Quart in der Mehrzahl der Fälle anders hören und demzufolge satztechnisch anders behandeln müssen als die Quint, obwohl sie deren Umkehrung ist. (Vergl. Lekt. 29, 89, wie auch Anh. Ziff. 4 Buchst. c.)

2. Stimmen des gemischten Chores

a) Tonumfang



Im 15. und 16. Jhrdt. wurde der Alt meistens von Männern (Falsettisten) gesungen, daher die vielen Kreuzungen zwischen Alt und Baß in Werken aus dieser Zeit.

b) Die Herleitung der Namen

geht zurück auf die Zeit der Entstehung der Mehrstimmigkeit. Eine im 12. Jhrdt. beliebte Art mehrstimmigen Musizierens bestand darin, daß ein Sänger eine gregorianische Melodie vortrug, während ein zweiter dazu aus dem Stegreif Intervalle in Gegenbewegung sang. Diesen Gegengesang nannte man *discantus*, die gegebene Melodie aber *ténor* (mit Betonung auf der ersten Silbe — soviel wie fortlaufender, leitender Faden, Text; man denke an „Urteilsténor“!). Als man später daran ging, dreistimmige Sätze schriftlich auszuarbeiten, wobei die einzelnen Stimmen nicht gleichzeitig sondern nacheinander erfunden wurden, stellte man dem *ténor* eine tiefere Gegenstimme gegenüber, den *Contratenor*, und bei vierstimmigen Sätzen unterschied man schließlich einen tiefen *Contratenor* (C. *bassus* = Baß) und einen hohen (C. *altus* = Alt). Der *Diskantus* (abgekürzt: *Cantus*) wurde lateinisch *Suprémus* genannt = Höchster oder Oberster, italienisch *Soprano*, deutsch *Sopran*.

3. Generalbaß

Im Mittelalter sang man ohne Partiturbenützung aus Chor- und Stimmbüchern. Die Komponisten bedienten sich zwar beim Entwurf ihrer komplizierten Tonsätze partiturmäßiger Darstellung; „doch betrachtete man wohl diese Entwürfe als technisches Geheimnis und vernichtete sie“ (Riemann. Ähnl. b. Ambros.) Gedruckte Partituren wären übrigens damals, als sich der Notendruck noch in seinen Anfängen befand, auch viel zu kostspielig gewesen. Das Proben ohne Partitur aber hatte, trotz aller Gewandtheit der Sänger, seine Mißlichkeiten; außerdem mußten oft fehlende, nicht besetzte Stimmen durch die Orgel ersetzt werden.

Um die Mitte des 16. Jhrhdt. verfielen nun die Kapellmeister und Organisten auf den Ausweg, sich eine Art Hilfspartitur herzustellen, indem sie der tiefsten Stimme durch Intervallziffern beischrieben, was gleichzeitig in den andern Stimmen zu erklingen hatte. Dabei wiederholten sich die Ziffern $\frac{5}{3}$, $\frac{8}{3}$, $\frac{8}{3}$ so oft, daß man sie schließlich fortließ und eine Baßnote ohne Bezifferung als Grundton des darüber errichteten leiter-eigenen Dreiklangs ansah. So entstand der Generalbaß, Basso continuo, Continuo, anfänglich auch Partitura d'organo genannt. Diese praktische abgekürzte Akkordschrift breitete sich rasch aus und wurde nun von den Komponisten bei der Niederschrift ihrer Werke benützt. Vom ausgehenden 16. bis gegen das 19. Jhrhdt. hin wurden Klavier- und Orgelbegleitungen zu Kirchen- und Kammermusikwerken wie auch zu den Secco- Rezitativen der Opern nur mehr in Generalbaßschrift notiert. (Eine Zeitlang zeichnete man, namentlich in Italien, sogar Fugen in ähnlicher Weise auf— es wurde nur die jeweils das Thema bringende Stimme in Noten ausgeschrieben, das Fundament der zu improvisierenden Kontrapunktierung durch Ziffern angedeutet— solche Darstellungen hießen Partimenti.) Jeder Organist und Klavierbegleiter mußte in der Lage sein, einen bezifferten Baß vom Blatt weg korrekt mehrstimmig auszuführen; besonders Geübte pflegten gelegentlich den Satz sogar noch durch Imitationen, Triller, Läufe u.s.w. auszuführen.

Heutzutage werden alle Begleitungen vollständig ausgeschrieben und man braucht daher den Generalbaß nicht mehr um seiner selbst willen üben. Man benützt ihn aber immer noch als „Vehikel der Harmonielehre.“★) Die Harmonielehre läßt sich nämlich nicht rein theoretisch erlernen; es gehört unbedingt praktische Übung dazu. Man muß die richtigen Fortschreitungen „in die Fingerspitzen bekommen“— und dazu ist fleißiges Generalbaßspiel das beste Mittel. Es befördert Geistesgegenwart und Schlagfertigkeit, befähigt dazu, vier Stimmen mühelos sauber und sicher zu führen, bereitet so in ausgezeichnete Weise das freie Phantasieren (Freipräludieren) vor und verhilft schließlich selbst dem nicht schöpferisch Begabten dazu, das auf diesem Gebiet nun einmal Unerläßliche zu leisten. Wer im Generalbaßspiel tüchtig ist, braucht seine schriftlichen Arbeiten nicht mühselig nach Fehlern abzusuchen, weil ihm keine unterlaufen. Vertrautheit mit der Generalbaßschrift ist auch eine unerläßliche Voraussetzung für tiefere gehende musikgeschichtliche Studien.— Aus der Generalbaßpraxis ging in allmählicher Entwicklung die Harmonielehre hervor.—

4. Zum Parallelenverbot

a) Oktaven- und Einklangsp parallelen

Wir unterscheiden zwei Satz- oder Stilarten: den Satz mit realen d.h. selbständig geführten Stimmen und den freien oder freistimmigen Satz.

Beim Satz mit realen Stimmen, auch strenger Satz oder Stil★★) genannt, bleibt es bei der einmal gewählten Stimmenzahl. Der künstlerisch geschulte Hörer betrachtet da jede einzelne Stimme als ein Individuum, als ein selbständiges Wesen, derart, daß sogar allenfallsiges Pausieren bloß als ein zeitweiliges Zurücktreten, nicht als ein Verschwinden der betreffenden Stimme aufgefaßt wird.

*) Riemann schließt das Vorwort zu seinem Katechismus des Generalbaßspiels mit der Bemerkung, daß „der Generalbaß doch auch für die Zukunft noch zu etwas nütze ist u. nicht in die Rumpelkammer gehört.“

★★) Im engern Sinn versteht man unter „strengem Satz“ die auf diatonischer Grundlage ruhende vokal- polyphone Schreibweise der Meister des 16. Jhrhds., die bis ins 19. Jhrhdt. hinein als Schulstil hochgehalten wurde. (Kontrapunktlehre von Fux, Martini.)

Beim freien oder freistimmigen Satz, der im 18. Jhrhd. der „galante Stil“ hieß, besteht keine Bindung an eine bestimmte Stimmenzahl. Hier wechseln vollgriffige Akkorde mit zwei- und einstimmigen Passagen und es ist vielfach nur eine selbständig geführte Stimme vorhanden, „die Melodie“, die vorzugsweise in der Oberstimme liegt, aber auch im Baß oder in einer Mittelstimme erscheinen kann. Wenn schon gelegentlich zwei oder mehr selbständig geführte Stimmen auftreten, so wird doch nicht ihre ständige Beibehaltung erwartet. Die Töne vollgriffiger Akkorde werden da nicht als „Stimmen“ betrachtet sondern als bloßes Füllmaterial, das je nach Bedarf in größerer oder geringerer Menge zur Verwendung gelangt.

Beide Stilarten haben ihre Berechtigung und man kann nicht die eine der andern gegenüber als minderwertig bezeichnen. In größeren Kompositionen treten häufig beide in mannigfaltigem Wechsel auf.

Beim Studium der musikal. Kompositionslehre wird der sogen. strenge Satz in den Vordergrund gestellt und zwar aus zwei Gründen: einmal braucht man ihn um seiner selbst willen — manche Kompositionsgattungen erfordern diese Schreibweise — und sodann bildet er die Grundlage für die richtige Handhabung des freien. — Im strengen Satze sind Oktaven- und Einklangsfortschreitungen zu meiden, weil sie der Forderung selbständiger Führung der Einzelstimmen widersprechen und das klangliche Gleichgewicht stören. Schreiten zwei Stimmen eines mehrst. Satzes im Einklang fort, so sind sie in Wirklichkeit nur eine und man bekommt dann statt eines 4 st. Satzes nur einen 3 st. zu hören, statt eines 5 st. einen 4 st. u. s. w.; eine der ursprünglich vorgesehenen melodischen „Linien“ entschwindet stilwidrig aus dem Gesichtskreis. Da zwei in Oktaven fortschreitende Stimmen ebenfalls nur eine, wenn auch „verbreiterte“ melodische Linie darstellen, gilt von Oktavenpar. dasselbe. Dazu kommt aber noch, daß die Oktav- Verdopplung eine Verstärkung und Hervorhebung des betr. Stimmgangs bewirkt, so daß dieser ein ungebührliches Übergewicht erlangt und unbegründet aus dem Gesamtgefüge austritt.

Nach dem Gesagten ist klar, daß Oktaven- und Einklangspar. im Satz mit realen Stimmen schlechthin unmöglich sind. — Die bekannte Stelle aus dem Wohltemp. Klav. spricht nicht ernstlich dagegen, weil die ersten drei Noten der Mittelstimme, obwohl thematisch, nur den Halteton *c* vertreten.



(Wenn Schubert im I. Satz seines Op. 42 wiederholt $E^{\frac{f}{8}}$ $F^{\frac{f}{8}}$ schreibt, so kann dabei nicht eigentlich von „Fortschreitung“ gesprochen werden, weil infolge der durch Wechsel der Dynamik und der Akkord-Massigkeit stark unterstrichenen Phrasierung $F^{\frac{f}{8}}$ als ein neuer Anfang empfunden wird, gleichsam wie das Einsetzen eines „Orchesters hinter der Bühne.“) —

Zur weitem Klärung sei noch bemerkt, daß es abwegig ist zu sagen, Oktavenpar. seien im Orchester und überhaupt im freien Satz „erlaubt“. Um Erlaubt- und Verbotensein handelt es sich in der Kunst nicht. Eine wichtige Stimme — die Hauptmelodie, der Baß, eine bedeutungsvolle Mittelstimme — muß im Forte in Oktav-Verdopplung gegeben werden, weil sie sonst nicht deutlich hervortritt. Hingegen ist es unzweckmäßig, eine nichtssagende Füllstimme, die im Hintergrunde bleiben soll, durch Oktav-Verdopplung zu verstärken, weil sie sich dann sinnwidrig breit macht. — Nach Abzug aller Verdopplungen muß der Satz in sich geordnete Zwei-, Drei- Fünfstimmigkeit aufweisen.

Wie im Instrumental- so kann man auch im Vokalsatz nach künstlerischen Gesichtspunkten durch Oktav- und Unisonoführungen einen Wechsel in der Zahl der wirklichen, realen Stimmen eintreten lassen. Solches Verfahren hat selbstverständlich nichts gemein mit stümperhafter Satz-Ungewandtheit. —

b) Quintenparallelen

Damit wir zwei oder mehrere gleichzeitig ertönende Stimmen verstehend verfolgen können, ist notwendig, daß sie sich zu tonaler Einheit zusammenschließen, d. h. daß sie einer und derselben Tonart angehören. Gleichzeitiges Verfolgen zweier oder mehrerer Tonarten ist uns unmöglich wegen der Enge des Bewußtseins, die uns z. B. auch hindert, zwei oder mehreren gleichzeitig sprechenden Rednern mit gleicher Aufmerksamkeit zuzuhören. Bewegen sich zwei Stimmen in ganz gleichen Intervallen fort, so gehören sie verschiedenen Tonarten an und sind uns infolgedessen unverständlich. (Zur Probe spiele man irgend ein Lied oder eine Skala in lauter großen oder kleinen Terzen, reinen Quarten oder Quinten.) Infolge der gegen-sätzlichen Stellung der Quint zum Grundton tritt das tonartliche Auseinanderstreben zweier Stimmen bei Parallelbewegung in reinen Quinten ungleich mehr hervor als bei solcher in anderen Intervallen; eine einzige Quintenfortschreitung kann schon übel wirken. (Die drei Grund-säulen oder Hauptstufen der Tonart sind quintenweise angeordnet; die beiden Dominanten verhalten sich gegensätzlich zur Tonika; das Quint-Intervall schließt in sich den Gegensatz einer der beiden Dominanten zur Tonika, es ist, wie M. Hauptmann sagt, das Intervall d. Zweierheit oder d. ^{Tren-}nung.) Daß Quintenparallelen übel wirken können, steht außer Zweifel. Die Frage aber, ob sie unter allen Umständen schlecht sind, läßt sich nicht geradehin bejahen. Im einfach harmonischen Satze für gem. Chor, Bläser oder Orgel treten Quintenparallelen, abgesehen von dem in Lekt. 61 erwähnten Fall, meistens unschön heraus; bei kontrapunktischer Schreibweise u. im Orchestersatz bleiben sie dagegen oft (nicht immer!) unbemerkt.

Man könnte sich nun mit der kurzen Erklärung begnügen, daß die Quintenfrage eben vom Standpunkt der Harmonielehre aus nicht völlig zu überschauen und demzufolge nicht abschließend zu beurteilen sei.

Angesichts der in der guten Literatur zu treffenden Abweichungen von der Schulregel scheint es jedoch angezeigt, wenigstens einige typische Fälle näher zu betrachten, und zwar Fälle, zu deren Beurteilung weder kontrapunktische noch instrumentations-technische Kenntnisse vonnöten sind.

Weitaus die meisten Quintenparallelen finden sich in der Klavierliteratur und es ist sehr beachtenswert, daß dieselben Meister, die im Klaviersatz unbedenklich diese und jene „Quint“ schrieben, sich ihrer im Satz für Singstimmen, für Orgel oder Bläser enthielten. Das erklärt sich aus der klanglichen Natur des Klaviers. Das Klavier verfügt nicht über die lang und gleichstark gehaltenen Töne von Sängern, Bläsern und Streichern. Eine auf ihm wiedergegebene Melodie ist nicht eigentlich eine ununterbrochene (kontinuierliche) Linie, sondern eine Folge von Tonpunkten; „Stimmen“ werden auf ihm nicht so streng durchgehalten und treten daher nicht so ungebrochen heraus wie bei Bläsern u. s. w., und das ist Ursache, daß wir Klavier-Akkordfolgen vielfach nicht als ein Neben- und Ineinander bewegter Einzelstimmen verstehen, sondern als gesonderte, wie durch Lautengriffe erzeugte Tonmassen. Die Magerkeit seines Tones läßt Verdopplungen angängig und notwendig erscheinen, die im Satz für Menschenstimmen u. s. w. schlecht sind. Andererseits verfügt es über die der Orgel fremde Möglichkeit des Hervorhebens einzelner Töne und Stimmgänge durch stärkeren Anschlag, und sein schwebender Saitenklang gestattet ein ätherisches Ineinanderverweben von Harmonien, das mit Bläsern, Menschenstimmen und auf der Orgel nicht zu erreichen ist.

Beethoven, Op. 14 N^o I Op. 2 N^o I

Liszt, „La Romanesca.“ c)₁

Schubert, Sonate in c. d) ₁

R. Wagner, Lohengrin, Ebenda.
2 Kl. A.

Gott richte mich nach Recht u. Fug!

f)

Schubert, Sonate in c. Beethoven, Symph. No 1.

g) h) *sfz*

Mozart, Ouvert. z. Zauberflöte.

i) *sfz*

Beisp. a. Erste und dritte Stimme (von oben) werden beim Vortrag kräftig hervorgehoben; das *cis* der Mittelstimme wird nicht so durchgehalten wie bei Bläsern; demzufolge tritt die Par. nicht unangenehm heraus.

Beisp. b. Langsames Tempo; die Oberstimme wird ziemlich stark hervorgehoben, die piano zu gebenden, rasch abnehmenden Unterstimmen dienen der Hauptsache nach nur als harmonische Stütze; überdies macht sich bei „springenden“ Quinten das tonartl. Auseinanderstreben nicht im gleichen Maße geltend wie bei stufenweisen. Von hundert Klavierspielern werden wohl kaum drei diese Quintenpar. gewahr — der beste Beweis, daß sie nicht schlecht ist. Der Verf. erinnert sich jedoch nicht, in der guten Orgel- und Chorliteratur Quintenpar. nach der Art von Beisp. a und b begegnet zu sein.

Beisp. *c*. Hier macht sich gewissermaßen eine „akustische Täuschung“ geltend. Man hört bei gutem Vortrag die Stelle nicht eigentlich wie notiert, sondern ungefähr wie unter *c*₁. Bei der Ausführung auf der Orgel, durch Bläser oder Sänger würde sie lächerlich wirken, nicht so sehr der „Quinten“ wegen, sondern wegen des unbegründeten Herumspringens der beiden Unterstimmen. Dem Verf. ist denn auch aus Liszt's Orgel- und Vokalwerken keine einzige ähnliche Stelle bekannt.

Beisp. *d* wird ungefähr gehört bzw. verstanden wie *d*₁. Aber nur bei dem geforderten äußerst raschen Tempo — jeder Takt nur ein Schlag; bei langsamerer Ausführung wirken diese Quinten überaus einfältig. (Man muß das ganze Stück spielen, um inne zu werden, mit welcher nachtwandlerischen Sicherheit der Komponist zu Werke ging.)

Beisp. *e* und *f* sehen in Wagners Orchesterpartitur ganz anders aus. Der Klavierauszugs- Bearbeiter mußte aber notgedrungen die obige Schreibweise wählen; um einigermaßen die Klangfülle von Bläserharmonien vorzutäuschen, mußte er in der linken Hand nach der Art der Orgel- Mixtur statt eines Baßtones jeweils einen ganzen Akkord setzen. Die klangliche Eigenart des Klaviers bringt es mit sich, daß man den Part der linken Hand tatsächlich nur als eine stark verbreiterte Baßlinie, nicht als einen Verein verschiedener — falsch geführter — Stimmen hört. (Würden die Beispiele notengetreu rück- instrumentiert, so ergäbe sich eine sehr unschöne Wirkung.)

Beisp. *g* zeigt „Verbreiterung“ der Baßlinie durch eine beigefügte Quint, die bei der Ausführung auf dem Klavier nicht als selbständige Stimme gehört wird, sondern mit dem Grundton zu einer Einheit verschmilzt.

Beisp. *h* und *i* sind sehr harmlos. Der langsame Triller *d-cis* des Beisp. *h* vertritt den Halteton *d*, die in Klammer gesetzte Figur des Beisp. *i* den Halteton *b*. — Wie aus diesen Beispielen zu ersehen ist, macht sich das tonartige Auseinanderstreben quintierender Stimmen nicht immer geltend. Wollte man aber eine Regel aufstellen, die genau besagt, unter welchen besonderen Umständen Quintenfortschreitungen gut oder wenigstens nicht schlecht sind, so würde sie so weitschweifig, daß sie keinen praktischen Wert mehr besäße. Darum überläßt man die Entscheidung im Einzelfall der Ein- sicht und Instinktsicherheit des gereiften Musikers. Wo ein gebildeter feinsinniger Musiker eine Quintenpar. schreibt, handelt es sich in Wahrheit nicht um wild- genialisches Hinwegsetzen über Logik und innere Gesetzmäßigkeiten, sondern um feinfühliges Erfassen der gegebenen klanglichen und sonstigen Umstände. Da der Anfänger noch nicht die Blickweite und das sichere Tonvorstellungsvermögen des gereiften Musikers besitzt, können für ihn nicht äußerste Wagnisse in Betracht kommen; sein Streben muß vielmehr in

erster Linie darauf gerichtet sein, das Landläufige, unbedingt Sichere in die Gewalt zu bekommen und seinen Sinn für Logik und klangliches Ebenmaß zu festigen. Die Regeln sagen ihm, was in der Mehrzahl der Fälle gut oder schlecht ist und helfen ihm so, wenigstens die größten Mißgriffe zu vermeiden. Auch der Lehrer, der gelegentlich selbst eine „Quint“ schreibt, wird dem Anfänger gegenüber das Quintenverbot als eine Regel ohne Ausnahme handhaben.

Wie mit der Quintenregel verhält es sich mit den meisten übrigen. Man muß z. B. den Anfänger wohl oder übel dazu anhalten, 1) in einem Hauptakkorde die Terz nicht ohne besonderen Grund zu verdoppeln, 2) keine Terz in tiefer Lage zu setzen, 3) die obren Stimmen sich nicht mehr als eine Oktav von einander entfernen zu lassen. Nun beginnt Mozart sein Klarinetten-Quintett folgendermaßen:



Im ersten Akkorde sind alle drei Regeln außer acht gelassen; dennoch klingt die Stelle wundervoll. Aber wohlgemerkt, nur im Streichquartett; im Streichorchester wäre sie schon schlecht, für eine Zusammenstellung von Bläsern, für Singstimmen oder Orgel geradewegs unmöglich.

Kein Anfänger besitzt die zur sichern Abschätzung solcher Klangverhältnisse nötige Fähigkeit; kein Lehrer vermag sie ihm in wenig Stunden zu vermitteln. —

Hat man erfaßt, warum Parallelbewegung in reinen Quinten in der Mehrzahl der Fälle schlecht wirkt, so wird man auch verstehen, warum gegen die Fortschreitung aus der reinen Quint in die verminderte (L. 42 Beisp. *e* und L. 48 Beisp. *d*) und gegen die sich bei verm. Septakkordfolgen ergebende Parallelbewegung in verminderten Quinten nichts einzuwenden ist: wo kein tonales Auseinanderstreben stattfindet, kann im mehrstimmigen Satze von schlechter Quintenwirkung keine Rede sein. (In der Zweistimmigkeit sind solche Fortschreitungen freilich meistens nicht gut. S. auch Anh. Ziff. 4, Buchst. *f*, letztes Notenbeispiel.) Die stufenweise Fortschreitung aus der verm. Quint in die reine (L. 48, Beisp. *c*) wird heute in der Regel gemieden, weil die verm. Quint als Vertreter eines Septakkordes so gebieterisch Auflösung in die Terz verlangt, daß ihre Weiterführung in die reine Quint im nicht mehr als vierstimmigen Satze meistens auffällt.



c) Quartenparallelen

Sie sind alltäglich in der Akkordverbindung und können auch melodisch durchgehend gesetzt werden.

Orlando di Lasso.

Palestrina.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Orlando di Lasso, featuring a treble and bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It shows a sequence of parallel quartal chords. The second system is for Palestrina, also in treble and bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature, showing a similar sequence of parallel quartal chords.

Werden Sextakkordfolgen in Oktav-Verdopplung gegeben, so entstehen auf dem Papier Quinten, die vom Ohr nicht als solche erfaßt werden.

Beethoven, Op.31 N^o II.

The image shows a musical score for Beethoven's Op.31 No. 2. It consists of two systems of treble and bass clef staves. The notation shows parallel chords with octave doubling, which creates intervals of a fifth on the page.

Es liegen hier nur drei melodische Linien vor, die durch Oktav-Verdopplung verbreitert sind.

Sehr zu beachten ist, daß eine Solostimme in tiefer Lage gegenüber der Begleitung so verstanden wird, als ob sie eine Oktav höher geschrieben wäre. Dadurch werden Quinten der Notierung zu unschuldigen Quarten, wogegen Quartan der Notierung üble Quintwirkung hervorrufen.

Mozart, Zauberflöte.

Unbrauchbar.

Wird verstanden wie:

The image shows a musical score for Mozart's 'Zauberflöte'. It includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'In diesen heil:gen Hal-len.' and is marked 'Unbrauchbar.' (unusable). To the right, a separate musical line shows how the vocal line is perceived as being an octave higher, marked 'Wird verstanden wie:'.

d) Fortschreitung über Pausen und Fermaten hinweg

Steht eine Pause oder Fermate nur anstelle eines Atemzeichens, so ist die Stimmführung so zu handhaben, als ob durchgehaltene Noten vorlägen.

The image shows a musical score with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics '... die Nacht vor sei-nem Tod, nahm Je-sus'. There is a pause and fermata over the word 'Tod'. To the right, a separate musical line shows how the vocal line is perceived as continuous, marked 'Wird gehört wie:'.

Wirkt dagegen die Pause oder Fermate abschließend, so daß das hernach Folgende als ein neuer Anfang verstanden wird, so treten Parallelen in der Regel nicht unangenehm hervor.

e) Antiparallelen

Da Oktavtöne im Sinn der Harmonielehre identisch sind, entsteht bei *a* im wesentlichen dieselbe Wirkung wie bei *b*, bei *e* dieselbe wie bei *f*. Weil Parallelen-Wir-

kung erzeugt wird, während die beteiligten Stimmen — hier Sopran und Baß — tatsächlich Gegenbewegung machen, hat man für die vorliegende Erscheinung den etwas seltsamen Namen Antiparallelen geprägt (anti- entgegen).

Im elementaren Satze sind Antiparallelen zu meiden wegen der sich dabei ergebenden Sprunghaftigkeit der Stimmführung. Bei dieser Gestaltungsweise erscheint es nämlich naheliegend und selbstverständlich, daß die Einzelstimmen jeweils die ihnen nächstliegenden Akkordtöne ergreifen; gleichzeitiges Springen zweier oder mehrerer Stimmen wirkt hier meistens gewaltsam und innerlich unbegründet. (Vergl. Beisp. *c d* mit *a b* und *g h* mit *e f!*)

Wo indes regeres Leben der Einzelstimmen sich mit dem der Gegenbewegung innewohnenden ästhetischen Reize verbindet, erscheint das gleichzeitige Springen zweier oder mehrerer Stimmen nicht unbegründet und die Parallelen-Wirkung tritt gänzlich zurück. (Beisp. *i.*) Darum finden sich Antipar. bei älteren wie bei neueren Meistern.

Wie überall spielt übrigens auch hier die Natur des in Verwendung stehenden Klangkörpers eine Rolle. Auf dem Klavier ist die Schlußwendung *a* alltäglich und selbst die unter *b* gezeigte ist bei guten Meistern gelegentlich zu finden (Z. B. Schubert, Op. 42, II. Satz: Takt 23-24).*) Auf der Orgel sind dagegen beide schlecht. —

*) Die Anwendung dieser Figur im freien Satze rechtfertigt sich nach H. Schenker dadurch, daß der Baß dabei nicht als melodische Linie sondern lediglich als Harmonieträger verstanden wird.

f) Verdeckte Quinten und Oktaven

In dieser Sache verdanken wir Riemann eine Regelsetzung, die sich gegenüber der aller früheren Theoretiker durch Kürze und Einfachheit und besonders dadurch auszeichnet, daß sie mit der Kompositionspraxis der anerkannten Meister im Einklang steht.

Nach Riemann ist unbedenklich die gerade Bewegung in den verdoppelten Grundton und in die einfache Quint, schlecht nur die gerade Bewegung in die verdoppelte Terz und Quint. (Wie aus L. 10, 26 und 29 zu ersehen, betrachtet die neuere, auf Riemann'schen Anschauungen fußende Harmonielehre als Grundton nicht bloß den tiefsten Ton von Stammakkorden, sondern auch den Baßton des kadenz. $\frac{6}{4}$ auf der V., des 6 auf der IV. und die Terz des Dreiklangs auf der VI. St.)

Unbedenklich.

V VI V I IV V IV V

Schlecht.

Bekannte Ausnahme (gut.)

3/3 3/3 5/5 5/5 5/5 5/5

Bei andern schlechten Verbindungen, die die ältere Lehre durch das Verbot der verd. Fortschreitungen treffen wollte, liegt der Fehler anderwärts.

Besser:

Besser:

Besser:

Verstoß gegen die Ökonomie d. Stimmführung. Ungefüge Baßführung. *d* ist hier „harmoniefr. Ton“ (L. 26)

(Besser:) Dagegen gut:

Schlechter Quartsextakk. (L. 29.) V (Grundton) I S. Anh. Ziff. 9 Unlogische Harmonieverbindung.

Zum letzten Fall: *h* will als Leitton nach *c* (Beisp. *a*). Ist die Melodie *g-f* gegeben, so muß anstelle von *h₆* ein anderer Akkord genommen werden (Beisp. *b*). Der Baßschritt *h-f* (Tritonus) ist an sich keineswegs unmöglich (Beisp. *c*)

Sehr zu beachten ist, daß zwischen Zwei- und Mehrstimmigkeit in manchen Dingen ein grundsätzlicher Unterschied besteht, d.h. daß die an einen unbegleiteten zweist. Satz zu stellenden Forderungen nicht für jedes Stimmenpaar eines mehrstimmigen gelten.

Durch kontrapunktische Umstände wie auch durch die Phrasierung können Abweichungen von der hier gegebenen Regelsetzung bewirkt werden; diese zu besprechen ist jedoch nicht Sache der Harmonielehre.

g) Fortschreitung bei gebrochenen Akkorden

Hier sind drei Fälle zu unterscheiden.

1) Nach Zurückführung der gebrochenen Harmonie in ungebrochene ergibt sich ein regelrichtiger Satz.

2) Die gebrochene Begleitungsfigur gibt mit der Hauptstimme an sich schlechte Parallelen (Fortschreitg. in Oktaven, Quinten, Septen u.s.w.), die jedoch nach Zurückführung in ungebrochene Mehrstimmigkeit verschwinden und daher vom Ohr nicht unangenehm empfunden, vom Musikverstand als einwandfrei erkannt werden.

Czerny.

Mozart.

Mozart.

3) Bei der Überführung in ungebrochene Harmonie ergeben sich wirkliche Parallelen.

Mozart.

Mozart.

Haydn.

Beethoven, Op. 14 No 2

Melodische Anschlüsse.

(Ähnl. sehr oft bei J.S. Bach)

Während in den Fällen Ziff. 1 und 2 die Harmonie verstanden wird, als ob die einzelnen Töne gleichzeitig angeschlagen bzw. durchgehalten wären, bewirkt in den Beisp. unter Ziff. 3 die zeitliche Auseinanderlegung der Harmonietöne, daß das Ohr sich mehr auf die durch die Zerlegung entstehenden „melodischen Anschlüsse“ einstellt und den Harmoniegang nur im großen ganzen mitverfolgt. —

Um in dieser Satzweise heimisch zu werden, muß man einschlägige Beispiele in der eben gezeigten Weise genau betrachten, fleißig spielen und auswendig lernen. Hat man sich dazu erzogen, über solche Stellen nicht mehr gedankenlos hinwegzuklimpern, so wird man nicht müde werden, die Feinhörigkeit der Meister und ihre sichere, bis ins einzelne und kleinste saubere Arbeit immer von neuem wieder zu bewundern und es wird sich dann nach und nach auch der ersuchte Erfolg einstellen. Voraussetzung dafür ist aber die Beherrschung des realen Satzes.

5. Tonart. Verwandtschaft

Im greg. Choral und im Musiksystem der alten Griechen deckt sich der Begriff Tonart mit dem der Skala. Die phrygische Tonart unterscheidet sich von der dorischen im wesentlichen nur durch die Lage der Halbtöne, der Unterschied ist rein melodischer Art. Mit der Einbürgerung der Mehrstimmigkeit änderte sich der Tonartbegriff. Wir verstehen unter Tonart ein System von Akkorden, das auf einen Dur- oder Molldreiklang als Mittelpunkt bezogen erscheint.*)

*) Zur Herausbildung des neuen Tonartgefühls und- begriffs bedurfte es sehr geraumer Zeit. Um die Mitte des 16. Jhrdts zählte man noch, rein äußerlicher Merkmalsbestimmung folgend, die einzelnen Stimmen eines mehrst. Satzes verschiedenen Tonarten zu: die eine der jonischen, die andre der phrygischen u. s. w.

(Streng genommen sollte man unterscheiden zwischen Tongeschlecht und Tonart. Wir haben zwei Tongeschlechter: Dur und Moll. Unsre Tonarten sind bloße Transpositionen von C-dur und a-moll. Diese Unterscheidung wird jedoch nicht immer festgehalten.)

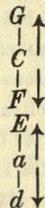
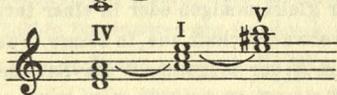
Da nur Dur- und Molldreiklang konsonant und somit schlußfähig sind, können andre Akkorde nicht als Grundlage eines Tongeschlechts in Betracht kommen.

Damit eine Tonart fest umrissen erscheint, müssen dem Tonika-Dreiklang die beiden Dominanten zur Seite treten, die gewissermaßen den obern und untern Grenzpunkt oder Pol der Tonart darstellen. Ein Dur- oder Molldreiklang allein ist, der diatonischen Mehrdeutigkeit wegen, nicht zur Ausprägung einer Tonart hinreichend.

a) C-dur = System:



b) a-moll = System:



Die drei Hauptakkorde eines Systems enthalten alle Töne der Skala. Die Skala erweist sich aber unserm Empfinden lediglich als eine melodische Ausfüllung der Abstände zwischen den Hauptakkorden. Eben darum können in einem Tonstück leiterfremde Töne auftreten, ohne daß der Eindruck des Verlassens der Tonart bewirkt wird.

(Alteration, L. 73.) Akkorde können drei- und mehrstimmig, als Zweiklänge und in nur einstimmiger Umschreibung gegeben werden. Eine einstimmige Tonfolge vermag sehr wohl eine Tonart auszudrücken, weil wir Tonfolgen im Sinn von Harmonieschritten verstehen. Die beiden Dominanten sind mit der Tonika quintverwandt, stehen jedoch nicht in gleicher Beziehung zu ihr. Zwischen D und T besteht unmittelbare (direkte) Beziehung, weil der Grundton der D im T-Klang enthalten ist. Zwischen S und T besteht dagegen nur eine mittelbare (indirekte) Beziehung, weil nicht die S im T-Klang vorhanden ist sondern umgekehrt der T-Grundton im S-Klang.

Die unmittelbare Beziehung ist faßlicher als die mittelbare; darum hält sich unser Volkslied überwiegend an T und D (L. 89).

Ebenso wie die Klänge oder Akkorde sind die entspr. Tonarten unter einander verwandt.

Neben der Quintverwandtschaft spielt in der neueren Musik die Terzverwandtschaft eine Rolle. Der E-Durdreiklang ist mit C terzverwandt, weil sein Grundton Terz des C-Klanges ist. In derselben Beziehung stehen As und C zu einander. Terzverwandtschaft besteht auch zwischen den Parallel-Akkorden bzw. Tonarten C-a und c-Es und zwischen C-e. Eine nahe Beziehung besteht ferner zwischen Dur und Moll über gleicher Tonstufe. Man spricht hier von Moll- bzw. Durvariante; c ist die Mollvariante von C. Weil f und g die Mollvarianten der S und D von C sind, sind sie mit C verwandt; es ist als Mollvariante von Es mit c verwandt u.s.w.

Infolge der Terzverwandtschaft von e und E mit G werden die Verbindungen $e-C$ u. $E-C$ als — wenn auch abgeschwächte — authentische Schlüsse in C verstanden. Die Folge $As-C$ kann als Plagalschluß in C gelten, weil As die Terzverwandte der Moll-Subdominante f (Mollvariante von F) ist.

Unmittelbar verständlich ist nur die Aufeinanderfolge nahe verwandter Klänge und Tonarten. Zur Verbindung ferner liegender und fremder bedarf es entweder der Vermittlung oder der Umdeutung, d. h. der nachträglichen verstandesmäßigen Erklärung.

Die Verwandtschaft ist von Wichtigkeit nicht bloß für die Akkord-Aufeinanderfolge und für die Tonarten-Vermittlung bei der dauernden oder abschließenden Modulation, sondern auch für die Tonarten-Gegenüberstellung innerhalb eines Satzes und bei der Aneinanderreihung mehrerer Sätze oder Stücke zu größeren Einheiten (Sonate, Symphonie, Messe.) Man beschränkte sich hierin lange Zeit auf die allernächsten Beziehungen; das II. Thema eines Sonatensatzes stand in Dur regelmäßig in der Tonart der Dominante, in Moll in der Paralleltonart, das Trio^{*} eines Menuetts, Marsches u. s. w. meistens auf der Subdominante, seltener in der gleichnamigen oder in einer terzverw. Tonart. Beethoven nützte schon öfter die Terzverwandtschaft aus. In seiner C-dur-Sonate Op. 53 erscheint das II. Thema des I. Satzes in E ; der langsame C-dur-Satz seiner Sonate Op. 7 bringt das II. Thema in As . Viel weiter noch ging Schubert. Im I. Satz seiner B-dur-Sonate steht das II. Thema in f (f is- ges = Mollvariante von G es, dieses terzverw. mit B) und der II. Satz dieser selben Sonate steht in c is (c is- des = Mollvar. von D es, dieses terzverw. mit B). — Die beliebte, schon in Präludien, Fugen u. s. w. von J. S. Bach anzutreffende Modulationsfolge Tonika - Parallele-Subdominante - Dominante - Tonika stellt eine riesig erweiterte Kadenz dar: I-VI-IV-V-I und prägt so die Tonart im großen aus. Wie die Tonart durch verschiedene Kadenzformeln ausgedrückt werden kann, so sind selbstverständlich auch verschiedene Modulationsfolgen möglich; irgend eine vernünftige Tonarten-Ordnung muß aber vorhanden sein, wenn ein Tonstück einen einheitlichen, abgerundeten Eindruck hinterlassen soll. —

Weil man $C-E-C$, $C-As-C$, $a-cis-a$, $a-Des-a$ u. s. w. nehmen kann, ohne daß dabei der Eindruck eines entscheidenden Verlassens der Tonart entsteht, rechnen manche Theoretiker die betr. Akkorde dem C - bzw. a -System noch zu und sprechen dann von Tonarts-Erweiterung oder erweiterter Tonalität. Hinsichtlich der Grenzabsteckung ist man sich jedoch nicht einig.

Ansätze zur Herausbildung des Begriffs der erweiterten Tonalität finden sich schon bei M. Hauptmann. Sein übergreifendes Mollsystem umfaßt die durch Erhöhung der IV. und Erniedrigung der II. Stufe gebildeten Akkorde (Erhöhung der IV. = Ausgreifen zur zweiten Oberdominante, Erniedrigung der II. = Ausgreifen zur zweiten Unterdominante. Zusammenstellung der einschlägigen Akk. s. L. 75.) Sein Moll-Dur rechnet die Mollsubdominante dem Dur-System zu.

Die neuere Harmonielehre bedient sich auch der Ausdrücke dorisches und äolisches Moll. Beide sind nicht etwa gleichbedeutend mit dorischer und äolischer Tonart; sie entstanden vielmehr in nur äußerlicher Anlehnung an je ein Merkmal der betr. Skala. Das dorische Moll, sehr oft bei Bach anzutreffen und gelegentlich von Neuere wieder aufgegriffen, hat eine große Sext, somit auf der IV. St. einen Durdreiklang. ||

* Das Trio war in der älteren Ouvertüre (Suite) ein nur von drei Bläsern ausgeführter sanfter Mittelteil.

Das äolische Moll, das eine kleine Sept und demzufolge auf der V. St. einen Moll - dreiklang hat, findet sich ebenfalls bei Bach und ist bei der Harmonisierung exotischer Melodien oft unentbehrlich. Das äolische Moll wird auch natürliches oder reines Moll genannt, weil es auf seinen Hauptstufen ausnahmslos Molldreiklänge aufweist. Im Gegensatz dazu heißt unser gewöhnliches Moll, das wie das Durgeschlecht auf der V. Stufe einen Durdreiklang hat, das gemischte. Es entstand aus der äolischen Tonart durch das Bedürfnis nach einem Leitton, das sich vor allem bei der Schlußbildung geltend machte. Durch die Erhöhung der VII. Stufe entsteht der bekannte überm. Sekundschritt VI-VII, der eigentlich ein „Sprung“ und eben deshalb nicht so glatt sanglich ist wie die übrigen Schritte der Skala. Seine dauernde theoretische Festlegung in der harmonischen Mollskala erfolgte erst anfangs des 19. Jhrhds. In der vorher als Norm geltenden melodischen Mollskala wird der überm. Sekundsprung im Aufstieg durch Anwendung der großen oder dorischen Sext umgangen. Dadurch ergibt sich aber auf beiden Dominanten ein Durdreiklang und somit eine überstarke, den Mollcharakter sehr in Frage stellende Durchsetzung mit Durelementen. Um das wett zu machen, wird beim Abstieg zu der die Moll-S vertretenden kleinen Sext die kleine oder äolische Sept genommen, wodurch das reine oder äolische Moll mit lauter Moll- Hauptdreiklängen zur Geltung gelangt und der Mollcharakter wieder hergestellt wird. — Die melodische Mollskala ist sanglicher als die harmonische und bietet größeren harmonischen Reichtum, Mannigfaltigkeit und Abwechslung. Sie ist aber auch, da in ihr nur die Tonika-Harmonie feststeht, die beiden Dominanten dagegen im Auf- und Abstieg Träger verschiedener Harmonien sind, in harmonischer Beziehung um vieles schwankender, unentschiedener als die harmonische. Das der Klassik inwohnende Streben nach Klarheit mußte naturgemäß dazu führen, daß die melodische Mollskala durch die den Vorzug der Bestimmtheit, Eindeutigkeit und feststehenden Formung aufweisende harmonische mehr und mehr zurückgedrängt wurde. — Die neuere Musik vermeidet den überm. Sekundsprung nicht mehr mit derselben Ängstlichkeit wie die ausschließlich vokal und diatonisch eingestellte des Mittelalters, sieht sich aber dennoch — aus melodischen Rücksichten sowohl wie im Verfolg koloristischer*) Bestrebungen — des öftern veranlaßt, die VI. St. (vor allem im Aufstieg, seltener im Abstieg) zu erhöhen, die VII. St. (vorwiegend im Abstieg, seltener im Aufstieg) zu erniedrigen und so sich vorübergehend der alten dorischen und äolischen Tonart wieder zu nähern. — In neuerer Zeit wird auch Musik geschrieben, die sich von der herkömmlichen Beachtung der harmonisch-logischen Beziehungen (Funktionen) und tonartlichen Bindungen grundsätzlich freihält; das ist atonale Musik. (Das heute allen Musikern geläufige Wort Atonalität ist wissenschaftlich nicht unumstritten. S. Erpf, Studien z. Harmonie- und Klangtechnik d. neueren Musik, Seite 189 u. a.; auch Othmar Steinbauer, Wesen der Tonalität, Seite 125).

*) Lat. cōlor = Farbe; hier: Tonartfärbung.

Eine besondere atonale Art ist die Zwölf-Töne-Musik.*) — Bitonalität-Nebeneinander zweier Tonarten; Polytonalität= gleichzeitiges Vielerlei von Tonarten. (S. Ziff. 4b, Enge des Bewußtseins!)

6. Behandlung des Leittons im authent. Schluß.

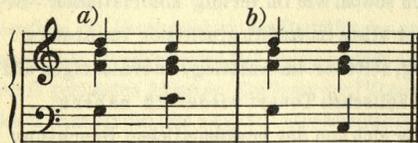
Beginn und Schluß ohne Terz. Durschluß in Mollstücken.

Die Vokalklassiker führten den Leitton im authent. Schluß immer aufwärts; ihrem vorwiegend melodischen Denken gemäß konnte andres gar nicht in Frage kommen.

Im Generalbaß-Zeitalter führte die Freude an volltönenden Akkorden dazu, das Leitton-Streben bei Schlüssen unberücksichtigt zu lassen.

Heute pflegt man im Satz für gem. Chor und für Orgel den Leitton im authent. Schluß aufwärts zu führen, weil hier Verstöße gegen die logische Führung der Einzelstimmen leicht unschön heraustreten und andererseits das Fehlen der Quint im Schlußakkord nicht als besonderer Mangel empfunden wird. Hingegen bevorzugt man im Satz für Männerstimmen in hoher Lage, für Bläser und für Klavier die Abwärtsführung, weil hier ein Schlußakkord ohne Quint in der Regel zu dürrtzig klingt. In Stücken für Tasteninstrumente oder Streicher wird oft dem Leitton-Streben und dem Verlangen nach einem volltönenden Schlußakkorde zugleich dadurch Rechnung getragen, daß dem letzten oder schon dem vorletzten Akkorde eine Füllnote beigefügt, der vierst. Satz also fünfstimmig gemacht wird. Im Vokalsatz kann eine zu diesem Zweck vorgenommene Stimmteilung leicht stilwidrig wirken.

Nimmt man schon einmal die Unebenheit der Leitton-Abwärtsdrängung in Kauf, so ist es gleichgültig, ob der Baß dabei auf- oder abwärts geht. Wenn behauptet wird, daß Beisp. *a* besser sei als *b*, weil in *a* der Baß Gegenbewegung macht, so beruht das auf Voreingenommenheit. Gegenbewegung kann zwar von ästhetischem Reize begleitet sein; aber in Beisp. *a* ist davon nichts zu verspüren, während andererseits der geraden Bewegung aller Stimmen nach der Art von Beisp. *b* keine vernünftige Erwägung entgegen steht. Man findet denn auch Fig. *b* bei J.S. Bach und andern Meistern ziemlich oft.



Dem Anfänger ist zu raten, den Leitton im authent. Schluß immer aufwärts zu führen, damit er sich überhaupt einmal an „Stimmigkeit“ gewöhnt. „Der gebildete

Musiker denkt immer polyphon,“ d. h. er hat den Gang und Klang jeder Einzelstimme in der Vorstellung, auch wo er nur einfache Akkorde schreibt. Auf diese Stufe des musikalischen Denkens soll sich der Anfänger erheben, und dazu ist die Beachtung des Leitton-Strebens ein bescheidener Anfang. —

*) Die einschlägige Kompositionsanweisung gibt: Herbert Eimert, Atonale Musiklehre. Leipzig 1924. Preis 2 M. —

In mittelalterlichen Stücken findet man oft Anfang und Schluß ohne Terz, nur mit Grundton, Quint und Oktav. Diese Erscheinung erklärt sich aus der damaligen Theorie, die, unter dem Einfluß der pythagoreischen Lehre stehend, die Terz als Dissonanz erklärte. Mit einer „Dissonanz“ zu beginnen und zu schließen, schien nicht rätlich. (Die pythagoreische Terz war auch keine Konsonanz; denn da sie mit lauter Quintschritten errechnet wurde, stimmte sie weder mit der akustischen noch mit unsrer temperierten Terz überein).*)

Die Anerkennung der Terz als Konsonanz vermochte sich nur sehr allmählich durchzusetzen und zwar dauerte es bei der kleinen noch viel länger als bei der großen. Daraus erklärt sich wiederum, weshalb in dorischen und äolischen, also unserm heutigen Moll nahestehenden Stücken am Anfang und am Schluß fast immer ein Durdreiklang oder der oben erwähnte terzlose Zusammenklang steht, ein Molldreiklang nur ganz ausnahmsweise anzutreffen ist.

Wenn heutzutage ein Stück ohne Terz begonnen oder geschlossen oder am Schluß eines Mollstückes ein Durdreiklang gesetzt wird, so geschieht es entweder in altertümelnder (archaisierender) oder in stimmungsmalerischer, poetisierender Absicht.—

7. Trugschluß.

Im weitren Sinne versteht man unter Trugschl. jede Wendung, die nach der D statt des erwarteten T-Dreiklangs auf metrisch schwerem Taktteil einen andern Akkord bringt (Beisp. *a*, *b*).

Beethoven, Op. 7. Mendessohn, Orgelsonate N^o IV.

In Beisp. *b* könnte bei $\star B_{\flat}$ genommen und damit die achttaktige Periode abgeschlossen werden. Durch d_{\flat} wird der erwartete Schluß vereitelt und die Anfügung einer neuen, den wirklichen Abschluß herbeiführenden Kadenz notwendig gemacht, die Periode dadurch von 8 Takten auf 10 erweitert.—

Trugschlußwirkung von eigentümlicher Schwere und stark altertümlicher Färbung macht sich geltend, wenn bei der Verbindung D-S die S auf metrischen Schwerpunkt trifft, wenn also die Harmonie in jähem Absturz vom obern Pol der Tonart zum untern fällt, ohne die inzwischen liegende T zu berühren. Der Grund hiefür ist, daß der Leittonschritt (*h-c*) den harmonischen Sinn D-T, nicht D-S hat.—

*) S. des Verf. Allgem. Musiklehre, L. 23.

Liszt hat diese Verbindung sehr oft kettenweise (sequenzartig) modulierend angewandt, z. B. in der Schlußpartie seiner Symphonie nach Dantes Divina Commedia.

(Nur schematisch.)

V {IV
V {IV
V {IV
V {IV
V {IV
I

Ein weiterer Ganztonschritt im Baß würde tonleiterartig zur Oktav des Ausgangstones führen. Vorbild für diese Ganztonreihe war wohl der Anfang des Stabat mater von Palestrina.

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa,

Freilich steht hier nicht die Harmoniewirkung im Vordergrund, sondern die schöne Führung und an-

dächtige, eindruckstiefe Deklamation aller Einzelstimmen. (Jede Stimme mit Text singen!)

Die Ganztonreihe wird in der neueren Musik nicht bloß bei modulierenden Kettengängen im Baß sondern auch durchgangsweise in Oberstimmen gebraucht. Da sie jedoch keine Tonart ausdrückt, ist es nicht angängig, sie als „Ganztonleiter“ anzusprechen. —

Trugschluß mit Geschlechtswechsel (Dur-Moll und umgekehrt) ist im schlichten Harmonie-Verlaufe sehr schlecht, weil die den beiden Tongeschlechtern gemeinsame Harmonie der V. Stufe aus keinem derselben herausführt und somit den Wechsel weder begründet noch auch nur andeutet, so daß dieser völlig unerwartet kommt und unliebsam überrascht (Beisp. *c, d*).

c) Schlecht. *d)* Schlecht.

V: C (V: c?) V: C (V: C?)

Wenn dagegen durch entsprechende Phrasierung und gleichzeitigen Wechsel der Dynamik oder der Instrumentation dafür Sorge getragen ist, daß sich die neue VI. Stufe von der vorhergehenden V. deutlich absondert und so als ein „neuer Anfang“ verstanden

wird, kann der Moll-Trugschluß in Dur von glänzender Wirkung sein. (Beisp. *e*).

Brangäne: Tristan:
 Das ist der Her - rin Will' Wo dort die grü - nen Flu - ren.

Bei „Will“ schließt die Oberstimme ihre Phrase ab; im selben Augenblick setzt im Orchester eine neue Melodie in neuer Tonart ein.

8. Der übermäßige Sekundschritt.

Die überm. Sekund ist auf unsern temperiert gestimmten Instrumenten klanglich gleich der kleinen Terz; sie drückt jedoch eine andre geistige Beziehung aus. Während die Terz *f - as* den Tonarten *f, Des, c, As* u.s.w. angehört, weist die überm. Sek. *f - gis* diatonisch eindeutig auf die Tonart a-moll hin, wo sie als Zusammenklang den lösungsbedürftigen Dominant-Nonakkord vertritt und das *gis* als Leitton eine besondere Stellung einnimmt.

Wenn in a-moll nach einem Akkorde mit *gis* eine Fortschreitung zu einem andern Akkorde mit den Tönen *f* und *a* erfolgt, macht sich nicht bloß das Leittonstreben des *gis* geltend, sondern es liegt zugleich

die melodische Fortschreitung vom *gis* ins *a* soviel näher und bequemer als die ins *f*, daß wir letztere gar nicht erwarten.

Beisp. *a* ist bei instrumentaler Ausführung eben so schlecht wie bei vokaler, weil wir nach dem *gis* in der Oberstimme mit solcher Bestimmtheit den selbstverständlichen Schritt ins *a* erwarten, daß uns *f* geradewegs un-

glaubwürdig und unverständlich erscheint. —

Verständlich ist der überm. Sekundschritt, wenn er in der Akkordbrechung auftritt oder bei lagewechselartiger Aufeinanderfolge zweier auf der Dominante gerichteter Akkorde, wenn also bei seinem Vollzug kein Harmoniewechsel stattfindet und die Leitton-Lösung erst nachher erfolgt.

Aber auch bei wechselnder Harmonie kann der überm. Sekundschritt verständlich sein, nämlich, wenn er durchgangsartig über wirklichem oder ideellem Orgelpunkte auftritt.

Ein besonderer Fall ist in Beisp. *f* gegeben.

Hier ist lediglich „Masse gegen Masse“ gestellt; wir hören B- und A-dur, ohne die Stimmführung im einzelnen zu verfolgen. Im Satz für Singstimmen ist diese Darstellung nicht angängig.

Auch im Instrumentalsatz will es indes überlegt sein, wo man den überm. Sekundschritt gebraucht. Beethoven schreibt in seiner Sonate Op. 53:

In der tiefen Lage (Beisp. *g*) wäre der A-Durdreiklang mit doppelter Terz und nur einfachem Grundton zu dick und unklar; zur Erzielung der nötigen Grundtönigkeit mußte die Terz *his* des vorletzten Akkordes in einem überm. Sekundschritt abwärts geführt werden, der hier nicht sonderlich heraustritt. In der höheren Lage (Beisp. *h*) liegen die Verhältnisse umgekehrt: der A-Durdreiklang ist hier auch mit nur einfachem Grundton noch klar und schlank genug; der überm. Sekundschritt würde sich unangenehm bemerkbar machen. (Ob der Meister auf Grund bewußter Überlegung oder aus Instinktsicherheit handelte, ist einerlei.) —

Da der Baß über größeren Bewegungsraum verfügt als die Oberstimmen, gibt man ihm statt der überm. Sekund meistens ihre Umkehrung, die verm. Sept, die sanglicher ist, weil bei ihr nach dem Sprunge gewendet wird.

J. S. Bach, Johannes-Passion.

In mei-nes Her-zens Grun-de,

9. Die Verbindung II-V.

Wie in der Begriffssprache soll auch im Musikalischen der Ausdruck klar und un-
zweideutig sein.

Die Beispiele *a* und *b* sind äußerlich — der Notierung und dem Klange nach — einander sehr ähnlich, in der Funktion aber verschieden. Die äußere, an völlige Gleichheit streifende Ähnlichkeit des Beispiels *a* mit *b* bewirkt Unklarheit über seinen inneren Sinn. Man weiß nicht recht: Ist wirklich *S-D* in *C* gemeint, oder *D-T* in *G*? Liegt nicht ein Intonationsfehler vor? Sollte nicht statt *f* im Tenor *fis* gesungen werden? In diesem Zweifel liegt die ungünstige Wirkung von Beisp. *a* begründet. Durch die Abwärtsführung der Oberstimmen (Beisp. *c*) wird die äußerliche Ähnlichkeit mit *b* beseitigt, einer Verwechslung mit *b* und damit der Unklarheit hinsichtlich der Funktion vorgebeugt. Daß die ungünstige Wirkung des Beisp. *a* nicht von der verdeckten Fortschreitung zwischen Baß und Tenor herrühren kann, zeigt der Vergleich mit Beisp. *b*, das die selbe Fortschreitung aufweist, ohne im mindesten unschön zu wirken.

Tritonus.

a) II(IV) V V I II(IV) V I *d)* *e)*
S - D in *C* *D - T* in *G* *S D T* in *C*

Lösung

f) *g)* *h)* *i)* *k)* *l)*

Früher erklärte man die ungünstige Wirkung des Beisp. *a* aus der (in den Mittelstimmen sich findenden) Folge zweier großer Terzen (Beisp. *d*), die einen Tritonus, d. i. eine Folge dreier Ganztöne, in sich schließt (Beisp. *e*). Bewegt sich eine Tonfolge innerhalb der übermäßigen Quart (= Tritonus), ohne sie nach oben zu überschreiten, so wirkt sie unbefriedigend, weil die überm. Quart einen Septakkord vertritt (Beisp. *f*), der Lösung verlangt (Beisp. *g*).

Die Folge zweier kleiner Sexten schließt in sich die verm. Quint, die Umkehrung des Tritonus, die ebenfalls einen Septakkord vertritt. (Beisp. *h, i, k, l*). —

Wenn es sich auch empfiehlt, bei II-V die Oberstimmen abwärts zu führen, so ist es doch nicht immer notwendig. In Beisp. *m* ist durch den Fluß der Bewegung dafür gesorgt, daß sich ein Zweifel hinsichtlich der Funktion nicht festsetzen kann. In Beisp. *n* erweist sich das obere *g* unzweideutig als bloße Verzierungsnote. In Beisp. *o* tritt der zweite Akkord so bestimmt und unzweideutig als V in C auf, daß es unmöglich ist, etwa wie in Beisp. *a* an G-dur zu denken.

10. Zum Querstandsverbot.

Der Querstand wirkt schlecht, wenn durch ihn Zweifel und Unklarheit hinsichtlich des harmonischen Sinnes einer Verbindung bewirkt wird. Das ist vor allem — und fast nur — beim Geschlechtswechsel über gleicher Stufe der Fall.

In Beisp. *a* bringt der Tenor das *es* nur zögernd und unsicher, weil er nach der Durterz *e* im Sopran auf die Mollterz *es* nicht gefaßt ist. So leicht dem Sopran die chrom. Halbtonfortschreitung *e-es* fiel, so schwer wird es dem Tenor, auf das *e²* des Soprans im Abstand einer übermäßigen Oktav mit *es¹* zu erwidern. Der Hörer erwartet ebenfalls nicht Geschlechtswechsel sondern, der ganzen Stimmenhaltung nach, nur Lagenwechsel innerhalb C-dur, Austausch der Durterz *e* zwischen Sopran und Tenor, und hält demzufolge das *es* für einen Fehler (je nach vokaler oder instrumentaler Darbietung für einen Intonations- oder für einen Lesefehler.)

Wo dagegen ein Zweifel hinsichtlich des harmonischen Sinnes nicht aufkommen kann, ist der Querstand unbedenklich, unter Umständen sogar von glänzender Wirkung. Das ist vor allem bei der Verwendung von Sept- und Nonharmonien der Fall, weil diese enger umgrenzt und daher nicht so vieldeutig sind wie Dreiklänge.

Schlag zwei des Beisp. *b* kann ein Zweifel darüber, ob *es* oder *e*, nicht aufkommen, weil *e* der Stimmenstellung nach nicht zu vermuten ist, der D.V. *F¹-a-c-es* für die Auffassung viel näher liegt als der hart-große Septakkord *f-a-c-e*. Der Sänger nimmt hier das *es* zwar nicht ganz so leicht wie in einer querstands*freien* Verbindung, aber es erscheint ihm immerhin plausibel, weil — im Gegensatz zu Beisp. *a* — durch die Bewegung der übrigen Stimmen die Vermutung eines Harmoniewechsels nahegelegt und bestätigt wird und die der Verbindung zugrunde liegende Harmoniefolge *C₇-F₇* unschwer zu verstehen ist. — Daß beim Vorliegen einer leicht faßlichen Verkürzung oder melodischen Umschreibung das Nehmen querständiger Stellen keine sonderlichen Schwierigkeiten bietet, ist an verschiedenen Stellen dieses Buches dargelegt. —

Schlecht. Unbedenklich. Verkürzt aus:

a) b) c) d)

Dur-Moll C₇ F₇

Auch in Dreiklangs-Verbindungen auftretende Querstände können unbedenklich sein, wenn nämlich durch sequenzartige Gestaltung die richtige Auffassung des harm. Sinnes gesichert ist (Beisp. e), oder genügender Verwandtschafts-Abstand zwischen den beiden Akkorden einen Zweifel hinsichtlich des Klanggeschlechts im Folge-Akk. nicht aufkommen läßt. (Beisp. f). Immerhin ist zu bedenken, daß die Verbindungen unter f der nicht zu unterschätzenden Intonationsschwierigkeit wegen bei vokaler Ausführung nie so sicher und glänzend herauskommen wie bei instrumentaler. Daß Beisp. g für vokale Ausführung nicht in Betracht kommt, ist ohne weiters klar. —

e) f) g)

Werden querständige Verbindungen durch das Dazwischentreten einer Pause oder Fermate getrennt, so sind sie verhältnismäßig leicht zu nehmen.

J.S. Bach, Matthäus - Passion. Johannes - P.

h) i)

... sü - Be Kost, Dein ... aus - den - ken, was

Milderung oder vielmehr innere Begründung und Rechtfertigung der Querstands - Wirkung wird ferner oft erzielt durch entsprechende Phrasierung und durch zwingende thematische Gestaltung. Die c-moll- Fuge im I. Teil des Wohltemp. Klav. enthält z.B. eine Reihe von Querständen, die für sich, außerhalb der glänzenden thematischen Entwicklung stehend, unmöglich wären.

Diese Dinge liegen jedoch außerhalb des Bereiches der Harmonielehre und lassen sich nicht in starre Regeln fassen. Wer hier zu Klarheit und Sicherheit gelangen will, muß sich durch beharrliches Studium, durch aufmerksames Hören und fleißiges Partiturlernen dahin fördern, daß er große Zusammenhänge zu überblicken und alle Umstände in Rechnung zu ziehen vermag. Das Herauszwacken einzelner Akkorde und Stimmgänge aus Meisterwerken ist oft sehr irreführend. Um Gefühl für die bei der Querstands-Anwendung im Vokalsatz einzuhaltenden Grenzen zu bekommen, muß man öfter im Chor mitsingen. —

Der Anfänger hat besonders zu beachten, daß schlechte Querstandswirkung auch entstehen kann, ohne daß auf dem Papier von Akkord zu Akkord ein Fehler ersichtlich ist. (Beisp. *k, l.* — S. auch Ziff. 7, Beisp. *c, d.*)

Schlecht. Schlecht. m) Unbedenklich.

Dur Moll Moll Dur G E₇ (= V in a)

Beisp. *m* ist unbedenklich, sogar gut zu nennen, weil der Durchgangsquartsextakkord eine modulatorische Fortschreitung von *G* zur *V* in *a* bewirkt, so daß beim Eintritt des dritten Akkordes ein Zweifel darüber, ob *g* oder *gis*, nicht aufkommt. —

11. Natur des D.V. und Ausnahmen in der Behandlung seiner Sept.

Wie der Durdreiklang ist auch der D.V. — und der große Nonakkord — in der Obertonreihe enthalten. (Anh. Ziff. 1.) — Die Natursept ist gegenüber der temperierten zu tief. Auf dem Klavier hört man sie nicht; ihre Bildung ist nämlich durch entsprechende Wahl der Hammer-Anschlagstelle verhindert, weil sie den Klang zu grell und scharf machen würde. —

Die Dissonanz der Sept erklärt sich daraus, daß sie, wie schon Rameau darlegte, als Vertreter der *S* in Widerspruch steht mit dem den Hauptbestand des D.V. ausmachenden Dominant-Dreiklang (Vom Akkorde *G-h-d-f* gehören nur die drei unteren Töne der Dominante von *C* bzw. *c* an; der oberste ist ein Bestandteil der Subdominante.) Da der mit seinen drei Tönen vertretene Dominant-Dreiklang stärker ist als die nur einfach vertretene Subdominante, muß diese „weichen“ d. h. sich stufenweise von ihrer Stelle weg bewegen, wobei natürlich stufenweises Fallen eher im Sinn einer Entspannung aufgefaßt wird als das beim Singen mit erhöhtem Kraftaufwand verbundene Steigen.

Infolge des starken Übergewichts der dreifach vertretenen *D* über die nur einfach vertretene *S* erfassen wir den D.V. gewöhnlich eindeutig als *D*. In gewissen Fällen tritt jedoch, wie Beisp. *a* und *b* zeigen, seine Zweifelt, das Nebeneinander von *D* und *T*, tatsächlich in Erscheinung.

Händel, Samson. Beethoven, Op. 10 N^o 1.

a) Ist das wohl Er, der star-ke Sam-son? *b)*

IV I IV I

V V I

In Beisp. *a* geht die im Baß liegende Sept als *S* in einem Quartsprung zur *T*, während die Oberstimmen den authentischen Schluß vollziehen. In Beisp. *b* liegen die Verhält-

nisse gerade umgekehrt: die Oberstimme macht Plagalschluß, während in den Unterstimmen der authentische vor sich geht.

Die uns ungelentk und sehr gewaltsam anmutende Führung unter *a*, die sich in Rezitativen von Bach und Händel sehr oft findet, ist schon lang außer Mode gekommen.

Bei Beethoven ist die sprungweise Fortführung der Sept durch die motivische Gestaltung sowohl begründet, daß sie gar nicht als „Ausnahme“ sondern als etwas Selbstverständliches empfunden wird. (Der steigende Quartsprung am Ende der ersten Zweitaktgruppe findet in dem fallenden am Ende der zweiten sein getreues Spiegelbild; dem steigenden Harmonieschritte I-V in *Es* entspricht der fallende V-I in *B* und der fallende Sekundschritt des Basses *g-f* wird durch den steigenden *a-b* beantwortet.) Die Lösung der Sept *es* wird stellvertretend in Beisp. *a* von der Oberstimme, in Beisp. *b* von einer Mittelstimme übernommen.

Ein in der kontrapunktischen Schreibweise ziemlich oft angewandter Fall von stellvertretender Lösung besteht darin, daß man dem D.V. den Tonika-Sextakk. folgen läßt, wobei die Sept stufenweise aufwärts und dafür der Baß eine Terz abwärts geht. (Bsp. *c*). Im einf. harm. Satze wirkt diese Verbindungsweise meistens nicht gut, weil die Rechtfertigung des Emportreibens der Sept durch thematische Notwendigkeit fehlt.

Im langsamen Satz von Beethovens Op. 2 N^o III ist dagegen die stufenw. Aufwärtsführung der Sept durch die vorgängige Melodie-Bewegung und durch den schönen stufenmäßigen Anstieg der obren Stimmen so gut eingeleitet, daß man den Lösungston *gis* des *H₇* gar nicht in der Mittelstimme erwartet, sondern sein stellvertretendes Erscheinen in der Oberstimme förmlich herbei sehnt (Beisp. *d*.)

Beethoven, Op. 101. Op. 2 N^o III.

Bei vollgriffiger Schreibweise für Orgel, Klavier und im Orchestersatz werden oft Sept und Oktav des D.V. in dieselbe Stufe weitergeführt.

Liszt, Phant. u. Fuge über „Ad nos, ad salutarem undam“

Hier ist Masse gegen Masse gestellt; man hört zum Schluß *D₇-G*, ohne die Stimmführung im einzelnen genauer zu verfolgen.

Das *c* ist im vorletzten Akkorde notwendig; ließe man es weg, um die zweifelhafte Fortschreitung zwischen Ober- und Mittelstimme zu vermeiden, so wäre der Akkord zu klangarm, unscharf und schwächlich.

Bei Schlüssen in sehr tiefer Lage bleibt die Sept manchmal ungelöst.

R. Schumann, Op. 21 No 8.



Terz im Schluß-Klang wäre viel zu dick und dumpf.

Warum die Terz des Sextakk. auf der II. St., die dem inneren Sinne nach Dominantsept ist, verdoppelt und aufwärts geführt werden kann, ist unschwer einzusehen; da der eigentliche Grundton nicht ertönt, überwiegt die Beziehung als Terz auf den wirklich ertönenden Baßton, der Septcharakter tritt nicht so deutlich und scharf hervor wie im vollständigen D. V. —

12. Benennung der harmoniefr. Töne.

In diesem Buche ist zur Bezeichnung der verschiedenen Arten harmoniefremder Töne die ältere, in der Mehrzahl der Unterrichtsbücher anzutreffende Benennungsweise angewandt, nicht bloß ihrer großen Verbreitung wegen, sondern auch weil sie sich durch Klarheit und Bestimmtheit auszeichnet. Wer an der Hand dieser Benennungsweise sich die Sache ordentlich zu eigen gemacht hat, wird sich auch in einer andern zurechtfinden.

An Abweichungen seien erwähnt:

- 1) Die hier mit dem Namen Wechselnote bezeichnete Erscheinung wird anderwärts freier Vorhalt,
- 2) die hier mit dem Namen Nebennote bezeichnete Erscheinung wird anderwärts Wechselnote genannt, auch zurückkehrender Durchgang.

Dieser abweichenden Benennung liegt der Gedanke zugrunde, daß jeder harmoniefr. Ton Wechselnote sei (weil er mit dem harmonischen oder Hauptton die Stelle wechselt). Mit dieser weiten Ausdehnung des Begriffes Wechselnote ist aber natürlich nichts gedient; darum werden zur unterscheidenden Bezeichnung der verschiedenen Gattungen die alten Ausdrücke Vorhalt, Vorausnahme, Durchgang, Wechselnote wieder hervorgeholt. Beim Vorhalt wird dann unterschieden zwischen eigentlichem — vorher. — und freiem (früher Wechselnote), beim Durchgang zwischen eigentlichem und zurückkehrendem (früher Nebennote). Als eigentliche Wechselnote gilt die auf schlechtem Takteil sprungweise eintretende Nebennote mit stufenweisem Anschluß zum Hauptton (früher frei einsetzender Durchgang); doch wird gelegentlich auch der zurückkehrende Durchgang (früher Nebennote) als Wechselnote angesprochen und andererseits wieder erklärt, daß jeder auf unbetontem Takteil eintretende harmoniefr. Ton als Wechselnote im engern oder eigentlichen Sinn zu betrachten sei. —

Die von Riemann in seiner Vereinfachten Harmonielehre angewandte Dreiteilung: 1) Durchgehende, 2) vorbereitete, 3) frei eintretende figurative Dissonanzen*) ist logisch einwandfrei und klar, jedoch für die Bedürfnisse der Praxis nicht ausreichend.

In neueren Büchern findet man daher wieder die alte Einteilung und Benennung. —

*) R. unterscheidet die Dissonanzen in charakteristische (= wesentliche oder Akkord-Dissonanzen: Dominantsept, Untersept der Parallelvierklänge, Sext des IV_6^5 — L. 46) und figurative (= harmoniefr. Töne, unwesentliche D.)

