

HUGO RIEMANN

Handbuch der Harmonielehre



Druck u. Verlag von
Breitkopf & Härtel, Leipzig
1929

HANDBUCH
DER
HARMONIELEHRE

VON
HUGO RIEMANN

ZEHNTE AUFLAGE



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1929



4405/II

Copyright 1917 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

V/37/72

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.



DEN MANEN

FRANZ LISZT'S.

Vorwort der »Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre«.

Da sich dieses Schriftchen nicht an solche wendet, welche die Harmonielehre erlernen wollen, sondern vielmehr an die Lehrer selbst oder doch an solche, welche die Lehre bereits inne haben, so setzt es nicht allein die Kenntniss der Intervalle und Accorde, überhaupt der Terminologie der Generalbasslehre, sondern auch der wichtigsten Thatsachen der Akustik, besonders der Phänomene der Obertöne und des Mittönens voraus. Sein Zweck ist, die neuesten Fortschritte der Wissenschaft in der Erkenntniss der natürlichen Grundlagen der Harmonielehre für die Praxis zu verwerthen und die einer früheren Periode entstammende Generalbasslehre, welche nur in sehr beschränktem Masse von diesen Fortschritten Gewinn zu ziehen geeignet ist, durch eine gänzlich neue Methode des Unterrichts zu ersetzen.

Die überraschend einfachen Resultate, welche diese neue Methode ergiebt, sowie der fortwährende Zusammenhang mit den grundlegenden wissenschaftlichen Thatsachen, der auch noch in den kleinsten Details hervortritt, werden die beste Empfehlung sowohl für die praktische Brauchbarkeit als für die Consequenz des Systems sein.

Da meine »Musikalische Syntaxis«, zufolge der complicirten Terminologie, nicht gemeinverständlich und für die Praxis überhaupt nicht berechnet ist, meine »Neue Schule der Harmonik« und »Musikalische Grammatik« aber leider ihres grossen Umfanges und des buchhändlerischen Risikos wegen noch immer des Verlegers harren*), so mache ich mit dieser kleinen Schrift den Versuch, mit dem Schlussresultate jener Bücher, der Probe für die Praxis zuerst hervorzutreten, um damit dem System selbst Freunde zu gewinnen.

*) Diese Manuskripte sind inzwischen längst vernichtet.

Keineswegs verhehle ich mir die Schwierigkeiten, welche sich jeder Neugestaltung der Harmonie-Lehrmethode entgegenstellen; dass aber eine solche Neugestaltung eine Frage unserer Zeit ist, scheint mir zweifellos festzustehen. Für jene frühere Zeit, welche im Accord nur ein zufälliges Zusammentreffen mehrerer Stimmen sah, war die Generalbassschrift die einzig mögliche Art der Accordbezifferung; heute, wo die Lehre von den Klängen und der Klangvertretung Gemeingut geworden ist, dürfen wir auch nach einer Bezifferung verlangen, welche die Klangbedeutung der Accorde erkennen lässt.

Möge man in diesen Vorschlägen nichts anderes sehen als einen Versuch, wie deren voraussichtlich noch mehr gemacht werden, bis endlich der rechte kommt, der allgemeine Anerkennung findet. Mit gutem Gewissen darf ich behaupten, dass meine Vorschläge nicht der Neuerungssucht entsprungen sind; dieselben sind vielmehr das Resultat andauernden Bestrebens, die Theorie und Praxis in Einklang zu erhalten und alles heranzuziehen, was den Harmonieschüler am schnellsten über die harmonische Struktur musikalischer Werke aufklären kann. Möge man sie so auffassen und nicht als ketzerisch ungeprüft verwerfen.

Bromberg, 1880.

Dr. Hugo Riemann.

Vorwort zur dritten Auflage.

Dass es sehr schwer sein würde, die seit nunmehr fast drei Jahrhunderten in der ganzen civilisierten Welt eingebürgerte Generalbassmethode durch eine gänzlich neue Methode des Harmonie-Unterrichts zu ersetzen, war mir vollkommen klar, als ich im Jahre 1880 meine »Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre« herausgab. Trotz dieser Überzeugung bin ich nicht dem Rate wohlmeinender Freunde gefolgt, welche einen Mittelweg empfahlen, nämlich eine vorsichtige Vorbereitung der angestrebten Reformen durch allmähliche Umgestaltung der Generalbassbezeichnung mit Verlegung des Schwerpunkts der Neuerungen in die theoretischen Erörterungen des Buchs unter möglichster Wahrung des äusseren Aussehens der Bezeichnung. Denn einerseits sagte ich mir, dass die Gefahr, mein Buch in der Flut der heute auf den Markt geworfenen »Harmonielehren« unbemerkt verschwinden zu sehen, durch solche Verbergung seiner reformatorischen Tendenz nur gesteigert werden müsste; andererseits sträubte sich meines Ich besserer Teil mit Entschiedenheit dagegen, Fortschritte in der Erkenntnis des Wesens der Harmonie, von deren Bedeutung ich selbst überzeugt war und deren direkte Überführbarkeit in die Unterrichtspraxis ich bereits 1878—1879 in einem akademischen Harmoniekursus erprobt hatte, auch nur teilweise hintanzuhalten und aus kleinlichen Rücksichten der angedeuteten Art vorläufig zu unterdrücken.

Der Erfolg hat denn auch durchaus meinen Erwartungen entsprochen, sowohl darin, dass mein Buch nicht unbemerkt blieb sondern sogar ein gewisses Aufsehen machte, aber auch darin, dass seiner Einführung an grösseren Lehranstalten, seiner Acceptionierung durch wohlaccreditierte Lehrer des Tonsatzes sich schier unübersteigliche Hindernisse in den Weg stellten. Ich habe dieses skeptische Verhalten der autoritativen Stellen gegenüber der neuen Methode in vollem Umfange vor-

ausgesehen und deshalb überhaupt keinerlei Versuche gemacht, Behörden oder auch nur leitende Lehrkräfte für die Einführung meines Buches günstiger zu stimmen. Wenn trotzdem schon die »Skizze« derart Boden fand und Wurzeln schlug, dass nach 6 Jahren die Neuherstellung in erweiterter Form als »Handbuch« möglich wurde, so darf ich mit gutem Gewissen sagen, dass die überzeugende Kraft der Wahrheit der neuen Fassung der Lehre, die ohne Rücksicht auf die Gewöhnung der Musiker gewagte offene und ehrliche Hinstellung des Neuen als eines fertigen Ganzen, diesen Erfolg durchaus allein und ohne irgend welche Protektion und Begünstigung errungen hat. Auch heute noch dauert vielmehr der Widerstand der »Autoritäten« fort, wenn auch nur in der Form schweigender Ignorierung meiner Reformen. Die heute notwendig gewordene dritte Auflage beweist aber die vermehrte Ausbreitung trotz aller Hindernisse, umsomehr als dem Buche durch meine inzwischen im Verlage von Augener und Co. in London deutsch (1893) und englisch (1895) erschienene »Vereinfachte Harmonielehre oder Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie« eine buchhändlerische Konkurrenz erstanden ist und auch Emil Ergo's »Handboek der Harmonieleer van Dr. Hugo Riemann« (1894) dem Buche den bis dahin sehr ins Gewicht fallenden niederländischen Markt mehr oder weniger weggenommen haben wird.

Es versteht sich von selbst, dass die neue Auflage die Fortschritte des Ausbaues meines Systems nicht ignoriert, welche die »Vereinfachte Harmonielehre« zuerst in die Öffentlichkeit gebracht hat. Wie das »Handbuch« sich in der Schulstube des Hamburger Konservatoriums aus der »Skizze« entwickelte, so sind auch in der »Vereinfachten Harmonielehre« die Ergebnisse langjähriger praktischer Lehrthätigkeit an den Konservatorien in Hamburg und Wiesbaden niedergelegt; hunderte von Schülern und Schülerinnen habe ich seit dem Jahre 1883 persönlich soweit ausgebildet, dass sie im Stande waren, einen korrekten vierstimmigen Satz in den vier Sing-schlüsseln wie auch für transponierende Orchesterinstrumente in wenigen Minuten auszuarbeiten oder einen bezifferten Choral ohne Besinnen transponiert am Klavier vierstimmig zu spielen. Das neue System ist aus dem Stadium einer Schreibtischtheorie schon seit mindestens 15 Jahren herausgetreten und hat die Feuerprobe der Praxis ausgezeichnet bestanden. Das Bedenken, dass das Studium der Harmonielehre auf Grund einer die

Generalbassbezeichnung gänzlich bei Seite schiebenden neuen Art der Accordbezeichnung den Schüler in die unangenehme Lage bringe, ältere theoretische Werke nicht recht zu verstehen und praktische Musik-Werke mit einem Basso continuo nicht begleiten zu lernen, habe ich seit 1886 dadurch gründlich aus dem Felde geschlagen, dass ich für meine Theorieschüler nach Absolvierung des Kursus Harmonielehre Übungen im Generalbassspielen obligatorisch gemacht habe (Leitfaden: »Katechismus des Generalbassspiels«, Leipzig, Max Hesse 1889, 3. Aufl. 1909); ich habe damit zugleich eine lebhaft Agitation für die Wiederbelebung der älteren Kammermusikliteratur (von 1600 bis ca. 1750) angeregt und für die Nutzbarmachung der Kenntniss der Generalbassbezeichnung mehr gethan als die Konservatoriumsprofessoren, welche nur nach Generalbassbezeichnung arbeiten lassen, aber dennoch ihre Schüler nicht soweit bringen, dass sie Generalbass spielen lernen.

Die hervorstechendsten Abweichungen der praktischen Ergebnisse meiner Lehre von denen der allgemein üblichen (wie sie sich heute in den weitverbreiteten Büchern von E. Fr. Richter und S. Jadassohn darstellt) sind:

- 1) die gänzliche Aufhebung des Verbotes sogenannter verdeckten Oktaven- und Quinten-Parallelen;
- 2) die Neuaufstellung des strengen Verbots reiner Oktaven- und Quintenfolgen in Gegenbewegung.

Was an dem Verbot verdeckter Oktaven berechtigtes ist, kommt in der Form verbotener Verdoppelung gewisser Harmoniebestandteile in gerader Bewegung viel schärfer präzisiert hinlänglich in meinen Büchern zur Geltung; das Verbot reiner Oktavenfolgen in Gegenbewegung (genauer: der Folge Oktave-Einklang, Oktave-Doppeloktave etc. und umgekehrt) sowie auch reiner Quintenfolgen in Gegenbewegung (genauer: Quinte — Duodezime und umgekehrt etc.) ist zwar neu und kann durch klassische Beispiele angefochten werden; dass es aber trotzdem logisch berechtigt ist, wird kaum Jemand bei schärferem Nachdenken in Abrede stellen wollen. Das Ohr entscheidet denn auch in sehr vielen Fällen sofort für die Notwendigkeit dieser Verschärfung der alten Regeln. Nach Aufhebung des Verbotes der »verdeckten« kann man sich diese Neubeschränkung der Satzfreiheit wohl gefallen lassen.

Die theoretischen Erklärungen der Harmonien sind freilich in meinen Büchern von denjenigen der landläufigen Generalbassschulen so grundverschieden, dass überhaupt nur der

erfahrene Lehrer noch die selbstverständlich doch vorhandene Übereinstimmung im Grossen und Ganzen herausfühlen wird. Unmöglich hätte sich die alte Methode so lange halten können, wenn sie nicht auf Umwegen doch zu Schlüssen geführt hätte, welche für die Kompositionspraxis brauchbar sind. Mein System aber ist nicht aus der Luft gegriffen, sondern steht festgegründet auf denjenigen der besten Theoretiker aller Zeiten: Moritz Hauptmann († 1868), Gottfried Weber († 1839), T. Tartini († 1770), J. Ph. Rameau († 1764) und J. Zarlino († 1590), welchen Namen noch diejenigen von O. Tiersch († 1892), H. v. Helmholtz († 1894) und A. v. Öttingen (jetzt Professor an der Universität Leipzig) anzuschliessen sind, da gerade sie für die wissenschaftliche Begründung des Systems (Helmholtz, v. Öttingen) bezw. für den Ausbau der von Rameau und G. Weber zuerst angebahnten neuen Bezifferung von Ausschlag gebender Bedeutung waren.

Eine ernstliche Anfechtung meiner Methode ist trotz ihrer nun fast zwanzig Jahre zurück liegenden Einführung in die Öffentlichkeit nicht versucht worden. K. v. Schafhäütl, der 1878 in der Allg. Mus.-Ztg. auf Grund meiner »Musikalischen Syntaxis« (1877) sich zuerst mit mir auseinandersetzte, hat später seine Überzeugung von der Richtigkeit der Valotti-Voglerschen Ableitung der Skala aus den höheren Obertönen aufgegeben und begnügte sich mit der Würdigung von Vogler's System als eines für seine Zeit hohe Anerkennung verdienenden. Was Karl Stecker (Sitz.-Ber. der kgl. böhm. Ges. des Wiss., math.-naturw. Kl. 1889. I, abgedruckt in der Vierteljahrsschrift für Mus.-Wissenschaft VI, S. 437 ff.) gegen mein System vorbringt, betrifft lediglich die Frage der objektiven Existenz der Untertöne; gegen die unweigerliche Notwendigkeit der Anerkennung der Mollkonsonanz als Äquivalent der Durkonsonanz weiss er nichts vorzubringen, was Hand und Fuss hätte; bis zur Berührung mit der Praxis reichen aber seine Ausführungen überhaupt nicht. Umgekehrt ist Dr. Franz Marschner's Versuch, ohne Benennung des Mollaccordes nach seinem höchsten Tone durchzukommen ($^oe = e g h$), einer der von mir von Anfang an abgelehnten Kompromisse, die nur zu Halbheiten führen. Was die Ansprüche Dr. Marschner's auf die selbständige Aufstellung oder gar Priorität der Bezeichnung aller Harmonien im Sinne der drei Funktionen Tonika, Dominante und Subdominante anlangte, so bin ich nicht gewillt, dieselben anzufechten; nur wird jeder, der die Entwik-

kelung meines Systems verfolgt hat, bemerkt haben, wie dieselbe mit Notwendigkeit auf die endliche abschliessende Formulierung in der »Vereinfachten Harmonielehre« hindrängte, welche aber in der Schulstube (zu Wiesbaden) noch einige Jahre älter als 1893 ist. Übrigens wäre ich der letzte, welcher Parallelarbeiten anderer nicht mit Freuden anerkennt.

Die Umarbeitung des Textes der 3. Auflage scheint vielleicht radikaler als sie ist. Nur giebt natürlich die Einführung der zuerst in der »Vereinfachten Harmonielehre« gebrauchten (wenigstens vorher nur in einem Aufsätze im »Musikalischen Wochenblatt« dargelegten) Zeichen für die Funktionen $T S D$ ($^{\circ}T$, $^{\circ}S$, $^{\circ}D$) und ihre Nebenformen dem Ganzen ein anderes Aussehen.

Dass mein System künftighin noch weitere Umgestaltungen erfahren sollte, ist nicht anzunehmen; vielmehr habe ich die Überzeugung, dass mit der Zurückführung aller Harmonien (auch in der Bezifferung) auf die drei Funktionen Tonika, Subdominante und Dominante ein wirklicher definitiver Abschluss meiner Arbeiten auf diesem Gebiete erreicht ist. Dass die neue Bezifferung in dieser Gestalt allen Anforderungen der detaillirtesten Analyse gewachsen ist, steht wenigstens für mich fest.

Leipzig, im Dezember 1897.

Dr. Hugo Riemann.

Zur vierten Auflage.

Den Ausführungen des Vorwortes zur 3. Auflage habe ich nichts wesentliches hinzuzufügen. Die Notwendigkeit einer neuen Auflage ist die einfachste Antwort auf die Behauptung, dass »neuerdings« mein System mit »schwerwiegenden Gründen« angefochten werde; auch das Erscheinen einer französischen (1902) und italienischen Ausgabe (1906) des »Handbuchs« neben der englischen, französischen und russischen der »Vereinfachten Harmonielehre« ist eine Antwort. Die Beweisführungen für die unerlässliche Notwendigkeit der Auffassung und Bezeichnung des Mollakkords im Sinne der nach abwärts gerichteten Verwandtschaftsbeziehungen der Töne haben für mich definitiv ihre Erledigung gefunden durch die kleine Broschüre »Das Problem des harmonischen Dualismus« (Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1905). Einwürfe wie die von Polak und Capellen kann ich nicht ernst nehmen; dieselben werden nicht vermögen, die allgemeine Verbreitung der neuen Bezifferung aufzuhalten. Auch Johannes Schreyer's an Fr. Marschner anlehrende Vermittelungsversuche (»Harmonielehre« 1905) können derselben nur Vorspanndienste leisten, und vollends sind natürlich Max Reger's in der äusseren Form und Terminologie ihre Herkunft verläugnende »Beiträge zur Modulationslehre« (1903) keine Waffe gegen mich. Ich erwarte deshalb mit fester Zuversicht die fernere Entwicklung der Bewegung, die nur zu einer allgemeinen Abschaffung der Generalbassmethode führen kann.

Leipzig, im April 1906.

Dr. phil. et mus. **Hugo Riemann.**

Professor der Musikwissenschaft an der Universität Leipzig.

Vorwort zur fünften Auflage.

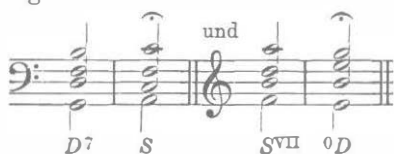
Die Überzeugung, daß die an die Generalbaßbezeichnung anknüpfende Harmonielehrmethode nun eigentlich seit ca. 100 Jahren veraltet ist (nämlich seit dem Untergange der Generalbaßspielpraxis), beginnt nun doch eine allgemeine zu werden, und eins nach dem andern entschließen sich auch die großen Konservatorien, neueren Fassungen der Satzlehre Raum zu geben. Daß man zunächst der Einführung neuer eigentlichen methodischen Schulbücher für den Anfangsunterricht noch aus dem Wege geht und vorzieht, unter Beibehaltung der alten Bücher zur Erweiterung des Gesichtskreises der vorgeschrittenen Schüler ergänzend neuere Schriften heranzuziehen, die sich mehr oder minder bestimmt auf den Boden meiner Methode stellen und deren Neuformulierungen der Satzregeln nutzbar zu machen suchen, ohne den Anfangsunterricht selbst zu reformieren, ist verständlich, vielleicht sogar verständig. Muß doch immerhin mit dem Umstande gerechnet werden, daß bewährte Lehrer nicht wohl zu einer gänzlichen Umwälzung ihrer Unterrichtsweise genötigt werden können. Aber dieses Übergangsstadium wird nicht ewig währen, und der junge Nachwuchs bedarf einer solchen Rücksichtnahme nicht. Schließlich wird auch die der dreihundertjährigen Gewöhnung an den Generalbaß entstammende Wahnidee schwinden, daß man harmonische Beziehungen nur von unten nach oben vorstellen könne, die jetzt noch selbst in musiktheoretischen Arbeiten von hochwissenschaftlicher Haltung das Urteil über die Grundprobleme trübt, obgleich doch die unbestrittene souveräne Oberherrschaft der Melodie deutlich genug auf die Irrigkeit einer solchen Annahme hinweist. Einem in den neuen Anschauungen aufgewachsenen Musiker wird man schwer begreiflich machen, wie diese Prätension des Basses hat aufkommen können. Für ihn versteht sich ganz von selbst, daß jedes Intervall ebenso leicht und bequem abwärts wie aufwärts vorgestellt wird, ja er wird vielleicht sogar

steigende Intervalle schwerer vorstellbar finden als fallende. Ist aber jener falsche Wahn erst einmal vollständig überwunden, so ist Zarlinos Lehre der Polarität von Dur und Moll Gemeingut. —

Was meine Harmonielehrbücher von einigen neuesten sich auf das eigentlich Normative ihres Inhaltes stützenden, aber die äußere Form der Lehre (Bezifferung und Terminologie) nicht übernehmenden vielleicht in den Augen mancher zu meinen Ungunsten unterscheidet, das gänzliche Fehlen illustrierender Beispiele aus der Literatur, der älteren wie der neuesten, mag sie auch fernerhin unterscheiden. Es kam mir am Anfang nicht darauf an, die Schüler zum Nachmachen irgendwelcher exzeptionellen Wirkungen anzuleiten; vielmehr habe ich es stets als die vornehmste Aufgabe der Harmonielehre angesehen, ohne irgendwelche Rücksicht und Bezugnahme auf Spezialrichtungen und Strömungen irgendwelcher Art, den Schüler in das Wesen der Harmonie einzuführen, ihm den Blick für die unbegrenzten Möglichkeiten harmonischer Gestaltung frei zu machen, sein musikalisches Denken rein formal zu schulen. Wer Erklärungen irgendwelcher harmonischen Einzelfälle vermißt, sei auf diejenigen meiner Bücher verwiesen, welche in dergleichen ihre eigentliche Aufgabe haben, so die Analysen des Bachschen Wohltemperierten Klaviers und der Kunst der Fuge, die Analysen der Quartette Beethovens und was sonst an Analysen einzelner Werke von mir herausgekommen ist, auch die große und kleine Kompositionslehre, die Musikalische Dynamik und Agogik, das System der musikalischen Rhythmik und Metrik, usw. Wer sich in mein Harmoniesystem eingearbeitet hat, ist erfahrungsmäßig nicht leicht in Verlegenheit, irgendwelche besonderen Vorkommnisse in neueren und neuesten Werken zu erklären. Ein Schulbuch mit dergleichen vollzustopfen, würde ich für eine höchst bedenkliche Verleitung halten, Exzeptionelles als normal anzusehen. Die neue Bezifferung ist ohnehin gerade gefährlich genug, zu neuen Wagnissen die Tür zu öffnen, und nur der Umstand, daß in derselben, was kompliziert und schwer verständlich ist, auch in der Bezifferung kompliziert aussieht, erhält stets das eigentlich Normale im Bewußtsein, dessen Verleugnung das Außerordentliche ist. Jede Häufung von Ausnahmewirkungen muß aber deren Wesen überhaupt in Frage stellen; wo es nicht aus dem Normalen als höchste Steigerung herauswächst, muß das Außerordentliche zum Willkürlichen, Gespreizten, Affektierten werden.

Veränderungen am Text des Buches haben sich nicht als notwendig herausgestellt.

Für diejenigen, welche sich bei analytischen Studien tiefer in den Geist der Funktionsbezeichnung eingelebt haben, will ich aber noch einen kleinen Ausblick auf eventuelle Möglichkeiten der Erweiterung derselben hier eröffnen durch den Hinweis, daß die gelegentlich vorkommende trugschlußartige Wirkung der Folgen:



vielleicht eine kompliziertere Deutung des zweiten Akkords nahelegt, nämlich als Leittonwechselklang der Tonikaparallele T_{\sharp}^{\flat} , $^{\flat}T_{\sharp}$. Damit ist diese Trugschlußformel mit allen andern bisherigen (Tp , $^{\flat}Tp$, \sharp , \flat) unter einen Hut gebracht (der Trugschlußakkord als verkleidete Tonika). Eine ähnliche Möglichkeit von Trugschlußwirkungen ist noch:



freilich ein sehr seltener Fall (Gegenterzwechsel vgl. § 24 III, 9), für den die Bezeichnung mit $\sharp^{3>}$ bzw. $\sharp^{III<}$ schließlich einfach genug ist (sonst müßte man schreiben \sharp^{\flat} und \flat^{\sharp}). Das nur zur Anregung.

Leipzig, Januar 1912.

Hugo Riemann.

Vorwort zur sechsten Auflage.

Daß nach kaum fünf Jahren, von denen noch dazu die 21 $\frac{1}{2}$ letzten Kriegsjahre waren, schon wieder eine Auflage des »Handbuchs der Harmonielehre« sich nötig macht, bestärkt mich in der freudigen Zuversicht, der ich im Vorwort der fünften Auflage Ausdruck gegeben habe, daß nämlich die Generalbaß-Methode mehr und mehr als veraltet beiseitegeschoben wird und die »Harmonielehre auf dualer Grundlage«, die »Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie« immer bestimmter an ihre Stelle tritt. Wenn dieser Prozeß sich nicht plötzlich bei Erscheinen meiner »Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre« (1880) vollzogen hat, sondern langsam aber stetig im Verlauf von Dezenien vor sich geht, so darf man wohl darin eine Gewähr für eine dauernde Bedeutung der Umwandlung der Methode erblicken*).

Ein neues Fundament habe ich meiner Methode kürzlich durch Aufstellung des Begriffs einer »Lehre von den Tonvorstellungen« zu geben versucht; vgl. meine Aufsätze im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1914/15 (»Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen«) und für 1916 (»Neue Beiträge zur Lehre von den Tonvorstellungen: Typische Bahnen und Sonderphänomene der Tonvorstellung«), eine Lehre, der sich meine Harmonielehrbücher und meine Arbeiten über Rhythmik und Phrasierung als Teile eingliedern. Auch meine »Folkloristischen Tonalitätsstudien« (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1916) und die in Druck befindlichen »Analysen von Beethovens sämtlichen Klaviersonaten« (Berlin, Max Hesses Verlag 1917) sind als Beiträge zu dieser neuen Lehre zu bewerten.

*) Die »Harmonielehre« von L. Thuille und R. Louis (Stuttgart, Grüninger 1907, 4. Aufl. 1913) versucht mit Beibehaltung der Generalbaß-bezifferung meine Andersformulierung der Satzregeln zu verbinden (vgl. meine Kritik des Werkes in den Süddeutschen Monatsheften April 1907). Ich betone auch hier, daß nur meine neue Bezifferung zu diesen strengen Neuformulierungen führen konnte und daß ich dieselben als mein geistiges Eigentum in Anspruch nehme.

Übrigens habe ich dem im Vorwort der fünften Auflage Gesagten nichts Neues hinzuzufügen, es sei denn, daß die Unterrichtspraxis ein paar Kleinigkeiten zum Ausbau der Bezifferung hinzugebracht hat. Es sind das:

1. Die Einführung des Hilfszeichens $v = \text{„Variante“}$ für Ausnahmserscheinungen wie das $g^+ - es^7 - {}^0es$ in Schuberts Gdur-Impromptu, das ich jetzt als

$$T - (D^7) - \cancel{S}v$$

bezeichne (statt des \cancel{S}^3 S. VII der Vorrede der fünften Auflage) und

2. die direkte Bezeichnung der Terzklänge (vgl. S. 125f.) mit 3^+ und III^+ statt mit (D) $[Tp]$ bzw. 0Sp (3 ist Oberterz, III Unterterz), z. B. $c^+ - e^+ - g^+ - c^+ = T - 3^+ - D - T$ und $c^+ - as^+ - f^+ - c^+ = T - \text{III}^+ - S - T$.

Ich warne aber vor der Annahme, daß ich damit den Weg auch zur Ersetzung der Funktionszeichen D und S durch 5 und V anbahne. Vielmehr will ich im Gegenteil durch die ausnahmsweise Anwendung der Zahlen 3 und III das Problematische der die Skala verleugnenden Terzklänge zum Ausdruck bringen. Ich warne deshalb die Freunde meiner Methode vor übereilter Erweiterung des Gebrauchs dieser Zahlen statt der Funktionsbuchstaben. Höchstens könnte man daran denken, in Fällen, wo über den Quintklang vom Terzklang zur Tonika zurückgegangen wird, auch die 5 und V zu gebrauchen, um die immanente Logik der Folge evident zu machen:



Das für die Bezeichnung der Trugschlüsse $g^7 - f^+$ und $a^{\text{VII}} - {}^0h$ erforderliche durchstrichene \cancel{P} , bzw. \cancel{P} habe ich bereits S. VII der Vorrede zur fünften Auflage besprochen.

Möge die neue Auflage in den Bahnen der 1.—5. Auflage mit Erfolg weiter wirken!

Leipzig, im Februar 1917.

Hugo Riemann



INHALT.

	Seite
Erster Teil: Der Satz konsonanter Accorde	1—137
I. Klänge, Klangvertretung, Harmoniebezeichnung. . .	1— 20
§§ 1. Begriff der Harmonielehre. 2. Klangbedeutung der Töne. 3. Quinten und Terzen. Erste Aufgabe. 4. Die neue Bezifferung.	
II. Die Hauptklänge der Tonart	21— 81
§§ 5. Vierstimmiger Satz. 6. Schlichter Quintschritt in Dur. 7. Mollsatz (schlichter Quintschritt). Auf- gaben (zu § 6—7). 8. Der Seitenwechsel. 9. Der Gegenquintschritt. 10. Tonarten-Schemata. Aufgaben (zu § 8—10). 11. Der Ganztonschritt. Aufgaben (zu § 11). 12. Der Quintwechsel. 13. Der Gegen- quintwechsel. Aufgaben (zu § 12—13).	
III. Parallelklänge und Leittonwechselklänge.	88—131
§§ 14. Der Terzwechsel. 15. Der Kleinterzwechsel. 16. Der Leittonwechsel. 17. Der Ganztonwechsel. 18. Der Tritonuswechsel. Aufgaben (zu § 14—18). 19. Der Terzschrift. 20. Der Kleinterzschrift. 21. Der Leittonschritt. 22. Der Tritonusschritt. Letzte Wag- nisse. Aufgaben (zu § 19—22). 23. Zwischen- dominanten und Ellipsen. Aufgaben (zu § 23). 24. Systematik der Harmonieschritte.	
Zweiter Teil: Dissonanzlehre	138—226
§ 25. Begriff der Dissonanz	138—140
IV. Natürliche Septimenaccorde und schlichte Sext- accorde (charakteristische Dissonanzen). . . .	141—160
§§ 26. Natürliche Septimenaccorde. 27. Terzseptaccord. 28. Die Sextaccorde. Aufgaben (zu § 25—28).	

V. Grosse Septimenaccorde. Nonenaccorde. Kleine Sextaccorde und alterierte Accorde.	161—166
§§ 29. Grosse Septimenaccorde. 30. Grosse Nonenaccorde. 31. Kleine Nonenaccorde. 32. Kleine Sextaccorde. 33. Alterierte Accorde und übermässige Sextaccorde. Aufgaben (zu § 29—33).	
VI. Die Figuration der Harmonie	188—213
§§ 34. Durchgangstöne. Wechselnoten. Nachschlagende Accordtöne. 35. Vorbereitete Vorhalte (Synkopen). 36. Freie Behandlung der melodischen Nebennoten. 37. Häufung von Dissonanzbildungen. Aufgaben (zu § 34—37).	
VII. Modulation	214—227
§§ 38. Tonalität und Modulation. 39. Modulation mit Hilfe charakteristischer Dissonanzen. 40. Modulation durch chromatische Alteration. 41. Modulation durch weit ausgreifende Harmonieschritte. Aufgaben (zu § 38—41).	
Anhang. Übersicht über die neue Accord-Benennung im Anschluss an die neue Bezifferung.	228—230
Alphabetisches Sachregister.	231—234

Erster Teil.

Der Satz konsonanter Accorde.

I.

Klänge. Klangvertretung. Harmoniebezeichnung.

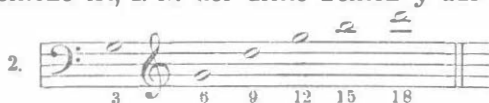
§ 1. **Begriff der Harmonielehre.** Die Harmonielehre ist die Lehre von der harmonischen Bedeutung der Töne und der Zusammenklänge. Es ist sehr wohl möglich, diese Lehre rein theoretisch zu fassen, d. h. die Gesetze aufzuweisen, nach denen unser Geist die Bedeutung der Töne in der Melodiefolge wie im Zusammenklange mit anderen auffasst*); da aber in der Regel nur Musiker oder doch ernsthaft Musiktreibende das Bedürfnis empfinden, diese Gesetze kennen zu lernen, so ist es seit langer Zeit üblich, die Unterweisung in der Lehre von der Bedeutung der Harmonien mit der Anleitung zur praktischen Verbindung der Harmonien, der Lehre vom mehrstimmigen Satze, zu verbinden. Speziell der vierstimmige Satz hat sich für diese erste Stufe der Kompositionslehre als der geeignetste erwiesen, und so ist es gekommen, dass die unter dem Namen »Harmonielehre« verbreiteten Bücher meist solche Handbücher für die Übungen im vierstimmigen Satze der mittels einer bezifferten Stimme verlangten Harmonien sind. Auch dieses Buch ist eine solche Einführung in die Anfangsgründe des vierstimmigen Tonsatzes und bringt die eigentliche Harmonielehre, die Aufschlüsse über die Bedeutung der Harmonien in Gestalt von Erklärungen zu den einzelnen Kapiteln der Satzlehre.

*) Solche rein theoretische Harmonielehren sind z. B. Moritz Hauptmann's »Natur der Harmonik und Metrik« (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel, 2. Aufl. 1873) sowie des Verfassers »Musikalische Syntaxis« (das. 1875).

§ 2. **Klangbedeutung der Töne.** Töne werden aufgefasst als Vertreter von Klängen. Es giebt nur zwei verschiedene Arten von Klängen, nämlich Oberklänge und Unterklänge. Die Oberklänge sind direkt von der Natur gegeben, denn was der Laie für gewöhnlich für einen einfachen Ton hält, z. B. was er hört, wenn er eine Taste auf dem Klavier anschlägt oder wenn er eine Saite einer Violine streicht, erweist sich bei schärferer Beobachtung als eine Zusammensetzung von vielen der Tonhöhe nach verschiedenen Einzeltönen, welche bei einiger Übung sehr wohl einzeln zu unterscheiden sind. Der stärkste der einen solchen Klang zusammensetzenden Töne ist der tiefste, der, welchen man zunächst allein zu hören meint und nach dem deshalb der Klang benannt wird. Die bei Angabe des Klanges gross *C* unterscheidbaren tiefsten und stärksten sechs Teiltöne, Naturtöne, harmonischen Obertöne sind:



Giebt man auf dem Klavier oder mittels anderer Instrumente statt des einzelnen Klanges gross *C* diese 6 Klänge an, so verstärkt man eigentlich nur den Klang des *C*; denn wenn auch jeder der selbständig hervorgebrachten Klänge eine gleiche Reihe nach der Höhe zu immer schwächer werdender und schwerer hörbarer Teiltöne ist, z. B. der dritte Teilton *g* aus den Tönen:



besteht, so ist das Gesamtergebnis doch nur eine Verstärkung des Klanges *C*, denn die Reihe der Teiltöne des *C* ist mit dem sechsten keineswegs abgeschlossen, sondern setzt sich ins Unendliche (aber auch Unhörbare, weil die höheren Teiltöne immer schwächer werden) fort und enthält wieder die vollständigen gleichgebildeten Reihen der Obertöne jedes der einzelnen Teiltöne. *) Die Nachbildung des Oberklanges durch

*) Über die schwierige Frage, warum nicht auch höhere Obertöne als der 6. oder allgemeiner und richtiger: weiter absteigende primäre Obertöne und Untertöne als der 5. für Auffassung der Klänge in Betracht kommen vgl. des Verfassers »Katechismus der Akustik« (Leipzig, Max Hesse) S. 104f.

wirkliche Hervorbringung der ersten Teiltöne heisst in der technischen Sprache der Musiker Duraccord.

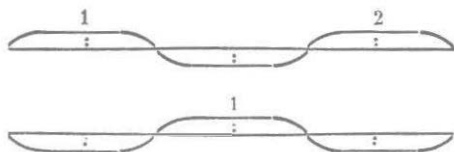
Der Unterklang hat sein Vorbild nicht so direkt in der Natur, wenn auch eine Reihe physikalischer Beobachtungen auf seine zwar minder hervorstechende aber ebenso bedeutende Existenz in der Natur hinweisen.*) Der Unterklang ist

*) Es sind das die Phänomene des Mittönens, der Klirrtöne, auch das weiter unten erwähnte der tieferen Kombinationstöne. Viel wichtiger als diese unter besonderen Verhältnissen die Untertöne hörbar machenden Phänomene scheint mir aber die ewig unwandelbare latente (d. h. nicht heraushörbare) Existenz der Untertonreihe in jedem Klange zu sein, die sich einfach genug dadurch motiviert, dass die Erfüllung der zur Hervorbringung eines Tones erforderlichen Bedingung einer bestimmten Anzahl von Bewegungsanstössen in der Sekunde zugleich die Bedingungen der Hervorbringung sämtlicher Töne der Untertonreihe mit erfüllt. Nur bringt jeder Ton jeden seiner Untertöne nicht nur einfach sondern mehrfach hervor (den 2. zweimal, den 3. dreimal u. s. w.) und zwar in gleicher Stärke aber derartig verlaufend, dass die Schallwellen einander nach dem Gesetz der Interferenz der Wellen gegenseitig aufheben müssen, z. B. ist:

zugleich:

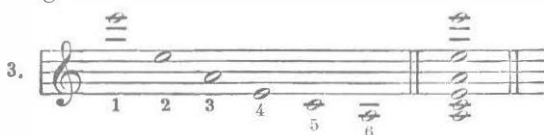


und



d. h. die Maxima der einen Schwingungsform fallen zusammen mit den Minima der andern und der ganze Verlauf ist ein gegensätzlicher, sodass die zweimal mit hervorgebrachte Unteroktave doch unhörbar wird. Vielleicht, ja wahrscheinlich kommt diese der natürlichen Begründung des Durklanges völlig ebenbürtige, nur für gewöhnlich der bewussten Wahrnehmung sich entziehende Begründung des Unterklanges in Betracht zur Erklärung des mystischen Zaubers, der im Klange des Mollaccordes liegt. Noch sei darauf hingewiesen, dass die Notwendigkeit, den Mollaccord als dem Duraccord absolut gegensätzlich aufzufassen, bereits Zarlino (1558) erkannte, der erste, der den Begriff des konsonanten Accordes definierte; und nach ihm sind die besten Theoretiker, wie Rameau, Tartini, Moritz Hauptmann, immer wieder darauf zurückgekommen, weil die durch den Generalbass (um 1600) aufgebrachte Accordbezeichnung von der Tiefe nach der Höhe, welche den Mollaccord als eine Modifikation, eine Trübung des

nämlich gerade das Gegenteil des Oberklanges. Versucht man aus der Höhe nach der Tiefe hin Klänge in ganz denselben Abständen wie die sechs ersten Teiltöne des Oberklanges mit einander zu verbinden, d. h. den zweiten eine Oktave vom ersten abstehend, den dritten eine Quinte unter dem zweiten u. s. w., so stellt sich heraus, dass der sich ergebende Zusammenklang



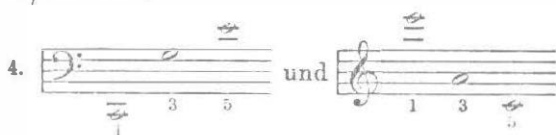
zwar ganz anders, ganz unsagbar anders klingt als jener aus den sechs ersten Teiltönen des Oberklanges gebildete Durakkord (wie sollte er nicht anders klingen, da er ja sein Gegenteil ist!), aber doch ganz und gar dessen Eigenschaft teilt, ruhig, ungestört oder, wie der technische Ausdruck der Musiker lautet, konsonierend zu klingen, nicht aus sich heraus zu streben, sondern sich selbst zu genügen. Diese zweite Art konsonierender Accorde, bestehend aus den ersten Teiltönen des Unterklanges, nennen die Musiker Mollaccord. Klingt der Duraccord hell, kräftig, festgegründet, so dagegen der Mollaccord wehmütig, ihm eignet herabziehende Schwere Wie in den sinkenden Zweigen der Trauerweide gegen den strebenden Lebensbaum finden wir darum auch im Mollaccorde den Ausdruck der Trauer wieder (Hauptmann, N. d. H. u. M., S. 35).

Aber nicht nur die Nachbildungen des Oberklanges und Unterklanges durch Darstellung der vollständigen geschlossenen Reihe der Teiltöne erkennt das Ohr als natürliche Bildungen an, sondern gleichermassen (wenn auch als nicht ganz so voll und wohlklingend) die teilweise Darstellung durch einige der Teiltöne, welche nicht notwendigerweise die ersten zu sein brauchen. Die Natur ergänzt nämlich durch ein anderes Phänomen, das der Kombinationstöne, solche unvollständige

Duraccordes erscheinen liess, sie nicht befriedigte. Auch Göthe donnert in seinem Briefwechsel mit Zelter gegen die »theoretischen Musikhansen«, welche keine bessere Erklärung des Mollaccordes wissen als seine Herleitung vom Duraccord durch Erniedrigung der Terz.

Darstellungen des Klanges bis hin zum Ausgangstone, dem Haupttone, der Prim des Klanges.

Unter den Verhältnissen, welche je zwei der Teiltöne eines Klanges bilden können, nimmt das erste, nämlich das des 1. zum 2. Teiltone (die Oktave) eine unerklärt und wohl ewig unerklärbar bevorzugte Stellung ein, insofern als der Zusammenklang noch so vieler um eine Oktave von einander abstehender Töne immer noch den vollendetsten Wohlklang, die vollkommenste Konsonanz ergibt, während eine Potenzierung (mehrmalige Über- oder Untereinandersetzung) jedes anderen Verhältnisses einen vom Ohr als dissonant empfundenen Zusammenklang ergibt. Der Musiker erklärt deshalb Töne, die im Verhältnis der Oktave zu einander stehen, für identische Töne und giebt ihnen gleiche Namen. Der Zusammenklang der 6 ersten Teiltöne des Oberklanges sowohl wie des Unterklanges weist dreimal das Intervall der Oktave auf, der 2. und 4. Teilton sind Oktavtöne des 1., der 6. ist Oktavton des 3.; so gut wie diese können wir nach dem Gesagten noch beliebig viele weiter abliegende Oktavenwiederholungen hinzufügen, ohne das Wesen des Klanges zu ändern (nur seine Farbe ändert sich). Ebenso gut können wir aber auch diese Oktavtöne weglassen, ohne die Gesamtwirkung wesentlich zu verändern; dann bleiben aber nur drei wesentlich verschiedene Töne im Duraccord wie im Mollaccord, nämlich:



d. h. im *c*-Oberklang ist *g* der nächste anders benannte Ton und *e* der entferntere, im *c*-Unterklange ist *a* der nächste und *c* der entferntere. Rücken wir die drei Töne des Oberklanges wie die des Unterklanges unter Berücksichtigung der Gleichbedeutung der Oktavtöne in nächste Nähe zusammen:



so erscheinen beide wieder in einander ähnlicher Gestalt, nämlich als aus zwei über einander gestellten Terzen zusammengefügt, derart dass der in die Oktave versetzte 3. Teilton (der 6.) eine Quinte von dem in die zweite Oktave versetzten ersten (4.) absteht, der fünfte aber in der Mitte beider steht, eine grosse Terz vom Haupttone entfernt:

$$\text{Quinte} \begin{pmatrix} g \\ e \\ c \end{pmatrix} \text{Terz} \begin{pmatrix} e \\ c \\ a \end{pmatrix} \text{Quinte.}$$

Wir werden daher kurzweg den Hauptton des Durklanges wie des Mollklanges die Prim, den dritten Teilton der Reihe den Quintton oder kurzweg die Quinte, und den fünften Teilton den Terzton oder kurz die Terz nennen, gleichviel ob diese Töne im Einzelfalle nahe an einander gerückt sind oder weiter von einander abstehen, und gleichviel in welcher Ordnung sie über oder unter einander auftreten.

So kann man schliesslich sogar von einer Klangbedeutung oder Klangvertretung des einzelnen Tones reden und zwar zunächst nur im Sinne der Zugehörigkeit zum Klange als einer von dessen konsonanten Bestandteilen, d. h. als Prim, Terzton oder Quintton im Ober- oder Unterklange. Diese sechsfache Möglichkeit der Klangvertretung eines Tones wollen wir uns für später scharf einprägen; es sei aber gleich hier darauf hingewiesen, dass in jedem Falle nur eine dieser Bedeutungen die faktische sein kann und dass man einen Ton erst dann versteht, wenn man ihn entweder als Durprim oder Mollprim, Oberquint oder Unterquint, Oberterz oder Unterterz bestimmt hat.

§ 3. Quinten und Terzen. Nach den Aufweisungen des vorigen Paragraphen ist es klar, dass wir, um die Klangbedeutung der Töne und ihre Zusammengehörigkeit zu Oberklängen und Unterklängen schnell begreifen und vorstellen zu können, uns vor allem diejenigen Tonabstände (Intervalle) geläufig machen müssen, welche dem Verhältnis des Klanghaupttones zum dritten wie zum fünften Teiltone, oder was auf dasselbe hinauskommt, dem Verhältnis der Prim zum Quinttone und Terztone entsprechen. Von jedem Tone unseres Tonsystems aus bis an die Grenze der Vorstellbarkeit (d. h. bis dahin, wo die dreifache Erhöhung oder dreifache Erniedrigung

der Stamtöne eintreten würde) muss uns die (reine) Oberquint und (reine) Unterquint, die (grosse) Oberterz und (grosse) Unterterz im Augenblick geläufig und direkt vorstellbar sein. Es handelt sich dabei stets um ein und dieselbe Grösse des Quintintervalls wie des Terzintervalls; die verschiedenen Grössen derselben, welche die allgemeine Musiklehre unterscheidet und welche wir später auch zu berücksichtigen haben werden, kümmern uns vorerst gar nicht, sondern es handelt sich zunächst (und für lange) nur um die von der Natur selbst an die Hand gegebene Grösse dieser beiden wichtigsten Grundintervalle (von denen alle anderen abgeleitet sind), die wir darum natürliche nennen. Zur Erwerbung dieser unentbehrlichen Geläufigkeit im Vorstellen der natürlichen Quinten und Terzen diene die folgende Anleitung.

Zunächst ist mechanisch auswendig zu lernen die Reihe der Quinten, welche die 7 Stamtöne (Stufen der Grundskala, Töne ohne Versetzungszeichen) bilden, nach oben:

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

und nach unten:

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

Weiter ist zu merken, dass die Quinte, welche die Grenztöne dieser Reihe (f und f) bilden, zu klein ist und zur Korrektur entweder der Erhöhung des oberen Tones (f^{\sharp}) oder der Erniedrigung des unteren (h^{\flat}) bedarf. Dadurch entstehen die beiden neuen Quinten

$$h - f^{\sharp} \text{ und } b - f$$

welche aus der Reihe der Stamtöne in die Reihen der erhöhten und erniedrigten Töne überleiten; denn von f^{\sharp} aus erhalten wir steigend eine neue Reihe von Quinten, wenn wir die Quintenreihe der Stamtöne mit Erhöhung jedes einzelnen Tones wiederholen:

$$f^{\sharp} - c^{\sharp} - g^{\sharp} - d^{\sharp} - a^{\sharp} - e^{\sharp} - h^{\sharp}$$

und von b abwärts eine weitere mit erniedrigten Tönen:

$$b - e^{\flat} - a^{\flat} - d^{\flat} - g^{\flat} - c^{\flat} - f^{\flat}$$

Nun wiederholt sich der Vorgang der Korrektur der durch die Grenztöne dieser beiden Reihen gebildeten Quinten; wie $h - f$ sind auch $his - fis$ und $b - fes$ um einen Halbton zu kleine Quinten, die durch weitere Erhöhungen des fis und weitere Vertiefung des b zu schlichten Quinten werden:

his — fis und *heses — fes*.

Durch diese Manipulation sind wir endlich in die Reihen der doppelt erhöhten und doppelt erniedrigten Töne versetzt, deren Quintenfolge wiederum den obigen Reihen entspricht:

fis — *cis* — *gis* — *dis* — *ais* — *eis* — *his*

und von *heses* aus herab:

heses — *eses* — *asas* — *deses* — *geses* — *ceses* — *feses*.

Dreifach erhöhte und dreifach erniedrigte Töne kennt unser Musiksystem nicht, und die Zahl der möglichen Quinten ist daher mit 34 wirklich abgeschlossen. Ich gebe dieselben noch in Noten:



Für die Erlernung der natürlichen Terzen hat sich ein ähnliches Verfahren als praktisch erwiesen. Zunächst werden die drei Terzen gemerkt (fest auswendig gelernt), welche sich als natürliche zwischen Stammtönen vorfinden, nämlich

$f - a$, $c - e$ und $g - h$.

Die vier restierenden Terzintervalle zwischen Stammtönen ($d - f$, $a - c$, $e - g$, $h - d$) sind wie die Quinte $h - f$ um einen Halbton zu klein, müssen daher durch analoge Korrektur

zu natürlichen Terzen gemacht werden, d. h. entweder durch Erhöhung des oberen

d — fis, a — cis, e — gis, h — dis

oder durch Erniedrigung des unteren Tones:

b — d, es — g, as — c, des — f.

Weitere natürliche Terzen erhalten wir durch Erhöhung oder Erniedrigung beider Töne der drei Terzen ohne Versetzungszeichen:

fis — ais, cis — eis, gis — his

und

ges — b, ces — es, fes — as,

wieder andere durch weitere Erhöhung beider Töne der bereits ein \sharp enthaltenden Terzen (die Erhöhung der ein \flat enthaltenden würde wieder die 4 mittels \sharp korrigierten ergeben):

dis — fisis, ais — cisis, eis — gisis, his — disis,

sowie durch weitere Erniedrigung beider Töne der bereits ein \flat enthaltenden Terzen (die Erniedrigung der ein \sharp enthaltenden ergäbe nur wieder die ein \flat enthaltenden):

heses — des, eses — ges, asas — ces, deses — fes.

Die sechs letzten möglichen Terzen endlich gewinnen wir durch Doppelkreuze oder Doppelbeenen vor beiden Tönen der drei Stammtone-Terzen:

fisis — aisis, cisis — eisis, gisis — lisis;
geses — heses, ceses — eses, fes — asas.

In Noten übersichtlich zusammengestellt:



Aufgabe. Ergänzung sämtlicher 31 Terzen zu Duraccorden und Mollaccorden, mittels Hinzufügung der Oberquint des unteren Tones (Duraccord) und der Unterquint des oberen Tones (Mollaccord). Dabei werde folgendes Verfahren streng eingehalten: Der Anfang wird mit $c - e$ gemacht, und dieser Terz zunächst die Oberquint des untern Tones ($c - g$) dann die Unterquinte des obern Tones ($e - a$) hinzugefügt und durch kleine Bögen in folgender Weise c resp. e als Prim des Ober- resp. Unterklanges kenntlich gemacht:

Terz $\begin{pmatrix} g \\ e \\ c \end{pmatrix}$ Quint = c -Oberklang, wofür wir abkürzend die

Bezeichnung c^+ anwenden;

Terz $\begin{pmatrix} e \\ c \\ a \end{pmatrix}$ Quint = e -Unterklang, wofür wir abkürzend oe

(\circ unter e) schreiben. Nun werden zunächst, in Quinten nach oben fortschreitend, die Terzen g h , a b , c d u. s. w. ebenso zu Ober- und Unterklängen ergänzt und so weiter in Quinten nach der Höhe gegangen bis zur letzten möglichen Terz mit Doppelkreuzen $gisis - hisis$. Dann wird wieder bei $c e$ angeknüpft und in Quinten hinabsteigend also zuerst bei $f a$ beginnend und über $b d$, $e g$ weitergehend jeder Terz die Oberquint des unteren und die Unterquint des oberen Tones hinzugefügt. Die Gesamtsumme der sich ergebenden Oberklänge ($^+$ Klänge, Duraccorde) muss 31 sein und die der Unterklänge (o Klänge, Mollaccorde) ebenfalls 31. Zur besseren Gewöhnung des Auges mögen alsdann sämtliche $^+$ Klänge von

 in Quinten aufsteigend bis zu  und ebenso

sämtliche o Klänge von  in Quinten aufsteigend bis

zu  in Noten aufgezeichnet werden. Das \circ aufsteigen

in Quinten \circ ist natürlich hier nicht so gemeint, dass jeder neue Accord eine Quinte höher notiert werden müsse als der vorhergehende (das wäre sogar unmöglich, — so weit würde das Tongebiet nicht reichen), sondern vielmehr wird jeder Accord in bequemer Lage (ohne Hülfslinien) auf die 5 Linien

mit vorgezeichnetem Violinschlüssel geschrieben. Nur soll jede neue Prim von der alten aus im Abstand einer Quinte aufgesucht werden, worauf die bekannte Identität der Oktavtöne uns berechtigt, nach Belieben eine höhere oder tiefere Oktavlage für die Niederschrift zu wählen.

§ 4. Die neue Bezifferung. Die beiden Hauptzeichen der im vorliegenden Buche wie in allen theoretischen Schriften des Verfassers angewandten neuen Accordbezeichnung, wurden bereits im vorigen Paragraphen aufgewiesen, nämlich die das Tongeschlecht (Dur oder Moll) bestimmenden:

- + für den Oberklang (Duraccord) und
- o für den Unterklang (Mollaccord).

Welcher Oberklang, welcher Unterklang gemeint ist, giebt, sofern nicht die an keine bestimmte Tonart gebundene allgemeine Bezeichnung der Harmonie nach ihrer Stellung in der Tonart (Funktion, worüber weiter unten mehr) vorliegt, der bei dem + oder o Zeichen stehende Klangbuchstabe an, also c^+ ist soviel wie der c -Oberklang, c -Duraccord (der Schüler lese das Zeichen + kurz ab als »Dur«, also $c^+ = c$ -Dur), e soviel wie e -Unterklang, d. h. e -Mollaccord; dazu füge ich die Warnung, die o ja nicht als »Moll« abzulesen, was einen unzulässigen Widerspruch gegen die gemeinübliche Benennungsweise der Accorde ergeben würde, sondern stets und gleich von allem Anfang an konsequent als »unter«, wesshalb das o Zeichen stets links vor den Buchstaben gestellt wird. e ist also zu lesen »unter e «, und der Schüler muss sich vollständige Geläufigkeit erwerben, sobald er das Zeichen erblickt, sich sofort Terz und Quinte unter dem betreffenden durch die Buchstaben angezeigten Haupttone vorzustellen. Verfährt er anders, d. h. sucht er sich mehr oder minder mühselig Unterterz und Unterquint, denkt sich dann aber doch wieder $a c e$ als einen Accord über a , so wird es nicht ausbleiben, dass er bei den ersten Aufgaben für den vierstimmigen Satz in Moll grobe Fehler in grösserer Zahl macht. Diejenigen, welche schon nach Generalbassmethode gearbeitet haben, müssen sich daher jener sie (zunächst wenigstens) entschieden irritierenden Vorstellungsweise mit Energie erwehren. Dann aber werden sie

sich mit überraschender Schnelligkeit an die neue Weise gewöhnen. Gäbe es wirklich keine anderen Accorde als den Duraccord und Mollaccord, so könnten wir allenfalls mit diesen zwei Zeichen ausreichen. Aber einmal giebt es eine grosse Zahl komplizierterer Accorde, welche durch Hinzufügung eines oder mehrerer Töne zum Dur- oder Mollaccord entstehen oder auch durch Einstellung eines Nachbartones für einen Ton des Dur- oder Mollaccordes oder endlich durch chromatische Veränderung eines Tones des Dur- oder Mollaccordes (woriüber wir später ausführlich zu handeln haben werden), und dann erscheint es auch, selbst solange wir wirklich nur mit Dur- und Mollaccorden zu thun haben, wünschenswert, dass wir für die einzelnen Töne des Dur- oder Mollaccordes besondere Bestimmungen treffen und z. B. fordern können, dass die Terz des verlangten Accordes in die tiefste Stimme gelegt werden soll oder dass die Quinte in die oberste Stimme soll u. s. w. Zu diesem Zwecke bedienen wir uns der Zahlen und zwar wie die Generalbassmethode der sieben, höchstens zehn ersten Zahlen. Die konsequente Durchführung der Unterscheidung der Oberklänge und Unterklänge bedingt aber auch eine Unterscheidung von zweierlei Zahlen, für alle vorkommenden und auszudrückenden Intervallbestimmungen nach oben und nach unten. Wir gebrauchen deshalb für den Oberklang die arabischen Ziffern 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, [8, 9, 10] und für den Unterklang die römischen I, II, III, IV, V, VI, VII, [VIII, IX, X] in derartig gegensätzlicher Bedeutung, dass der Schüler gut thut, jede arabische Zahl mit dem Zusatz Ober- (z. B. 3 = Oberterz), jedenfalls aber jede römische Zahl mit dem Zusatz Unter- (z. B. V = Unterquint) abzulesen. Obgleich wir vorläufig nur die Zahlen 1, 3, 5 (I, III, V) brauchen, um den betreffenden Ton für die Melodie (Oberstimme) oder den Bass zu fordern, so erscheint es doch zweckmässig, die Bezifferung schon hier im Zusammenhange ganz zu erklären, damit in Fällen des Zweifels nicht an verschiedenen Stellen im Buche gesucht zu werden braucht. Vergisst der Schüler das wieder, was er vorläufig nicht braucht, so weiss er wenigstens jederzeit, wo er es wieder suchen soll.

Die Bedeutung der + Zahlen (Oberzahlen) ist:

	in c^+ :	in gis^+ :	in fes^+ :
1=Durprim, Hauptton des Oberklangs	= c	. gis	. . fes
2=(Ober-)Sekunde	d	. ais	. . ges
3=(Ober-)Terz	e	. his	. . as
4=(Ober-)Quarte	f	. cis	. . $heses$
5=(Ober-)Quinte	g	. dis	. . ces
6=(Ober-)Sexte	a	. eis	. . des
7=(Ober-)Septime	NB. b	. fis	. . $eses$
8=Oktave (=1; nur als obere melodische Nebennote der Septime oder None gelegentlich mit 8 beziffert).			
9=None (=2; nur in Accorden, die ausserdem auch die Septime enthalten, mit 9 beziffert).			
10=Dezime (=3, doch so nicht von besonderer Bedeutung; nur die von der 3 verschiedene erniedrigte Dezime als obere Nebennote der erniedrigten None ist gelegentlich bedeutsam).			

Die Bedeutung der 0 Zahlen (Unterzahlen) ist entsprechend:

	in 0e :	in 0as :	in 0his :
I=Mollprim, Hauptton des Unterklangs	e	. as	. his
II=Untersekunde	d	. ges	. ais
III=Unterterz	c	. fes	. gis
IV=Unterquarte	h	. es	. $fisis$
V=Unterquinte	a	. des	. eis
VI=Untersexta	g	. ces	. dis
VII=Unterseptime	NB. fis	. b	. $cisis$
VIII=Oktave (=I)	} nur ausnahmsweise statt I, II, III angewendet.		
IX=None (=II)			
X=Dezime (=III)			

Man beachte wohl, dass hier in beiden Zahlenreihen jede Zahl nicht nur eine Stufe, sondern eine ganz bestimmte Grösse des Intervalls bezeichnet. Die Intervalle, welche durch Zahlen ohne Zusätze angezeigt werden, heissen schlichte, diejenigen, welche, das Wesen des Klangs konstituieren, d. h. Prim, Terz und Quint natürliche, eine Auszeichnung, auf welche, wie wir später sehen werden, auch noch die schlichte Septime Anspruch hat. Man merke sich die Grösse der

schlichten Intervalle von den bereits durch die früheren Paragraphen geläufig gemachten natürlichen aus in folgender Weise:

Die schlichte Sekunde (2, II) liegt in der Mitte zwischen Prim und Terz, von jeder einen Ganzton abstehend (in c^+ : $c - d - e$, in 0e [nach unten]: $e - d - c$).

Die schlichte Quarte (4, IV) liegt zwischen Terz und Quint, von der Terz einen Halbton, von der Quint einen Ganzton abstehend (in c^+ : $c - e f$; in 0e [nach unten]: $e - c h$).

Die schlichte Sexte (6, VI) liegt neben der Quinte, einen Ganzton weiter als diese von der Prim abstehend (in c^+ : $c - g a$, in 0e : [nach unten] $e - a g$).

Die schlichte (natürliche) Septime (7, VII) liegt neben der Oktave, um einen Ganzton von dieser nach Seite der Prim hin abstehend (in c^+ : $c - b c'$; in 0e [nach unten]: $e' - f s e$).

Ausser den schlichten Intervallen kennt die neue Bezifferung noch erweiterte und verengte; da es sich aber niemals um die Intervalle als solche, sondern nur um die durch die Intervalle vom Haupttone aus bestimmten Töne handelt, so sprechen wir für gewöhnlich nicht von erweiterten oder verengten Terzen, Quinten, Sexten u. s. w., sondern wie wir gewöhnlich auch nicht vom Intervall der Quinte und Terz, sondern vom Quinttone und Terztone sprechen, vielmehr von erhöhten oder erniedrigten Tönen. Die erhöhte Quint des *Cdur*-Accordes (c^+) ist der durch \sharp erhöhte Ton g , also gis ; die erniedrigte Sekunde des e -Unterklanges (0e) ist das durch \flat erniedrigte a , also des ; aber ebenso ist die erhöhte Quint des *Desdur*-Accordes der durch \sharp erhöhte Ton as , also a , und die erniedrigte Sekunde des gis -Unterklanges (0gis) das durch \flat erniedrigte fs , also f .

Als Zeichen der Erhöhung um einen halben Ton gebrauchen wir $<$, für die Erniedrigung um einen halben Ton $>$.

Ein überzeugender Beweis für die Richtigkeit der Bestimmung der schlichten Intervalle wie zugleich für die Einfachheit der Methode, liegt darin, dass doppelt erhöhte oder doppelt erniedrigte Töne im Sinne dieser Bezifferung musikalisch undenkbar sind; ja schon die erniedrigte Oberquarte ($4^>$) und die erhöhte Unterquarte ($IV^<$) sind undenk-

bar. Niemand ist im Stande, im Sinne des Cdur-Accordes (c^+) ein *fes* zu verstehen (das wäre 4^+), weil man statt dessen *e* hören muss; oder im Sinne des *e*-Unterklanges (0e , A moll) ein *his* (IV^-), für das man ebenso notwendig *c* hört.

Die Bedeutung der sämtlichen Zahlen mit $<$ und $>$ ist also übersichtlich

	in c^+ :	in gis^+ :	in fes^+ :
$1^<$ erhöhte Prim	<i>cis</i> . . .	<i>gis</i> . . .	<i>f</i>
$1^>$ erniedrigte Prim	<i>ces</i> . . .	<i>g</i> . . .	<i>feses</i>
$2^<$ erhöhte Sekunde	<i>dis</i> . . .	<i>ais</i> . . .	<i>g</i>
$2^>$ erniedrigte Sekunde	<i>des</i> . . .	<i>a</i> . . .	<i>geses</i>
$3^<$ erhöhte Terz	<i>eis</i> . . .	<i>h</i> . . .	<i>a</i>
$3^>$ erniedrigte Terz	<i>es</i> . . .	<i>h</i> . . .	<i>asas</i>
$4^<$ erhöhte Quarte	<i>fis</i> . . .	<i>cis</i> . . .	<i>b</i>
($4^>$ erniedrigte Quarte)	unverständlich)		
$5^<$ erhöhte Quinte	<i>gis</i> . . .	<i>dis</i> . . .	<i>c</i>
$5^>$ erniedrigte Quinte	<i>ges</i> . . .	<i>d</i> . . .	<i>ceses</i>
$6^<$ erhöhte Sexte	<i>ais</i> . . .	<i>eis</i> . . .	<i>d</i>
$6^>$ erniedrigte Sexte	<i>as</i> . . .	<i>e</i> . . .	<i>deses</i>
$7^<$ erhöhte Septime	<i>h</i> . . .	<i>fis</i> . . .	<i>es</i>
$7^>$ erniedrigte Septime	<i>heses</i> . . .	<i>f</i> . . .	(3^be)
$8^< = 1^<$, $8^> = 1^>$,			
$9^< = 2^<$, $9^> = 2^>$,			
$10^< = 3^<$, $10^> = 3^>$.			

	in 0e :	in 0as :	in 0his :
$I^>$ erniedrigte Mollprim	<i>es</i> . . .	<i>asas</i> . . .	<i>h</i>
$I^<$ erhöhte Mollprim	<i>cis</i> . . .	<i>a</i> . . .	<i>his</i>
$II^>$ erniedrigte Untersekunde	<i>des</i> . . .	<i>geses</i> . . .	<i>a</i>
$II^<$ erhöhte Untersekunde	<i>dis</i> . . .	<i>g</i> . . .	<i>ais</i>
$III^>$ erniedrigte Unterterz	<i>ces</i> . . .	<i>feses</i> . . .	<i>g</i>
$III^<$ erhöhte Unterterz	<i>cis</i> . . .	<i>f</i> . . .	<i>gis</i>
$IV^>$ erniedrigte Unterquarte	<i>b</i> . . .	<i>eses</i> . . .	<i>fis</i>
($IV^<$ erhöhte Unterquarte)	undenkbar)		
$V^>$ erniedrigte Unterquinte	<i>as</i> . . .	<i>deses</i> . . .	<i>c</i>
$V^<$ erhöhte Unterquinte	<i>ais</i> . . .	<i>d</i> . . .	<i>eis</i>
$VI^>$ erniedrigte Untersexta	<i>ges</i> . . .	<i>ceses</i> . . .	<i>d</i>
$VI^<$ erhöhte Untersexta	<i>gis</i> . . .	<i>c</i> . . .	<i>dis</i>
$VII^>$ erniedrigte Unterseptime	<i>f</i> . . .	<i>heses</i> . . .	<i>cis</i>
$VII^<$ erhöhte Unterseptime	<i>fis</i> . . .	<i>h</i> . . .	(3^c)

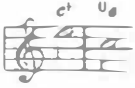
$$\begin{aligned}\text{VIII}^+ &= \text{I}^+, \text{VIII}^- = \text{I}^-, \\ \text{IX}^+ &= \text{II}^+, \text{IX}^- = \text{II}^-, \\ \text{X}^+ &= \text{III}^+, \text{X}^- = \text{III}^-.\end{aligned}$$

Man beachte, wie scharf die neue Bezifferung die Töne charakterisiert. Jede 1, 3, 5 (I, III, V) ohne Zusatz bezeichnet einen konsonanten Ton (Klangbestandteil), jede 2, 4, 6, 7 (II, IV, VI, VII) sowie jede Zahl (auch die 1, 3, 5, I, III, V) mit $^+$ oder $^-$ einen dissonanten (harmoniefremden). Alle die mit $^+$ bezeichneten (erhöhten) Töne streben nach oben, alle die mit $^-$ bezeichneten (erniedrigten) Töne streben nach unten. Dissonante Accorde sind alle die, welche in der Bezifferung einen dissonanten Ton aufweisen; welcher Ton bzw. welche Töne dissonieren, ist aus der Bezifferung sofort ersichtlich, da jeder dissonante Ton besonders bezeichnet werden muss, während die konsonanten selbstverständlich und nur summarisch durch die Klangbezeichnung bestimmt sind. Einzig und allein mit der Septime im Nonenaccord wird eine Ausnahme gemacht, indem dieselbe als selbstverständlich inbegriffen angenommen wird, wenn die 9 verlangt ist; diese Abkürzung erschien umso mehr statthaft, als die (in solchen Fällen stets gemeinte) natürliche Septime thatsächlich ebenso wie die Terz und Quinte Klangbestandteil ist, wenn sie auch im Accord stets zur Dissonanz umgedeutet wird. (Vgl. »Katechismus der Akustik«, S. 105.)

Weitere ergänzende Bestimmungen für den praktischen Gebrauch der Bezifferung sind:

1. Wird eine gegebene Stimme beziffert, so kann der Klangbuchstabe fortgelassen werden, sobald der Hauptton selbst

als Note auftritt, also ist:  s. v. w. c^+ und $0e$.

Ist die Note nicht der Hauptton selbst, so muss ein Klangbuchstabe den Hauptton besonders anzeigen, z. B.: 

2. Das Zeichen $+$ für den Oberklang (Duraccord) kann weggelassen werden; d. h. c oder in einer bezifferten Stimme die Note c ohne weiteren Zusatz bedeutet verabredetermassen

ebenso wie wenn + dabei stände den *c*-Oberklang; eine solche Abkürzung ist natürlich nur entweder für den Oberklang oder Unterklang möglich; wir wählen sie für den Oberklang, weil derselbe der häufigere, und auch in Moll, wie wir sehen werden, sehr häufig ist.

3. Wenn ein bestimmter Ton (die Prim, Terz, Quint) in die oberste (Sopran-) oder unterste (Bass-) Stimme gesetzt werden soll, so wird das angezeigt durch Stellung der Zahl (1, 3, 5;

I, III, V) über oder unter dem Klangbuchstaben, z. B.: $\overset{3}{c}$, $\underset{5}{c}$,

$\overset{V}{e}$, $\underset{I}{e}$. Zahlen (6, 7, 9, 4, 2), die neben dem Klangbuchstaben III I

stehen (wie wir sie später vielfach brauchen), bedeuten nur, dass der betreffende Ton in den Accord eingestellt werden soll, doch ohne Vorschrift, welche Stimme ihn nehmen soll; auch diese Zahlen können aber durch Stellen über oder unter den Buchstaben für die Ober- oder Unterstimme gefordert werden.

4. Soll zu einem Ton einer gegebenen Stimme dieselbe Harmonie genommen werden, wie zum vorhergehenden, so wird das durch zwei Punkte .. (s. v. w. dito) angezeigt. Die Stellung einer Zahl über, unter oder neben diesen Punkten bedeutet dasselbe, wie wenn sie über, unter oder neben dem Klangbuchstaben stände, z. B. $\overset{3}{..}$, $\underset{5}{..}$, $\overset{7}{..}$, nämlich die Stellung des betr. Tones in die Ober- oder Unterstimme, resp. (neben den Punkten) einfach die Hinzufügung des Tones.

5. Das Durchstreichen des Klangbuchstaben, desgleichen das etwaige Durchstreichen einer 3, 5, III oder V bedeutet, dass der betreffende Ton (die den Buchstaben entsprechende Prim, die Terz oder die Quint) ausgelassen werden soll, z. B.

$\cancel{g}^7 (= h d f)$, $\overset{6}{c^3} (= c e a)$, $\cancel{a}^{IX} (= gis h d f)$, $\overset{VI}{e^{\cancel{X}}} (= g c e)$.

6. Sobald beim Klangbuchstaben eine Zahl auftritt, fällt das Klangzeichen (+, 0) weg, da aus der Gestalt der Zahl (ob arabisch oder römisch) bereits ersichtlich ist, ob nach oben oder nach unten bestimmt werden soll, d. h. ob der Oberklang

oder der Unterklang verlangt ist. Also e ist soviel wie 0e ,
 III III I I
 e soviel wie 0e .)

7. Ob die Bezifferung über oder unter eine gegebene Stimme geschrieben wird, ist gleichgültig. Bei gegebener Oberstimme beziehen sich etwaige Zahlen (1, 3, 5, I, III, V) ohne Klangbuchstaben auf die Bassstimme; bei gegebener Bassstimme beziehen dieselben sich auf die Oberstimme; ist eine Mittelstimme gegeben, so muss durch die Stellung über oder unter dem Klangbuchstaben angezeigt werden, ob der Ton in die Ober- oder Unterstimme soll. Doch ist im allgemeinen nur die Wahl des Basstones von Wichtigkeit, daher in Fällen, wo die nähere Angabe unterlassen ist, gemeint, dass der Ton in die Bassstimme soll.

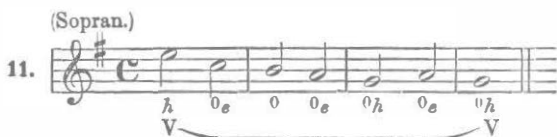
[8. Soll ein Ton oder sollen mehrere Töne einer gegebenen Stimme ohne Begleitung bleiben, so wird das entweder durch Pausen in der Bezifferung angezeigt (a) oder wie im Generalbass durch die Wortvorschrift t. s. (tasto solo, siehe bei b); soll nur mit Oktaven begleitet werden, so wird das durch all' 8va (all' ottava, siehe bei c) gefordert, die Vorschrift un. oder all' unis. (all' unisono) fordert Begleitung im Einklang (d):



9. Soll ein Basston durch eine Anzahl Accorde hindurch (wie wir später erkennen werden: auch solche, denen er fremd ist) ausgehalten werden, so kann das anstatt durch Zahlenangabe unter jedem einzelnen Accorde ($c\ g\ etc.$) auch abkürzend $\overset{5}{\underset{1}{}}$

durch Angabe nur unter dem ersten und letzten Accord angezeigt werden, mit Verbindung der beiden Zahlen durch einen Bogen, z. B.:

*) Wo aus besonderen Gründen Oberzahlen bei Unterklängen oder Unterzahlen bei Oberklängen auftreten müssen (was nur in sehr wenigen komplizierten Fällen vorkommen kann), geht natürlich das Klangzeichen vor, d. h. nicht die Zahl, sondern das + oder 0 bestimmt das Klanggeschlecht.



Damit ist die neue Bezifferung in den Stand gesetzt, die Stelle der Generalbassbezifferung in jeder Rolle zu vertreten; man wird sie in seltenen Fällen mit Ziffern beladener finden, vielmehr häufig genug viel einfacher und stets schneller dechiffrierbar. Ihr Hauptvorzug aber ist (ganz abgesehen davon, dass sie die theoretische Erkenntnis schneller fördert) dass, sie gestattet, jede beliebige Stimme (Sopran, Tenor, Alt) zu beziffern, d. h. dass nicht der Bass gegeben sein muss; damit ist dem Harmonieschüler von Anfang an Gelegenheit gegeben, selbst einen guten Bass schreiben zu lernen, wozu ihm natürlich bei Anwendung der Generalbassbezifferung alle Gelegenheit fehlt. Wie schwerwiegend dieser Vorzug ist, begreift jeder Musiker.

Nur in einem Punkte erwies sich die neue Bezifferung in der Gestalt, wie sie das Handbuch bisher allein zeigte, der Generalbassbezifferung nicht ebenbürtig: jene Art halb mechanischen, halb erratenden Transponierens, welche für Bässe mit Generalbassbezifferung so bequem ist (sodass man die effektive Notierung währenddem ganz vergisst), ist gänzlich unmöglich gegenüber einer Stimme mit der neuen Accordbezeichnung, weil natürlich in jedem Einzelfalle die geforderte Harmonie erst abgelesen werden muss, um dann durch eine andere in bestimmtem Abstände ersetzt zu werden, also unter fortwährendem Hin- und Herschwanken zwischen zwei Tonarten. Der Wunsch, diesen Mangel zu beseitigen, führte den Verfasser zuerst darauf, die Bezifferung gänzlich davon unabhängig zu machen, dass eine Stimme gegeben ist, und statt des konkreten Klanges vielmehr seine Stellung in der Tonart zum Ausgang zu nehmen. An Ansätzen zu solchem Vorgehen fehlt es auch in älteren theoretischen Werken nicht; bereits Rameau vervollständigte wenigstens eine diesbezügliche Terminologie, indem er den Stufen-Namen der Skala: 1 = Tonika, 5 = Dominante, 3 = Mediant, die weiteren: 4 = Subdominante und 2 = Submediante hinzufügte. Gottfried Weber führte

zuerst die allgemeine Benutzung der Stufenzahlen zur Bezeichnung der Harmonien der Tonart ein: $V^7 =$ Duraccord der 5. Stufe mit kleiner Septime, $II^7 =$ Mollaccord der 2. Stufe mit kleiner Septime u. s. w. Es ist daher eigentlich nur eine Verschmelzung der Rameau'schen Stufennamen mit der Weberschen Accordschrift, natürlich in der letzterer vom Verfasser überhaupt gegebenen Umbildung, wenn wir kurzweg die Anfangsbuchstaben der Namen der drei Hauptharmonien Tonika, Dominante und Subdominante also T , D und S direkt zur Harmoniebezeichnung verwenden und im Übrigen alle sonstigen Einzelheiten der neuen Bezifferungsweise damit verbinden (mit + oder ohne Geschlechtszeichen = Duraccord, mit \flat = Mollaccord, $T =$ Tonika einer Durtonart mit der Terz im Bass, $D^7 =$ Dominante mit Septime aber mit Auslassung der Prim u. s. w.). Es gelang, auch alle Nebenharmenien der Tonart und alle dissonanten Accordbildungen nach ihrem Sinne als Vertreter einer der drei Hauptharmonien scharf und unzweideutig zu bezeichnen, z. B. $d f a$ in C dur als Sp d. h. Parallele der Subdominante (eigentlich Subdominante mit Sexte aber ausgelassener Quinte), $e g h$ in C dur als Dp (Dominantparallele) oder aber als $F =$ Leittonwechselklang der Tonika, d. h. Tonika mit Einstellung des Leittons zur Prim statt der Prim u. s. w. Die damit gefundene neue Bezeichnungsweise erweist sich als besonders praktisch zur Erklärung des Wesens der Modulation, welche nichts anderes ist als ein Wechsel der Bedeutung der Harmonien, z. B. wenn c^+ Tonika ist, aber Subdominante wird ($T = S$), wodurch die Modulation zur Tonart der Dominante erfolgt.

Diese wenigen Andeutungen genügen zur vorläufigen Orientierung; die Spezialanwendung dieser tonartlosen (nur das Tongeschlecht anzeigenden) Harmoniebezeichnung ergibt sich in den einzelnen Paragraphen mit der Einführung und Erörterung der einzelnen Funktionen. Da diese neue Bezeichnung eine Tonart überhaupt nicht bestimmt, so ist sie natürlich für alle Tonarten gleich leicht dechiffrierbar, also in der Transpositionsfrage der Generalbassbezifferung sogar bedeutend überlegen.

II.

Die Hauptklänge der Tonart.

§ 5. Vierstimmiger Satz. Wir wollen also vierstimmig schreiben, um durch diese praktischen Übungen Einsicht in das Wesen der Harmonie zu gewinnen. Natürlich bedürfen wir strenger Regeln, sicherer Anhaltspunkte, wenn uns bei einem solchen Gange auf gänzlich ungewohntem Pfade nicht schwindeln soll. Diese Regeln und Anhaltspunkte stelle ich hier leicht fasslich und kurzgefasst zusammen; einige Ergänzungen bringt das systematische Fortschreiten vom Einfacheren zum ferner Liegenden an rechter Stelle hinzu.

a) Wir schreiben vierstimmig, d. h. wir erhalten eine nach der im vorigen Paragraphen erklärten Weise bezifferte »Stimme«, eine kleine Melodie, mit der Anweisung, dieselbe vierstimmig »auszusetzen«, d. h. zu jedem gegebenen Tone drei andere verschiedener Höhe zu schreiben, derart, dass dadurch noch drei weitere »Stimmen«, also zusammenhängende Tonreihen, Melodien entstehen. Diese vier Stimmen werden mit den Namen der vier Hauptgattungen der Menschenstimme: Sopran, Alt, Tenor, Bass, belegt und in ihrer natürlichen Ordnung übereinander gesetzt, d. h. der Sopran zu oberst, der Bass zu tiefst. Vorläufig schreiben wir die vier Stimmen auf zwei Systeme und zwar wählen wir das obere, dem der Violinschlüssel vorgezeichnet wird, für Sopran und Alt, und das untere, dem der Bassschlüssel vorgezeichnet wird, für Tenor und Bass. Unsere Arbeit beginnt damit, dass wir die gegebene Stimme (in der Terminologie der Komponisten »cantus firmus« genannt, d. h. fester, unverletzlicher Gesang) in das Doppelsystem an die ihr gebührende Stelle eintragen, und zwar die gegebene Sopranstimme oder Tenorstimme mit allen Notenhälsen nach oben, Alt oder Bass mit den Notenhälsen nach unten. Folgende gegebene Stimme:



auf der die Mehrzahl der Noten die Stiele nach unten haben, weil sie über der Mittellinie liegen, wird, sobald sie sich mit einer tieferen (dem Alt) in das System teilen soll, durchweg mit nach oben gerichteten Stielen eingezeichnet werden. Welche Stimme die gegebene ist, vermerkt der Schüler so gleich bei der Einzeichnung derselben ins System durch Beifügung der Buchstaben c. f. (cantus firmus) oben oder unten, jenachdem Sopran (Tenor) oder Alt (Bass) gegeben ist:

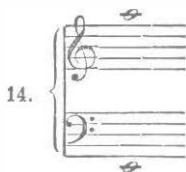


Die Bezifferung wird stets direkt zu der Stimme geschrieben, zu der sie gehört, d. h. bei gegebenem Sopran über das obere, bei gegebenem Bass unter das untere System, bei gegebenem Alt oder Tenor zwischen beide Systeme. Diese Akkuratess der äusseren Anordnung ist für den Schüler erziehlich und für den Lehrer eine grosse Erleichterung bei der Korrektur. Natürlich arbeitet der Schüler die Aufgaben erst in Kladde aus, schreibt sie dann sauber mit Tinte in ein besonderes Heft, das er dem Lehrer vorlegt, und kopiert sie nach erfolgter Korrektur noch in Reinschrift.

b) Dem beginnenden Accorde giebt der Schüler vorläufig immer (sofern nicht die Unmöglichkeit dafür ohne grobe Fehler sich herausstellt) den sogenannten Grundton als Basston, d. h. den tiefsten Ton der Harmonie in der Fig. 5 (S. 5) entwickelten engen »Dreiklangslage«, also wenn derselbe ein + Klang ist, die I (Durprim), wenn er ein o Klang ist, die V (Unterquinte). Dadurch erhält der erste Accord gleich eine sichere Basis, einen festen ruhigen Klang. Der die Aufgabe abschliessende Accord muss den Grundton als Basston erhalten. Nur eine solche Gestalt des Accordes (mit dem Grundtone als Basston) nennt man »schlussfähig«.

c) Damit der Satz nicht in unnatürliche Höhen oder Tiefen gerate und die Stimmen sich nicht zu weit von einander

entfernen, also damit sich im Schüler ein bestimmtes Gefühl für »mittlere Tonlage« und »wohlverbundenen« Klang entwickle, muss er für seine ersten Arbeiten, d. h. für alle Arbeiten nach diesem Buche, streng daran festhalten, dass er den ungefähren Gesamtumfang der menschlichen Singstimmen nicht überschreitet, also den Sopran nie höher hinauf führt als *a''* und den Bass nie tiefer herunter als *E*, sodass der Gesamtumfang der vier Stimmen sich zwischen



hält. Bezüglich der Entfernung der einzelnen Stimmen von einander ist festzuhalten, dass der Sopran gelegentlich eine Oktave vom Alt abstehen darf, aber nie mehr (sonst erscheint die Sopranstimme als Solostimme und die drei anderen als Begleitung — eine Wirkung, die, wo sie beabsichtigt ist, natürlich nicht getadelt werden kann; in diesen Schularbeiten ist aber solche Absicht ein für allemal auszuschliessen und nur der einheitliche Zusammenklang anzustreben). Der Alt und Tenor müssen noch fester zusammengeschlossen werden; eine Oktave Entfernung zwischen den beiden Mittelstimmen klingt »hohl«, die vier Stimmen zerlegen sich ohrenfällig in $2 + 2$. Nur wenn der Bass und Tenor sehr nahe aneinander rücken (oberhalb klein *c*, wenn eine kleine Terz, unterhalb klein *c* auch schon, wenn eine grosse Terz bildend) ist der Oktavabstand zwischen Alt und Tenor zulässig, weil die Leerheit durch jene Dichtigkeit des Zusammenklangs der beiden Unterstimmen aufgewogen wird. Der Abstand des Basses vom Tenor unterliegt keiner Einschränkung; der Bassstimme des vierstimmigen Satzes fällt die Aufgabe solider Fundamentierung zu, sie darf daher gelegentlich einen entschlossenen Schritt machen, der sie etwas weiter (und wären es zwei Oktaven) vom Tenor wegführt. Folgendes Schema halte man sich immer gegenwärtig:

Sopran höchstens 8	höchster Abstand.
Alt weniger als 8	
Tenor unbeschränkt	
Bass		

d) Vorläufig haben wir es nur mit den nicht durch Dissonanz gestörten + und 0 Klängen zu thun, also ausschliesslich mit konsonanten Accorden von nur 3 verschiedenen Tönen (§ 2). Da wir aber vierstimmig schreiben sollen, so muss natürlich die vierte Stimme einen Ton bringen, den schon eine der drei anderen hat, oder wie man sagt: ein Ton muss »verdoppelt« werden. Ob diese Verdoppelung in derselben Oktavlage oder einer anderen stattfindet, ist zunächst gleichgültig. Der zur Verdoppelung am besten geeignete Ton ist (nach dem Vorbilde der natürlichen Zusammensetzung der Klänge (§ 2)) die Prim, die sowohl im Duraccord als im Mollaccord, auch in Parallelbewegung — nur nicht mit wirklichen Oktavenparallelen — verdoppelt werden darf (vgl. unten i); auch die V (der Grundton) des Mollaccordes verträgt nach dem Urteil des Ohrs die Verdoppelung sowohl in Gegenbewegung wie auch in Parallelbewegung, während die Verdoppelung der 5 des Duraccordes bei Harmoniewechsel nur in Gegenbewegung zulässig ist (einzige Ausnahme, wenn die Oberstimme in die Quinte emporschlägt, anstatt den Grundton aus dem vorhergehenden Accorde herüber zu halten — eine Art Luxus der Melodieentwicklung, gleichsam das Hervorblühen einer neuen Stimme). Die Terz ist in gewissen Harmonien überhaupt nicht verdoppelungsfähig (in der +D und 0S, vgl. § 6); in den übrigen Hauptharmonien (T, 0T, +S, 0D) durchaus nur in Gegenbewegung. Dagegen werden wir weiterhin abgeleitete Harmonien kennen lernen (Parallelklänge und Leittonwechselklänge), in denen die scheinbare Terzenverdoppelung sogar in Parallelbewegung von durchaus guter Wirkung ist, weil sie thatsächlich als Verdoppelung des Grundtones definiert werden muss.

e) Obgleich wir nur drei verschiedene Töne im + und 0 Klange, aber vier verschiedene Stimmen haben, so ereignen sich doch oft Fälle, wo nicht alle drei Töne des Accordes

gebracht werden können (wie und warum, wird die Praxis gleich bei den ersten Arbeiten ausweisen). Da fragt es sich nun, welchen Ton wir eventuell auslassen dürfen. Die Antwort ergibt sich aus § 2. Auslassen dürfen wir den Ton, welchen das natürliche Phänomen der Obertöne am besten ergänzt, d. h. im Duraccord die Quinte (5), im Unterklang die Prim (I); vorausgesetzt nur, dass der Grundton (1, V) im Bass liegt, wird dessen 3. Oberton so stark in den Accord hineinklingen, dass man die selbständige Vertretung desselben kaum vermisst. Nur wenn die Terz verdoppelt ist, darf die 5 (I) nicht fehlen, bzw. wenn die 5 (I) fehlt, darf die Terz nicht verdoppelt werden (anscheinend erkennt das Ohr den Mangel an Logik, der in einer abnormen Verdoppelung liegt, wenn ein Ton des Accordes ganz fehlt).

Das wäre alles, was wir über den Satz der einzelnen Accorde zu sagen hätten. Eine kleine Anzahl neuer Vorschriften ist aber erforderlich für eine korrekte Verbindung der einander folgenden Harmonien, bei welcher die einzelnen Stimmen einen vernünftigen Gang nehmen und die Verkettung der Zusammenklänge gleichfalls leichtverständlich und vernünftig ist. Höhere Ideale verfolgen wir dabei zunächst nicht, wenn auch einige Winke für eine gesunde Bassführung und gefällige Melodiebildung gelegentlich am Platze erscheinen. Die Regeln sind:

f) Haben zwei einander folgende Harmonien gemeinsame Töne, so wird das Verständnis der Harmoniefolge wesentlich erleichtert, der Satz erscheint wohlgefügt und natürlich, wenn die Stimme, welche den beiden Accorden gemeinsamen Ton im ersten Accorde hat, ihn auch im zweiten behält. Also: gemeinsame Töne bleiben liegen. Diese Vorschrift gilt ganz besonders für die beiden Mittelstimmen: Alt und Tenor. Der Schüler wundere sich nicht, wenn in den ersten Aufgaben manchmal der Alt oder Tenor von Anfang bis zu Ende denselben Ton behält. Das ist nicht nur nicht falsch, nicht nur erlaubt, sondern durchaus normal, natürlich und gewünscht. Es ist die natürliche Rolle der Alt- und Tenorstimme, im schlichten (nicht figurierten) vierstimmigen Satze das Band zu bilden, welches die beiden melodisch reicher gestalteten, energischer sich entfaltenden Aussenstimmen, die stützende

Bassstimme und die eigentliche Repräsentantin des idealen Gehaltes, die Melodie, verbindet. Fällt der Alt oder Tenor so gar monoton aus, wie selbst in einigen unserer Musterbeispiele, so liegt das nicht am Satz, sondern an der überaus einfachen Anlage der Aufgabe (bei den Aufgaben der ersten Paragraphen [§ 6—7] wechseln überhaupt nur zwei Accorde mit einander ab). Handelt es sich darum, ob man einen gemeinsamen Ton (z. B. den verdoppelten Grundton) in einer Aussenstimme oder in einer Mittelstimme liegen lassen soll, so ist im allgemeinen stets dahin zu entscheiden, dass besser die Mittelstimme liegen bleibt als die Aussenstimme. (Gegengründe machen sich im Einzelfalle mit genügendem Zwange geltend, z. B. eventuell durch Fortschiebung der Aussenstimme weiterhin entstehende falsche Parallelen.)

g) Da es sich darum handelt, nicht nur die verlangten Harmonien deutlich auszuprägen, sondern auch die einzelnen Stimmen so zu führen, dass ihre Bewegung natürlich und notwendig (logisch) erscheint, so ist jedes planlose Hin- und Herspringen einer Stimme verwerflich. Wo die Stimmen nicht einen Ton festhalten können, bewegen sie sich womöglich in den nächstliegenden der neuen Harmonie; die sogenannten melodischen Intervalle, der grosse und kleine Sekundschritt (der diatonische Ganzton- und Halbtonschritt), werden daher im allgemeinen allen Sprüngen vorgezogen. Besonders sind die etwa möglichen kleinen Sekundschritte (sogenannte Leittonschritte) steigend wie fallend zu beachten und nur aus ganz besonderen Gründen durch andere Führung zu ersetzen. Kommt dieselbe Harmonie zweimal nach einander vor, so bleiben die Stimmen meist nicht alle auf denselben Tönen stehen, vielmehr ist dann selbst ein Springen sämtlicher vier Stimmen etwas ganz gewöhnliches und in keiner Weise zu tadeln. Man benutzt solches Springen, um aus einer für die Fortsetzung unbequemen Lage der Stimmen in eine andere bequemere zu gelangen.

Die von der alten Methode gemachte Unterscheidung von Übungen in enger und solchen in weiter Lage der Stimmen ist im vorliegenden Buche nicht eingeführt, sowenig, wie erst der Schüler mit dem musikalisch so dürftigen Satze mit einer aus lauter Grundtönen gebildeten Bassstimme geplagt

wird. Nichtsdestoweniger behält aber die Unterscheidung enger oder weiter Lage ihre Bedeutung, wie sich bei den praktischen Arbeiten bald genug herausstellen wird, wenn die enge Lage die Verlegenheit des Springens aller Stimmen oder die weite Lage die der zu weiten Entfernung der Stimmen herbeiführt. Folgende Winke werden diesen Gefahren begegnen:

α) Bei gegebener Oberstimme halte man vor einem Sprunge des *cantus firmus* nach der Höhe die Stimmen eng zusammen, damit man nicht gezwungen ist, bei dem Sprunge der Oberstimme mitzuspringen, sondern sogar eventuell noch Gegenbewegung anwenden kann; springt die Oberstimme nach der Tiefe, so Sorge man vor dem Sprunge aus demselben Grunde für weite Lage.

β) bei gegebener Unterstimme beugt vor einem Sprunge nach oben weite, vor einem Sprunge nach unten enge Lage Ungelegenheiten vor.

γ) allgemein merke man: steigt die Oberstimme oder fällt der Bass, so ist enge Lage am Platze; fällt die Oberstimme oder steigt der Bass, so ist weite Lage erwünscht.

Bezüglich der Sekundanschlüsse und Sprünge ist noch zu bemerken, dass in Anbetracht der regulären Auftaktbedeutung des letzten vor dem Taktstriche stehenden Wertes im allgemeinen Sprünge über den Taktstrich zu meiden sind; muss gesprungen werden (ohne dass die Wiederholung derselben Harmonie dafür freie Hand giebt), so springe man lieber von der dem Taktstrich folgenden Harmonie aus als von der ihm vorausgehenden. Ein Gesetz aller guten Melodiebildung ist endlich, dass nach einem Sprunge womöglich gewendet, d. h. ein Sekundschrift rückwärts gemacht wird. *)

*) Ergänzend sei hierzu bemerkt, dass übermässige Stimm-schritte darum so unmelodisch sind, weil sie nach einem Sprunge noch zum Weitergehen in derselben Richtung nötigen; wo dieser Grund wegfällt, sind sie gut, z. B. *f—h* in *a*-Moll (als *a*^{VII}) ist durchaus melodisch, wenn danach *a* folgt. Verminderte Stimm-schritte sind aus dem entgegengesetzten Grunde gut, taugen aber nichts, wenn die Rückwärtswendung nicht folgen kann, d. h. bei Schlüssen (z. B. *h—es* bei dem Schlusse *D—⁰T* in *C*moll)

h) Besondere Sorgfalt erfordert die Bassstimme. Die den Generalbass als Vehikel benutzende Harmonielehrmethode hat natürlich keine Regeln für die Bassführung, weil der Bass immer gegeben ist. Da nun aber »eine gute Bassstimme schreiben« das schwerste am schlichten vierstimmigen Satze ist, so ist es nicht verwunderlich, dass manche Theoretiker das Beginnen der theoretischen Studien mit der Harmonielehre und dem vierstimmigen Satz überhaupt verwerfen und vielmehr die Studien mit dem zweistimmigen Kontrapunkt beginnen und von diesem zum drei- und vierstimmigen fortschreiten; sie verzichten also lieber auf das hochbedeutsame Erziehungsmittel des Satzes vorgeschriebener Harmonien als auf die allerdings ebenso wichtige Erlernung guter Bassführung. Die neue Bezifferung befreit aus diesem Dilemma, da sie keine Stimme zu bevorzugen oder zurückzusetzen zwingt, vielmehr Gelegenheit giebt, jede ihrer Eigenart nach zu studieren. Für den Bass ist zunächst folgendes zu merken:

Der Bass schreitet von Grundton zu Grundton (von und zu 1 resp. V) fort, auch wenn er dazu einen Quart- oder Quintschritt machen muss; doch kann er auch sekundweise zu Quint- und Terztönen fortschreiten, auch von und zu Terztönen springen (doch wird nach einem Sprunge in einen Terzton ein wendender Sekundschritt erwartet). Das Abspringen des Basses von der 5 oder I ist von schlechter Wirkung und nur bei Wiederholung derselben Harmonie zulässig; auch der Sprung des Basses in die 5 oder I ist im allgemeinen von schlechter Wirkung und nur bei der direkten Aufeinanderfolge der beiden Dominanten statthaft (§ 10), da er nur bei dieser nicht den Schein erweckt, als handle es sich nicht um eine Harmonie mit der 5 (I) als Basston, sondern vielmehr um eine viel kompliziertere dissonante Bildung, den sogenannten Quartsextaccord, den wir schon hier erklären müssen, da er selbst für die einfachsten harmonischen Sätze ohne Irreleitung des musikalischen Gefühls nicht zu entbehren ist. Wenn nämlich z. B. im *G* dur-Accord anstatt der Terz *b* die Quarte *c* und statt die Quinte *d* die Sexte *e* eingestellt wird, so entsteht scheinbar ein *C* dur-Accord mit der Quinte als Basston. Unsere Aufgaben bezeichnen ihn aber dann nicht als solchen

$\left(\begin{smallmatrix} c \\ 5 \end{smallmatrix}\right)$, sondern vielmehr als Quartsextaccord $\left(\begin{smallmatrix} g \\ 4 \end{smallmatrix}\right)$, d. h. als einen Accord, von dem nur die Prim da ist, die beiden andern Töne aber erst noch durch Nachbartöne (sogenannte Vorhalte) vertreten sind. Natürlich sind nicht diese fremden Töne, sondern nur der auch sonst dafür geeignete Grundton verdoppelungsfähig. Regel: Im Quartsextaccord kann nur der Grundton (auch in Parallelbewegung) verdoppelt werden; derselbe muss stets im Bass liegen und darf vom Bass auch sprungweise genommen werden.

Übrigens bleibt der Bass im allgemeinen nicht gern liegen, wenn die anderen Stimmen fortschreiten; es sei daher darauf aufmerksam gemacht, dass der Bass jederzeit, wenn er dazu Raum hat, statt seinen Ton festzuhalten, in dessen Oktave (nach oben oder nach unten) springen darf. *)

i) Oktavenparallelen, d. h. parallele Fortschreitungen zweier Stimmen in Oktaven, sind als Verleugnung der Selbständigkeit der Stimmen stilwidrig und falsch; auch Quintenparallelen sind aus demselben Grunde fehlerhaft. Das Verbot solcher Fortschreitungen motiviert sich hinlänglich im Hinblick auf das Wesen des vierstimmigen, überhaupt des Satzes mit mehreren realen Stimmen, wenn man sich dazu der natürlichen Zusammensetzung der Klänge (§ 2) erinnert. Die Identität der Oktavtöne wurde bereits besonders hervorgehoben; eine Stimme, die fortgesetzt die Oktavtöne der anderen bringt, ist nur eine Verstärkung des Klanges jener, nicht eine andere Stimme; auch die mit einer anderen Stimme in parallelen Quinten oder Duodezimen fortschreitende Stimme verschmilzt noch vielzusehr mit dieser, als dass sie als selbständige Stimme gelten könnte. Dagegen ist der 5. Oberton (der Terzton) im Klange zu schwach, als dass man seine selbständige Hervorbringung überhören und auch parallele Terzen als blosse Verdopplung empfinden könnte. Dennoch hat die Theorie eine Zeit lang auch die Folge zweier grossen

*) Diese Anweisung gilt nicht für die erst später in Frage kommenden Fälle, wo der bleibende Ton Klangbestandteil (Konsonanz) war und Dissonanz wird.

Terzen verpönt, allerdings nicht wegen der zu grossen Verschmelzung der beiden Stimmen, sondern weil die beiden Terzen zusammen das Intervall des Tritonus hervorbringen $\overset{u}{f} \nearrow \overset{h}{g}$ („mi“ contra „fa“, der Beelzebub der älteren Musiktheorie). Heute schreibt man grosse Terzenfolgen ohne Bedenken. Auch in Sachen der Quintenparallelen denkt man jetzt im Allgemeinen milder und lässt sie wohl gar unbeanstandet durchpassieren, wenn sie durch Gegenbewegung oder Dissonanz verdeckt sind, d. h. wenn das Ohr für den Ausfall an Stimmenreichtum (denn die parallelgehende Stimme verschwindet eben sozusagen für die Dauer der Parallele) durch anderweite Reizmittel des Interesses entschädigt wird. Ein Stil-Fehler bleibt aber die reine Quintenfolge reeller Stimmen unter allen Umständen; aus den Schularbeiten ist sie ausnahmslos zu verbannen. Wenn der Lehrer verabsäumt in seinen Zöglingen die natürliche Empfindlichkeit für solche Verstösse gegen die Reinheit des Satzes zu entwickeln und zu verschärfen, so darf er sich nicht wundern, wenn dieselben überhaupt ganz verwildern. Ganz falsch ist übrigens die Ansicht, dass springende Quintenparallelen schlechter seien als stufenweise; gerade die gleichzeitige melodische Fortschreitung bringt in erhöhtem Masse den Eindruck des Zusammenschmelzens zweier Stimmen zu einer hervor. Am aufdringlichsten macht sich die stufenweise Quintenparallele bemerklich, wenn sie Klängen gleichen Geschlechts angehört ($\overset{5}{1}-\overset{5}{1}$ in $S-D$, $\overset{I}{V}-\overset{I}{V}$ in ${}^{\circ}D-{}^{\circ}S$); minder bemerklich ist sie, wenn sie im Sinne unsrer Bezifferung sich als $\overset{5}{1}-\overset{I}{V}$ bzw. $\overset{I}{V}-\overset{5}{1}$ (in $+D-{}^{\circ}S$, bzw. ${}^{\circ}S-+D$) darstellt. Springende Quinten, besonders mit wechselndem Klangesgeschlecht, werden leicht überhört, z. B.: $\overset{c}{f} \rightarrow \overset{a}{d} = \overset{5}{1}-\overset{I}{V}$; gutzuheissen sind aber auch diese nicht. Wenn dieselben als

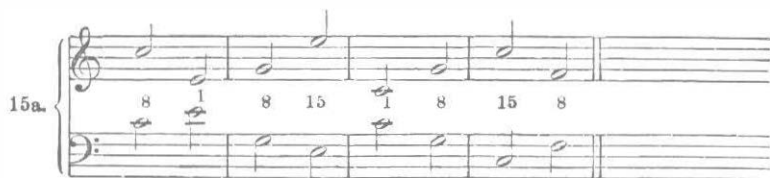
Harmoniefiguration  nicht selten vorkommen und

gut wirken, so ist das damit zu erklären, dass das Ohr in solchen Fällen überhaupt keine Fortschreitung hört, sondern

nur eine rhythmisch interessierende Darlegung der Elemente eines Zusammenklangs.

Schlecht klingen ja aber an und für sich weder parallele Oktaven noch parallele Quinten; deshalb sind beabsichtigte Oktavenverdoppelungen (Klangverstärkungen durch hinzugefügte Oktaven) jederzeit gut und im Orchestersatz selbstverständlich, liegen aber gänzlich ausserhalb des Bereichs des Satzes mit 4 realen Stimmen; auch die Verstärkung durch parallellgehende Quinten (Duodezimen) kommt im vollgriffigen Klavier- oder auch im vollen Orchestersatz nicht selten vor, ist aber nirgends als reale Stimmführung anzusehen. Die Hilfsstimmen der Orgel beweisen evident, dass die durch ganze Sätze fortgesetzte Klangverstärkung durch parallele Oktaven, Duodezimen und überhaupt den Obertönen entsprechende Pfeifen möglich und von guter Wirkung ist.

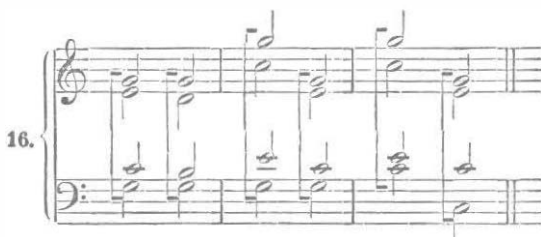
Das Verbot der Oktaven- und Quintenfolgen muss aber gegenüber seiner herkömmlichen Fassung generalisiert und verschärft werden; denn da sich sowohl Einklang, Oktave und Doppeloktave als auch Quinte und Duodezime im Verschmelzungsgrade nicht nennenswert von einander unterscheiden, so sind alle Übergänge aus dem Einklang oder aus der Oktave in die Doppeloktave und umgekehrt:



und ebenso alle Übergänge aus der Quinte in die Duodezime oder umgekehrt (bezw. auch mit Einbeziehung der Oktaverweiterung der Duodezime [19^{ma}]) als der Selbständigkeit der Stimmen widersprechend zu verbieten:



Selbstverständlich hat das Stillstehen zweier Stimmen im Abstände einer Oktave oder Quinte oder auch die Oktaverweiterung oder -Verengung resp. der Oktavensprung zweier Stimmen unter Festhaltung des Oktavintervalls oder Quintintervalls mit dem Verbote der Parallelen nichts zu thun. Das Verbot bezieht sich durchaus nur auf die Fortschreitung zu andersnamigen Tönen, und folgende Führungen sind daher stets unbedenklich:



Damit sind wir am Schluss der vorbereitenden Bemerkungen angelangt, und die praktischen Übungen im vierstimmigen Satz können ihren Anfang nehmen.

§ 6. **Schlichter Quintschritt in Dur.** Die neue Bezifferung hebt entweder den Hauptton jedes einzelnen Klanges hervor und zeigt ihn, falls er nicht in der gegebenen Stimme als Note steht, durch einen Klangbuchstaben an, oder aber sie charakterisiert die einzelnen Harmoniefolgen noch schärfer mittels allgemeiner, für alle Tonarten gültiger Andeutung der Stellung der einzelnen Klänge in der Tonart, nach ihrer tonal-logischen Funktion als Tonika, Dominante, Subdominante etc. Es ist daher möglich, sofort aus der Bezifferung zu erkennen, ob für den Satz besondere Gefahren drohen, wenn systematisch der Satz der einzelnen möglichen Arten von Harmoniefolgen geübt und geläufig gemacht wird. Um das aber mit Bequemlichkeit und möglichst grossem Nutzen zu können, bedürfen wir kurzer scharf unterscheidenden Namen für die einzelnen Arten von Klangfolgen. Die dafür anzuwendende Terminologie geht aus vom Abstände (Intervall) der Haupttöne und unterscheidet zunächst Quintschritte, Terzschritte etc. Die am leichtesten verständliche Harmoniefolge ist von der Tonika irgend welcher Durtonart aus (d. h. von demjenigen Klange

aus, nach welchem die Tonart benannt ist, z. B. in Cdur vom Cdur-Accorde aus) der Übergang zum Duraccorde der Oberquinte, der sogenannten Dominante (z. B. in Cdur die Fortschreitung $T - D = c^+ - g^+$). In Ansehung des Intervalls der Haupttöne ist dieser Schritt ein Quintschritt, und da die Quinte, zu der fortgeschritten wird (g), die dem ersten Klange (c^+) angehörige ist, so wollen wir den Schritt

den schlichten Quintschritt

nennen. Geschieht derselbe Schritt zurück zum Ausgangsklange, so nennen wir ihn den schlichten Quintschluss (Dominantschluss). Bekanntlich ist dieser Schritt der beliebteste, durchaus überwiegende, weit am vollkommensten befriedigende Schlussschritt.

Es ist beim schlichten Quintschritt schwer, Fehler zu machen; nur Oktavenparallelen können aus Mangel an Übersicht anfänglich vorkommen. Die beiden Klänge haben einen gemeinsamen Ton (die Quinte des Ausgangsklangles ist Prim des schlichten Quintklanges; von den übrigen Tönen aus sind Sekundschritte zu den Tönen des zweiten Klanges möglich, auch für den Bass, wenn dieser nicht vorzieht, von Grundton zu Grundton fortzugehen:



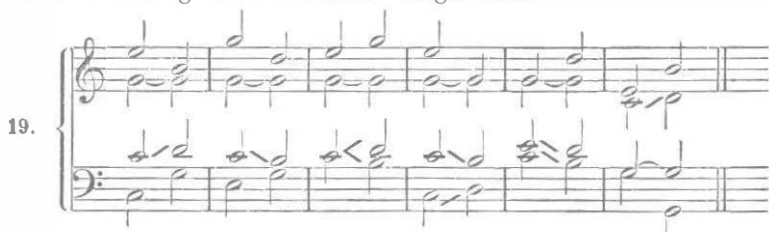
Zu einem Abgehen von dieser natürlichsten Verbindung der beiden Accorde ist man nur gezwungen, sobald die gegebene Stimme (der *Cantus firmus*) einen Schritt enthält, der ihr widerspricht, oder die Bezifferung einen solchen Schritt


für die Ober- oder Unterstimme fordert, z. B.: $\overset{3}{T} - \overset{3}{D}$, $\overset{5}{T} - \overset{5}{D}$, $\overset{3}{T} - \overset{5}{D}$, mit Bestimmung der Tonart genauer:

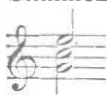


Geht e nach h , so kann c nicht mehr nach h gehen, da die Verdoppelung der Terz des schlichten Quintklanges

unter keinen Umständen (auch nicht in Gegenbewegung) zulässig, vielmehr als Leittonverdoppelung durchaus verpönt ist. Denn diese Terz ist der speziell Leitton (zur Prim der Tonika) benannte Ton. Der in Fig. 17 als normal verlangte Leittonschritt $c - h$ wird also unmöglich, wenn der Schritt $e - h$ verlangt ist. Der Sprung von e herunter nach h bedingt weite Lage für den ersten Accord. Dass $e - h$ steigend (NB.) weniger gefällig ist als $e - h$ fallend, erklärt sich dadurch, dass der gewöhnlich folgende Schritt $h - c$ nach dem abwärts gehenden Sprunge $e - h$ nach den Erläuterungen des vorigen Paragraphen (S. 27) melodischer ist als nach steigendem $e - h$. Übrigens schwinden alle Schwierigkeiten auch beim Satz solcher Melodieschritte, wenn man rechtzeitig die geeignete Wahl zwischen enger und weiter Lage trifft:

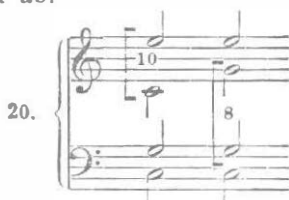


Und nun mögen ein paar Musterbeispiele die letzten Vorbereitungen für den Beginn der Satzübungen abschliessen. Die bereits S. 21 notierte Aufgabe mag den Anfang machen. Da die gegebene Oberstimme zunächst anhaltend fällt, beginnen wir in weiter Lage. Der Gang des Basses ist beinahe ganz durch die Bezifferung vorgeschrieben; wir versuchen da, wo er freigestellt ist, die Grundtöne zu nehmen. Geben wir dem Bass als ersten Ton , so ist über die beiden andern Stimmen bereits disponiert, da die enge Lage der drei Oberstimmen

 wegen der abwärts gehenden Tendenz der Oberstimme ausgeschlossen ist (sie würde die Benutzung der natürlichen Bindungen und Sekundfortschreitungen zum Teil unmöglich

machen  NB. ; wollten wir dem Tenor (klein) g

geben, so müsste der Alt (eingestrichen) *c* oder *g* nehmen, käme aber im ersten Falle zu weit vom Soprane, im zweiten zu weit vom Tenor ab:



Die Ausarbeitung wird sich deshalb so gestalten:

1. Musterbeispiel:

21.

c. f. c g 3 5 3 1 g a) b) falsch!

T D T D T 8 8

Der Schüler gewöhne sich von allem Anfang an, bleibende Töne durch Bögen augenfällig zu binden und innerhalb desselben Taktes als lange Note zu schreiben. Die Arbeiten bekommen dadurch sogleich ein kunstgerechteres, wirklich musikalisches Aussehen; auch entwickelt erfahrungsmässig solche Art der Aufzeichnung viel schneller im Schüler den Sinn für gebundene Stimmführung. Der letzte Takt hätte allenfalls auch wie bei a) geführt werden können, doch ist der Bassschritt *h c* matt und die Folge der beiden Grundtöne vorzuziehen. Wollte man den Bass im vorletzten Accorde nach *d* führen (b), so entstünden Oktavenparallelen zwischen den gegebenen Soprane und dem Bass, da der Schlussaccord den Grundton im Bass erhalten muss.

Während der Ausarbeitung der Aufgaben mit einer gegebenen Stimme zeige der Schüler (wie oben geschehen) unter den einzelnen Accorden deren Funktionen (mit *T*, *D* etc.) an, doch ohne die nur die Stimmführung angehenden Lagenbestimmungen durch Zahlen. Das ist vorläufig sehr leicht, wird aber allmählich sehr schwer und entwickelt die musikalische Dennkraft ausserordentlich.

Die **zweite Aufgabe** sei eine die **Wahl der Tonart** freilassende, ohne gegebene Stimme, nur mit Anzeigung der Funktionen:

$$\text{C} : T \underset{5}{D} \mid T \underset{3}{D} \mid T \underset{3}{D} \underset{5}{} \mid T (\varphi)^*$$

Hier ist durch die untergeschriebenen Zahlen der Gang des Basses fast ganz bestimmt, dagegen die Führung der Oberstimme völlig frei gelassen. Die Ausführung kann z. B. so ausfallen:

2. Musterbeispiel.

a)

22.

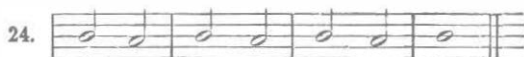
b) besser:

Die erste Bearbeitung dieser Aufgabe (a) ist nicht viel wert, da der Bass von NB. an nur zwischen zwei Tönen wechselt und auch die Melodie vom 2. Takte ab hängen bleibt; der mögliche Ausweg anderer Führung des Soprans:

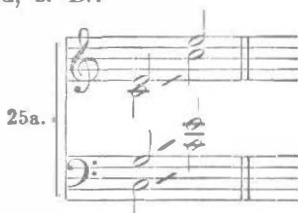
23.

*) Das geklammerte Notenwertzeichen am Schluss der Aufgaben dieser Art (Serie A) deutet die Länge der Schlussnote an.

ergibt das noch kläglichere Resultat fortwährenden Wechsels der Melodie zwischen zwei Tönen:




erstens ist hier der 5. Accord gar nicht derselbe wie der 4., sondern vielmehr die in § 5 (S. 28—29) erklärte dissonante Form der Dominante (mit zwei Vorhalttönen: 4 statt 3 und 6 statt 5), der Quartsextaccord der Dominante, und zweitens sind Oktaven (und Quinten) überhaupt auch bei Verlegung derselben Harmonie nur gutzuheissen, wenn der ganze Accord um eine Oktave verlegt wird, z. B.:



Der Ausweg c) zeigt den Fehler der Verdoppelung der Quarte des Quartsextaccordes; nur der Basston (der dem Buchstaben entsprechende, hier *cis*) ist aber im Quartsextaccord verdoppelungsfähig, da dissonante Töne nicht verdoppelt werden dürfen. Es bleibt daher auch für b) nur dieselbe Schlussbildung (Takt 3—4) wie bei a) übrig; dabei fällt freilich der Sopran etwas ärmlich aus.

Der Schüler arbeite alle Aufgaben mit Funktionsbezeichnung, bei denen ja die Wahl der Tonart freigelassen ist, in zwei um eine halbe Oktave von einander abstehenden Tonarten aus, z. B.: in Cdur und Fisdur (*Gesdur*), in Ddur und Asdur u. s. w. Dann werden sich stets erhebliche Unterschiede der Melodie- und Bassführung aufdrängen, schon weil an ganz verschiedenen Stellen die Grenze in der Höhe oder Tiefe erreicht wird.

§ 7. **Mollsatz.** Der schlichte Quintschritt zwischen Mollaccorden (Unterklängen) geschieht eine Quinte abwärts, da der Quintton des Mollaccordes die Unterquinte des Haupttones ist. Thatsächlich ist der Unterklang der Unterquinte der Molltonika, die Moll-Subdominante (0S , also von 0e aus: 0a) derjenige Unterklang, der am ungewungensten der 0 Tonika folgt und von dem aus am natürlichsten und befriedigendsten zur Tonika zurückgeschlossen werden kann. Der schlichte Quintschluss in Moll ($^0S—^0T$) ist ebenso überzeugend und schlusskräftig wie der in Dur

($+D - +T$). Der Satz des schlichten Quintschrittes in Moll fordert keine neuen Regeln. Die nächstliegenden Schritte beim Übergang aus der 0T in die 0S sind dieselben (in umgekehrter Richtung!) wie bei $T - D$ in Dur:  Nur ver-

gesse man nicht, dass der Grundton des Mollaccordes nicht die Prim (I) sondern die Unterquinte ist (V), d. h. derjenige Ton, welcher durch seinen stark mitklingenden 3. Oberton sogar im Stande ist, die I mit zu ersetzen (S. 25). Es sei nochmals davor gewarnt, 0e als *Emoll* abzulesen; es heisst »unter e «, weist also auf die unterhalb e liegende Terz und Quinte hin, also vor allem auch darauf, dass nicht e Grundton ist, sondern dass der Grundton (a) unter dem e liegt. Im übrigen bleiben die Regeln genau dieselben wie beim Duratz: Bindung des gemeinsamen Tones, Bevorzugung möglicher Sekundschritte, besonders kleiner (Leittonschritte), Verbot der Leittonverdoppelung (Leitton [von oben] ist in Moll die Terz der »Subdominante, welche im Leittonverhältnis zur Prim der Tonika steht, z. B. in *Amoll* $f - e$!), Oktavenverbot und Quintenverbot u. s. w.

4. Musterbeispiel. Alt gegeben.

26. 

Funktionen: 0T 0S 0T 0S 0T .. 0S 0T

5. Musterbeispiel. Aufgabe: $\text{C}: ^0T S | T ^0S | T ^0S | ^0T (\text{c})$

Ausarbeitung:

27. 

Auch hier können nur besondere Schwierigkeiten durch einen Sprung in der gegebenen Stimme entstehen, z. B.:

III III I I V III

T S, T S, T S, in Noten z. B.:



Sorgt man bei Zeiten vor einem Sprunge nach aussen für enge, vor einem Sprunge nach innen für weite Lage, so existiert eine eigentliche Schwierigkeit nicht.



Der Schüler nehme nun mutig die Ausarbeitung der folgenden Aufgaben in Angriff und richte sich dabei streng nach den oben gegebenen Vorschriften. Er wird bald bemerken, dass trotz der gründlichen Durchsprechung der möglichen Schwierigkeiten sich doch Fälle genug finden werden, welche volle Konzentration erfordern, um wirklich alle Fehler zu meiden. Trotz ihrer grossen Einfachheit sind bereits diese ersten Arbeiten von grossem Wert für die Entwicklung der Routine im Satz.

Aufgaben.

Serie A (mit Funktionsbezeichnung).

I. Dursatz.

$$1. \text{ C} : T \mid \overset{3}{D} \underset{3}{\cdot\cdot} \mid T \underset{3}{\cdot\cdot} \mid D^{\overset{6}{4}} \overset{5}{3} \mid T (\text{c})$$

$$2. \text{ C} : T \underset{3}{\cdot\cdot} \mid D T \mid \underset{3}{\cdot\cdot} \overset{5}{D} \mid T (\text{c})$$

$$3. \frac{3}{2} : T \underset{3}{\cdot\cdot} \overset{6}{D} \mid T D \underset{5}{\cdot\cdot} \mid T D^{\overset{6}{4}} \ddagger \mid T (\text{c})$$

4. $\text{♩} : D \mid \underset{3}{T} \underset{5}{D} \mid T \underset{3}{\cdot\cdot} \mid \underset{5}{D} \underset{1}{\cdot\cdot} \mid T (\text{♩})$
5. $\frac{3}{2} : T \underset{3}{D} \mid T \underset{3}{\cdot\cdot} \underset{5}{D} \mid T D T \mid D^{\overset{5}{3}} \overset{6}{4} \overset{5}{3} \mid T (\text{♩})$
6. $\text{♩} : \overset{1}{T} \overset{1}{D} \mid T \underset{3}{\cdot\cdot} \mid D T \mid \underset{3}{D} \underset{1}{\cdot\cdot} \mid \overset{3}{T} \overset{3}{D} \mid T \cdot\cdot \mid D^{\overset{6}{4}} \overset{5}{3} \mid T (\text{♩})$
7. $\frac{3}{2} : \overset{5}{D} \mid \overset{5}{T} \cdot\cdot \overset{3}{\cdot\cdot} \overset{1}{\cdot\cdot} \mid \underset{5}{D} T \underset{3}{\cdot\cdot} \mid D \underset{3}{T} \underset{5}{D} \mid T (\text{♩})$
8. $\text{♩} (\frac{4}{4}) : T \mid \underset{3}{D} \underset{5}{\cdot\cdot} T \underset{3}{\cdot\cdot} \mid D \underset{3}{\cdot\cdot} T \underset{3}{\cdot\cdot} \mid \underset{5}{D} T D^{\overset{6}{4}} \overset{+}{\cdot\cdot} \mid T (\text{♩})$
9. $\frac{3}{4} : T \underset{3}{D} \mid T \underset{3}{\cdot\cdot} \mid D \underset{5}{\cdot\cdot} \mid T \underset{3}{\cdot\cdot} \mid D \underset{3}{T} \mid \underset{5}{D} T \mid D^{\overset{6}{4}} \overset{+}{\cdot\cdot} \mid T$
- Rhythm: etc.
10. $\frac{3}{4} : T \mid \underset{3}{D} T \mid \underset{3}{D} T \mid \underset{3}{\cdot\cdot} \underset{1}{\cdot\cdot} \mid D T \mid D^{\overset{6}{4}} \overset{+}{\cdot\cdot} \mid T \underset{3}{\cdot\cdot} \mid D^{\overset{6}{4}} \overset{+}{\cdot\cdot} \mid T$
11. $\frac{3}{4} : T \mid \underset{3}{D} T \overset{3}{\cdot\cdot} \mid \overset{5}{D} \overset{8}{\cdot\cdot} \overset{3}{T} \mid \overset{1}{\cdot\cdot} D T \mid \underset{3}{D} T \mid \underset{3}{\cdot\cdot} \underset{6}{D} \underset{3}{T} \mid \underset{1}{\cdot\cdot} \dots \underset{1}{\cdot\cdot} \mid$
- $D^{\overset{6}{4}} \overset{+}{\cdot\cdot} \mid T$
12. $\frac{2}{4} : \overset{1}{T} \mid \overset{3}{\cdot\cdot} \overset{1}{\cdot\cdot} \mid D \overset{5}{\cdot\cdot} \mid \overset{1}{\cdot\cdot} \overset{5}{\cdot\cdot} \mid \overset{3}{T} \overset{1}{\cdot\cdot} \mid \overset{3}{D} T \overset{5}{D} T \mid \overset{5}{\cdot\cdot} \overset{1}{\cdot\cdot} \mid D^{\overset{6}{4}} \overset{+}{\cdot\cdot} \mid T$
13. $\frac{2}{4} : T D \mid \overset{3}{T} \overset{5}{D} \overset{1}{T} \mid \overset{3}{D} \overset{5}{\cdot\cdot} \overset{8}{\cdot\cdot} \mid \overset{1a}{T D T \cdot\cdot} \mid D : \overset{2a}{T D} \mid T \cdot\cdot D^{\overset{6}{4}} \overset{5}{3} \mid T$

II. Mollsatz.

14. $\mathbb{C} : {}^0T \dots \underset{\text{III}}{|S \dots|} \underset{\text{III}}{|T {}^0S|} {}^0T (o)$
15. $\mathbb{C} : {}^0S \underset{\text{III}}{|T \dots|} {}^0S \dots \underset{\text{III}}{|T {}^0S|} \underset{\text{I}}{|{}^0T (o)}$
16. $\mathbb{Z} : {}^0T {}^0S \underset{\text{III}}{|T|} {}^0S \dots \underset{\text{III}}{|T {}^0S|} \dots \underset{\text{I}}{|{}^0T (o)}$

$$17. \text{C} : {}^0T {}^0S | {}^0T \dots | \overset{\text{III}}{S} \overset{\text{V}}{\dots} | {}^0T {}^0S | {}^0T \dots | \overset{\text{IV}}{S} \overset{\text{III}}{\dots} \overset{\text{VI}}{\dots} \overset{\text{V}}{\dots} | {}^0T (\text{C})$$

$$18. \frac{3}{2} : {}^0S \dots | {}^0T \dots \dots | {}^0S \dots \dots | {}^0T S \dots | {}^0T (\text{C})$$

III I III III III V

$$19. \text{C} (\frac{4}{4}) : {}^0T S T | {}^0S \dots T {}^0S | T \dots \overset{\text{III}}{\dots} \overset{\text{I}}{\dots} | {}^0S \dots \dots \dots | {}^0T (\text{C})$$

III I III I III I V III IV III
VI V

$$20. \frac{3}{4} : {}^0T | \dots | {}^0S \dots | T S | T \dots | {}^0S \dots | {}^0T \dots | S | {}^0T (\text{C})$$

III III I III V III III I V IV III
VI V


Rhythmus:  etc.

$$21. \frac{2}{4} : {}^0T {}^0S {}^0T | {}^0S T {}^0S | T {}^0S \dots | {}^0T (\text{C})$$

III III III

$$22. \frac{3}{4} : {}^0T S | T {}^0S {}^0T | {}^0S \overset{\text{III}}{\dots} T | S T S | T \dots S | T \dots \dots |$$


III III I III I V III III I III V

 etc.

${}^0S \dots \dots | {}^0T (\text{C})$
III V

$$23. \frac{2}{4} : S T S | T {}^0S {}^0T | S \dots \dots | {}^0T {}^0S {}^0T | S T S | T {}^0S {}^0T |$$

III I V III III V III III I V III

 etc.


${}^0S \dots \dots | {}^0T (\text{C})$
IV III
VI V

*) Der Moll-Quartsextaccord, die dem Durquartsextaccorde entsprechende Bildung des Mollsatzes, ist der älteren Theorie nicht bekannt. Seine Behandlung ist einfach genug: verdoppelungsfähig ist nur die I (d. h. also a in a) und in den Bass gehört, wenn der Accord als IV VI

verstanden werden soll, die Sexte (in a das e):

IV
VI

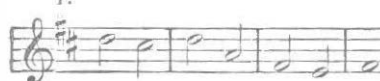
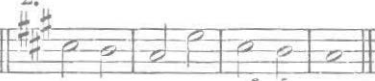


24. $\frac{3}{2}$: $\overset{\text{I V III}}{T} \dots \overset{\text{III}}{S} \dots \overset{\text{III}}{T} \overset{\text{III}}{S} \overset{\text{III}}{T} \overset{\text{III}}{S} \dots \overset{\text{III}}{T} \overset{\text{III}}{S} \overset{\text{III}}{T} \overset{\text{III}}{S} \overset{\text{III}}{T} \overset{\text{III}}{S} \dots \overset{\text{III}}{T} (\circ)$
 etc.

Serie B (mit einer gegebenen Stimme).



I. Dursatz.



Sopran gegeben.


1.  2. 
 a 3 5 d a d a e \dots e^4 $\frac{6}{3}$ $\frac{5}{3}$

3.  4. 
 e h e \dots h^4 \dots e c g 3 3 c g c

5.  6. 
 fis h fis 3 fis h fis \dots \dots \dots \dots cis

7.  8. 
 des as des as as \dots es 3 b es

9.  10. 
 as es as \dots es^4 \dots \dots 3 es 3 es

11.  12. 
 f 3 f b b f 3 f c f f

Alt gegeben.

13. 14.

g .. + 3 *g* .. *d* *d* *a* + .. *a*⁶ *a*⁵ *d*

15. 16.

a *e* *a* *e* *a* *e* *a* *e* .. *e* .. *h* *e* *h*

17. 18.

h *fi* *h* *fi* *h* *fi* *h* + .. *des* .. *ges* *des* *ges*

19. 20.

des 3 .. *as*⁶ + *des* *as* *es* + .. *es*⁶ ..

21. 22.

es *b* *es* *b* *b* *h* *b* *f* *b* *f* *b*

23.

+ .. *c* .. *f* *e* *f* *e* *c*⁶ ..

Tenor gegeben.

24. 25.

e *g* *e* *g* *g* *d* *g*

26. 27.

d *a* *d* *a* *d* *a* *d* *a* *e* *a* .. *a*⁶ .. *a*

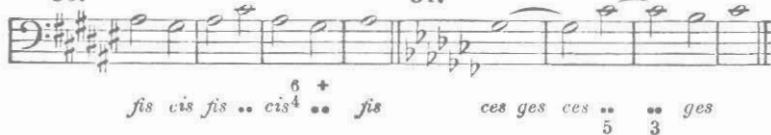
28.

29.



30.

31.



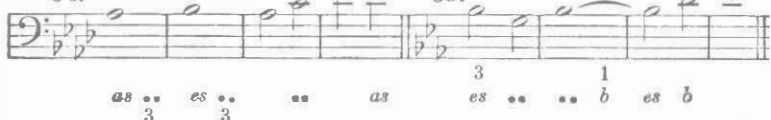
32.

33.



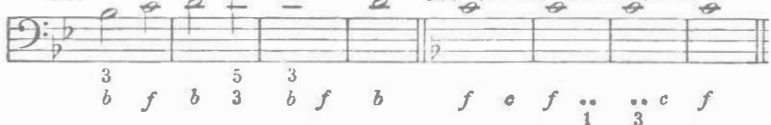
34.

35.



36.

37.



Bass gegeben.

38.

39.



40.

41.



42.

43.



44. 45.

46. 47.

48.

II. Mollsatz.

Sopran gegeben.

49. 50.

51. 52.

53. 54.

55. 56.

57. 58.

59. 60.

Alt gegeben.

61. 62.

0 0a 0 0a 0e 0a 0 V
a 0d III 0d 0 0d 0

63. 64.

0 g d III d g 0 0g III 0e .. g 0g
III I III III V I

65. 66.

0c 0 0c .. 0 .. 0e 0 0b f .. h
III V IV III 0
VI V

67. 68.

0b 0es 0b 0 0b .. 0es 0 0dis .. 0 .. 0dis 0gis 0dis
III III

69. 70.

0gis 0cis 0gis .. 0cis 0gis 0cis 0 .. fis 0cis
III I IV III
VI V

71. 72.

0fis 0h 0 .. 0h .. 0 V h 0e 0h III 0 .. h
III

Tenor gegeben.

73. 74.

0 III 0a III I 0 0e 0 0 0h 0e 0 .. 0e 0h
III III

75. 76.

0fis 0 fis .. h 0 0cis 0fis 0cis fis 0 0fis 0cis
III V IV III
VI V

77. 78.

0 .. 0cis .. 0gis 0cis 0 0dis 0 0dis .. 0 .. 0dis
III

79. 80.

0 0es 0 0es 0b es 0b 0f 0b f .. 0 0f
III IIIIV

81. 82.

0 0f 0 v 0f III 0e 0g 0 0g III 0 III 0g

83. 84.

0 0g d g I 0g 0d 0 0d 0 III 0d .. 0
V III

Bass gegeben.

85. 86.

0e 0a 0e .. 0a .. 0e 0h 0e V I. 0 0e 0h

87. 88.

0fis 0h 0fis .. h .. 0fis 0cis 0fis 0cis .. 0fis .. 0cis
IV III VI V

89. 90.

0gis 0 0gis 0cis 0gis .. 0cis 0gis 0dis 0gis 0dis 0gis 0 0gis 0dis

91. 92.

III V I V es as es as III 0as 0es 0f 0b 0f .. b III 0f
VI V

93. 94.

95. 96.

§ 8. Der Seitenwechsel. Der Oberklang und der Unterklang desselben Tones sind Gegensätze, der eine ist der Gegenklang des andern; ihr Zusammenklang ist Dissonanz, aber ihre Folge ist gerade durch ihre vollkommene Gegensätzlichkeit leicht verständlich. Wir wollen den Übergang von einem (+ oder 0) Klange zu seinem Gegenklange den »Seitenwechsel« nennen. Der Gegenklang einer Durtonika liegt auf der der Dominante entgegengesetzten Seite (nach unten), ist die Mollsubdominante (0S) der Tonika z. B. in *C*dur: $c^+ - ^0c = T - ^0S$. Der Gegenklang einer Molltonika liegt auf der der 0 Subdominante entgegengesetzten Seite (nach oben), ist die ^+D ominante der Molltonart z. B. in *A*moll: $^0a - a^+ = ^0T - ^+D$. Die Rückkehr vom Gegenklange (Seitenwechselklange) zur Tonika hat eine überzeugende Schlusskraft ($^0S - ^+T$; $^+D - ^0T$). Für den Satz bietet der Seitenwechsel keinerlei Schwierigkeit; er giebt sogar Gelegenheit, statt eines zwei Leittonschritte zu machen:

30.

Die Terz des Gegenklangs der Tonika darf unter keinen Umständen verdoppelt werden; sie teilt die Eigenschaft, Leitton zu sein (aber zur Quint [3, V] der Tonika), mit der Terz des schlichten Quintklangs.

Der Bass geht gewöhnlich von Grundton zu Grundton d. h. hier vom Durhaupttone zur Mollquinte oder umgekehrt, oder aber er macht eine Sekundfortschreitung:

31.

Der Übergang von der Terz der Tonika zur Terz des Gegenklanges ergibt einen Stimmschritt, den der Schüler vorläufig gänzlich zu meiden hat, nämlich die übermässige Quinte (*as—e* und *c—gis* steigend); seine Umkehrung, die verminderte Quarte (*as—e* und *c—gis* fallend), ist dagegen gut und kann selbst in der Melodie vorkommen (bei NB.):

6. Musterbeispiel (Sopran gegeben):

32.

§ 9. Der Gegenquintschritt. Einen Klang von ähnlich aber noch schärfer gegensätzlicher Bedeutung als der Gegenklang bringt der Schritt von der Durtonika zum Duraccorde ihrer Unterquinte (der Subdominante) bzw. von der Molltonika zum Mollaccorde ihrer Oberquinte (der ⁰Dominante) z. B. in Cdur *c+*—*f+*, in A moll ⁰e—⁰h. Vorausgesetzt wir fassen den Cduraccord wirklich als Tonika, als Hauptklang auf, d. h. wir hören den Fduraccord vom Cduraccorde aus, in seinem Sinne, so erscheint *f+* in ähnlicher Weise als gegensätzlich gegen *c+*, wie der Seitenwechselklang ⁰c (§ 8); ebenso ist ⁰h von ähnlicher gegensätzlichen Wirkung gegen ⁰e, wenn letzteres Tonika ist, wie *e+*. Wir nennen diesen neuen Harmonie-Schritt den Gegen-Quintschritt, weil er nicht zu der dem Ausgangsklange angehörigen Quinte, sondern zur Quinte der entgegengesetzten Seite geschieht. Die schärfere

*) Kleiner Quartsextaccord; 6+ = erniedrigte Sexte (vgl. S. 15).

Gegensätzlichkeit des Gegenquintklanges (verglichen mit dem Gegenklange) resultiert aus dem Widerspruche zwischen dem Klanggeschlecht beider Klänge gegen die Richtung des Schrittes; beim Seitenwechsel ist nur der Wechsel des Klanggeschlechtes einen Gegensatz bedingend, den die Gemeinsamkeit des Haupttones wieder mildert.

Der Satz des Gegenquintschrittes ist derselbe, wie der des schlichten Quintschrittes, oder vielmehr seiner Umkehrung, des schlichten Quintschlusses, nur ist hier der Leittonschritt nicht von gleicher Wichtigkeit, da er nicht zurückleitende, sondern vorwärtsschreitende Bedeutung hat (bei $c^+ - f^+$: $e - f$). Beim Rückgange vom Gegenquintklange zur Tonika (Plagalschluss) gewinnt dagegen der Schritt (in C dur: $f - e$, fallender [Moll-] Leittonschritt) eine ähnliche Bedeutung, wie sie beim Dominantschluss $g^+ - c^+$ der Schritt $h - c$ (steigender [Dur-] Leittonschritt) hat, und ist ihm deshalb Gewicht beizulegen. Entsprechend kommt beim umgekehrten (retrograden) Gegenquintschritt in Moll ($^0h - ^0e$) der steigende Leittonschritt $h - c$ zur Geltung, wie beim Moll-Subdominantschluss $^0a - ^0e$ der eigentliche Moll-Leittonschritt $f - e$ den Schluss besonders wirksam machte.

Die nun folgenden Musterbeispiele wie die S. 55 angeschlossenen Aufgaben verbinden mit der Tonika den schlichten Quintklang, Gegenquintklang und Gegenklang, sind daher bereits viel mannigfaltiger und interessanter als die bisherigen. Der Lehrer halte fortgesetzt streng darauf, dass der Schüler allen Aufgaben mit einer gegebenen Stimme bei der Ausarbeitung die Funktionsbezeichnung beifügt.

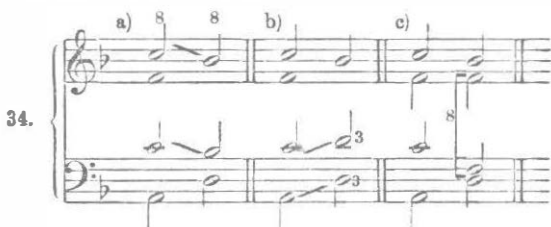
7. Musterbeispiel (Sopran gegeben):

33.

T S T S D + T

Hier ist im zweiten Takte eine besondere Schwierigkeit durch die für den Bass geforderten beiden Terzen entstanden;

wäre die Bassführung nicht vorgeschrieben, so hätte der Satz wie bei a) glatt zu Ende geführt werden können. Durch Forderung des Sprunges von *a* nach *d* im Bass ($T \overset{3}{S}$) sind wir genötigt, mit beiden Mittelstimmen zu springen, wenn nicht eine Oktavenparallele (34, a) oder eine fehlerhafte Terzverdoppelung in Parallelbewegung (34, b) entstehen soll:



Eine ebenfalls tadellose Führung ist aber auch die bei c), wo die enge Nachbarschaft von Bass und Tenor die Leerheit der Oktave zwischen Alt und Tenor wieder aufhebt (vgl. § 5 c).

Die Folge des Quartsextaccordes der Dominante auf die Subdominante ($S - D^{\frac{6}{4}}$) entspricht bezüglich der Bedingungen für die Stimmführung dem rückwärts geschehenden Gegenquintschritt ($S - T$) oder dem vorwärts geschehenden schlichten Quintschritt ($T - D$), nur aber mit dem sehr wichtigen Unterschiede, dass bei ihr die scheinbare Quint des zweiten Accordes (die thatsächlich aber der Dominant-Grundton ist) beliebig sprungweise vom Bass ergriffen werden kann; ihre Verdoppelung ist ja sogar Vorschrift und auch in Parallelbewegung jederzeit tadelfrei. Gelegenheit zu solichem Springen des Basses in den Grundton des Quartsextaccordes ergibt sich freilich erst weiterhin (nach Einführung der Parallelklänge); einstweilen ist dasselbe nur für $T - D^{\frac{6}{4}}$ möglich d. h. bei scheinbar bleibender Harmonie (nämlich bei Umdeutung derselben drei Töne z. B. *c*, *e* und *g* aus dem Sinne von *T* in den von $D^{\frac{6}{4}}$):



Terzverdoppelung in Gegenbewegung ist im Gegenquintklange zulässig, wenn sie sich ungezwungen ergibt, d. h. wenn sie nicht ohne allen Grund geradezu an den Haaren herbeigezogen wird:

gut: schlecht:

35a.

T S 0 T 0 D *T S 0 T 0 D*

8. Musterbeispiel. Aufgabe (ohne Bestimmung der Tonart):

$\text{C} : 0 T 0 D \mid T 0 S \mid D^{\overset{6}{\nearrow}} \overset{5}{\searrow} \mid 0 T S \mid T S \mid D^{\overset{6}{\nearrow}} \overset{5}{\searrow} \mid 0 T (\widehat{\circ})$

III III I III

Ausarbeitung:

36.

9. Musterbeispiel (Tenor gegeben):

37.

c. f.

T S T D T 0 S D⁶ + T

§ 10. Tonarten-Schemata. Ehe der Schüler an die Ausarbeitung der folgenden Aufgaben geht, stelle er aus Tonika, schlichtem Quintklang, Gegenquintklang und Gegenklang Schemata sämtlicher Dur- und Molltonarten bis zu 7^{te} und 7^{te} Vorzeichnung auf und zwar in der folgenden Form (immer die

beiden Tonarten mit gleicher Vorzeichnung, die sogenannten Paralleltonarten, nebeneinander):

<p>Cdur:</p> $ \begin{array}{ccccccc} & S & & T & & D & \\ \text{f} & \text{a} & \text{c} & \text{e} & \text{g} & \text{h} & \text{d} \\ \text{as} & & & & & & \\ {}^0S & & & & & & \end{array} $	<p>A moll:</p> $ \begin{array}{ccccccc} {}^0S & & {}^0T & & {}^0D & & \\ \text{d} & \text{f} & \text{a} & \text{c} & \text{e} & \text{g} & \text{h} \\ & & & & \text{gis} & & \\ & & & & D^+ & & \end{array} $
--	---

Der Schüler wird gewiss, obgleich wir den Gegenklang vor dem Gegenquintklang erklärten, schon selbst empfunden haben, dass der letztere eigentlich die schlichtere, ungekünsteltere Bildung ist. Das ergibt sich eigentlich schon daraus, dass die Terz des Gegenklangs in Widerspruch zur Tonartvorzeichnung steht; eine schlichte Melodiebildung wird nur ausnahmsweise auf die Einführung der Terz des Seitenwechselklangs verfallen, weil dieselbe unmelodische Intervalle in den Weg legt (*as* in Cdur: *as* — *h*, eine übermässige Sekunde, und *as* — *e* eine übermässige Quinte; *gis* in A moll: *gis* — *f*, ebenfalls eine übermässige Sekunde und *gis* — *c*, ebenfalls eine übermässige Quinte). Trotzdem mussten wir zuerst den Gegenklang erklären, weil die Gegenquinte eigentlich doch nur im Sinne des Gegenklangs vorzustellen ist, d. h. weil *f a c* in Cdur doch eigentlich der Oberklang der Unterquinte, und *e g h* in A moll der Unterklang der Oberquinte ist. Das wirklich vollkommene Verständnis des ästhetischen Wertes des Gegenquintklangs ist daher gar nicht so leicht und gar nicht einfach; es ist aber durchaus notwendig, das Gefühl für die Bedeutung der + Subdominante in Dur und der ° Dominante in Moll zu voller Stärke zu entwickeln, um zu verhüten, dass an Stelle der Empfindung des herben Gegensatzes dieser Accorde vielmehr ein Wanken des Tonalitätsgefühls, die Empfindung einer Modulation tritt, was dann stattfindet, wenn der Schüler in Cdur die Folge *c*⁺ — *f*⁺ wie eine ruhig abschliessende hört, indem er sie als *D* — *T* statt als *T* — *S* versteht. Ebenso ist Gefahr, in A moll °*e* — °*h* als °*S* — °*T* (mit Schlusswirkung) zu hören statt als °*T* — °*D* (als schroffe Gegenüberstellung). Anfänger in der Komposition übersehen, wenn sie Melodien harmonisieren wollen, nur allzuleicht überhaupt die Stellen, wo der Gegenquintklang seine Wirkung entfalten

muss und neigen dazu, in *C*dur ein vorkommendes *f* mit *g h d f* zu harmonisieren und in *A*moll ein vorkommendes *h* mit *h d f a* (oder *e g i s h*). Bei dem Studium unseres Kapitels ist die rechte Zeit, solcher Einseitigkeit rechtzeitig vorzubeugen, und speziell die folgenden Aufgaben mögen dafür nutzbar gemacht werden.

Aufgaben.

Serie A.

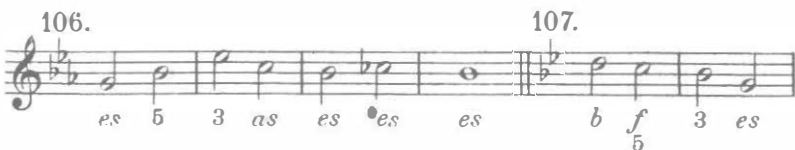
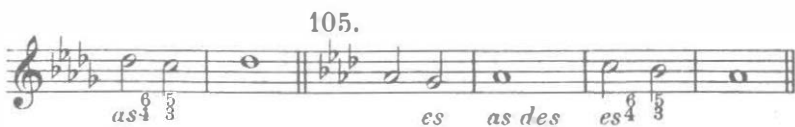
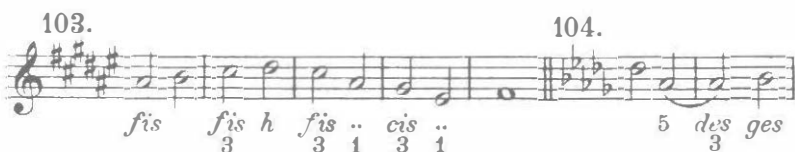
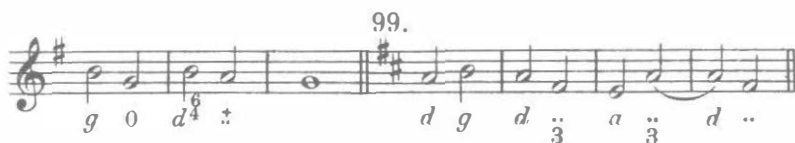
I. Dursatz.

25. $\text{C} : T | S \underset{3}{T} | S \underset{\text{III } 5}{T} | \underset{3}{..} D | T S | T^0 S | D^{\frac{6}{4} \frac{5}{3}} | T (\text{ol} \text{d})$
26. $\text{C} : T .. | D T | ^0 S .. | \underset{3}{T} \underset{5}{D} | T S | \underset{3}{..} \underset{1}{..} | \underset{3}{T} D | T (\text{o})$
27. $\frac{3}{2} : T \underset{3}{S} \underset{5}{T} | S \underset{3}{T} D | T^0 S .. | D^{\frac{6}{4} \frac{5}{3}} T | S .. | D^{\frac{6}{4} \frac{5}{3}} .. | T (\text{e})$
III III V
28. $\text{C} : \underset{1}{T} \underset{1}{S} | T .. D \underset{3}{..} | \underset{5}{T} D T S | D^{\frac{6}{4}} S D^{\frac{6}{4}} .. | T (\text{el})$
29. $\frac{3}{4} : \underset{1}{T} \underset{1}{D} T | ^0 S D^{\frac{6}{4}} .. | \underset{3}{T} \underset{5}{D} T | S .. | T \underset{3}{S} T | S \underset{3}{T} S | D^{\frac{6}{4}} .. | T (\text{el})$
30. $\frac{3}{4} : D | \underset{1}{T} S | \underset{\text{etc. } 5}{T} S | \underset{3}{..} \underset{1}{..} | T .. | D T | S \underset{3}{..} | D^{\frac{6}{4}} .. | T (\text{el})$
31. $\frac{2}{4} : T \underset{5}{D} | T .. | S .. | \underset{\text{III V}}{T} .. | D T | D \underset{3}{T} | D^{\frac{6}{4} \frac{5}{3}} | T (\text{el})$
32. $\text{C} : ^0 S | D^{\frac{6}{4}} .. | T^0 S | D^{\frac{6}{4}} .. | T \underset{3}{..} | ^0 S .. | T \underset{\text{III}}{..} | S \underset{5}{..} \underset{3}{..} | T (\text{el})$
III III
33. $\frac{3}{4} : T D T | S \underset{\text{III } 5}{T^0 S} | T \underset{3}{..} \underset{1}{..} \underset{5}{..} | \underset{5}{D} | T D T | ^0 S T S | D^{\frac{6}{4}} .. | T$
etc.
34. $\frac{3}{4} : T .. S .. | D^{\frac{6}{4}} .. | T .. D T | D | T D T .. | S T S .. | D^{\frac{6}{4}} .. | T$
etc.
35. $\text{C} : D \underset{3}{T} | S .. | T \underset{3}{..} | D^{\frac{6}{4} \frac{5}{3}} | T .. | ^0 S .. | D^{\frac{6}{4}} .. | T (\text{o})$
III
36. $\text{C} : T D | \underset{5}{..} \underset{1}{..} | | ^0 S .. | T^+ S | \underset{3}{..} \underset{5}{T} | D \underset{1}{..} | T (\text{o})$
III 3 5 1 3

Serie B.

I. Dursatz.

Sopran gegeben.



Alt gegeben.

109. 110.

c ⁰*c* *c* $\frac{3}{3}$ *g* .. *c* .. *g* *d* *g* *c*

111.

5 *c* *d* $\frac{6}{4}$ \ddagger *g* + *g* *3* .. *0* III

112. 113.

a *a* *e* *a* *d* *e* $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ *a*₆ + *a* $\frac{6}{3}$ *h* $\frac{4}{4}$ \ddagger

114.

+ *a* $\frac{6}{3}$ *h* $\frac{4}{4}$ \ddagger *e* *h* *fis* *h* *e* *h* *fis* *h*

115. 116.

+ *3* *h* *fis* *cis* $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ *as* $\frac{5}{5}$ *3* *ges*

117.

des *ges* + *as* $\frac{5}{5}$ *as* III *as* *es* $\frac{6}{4}$ \ddagger *as*

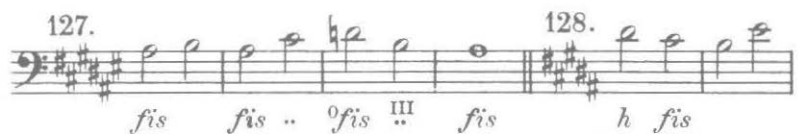
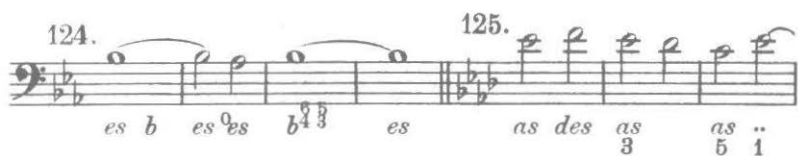
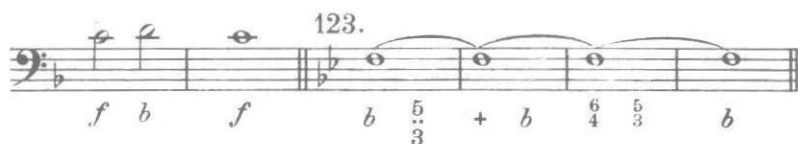
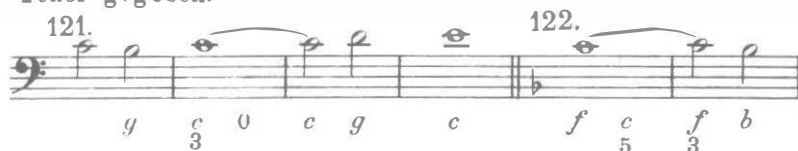
118. 119.

es *b* + *as* *3* *b* *es* *b* *es* *b* *f* $\frac{6}{4}$ \ddagger *b*

120.

f *c* *f* $\frac{3}{3}$ *b* *f* *b* *f* \bullet *c* $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ *f*

Tenor gegeben.



Bass gegeben.

133. 134.

0c c 3 d g g

135.

g 0g $\frac{6}{4}$ \ddagger .. $\frac{6}{4}$ \ddagger

136. 137.

a e d a $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ e ..

138.

0e III .. 0h h^+ fis fis^6 \ddagger 4 ..

139. 140.

fis $+$ fis .. cis .. as des

141.

des as .. as es^6 \ddagger 4 ..

142. 143.

3 b 1 es es b f b $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$

144.

f c $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$

II. Mollsatz.

Sopran gegeben.

145. 146.

0 0^h 0 0^a 0 0^a 0 0^h 0^e 0 III 0^h 0^e 0

147. 148.

0^{fis} 0^{cis} 0^{fis} 0^h I 0^h 0 0^{cis} 0^{fis} 0^{cis} 0^{gis} 0^{cis} 0 0^{cis}

149. 150.

0^{gis} 0^{dis} 0^{gis} 0^{cis} III 5 0 0^{dis} 0 0^{dis} 0^{ais} 0^{dis} 0^{gis} 0

151. 152.

0^{ais} III 0^{dis} III 0^{ais} 0 0^{ais} f_3 " f 0^b

153.

0 0 0^f 0^c 0^f 0 0^f 0^c 0^{c+} 0^c 0 0^c 0^f 0^c

154. 155.

0^c 0 .. 0^c .. 0 0^d 0^g III 0^d 0

156.

III 0^g 0^d 0^{d+} 0^d 0^a 0^e III 0^d 0 0 0^a

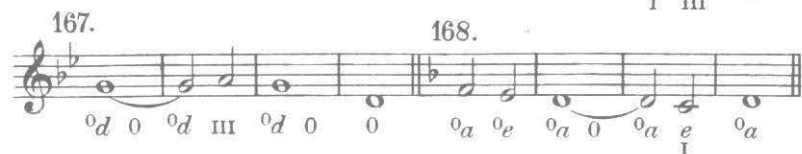
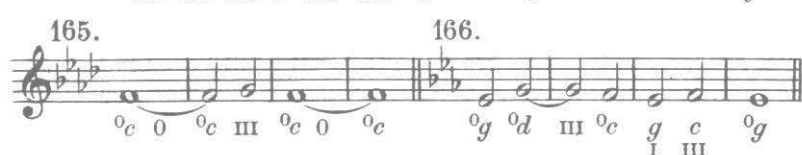
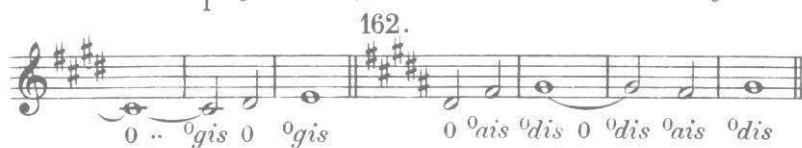
Alt gegeben.

157. 158.

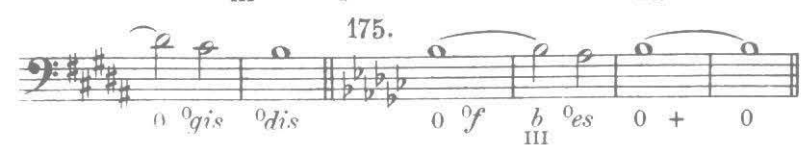
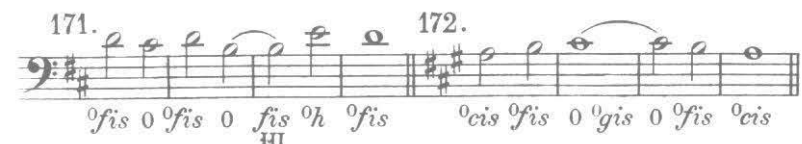
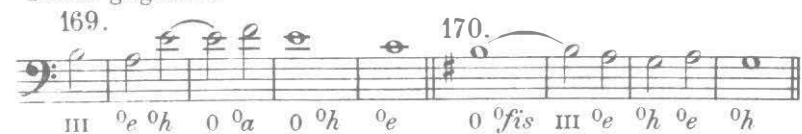
0 0^h 0 0^{e+} 0 0^a 0^e 0^h .. 0 .. 0^h 0^{fis} 0^h

159.

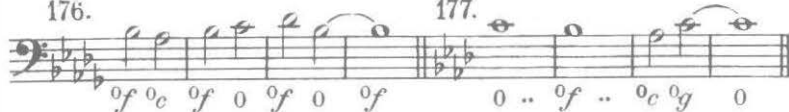
0 0^{cis} 0 0^h 0^{fis} 0^h 0^{fis} + 0



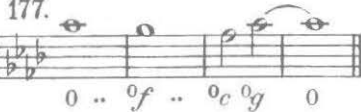
Tenor gegeben.



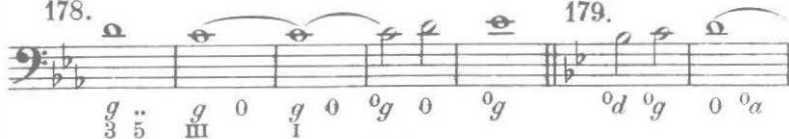
176.



177.



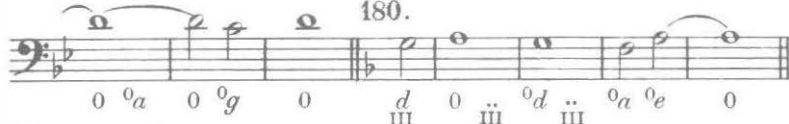
178.



179.

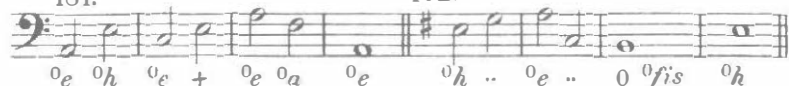


180.



Bass gegeben.

181.



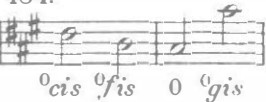
182.



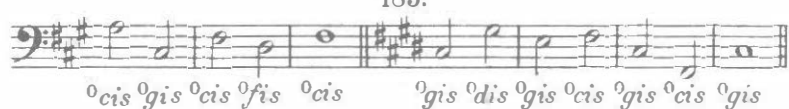
183.



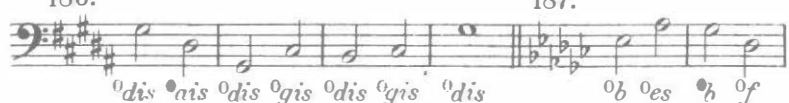
184.



185.



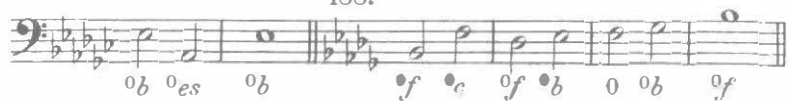
186.



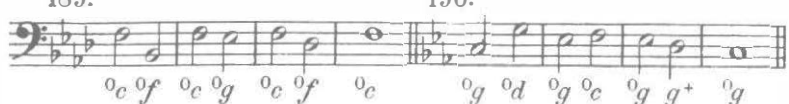
187.



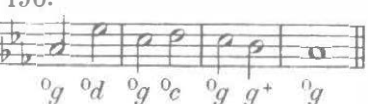
188.



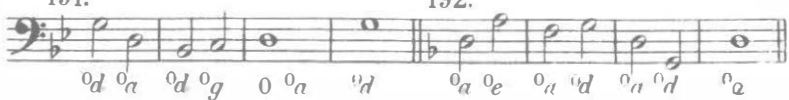
189.



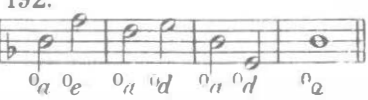
190.



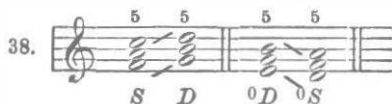
191.



192.



§ 11. Der Ganztonschritt. Waren bis jetzt die Regeln für den Satz sehr einfach und die Gefahren leicht zu vermeiden, so fällt nun das schlimmste Kreuz mit drückender Last auf den Harmonieschüler, wenn er den Gegenquintklang direkt mit dem schlichten Quintklange zu verbinden unternimmt. Beide Klänge (z. B. in *C*dur f^+ und g^+ , in *A*moll 0h und 0a) haben keinen Ton gemeinsam, vielmehr liegen die Töne des einen von denen des anderen sämtlich eine grosse Sekunde nach derselben Seite entfernt und bringen daher die Gefahr, die fehlerhaftesten aller Quintenparallelen (S. 30) zu schreiben:



Die Stimmen in dieser Weise wirklich parallel fortschreiten lassen, hiesse die Selbständigkeit der Führung der Einzelstimmen gänzlich verläugnen, zumal, wenn gar auch noch die Bassstimme in Oktavenparallelen mitginge und von Grundton zu Grundton (1—1, V — V) fortschritte:



Das sehr einfache Mittel gegen solche wie gegen alle Parallelen ist die der Parallelbewegung entgegengesetzte Gegenbewegung; diese ist aber im vorliegenden Falle meistens nur zu ermöglichen durch Absehen von einigen möglichen Sekundanschlüssen:



b) Moll.

0D 0S 0D 0S 0D 0S 0D 0S 0D 0S 0D 0S

So einfach das aussieht, so bedarf es doch immerhin erst fleissiger Übung, ehe der Harmonieschüler in der Vermeidung dieser wie gesagt schlimmsten aller Arten von Quintenparallelen völlige Sicherheit erlangt. Man übersehe nicht, dass hier unter den Mitteln der Vermeidung fehlerhafter Parallelen in Dur auch (bei NB.) der Sprung des Basses vom Grundton der Subdominante in die Quint der Dominante mit aufgeführt ist. Es ist das eine der wichtigsten Ausnahmen des § 5 unter *h*) gegebenen Verbotes der sprungweisen Ergreifung der 5 durch den Bass. Die direkte Aufeinanderfolge der beiden Dominanten schliesst nämlich das Entstehen einer Quartsextwirkung, die Verwechselung von *g* mit *a*¹ aus. Ähnlich muss die Führung bei NB. unter b) gelegentlich als Ausweg gewählt werden, obgleich im allgemeinen das Abspringen des Basses von der 1 schlecht wirkt (S. 28).

Von der Prim des Gegenquintklanges zur Terz des schlichten Quintklanges ist in Dur steigend, in Moll fallend ein Intervall, das nicht gut sanglich und daher für einen schlichten Satz verboten ist, nämlich der Tritonus (die übermässige Quarte, z. B. *f* — *h* in *f*⁺ — *g*⁺ und *h* — *a*⁰; vgl. das S. 27 über die übermässigen Stimmschritte Gesagte). Die Umkehrung dieses Intervalls, die verminderte Quinte (fallend *f* — *h* und steigend *h* — *f*) ist dagegen jederzeit gestattet, weil melodisch untadlig. Natürlich wachsen durch Sprünge die Schwierigkeiten des Satzes hier noch mehr als bei den bisher betrachteten Harmonieschritten (Oberstimme gegeben):

1) Dur.

a. b. c. d. e.

11. NB.



Die Quintverdoppelung bei NB. ist nicht gut, weil beide Stimmen (Sopran und Bass) in die Quinte springen, besser wäre es, dem Bass den verminderten Quintschritt $f - h$ zu geben (was natürlich zwingt, die Mittelstimmen anders zu setzen [$f < \frac{g}{d}$ mit Auslassung des c , oder $f - \frac{d}{c} - g$]) oder aber, wenn es möglich ist (d. h. in Gegenbewegung!) die Terz der S zu verdoppeln. Auch bei d) und i) ist natürlich vorausgesetzt, dass die Terzverdoppelung im Gegenquintklange in Gegenbewegung erzielt worden ist.

Reine Quintenparallelen sind unter keinen Umständen zulässig, daher die folgenden Führungen samt und sonders als Fehler zu rügen und herauszuschaffen:

(sämtlich fehlerhaft)



Dem Schüler wird der Wink willkommen und nützlich sein, dass die Folge der beiden +Quinttöne bzw. „Primen im allgemeinen nur ohne Fehler möglich ist, wenn die beiden Grundtöne darüber gelegt werden (Quarten- statt Quintenparallelen). Weitaus in der Mehrzahl der übrigen Fälle wird aber der Satz des Ganztonschrittes gefahrlos, sobald man den Leittonschritt von S^5 zu D^3 bzw. von D^5 zu S^{III} ausführt. Ehe der Schüler dem Lehrer seine Arbeit vorlegt, stelle er stets erst eine sorgsame Prüfung des Satzes auf Quintenparallelen an, was am schnellsten und sichersten in der Weise geschieht, dass man die +Quinten resp. „Primen aller Harmonien

aufsucht und ihre Fortschreitung kontrolliert. Eine wirkliche Sicherheit im Vermeiden wie Auffinden der Quinten- wie Oktavenparallelen wird freilich erst derjenige erlangen, welcher im Stande ist, die Bewegung der vier Stimmen fortgesetzt gleichsam körperlich zu empfinden, d. h. die Harmoniebewegungen nicht als Bewegungen einer kompakten Masse (homophon, rein accordisch), sondern fortgesetzt als Ergebnis der Fortschreitungen der Einzelstimmen zu verfolgen. Dafür sind aber unerlässlich die bereits nach einigen Monaten zu beginnenden Übungen im Generalbassspiel.

Die Aufgaben sind nunmehr sämtlich in Partitur d. h. auf vier Systemen auszuarbeiten und zwar die hier zunächst folgenden (Serie A, 49—72) noch wie bisher: Sopran und Alt im Violinschlüssel, Tenor und Bass im Bassschlüssel. Der Schüler arbeite aber nicht etwa aus Sparsamkeitsrücksichten die Aufgaben in Klavir auf zwei Systemen aus, sondern setze sie direkt auf vier Systeme; nur so wird der pädagogische Zweck der Gewöhnung an das Zusammenlesen der Stimmen von vier Systemen (als Vorbereitung für die Arbeiten mit vier Schlüsseln, wie überhaupt für das Partiturlernen) erreicht. Da jetzt nur eine Stimme auf jedes System geschrieben wird, tritt die kalligraphische Regel wieder in Kraft, dass alle Noten, die über der Mittellinie liegen, die Striche nach unten bekommen, alle unter der Mittellinie liegenden dagegen nach oben.

10. Musterbeispiel.

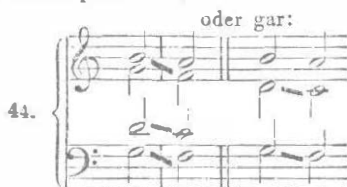
Aufgabe C : $T \overset{3}{D} | \overset{3}{S} D | T \underset{3}{D} | T \underset{3}{\bullet} | S T | S D | T (\hat{\bullet})$

Ausarbeitung:

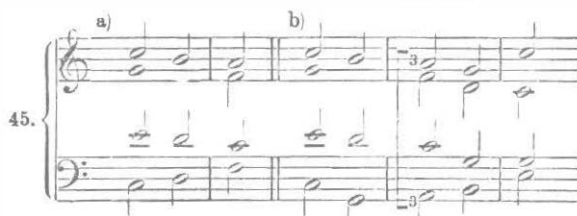
43.

NB.

Hier ergibt sich gleich beim Übergang über den ersten Taktstrich eine Schwierigkeit allerersten Ranges, da der Schritt $h - a$, d. h. die Folge der beiden Terzen des Ganztonschrittes, für die Melodie verlangt ist. Sollte jemand meinen, dass der hier getroffene Ausweg (Sprung der beiden Mittelstimmen) nicht genügend sei, etwa weil das Ohr das in der Mitte fehlende g aus den Obertönen ergänze und vierstimmig so höre (Ohrenoktaven und Ohrenquinten):

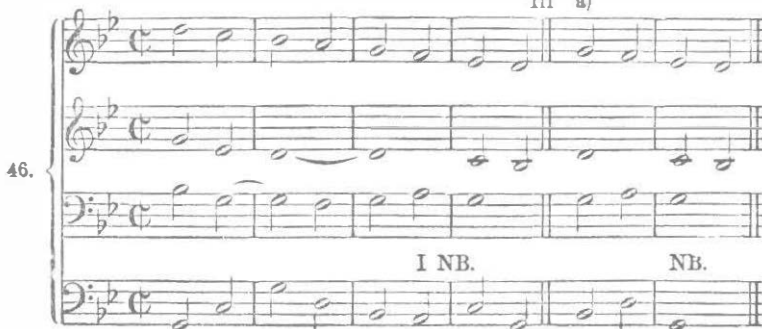


so wähle er die unten geklammert beigelegte Bassführung, welche das Zusammengehen von Bass und Tenor in g beseitigt. Jedenfalls dürfte mit einer Führung wie hier bei a) (mit Abspringen des Basses von der Dominantquinte):



nichts gebessert sein; dagegen ist die Verdoppelung der Terz der S (in Gegenbewegung) bei b) einwandfrei und vielleicht überhaupt vorzuziehen.

11. Musterbeispiel. Aufgabe: $\text{C} : T' S | T' D | T' D | S T.$
 I V III I V III III I
 III a)



Hier liegt die Hauptschwierigkeit beim Übergang über den letzten Taktstrich, wo die Terzen von a und g einander in der Melodie direkt folgen sollen; wir sind ihr begegnet durch Abspringen von der Mollprim (I) der aD zum Grundtone der aS , eine Führung, die dadurch erträglich wird, dass bereits der zweitfolgende Basston (g) wieder an das verlassene a anknüpft. Der Ausweg bei a) ist vielleicht im allgemeinen besser: der Sprung in die I, die liegen bleibt und Grundton (V) wird, eine vorhaltartige Wirkung, die Verwandtschaft mit der Quartsextwirkung hat. Das verfrühte Aufhören der Bewegung des Basses macht sich aber als lästige Stockung geltend, und ist, wenn es vor den letzten Taktstrich fällt, nur im äussersten Notfalle gutzuheissen z. B. in $^aT \mid ^aD \ S \mid ^aT$.

I—V

Aufgaben.

Serie A.

I. Dursatz.

49. $\text{C} : T \overset{3}{S} \mid \overset{3}{D} T \mid S D \mid T D \mid T D \mid \overset{3}{T} \overset{3}{S} \mid D \dots \mid T (\text{c})$
50. $\text{C} : T \dots \mid \overset{3}{S} \overset{3}{D} \mid T \overset{3}{D} \mid T \dots \mid S D \mid T S \mid D^{\overset{6}{4}} \dots \mid T (\text{c})$
51. $\text{C} : T \overset{3}{\dots} \mid S \overset{3}{\dots} \mid D^{\overset{6}{4}} \dots \mid T \dots \mid \overset{3}{S} \overset{3}{D} \mid T \dots \mid D^{\overset{6}{4}} \dots \mid T (\text{c})$
52. $\frac{3}{2} : T \overset{3}{D} T \mid \overset{3}{S} \overset{3}{D} T \mid S D^{\overset{6}{4}} \dots \mid T \dots D \mid \dots T \overset{1}{\dots} \overset{5}{S} \overset{5}{D} T \mid S D \dots \mid T (\text{c})$
53. $\frac{4}{4} : T \overset{5}{\dots} \mid \overset{5}{D} T S D \mid T \dots \overset{3}{D} \overset{3}{S} \mid T D S D \mid T$
54. $\frac{3}{4} : D \mid T D \mid T \overset{3}{\dots} \mid S D \mid T \dots \mid \overset{3}{S} \overset{3}{D} \mid \overset{1}{T} \overset{1}{S} \mid D \dots \mid T$
55. $\frac{4}{4} : T \overset{5}{\dots} \overset{3}{S} D \mid T \overset{3}{\dots} D \dots \mid T S D^{\overset{6}{4}} \dots \mid T (\text{c})$
56. $\text{C} : T \overset{1}{D} \mid \overset{3}{S} D \mid T D \mid T \dots \mid \overset{3}{S} D \mid S D \mid \widehat{T}$

$$57. \text{♩} : D | \underset{3}{S} D | T \dots | S D | T \overset{1}{\dots} | \overset{5}{S} \overset{5}{D} | T \overset{3}{S} | D \dots | T \text{ (♩)}$$

$$58. \frac{3}{4} : \underset{\text{simile}}{\overset{1}{S} \overset{5}{D} | T \overset{3}{S} D} | T \overset{3}{S} D | T \overset{5}{S} \overset{5}{D} | T \overset{3}{S} \overset{3}{D} | T \overset{5}{S} \overset{5}{D} | \\ T \overset{1}{S} \overset{3}{D} | T \overset{5}{S} \overset{3}{D} | T$$

$$59. \frac{2}{4} : \overset{3}{T} | \underset{\text{simile}}{\overset{3}{S} D} | T \overset{3}{\dots} | \overset{3}{S} \overset{5}{D} | \overset{5}{T} \overset{5}{S} | D \overset{5}{\dots} | T \overset{3}{S} | D \overset{6}{4} \overset{+}{\dots} | T$$

$$60. \frac{3}{4} : \underset{\text{simile}}{\overset{3}{T} D} | \overset{3}{T} \overset{3}{S} D | T \overset{5}{D} T | \overset{5}{S} \overset{5}{D} T | \overset{3}{D} \overset{3}{S} | \overset{5}{T} \overset{5}{S} D | \overset{3}{T} \overset{3}{S} D | \\ T S D | T$$

II. Mollsatz.

$$61. \text{♩} : {}^0T | \dots {}^0D | {}^0S \dots | {}^0T {}^0S | \underset{\text{III}}{T} \underset{\text{I}}{S} | \underset{\text{V}}{T} \underset{\text{IV}}{D} | {}^0S \dots | {}^0T$$

$$62. \text{♩} : {}^0T \dots | \overset{\text{III}}{D} \overset{\text{III}}{S} | T D^+ | {}^0T \dots | \overset{\text{III}}{D} \overset{\text{I}}{S} | {}^0T \dots | D \overset{6>}{4} \overset{+}{\dots} | {}^0T \text{ (♩)}$$

$$63. \frac{3}{4} : {}^0T | \overset{\text{III}}{D} {}^0S | T D^+ | {}^0T {}^0S | {}^0D {}^0T | \overset{\text{IV}}{S} \overset{\text{III}}{\dots} | {}^0T {}^0D | {}^0S \dots | {}^0T$$

$$64. \text{♩} : {}^0T {}^0D | {}^0T {}^0S | \underset{\text{III}}{T} {}^0D | {}^0S {}^0T | \dots \overset{\text{III}}{D} | \overset{\text{III}}{S} {}^0T | D \overset{6>}{4} \overset{+}{\dots} | {}^0T$$

$$65. \frac{3}{4} : \overset{\text{III}}{D} {}^0S | \overset{\text{I}}{T} \dots D^+ | \overset{\text{III}}{T} \overset{\text{I}}{S} T | {}^0S {}^0D {}^0S | D \overset{6>}{4} \overset{+}{\dots} | {}^0T | \\ {}^0S \underset{\text{I}}{T} {}^0S | {}^0D {}^0S {}^0T | {}^0S D \overset{6>}{4} \overset{+}{\dots} | {}^0T$$

$$66. \text{♩} : {}^0T \dots | D^+ {}^0T | {}^0D {}^0S | \underset{\text{III}}{T} D | {}^0T {}^0S | {}^0D {}^0S | \underset{\text{I}}{T} \underset{\text{III}}{S} | {}^0T$$

$$67. \frac{4}{4} : {}^0T | {}^0D {}^0S | \underset{\text{I}}{T} \underset{\text{III}}{S} | {}^0T D T | \underset{\text{III}}{S} {}^0T | {}^0T D {}^0T {}^0D | {}^0S \dots | {}^0T \text{ (♩)}$$

$$68. \frac{3}{4} : \begin{array}{c} {}^0S \quad {}^0T | {}^0D \quad {}^0T \quad S | T \quad {}^0S \quad T | {}^0S \quad D^{\overset{6}{>+}} \end{array} \begin{array}{c} \text{etc.} \\ \text{III I III} \end{array} \begin{array}{c} {}^0T \quad {}^0S \quad T | {}^0S \quad {}^0D \quad {}^0S | \\ \text{III} \end{array} \begin{array}{c} D^{\overset{6}{>+}} \end{array} \begin{array}{c} \text{..} \\ \text{3} \end{array} | \begin{array}{c} {}^0T \quad (\underline{\text{J.} | \text{J.}}) \end{array}$$

$$69. \text{C} : \bullet T \bullet D | {}^0S \quad {}^0T | D^{\overset{6}{>+}} \text{..} | \bullet T \quad {}^0S | {}^0T \quad {}^0D | {}^0T \quad {}^0D | \bullet S \text{..} | \quad {}^0T \quad (\varnothing)$$

$$70. \frac{2}{4} : \begin{array}{c} {}^0T \quad {}^0S \quad {}^0T | {}^0D \quad {}^0T | {}^0S \quad {}^0T \quad {}^0S | D^{\overset{6}{>+}} \end{array} \begin{array}{c} \text{etc.} \\ \text{etc.} \end{array} \begin{array}{c} {}^0T \quad {}^0D \quad {}^0S | {}^0T \quad S \quad | \\ \text{IV III} \\ \text{VI V} \end{array} \begin{array}{c} {}^0D \quad {}^0S \text{..} | {}^0T \end{array}$$

$$71. \frac{3}{4} : \begin{array}{c} {}^0T \quad {}^0D | {}^0S \quad {}^0T | {}^0S \quad {}^0D | {}^0T \quad {}^0D | {}^0T \quad {}^0S \quad {}^0D | {}^0S \quad {}^0T | \\ \text{simile.} \end{array} \begin{array}{c} \text{..} \quad {}^0S \text{..} | {}^0T \end{array}$$

$$72. \frac{3}{4} : \begin{array}{c} {}^0T \quad \bullet S | {}^0D \quad {}^0S \text{..} | {}^0T \quad \bullet D \quad {}^0T | {}^0S \quad \text{..} \end{array} \begin{array}{c} \text{IV III} \\ \text{VI V} \end{array} | \begin{array}{c} {}^0T \quad D^+ \quad {}^0T | \\ \bullet D \quad {}^0S \text{..} | T \quad S \end{array} \begin{array}{c} {}^0T \\ \text{I IV III} \\ \text{VI V} \end{array} (\underline{\text{J.} | \text{J.}})$$

§ 12. Der Gegenquintwechsel. Die Verbindung des Seitenwechselklanges mit dem schlichten Quintklange, d. h. für Dur die Folge ${}^0S - D^+$ oder umgekehrt, für Moll $D^+ - {}^0S$ und umgekehrt, ist hinsichtlich der Abstände der Primen ein Quintschritt; da aber zur Gegenquinte fortgegangen wird (in Cdur: ${}^0c \rightarrow g$, und Amoll: $a \leftarrow e^+$) und dabei das Klanggeschlecht wechselt, so muss der Schritt »Gegenquint-Wechsel« heissen. Der Satz des Schrittes läuft wie der des Ganztonschrittes Gefahr der Quintenparallelen, die zwar nicht ganz so unangenehm auffallen wie bei jenem, aber doch durchaus zu verbieten sind. Dazu kommt als neues Hemmnis der Stimmbewegung noch das unmelodische Intervall der übermässigen Sekunde zwischen den beiden Terztönen ($as - h$, $f - gis$), welche durchaus vom Schüler vermieden werden muss; ihre Umkehrung, die verminderte Septime, ist dagegen jederzeit gut.

Der übermässige Quartschritt (Tritonus $f - h$) ist dieser Harmoniefolge mit dem Ganztonschritte gemein; das S. 65 über denselben Gesagte gilt auch hier:

47.

a) falsch b) gut

c) falsch d) gut

$^0S \quad D^+ \quad \text{NB.} \quad D^+ \quad ^0S$

§ 13. Der Quintwechsel. Die Verbindung des Gegenquintklanges mit dem Seitenwechselklange (in Dur = $S - ^0S$, in Moll = $^0D - D^+$; in C-dur = $f^+ - ^0c$, in A moll = $^0h - e^+$) ist hinsichtlich des Schrittes von Hauptton zu Hauptton ($f - c$, $h - e$) ein Quintschritt und zwar ein schlichter, sofern zu der dem ersten Klange angehörigen Quinte fortgeschritten wird ($f^+ - c$, $^0h - e$); da aber bei diesem Schritte das Klanggeschlecht wechselt (Dur — Moll, Moll — Dur), so müssen wir denselben »Quintwechsel« nennen.


Damit haben wir die letzte der Harmoniefolgen gefunden, bei welchen das Intervall der Primen eine Quinte ist:

1. Schlichter Quintschritt: $T - D$; $^0T - ^0S$.
2. Gegenquintschritt: $T - S$; $^0T - ^0D$.
3. (Schlichter) Quintwechsel: $S - ^0S$; $^0D - D^+$.
4. Gegenquintwechsel: $^0S - D^+$; $D^+ - ^0S$.

Da die Terz des Seitenwechselklanges leiterfremd ist (der Vorzeichnung widerspricht), so wird mit Recht gesagt werden können, dass die Verwandlung der S der Durtonart in eine 0S eigentlich eine Art von Moll entlehnter Bildung ist, und

umgekehrt die ^+D der Molltonart ebenso eigentlich als auf dem Boden der Durtonart erwachsen angesehen werden muss. Wir können sagen: die 0S in Dur ist eigentlich nur die Moll-Variante des Gegenquintklangs und die ^+D in Moll ist die Dur-Variante des Gegenquintklangs. Dass aber diese das Tongeschlecht einigermaßen verläugnenden Varianten gegen die Tonika ganz besonders leichtverständlich sind, wurde bereits betont; nur ist nicht in Abrede zu stellen, dass durch die Verwandlung des Gegenquintklangs in den Seitenwechselklang dessen Terz mehr oder weniger als ein chromatisch veränderter Ton charakterisiert erscheint, dessen Fortschreitung nicht mehr frei steht, d. h. bei der Folge $S - ^0S$ fordert die Terz der 0S gebieterisch die Leittonfortschreitung nach unten ($as - g$), bei $^0D - D^+$ erscheint ebenso die Terz der D^+ als Leitton nach oben ($gis - a$), während $^0S - ^+S$ in Dur und $D^+ - ^0D$ in Moll als Zurückwendungen zur schlichten Reinheit der Tonart der Terz des zweiten Klangs volle Freiheit der Fortschreitung belassen. Es kann daher nach $^0S - ^+S$ in Cdur von dem a und nach $D^+ - ^0D$ in Amoll von dem g beliebig nach oben oder unten fortgeschritten, auch weggesprungen werden. Die beiden Arten der chromatischen Fortschreitung sind also durchaus von einander zu unterscheiden:

a) Vorwärts schreitend: b) Rückbildung:

48. 

$S \quad ^0S \quad ^0D \quad D^+ \quad ^0S - ^+S \quad D^+ - ^0D$

Es ist aber für beide Fälle notwendig, dass der Übergang in den chromatisch veränderten Ton in derselben Stimme geschieht, weil sonst leicht die Harmoniefolge vom Ohre nicht richtig verstanden wird und die Terz im zweiten Klange als identisch mit der ersten, aber verstimmt erscheint; diese Ungewissheit, dieses nicht genügende Verstehen ist es, was die unangenehme Wirkung des sogenannten Querstandes *) bedingt. Man vergleiche folgende Verbindungen:

*) Von einem eigentlichen Querstande kann aber auch nur beim Quintwechsel die Rede sein.

49.

Nicht alle beim Quintwechsel möglichen Querstandswirkungen sind gleich schlecht; es ist schon ein grosser Unterschied, ob die leitereigene Terz des Gegenquintklangs (der S in Dur, der 0D in Moll) in der Oberstimme und sodann die chromatische des Seitenwechselklangs (der 0S in Dur, der ^+D in Moll) in der Unterstimme auftritt (a, schlimmster Fall) oder ob die Terz des Seitenwechselklangs in der Oberstimme und dann die Terz des Gegenquintklangs in der Unterstimme gebracht wird (b), oder ob die schlichte Terz in der Unterstimme und dann die künstlichere in der Oberstimme erscheint (c) oder endlich, ob die leiterfremde Terz in der Unterstimme und dann die leitereigene in der Oberstimme zu hören ist (d, bester Fall):

I. Cdur.

a. b. c. d.

50.

II. Amoll.

a. b. c. d.

Weitere Abstufungen entstehen, jenachdem die Mittelstimmen mit in Frage kommen. Das deutlichere Hervortreten der Oberstimme gegenüber jeder anderen Stimme unterstützt

sehr wesentlich die Auffassung der Intonation, sodass sowohl dadurch, dass der querständige (d. h. der zweite) Ton die leitereigene Terz ist, wie dadurch, dass die Oberstimme ihn bringt, sein Verständnis erleichtert wird, also die Querstandswirkung abnimmt. Auch die effektive Entfernung spricht ein Wort mit. Die Querstandswirkung müsste am schlimmsten sein, wenn der querständige Ton in einer Mittelstimme auftritt, da er an solcher Stelle immer noch weniger hervortritt als im Bass, der nächst der Oberstimme sich am meisten bemerklich macht. Es muss aber im Gegenteil konstatiert werden, dass das Auftreten des querständigen Tones in der Altstimme oder auch, wenn der Tenor hoch liegt, in der Tenorstimme nicht so widrig ist, wie wenn er im Bass erscheint:



Nicht zu vergessen ist endlich, dass für den Sänger der querständige Ton schwer zu treffen ist, und zwar um so schwerer, je weiter er von dem chromatisch verschiedenen abliegt, sowie je weiter das Intervall ist, mittels dessen er von der Stimme selbst gesucht wird. Am leichtesten ist notorisch die Durterz von der Durprim aus und die Mollterz von der Mollprim aus zu treffen (aus Gründen, die in der Natur der Klänge wurzeln), woraus wieder eine neue Nuance sich ergibt.

Ergänzend ist noch vorausblickend zu bemerken, dass weit empfindlicher als bei allen bezogenen Harmonien das Ohr für Querstandswirkungen innerhalb der Harmonie der Tonika selbst ist; denn während doch schliesslich sowohl der Gegenklang als der Gegenquintklang beide der Tonika nahe verwandte wohlverständliche Bildungen sind, tastet die Ersetzung der Tonika durch ihre Variante die Tonalität an und wird jederzeit vom Ohr abgelehnt werden, wenn sie nicht durch wirkliche chromatische Veränderung in derselben Stimme unzweideutig als beabsichtigt erscheint.

Denn man wird in *C*dur statt $c^+ - {}^0g$ stets geneigt sein, $c^+ - c^{3>}$ zu hören, und ebenso in *A*moll statt ${}^0e - a^+$ vielmehr ${}^0e - e^{3<}$, aber auch diese in beiden Fällen nur, wenn die chromatisch verschiedenen Töne nicht auseinandergelegt sind.

Eine Ausnahmestellung nimmt nur der Durabschluss eines Tonstückes in Moll ein (durch Nacht zum Licht!), während das Gegenteil selten mit Glück versucht worden ist; auch steht einer Nebeneinanderstellung kleiner selbständiger Sätzchen in der Haupttonart und ihrer Variante ohne die Brücke des chromatischen Schrittes nichts im Wege. Manche Komponisten — Mozart, Schubert — spielen gelegentlich mit Querstandswirkungen dieser Art; da gilt es für den Vortragenden nachzuhelfen und das Verständnis des querständigen Tones entweder durch dynamische Accentuation oder aber durch agogische, d. h. ein geringes länger Verweilen auf dem chromatisch veränderten Tone zu erleichtern. Wir haben vorläufig mit allen diesen feinen Unterschieden nichts zu thun und schreiben den Querstand überhaupt nicht, weil für einen schlichten Satz die nächstliegende Führung der Stimmen, der chromatische Schritt, obligatorisch ist.

Wie die folgenden Musterbeispiele sollen die anschliessenden Aufgaben (Serie B, 193—288) auf vier Systemen ausgesetzt werden, aber auch der Tenor im Violinschlüssel, eine Oktave höher geschrieben, als er klingt (wie in modernen Partituren von Chorliedern):

12. Musterbeispiel (Sopran gegeben).

52.

g 0g g^+ d 0g c^+ d g a 0g g

c. f. NB. 5 5 8

T S 0S T D 0S S D T S 0S D T

NB.

Das Beispiel ist besonders schwer und mag noch weiter versucht werden. Die obige Lösung enthält ausser der fehlerhaften Terzverdoppelung in Parallelbewegung (bezw. den Quinten $\begin{smallmatrix} d \\ g \end{smallmatrix} \swarrow \searrow \begin{smallmatrix} g \\ c \end{smallmatrix}$ und zu weitem Abstand zwischen Alt und Tenor) im 5. Takt nichts auffälliges; doch ist die Bassführung Takt 3—4 sehr gequält. Beidem ist nur durch häufigeres Springen abzu- helfen, nämlich (vom 4.—10. Accord):

53.

NB.

13. Musterbeispiel (Sopran gegeben).

0 gis^+ + 0 ais 0 gis 0 dis 0 dis^+ 0 dis 0 ais 0 gis + 0

54.

c. f. NB.

0 T 0 S D 0 D 0 S 0 T 0 D D^+ 0 T 0 D 0 S D^+ 0 T

Diese Lösung ist ohne ernstere Fehler; das fis im 2. Takte des Alt nach vorausgehendem fisis unterliegt als Rückbildung der künstlichen zur leitereigenen Terz (D 0 D) nicht dem Zwange der Fortschreitung nach unten; auch ist das fis derselben Stimme bei NB. aus demselben Grunde nicht ernsthaft querständig gegen das fisis des Basses im zweitvorhergehenden Accord; doch muss man zugestehen, dass solche Führungen nicht ohne erhebliche Anstrengung sofort aufgefasst werden.

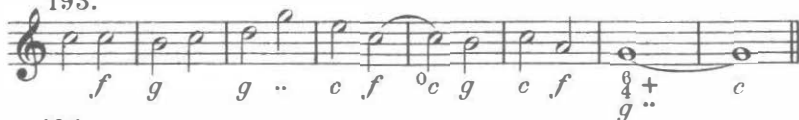
Aufgaben.

Serie B.

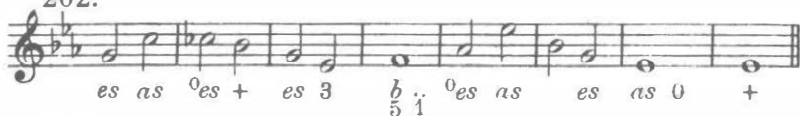
Sopran gegeben.

I. Dursatz.

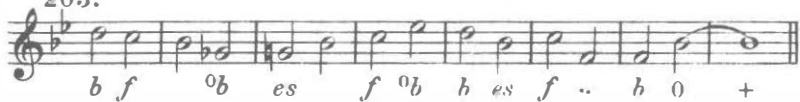
193.



202.



203.



204.



Alt gegeben.

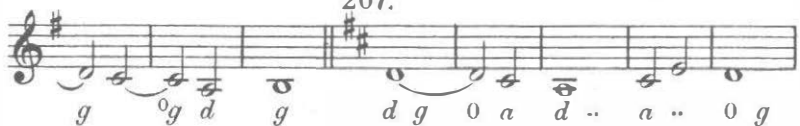
205.



206.



207.



208.



209.



210.



211.



212.



213.



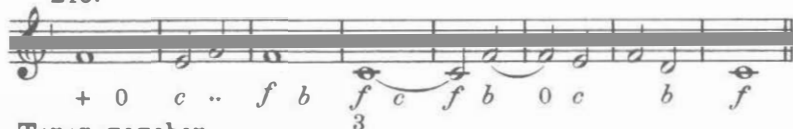
214.



215.

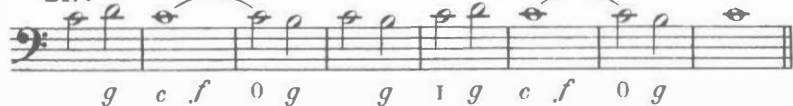


216.



Tenor gegeben.

217.



218.



219.



220.



221.



222.



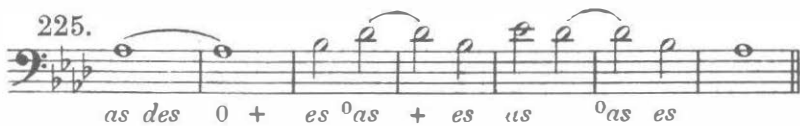
223.



224.



225.



226.



227.



228.



Bass gegeben.

229.



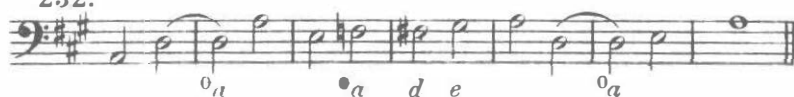
230.



231.



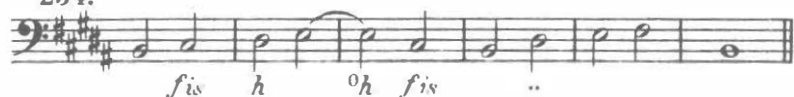
232.



233.



234.



235.



236.



237.



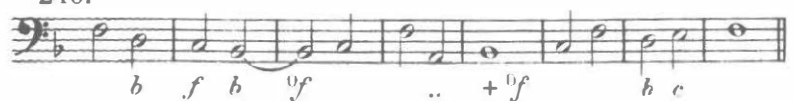
238.



239.



240.



II. Mollsatz.

Sopran gegeben.

241.



242.



243.



244.



245.



246.



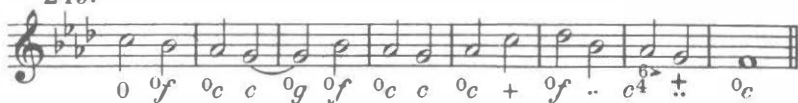
247.



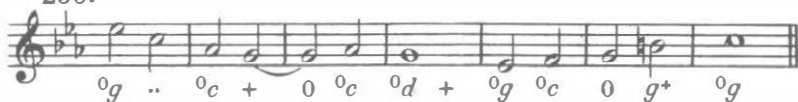
248.



249.



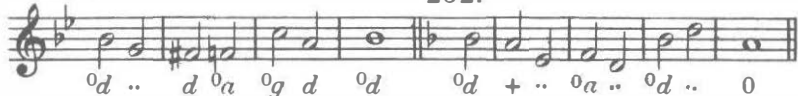
250.



251.



252.



Alt gegeben.

253.



254.



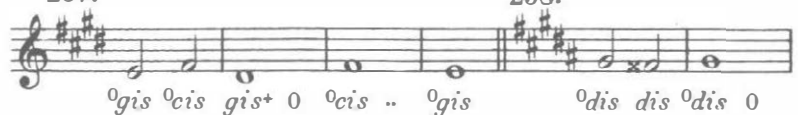
255.



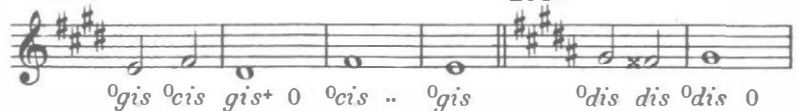
256.



257.



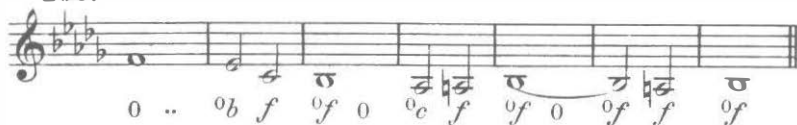
258.



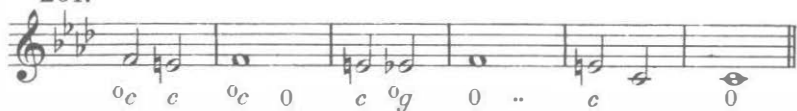
259.



260.



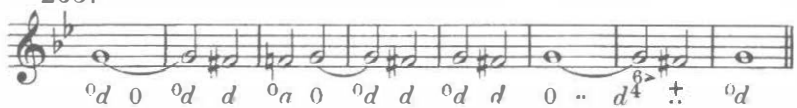
261.



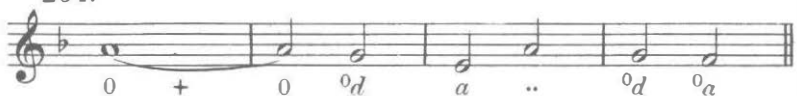
262.



263.



264.



Tenor gegeben.

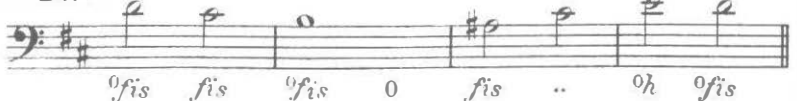
265.



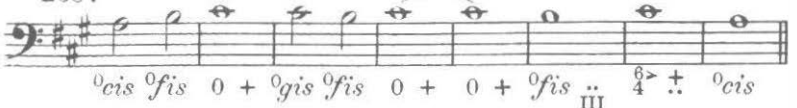
266.



267.



268.



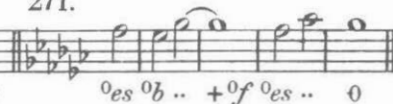
269.



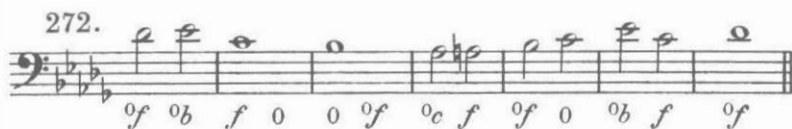
270.



271.



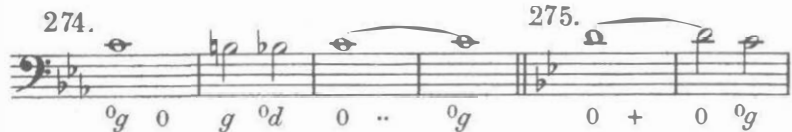
272.



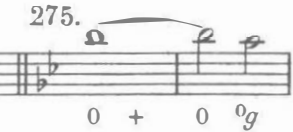
273.



274.



275.



276.

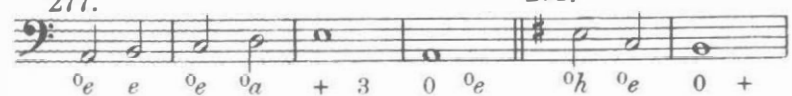


Bass gegeben.

277.



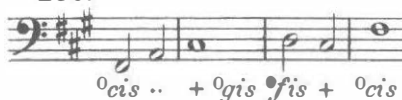
278.



279.



280.



281.



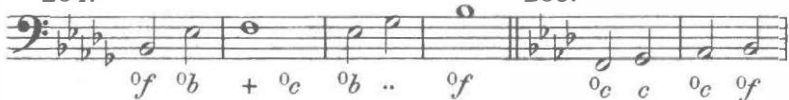
282.



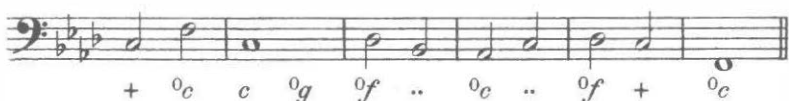
283.



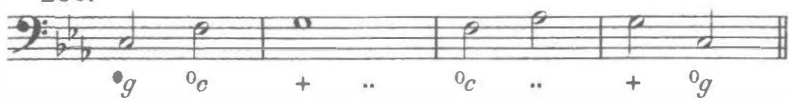
284.



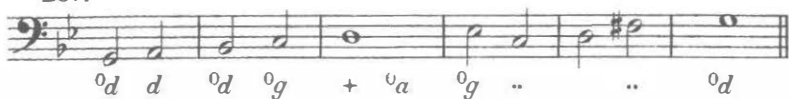
285.



286.



287.



288.



III.

Parallelklänge und Leittonwechselklänge.

§ 14. Der Terzwechsel. Ein Blick auf die nach Anweisung des § 10 vom Schüler ausgearbeiteten Schemata der reinen Tongeschlechter zeigt, dass aus den Elementen zweier quintverwandten gleichartigen Klänge, d. h. zweier Ober- und Unterklänge, deren einer der schlichte oder Gegenquintklang des anderen ist, Klänge gegenteiligen Klanggeschlechtes sich bilden lassen, z. B. in *Cdur*:

$$f : \overset{0e}{\overbrace{a : c : e}} : \overset{0h}{\overbrace{g : h : d}}$$

$\underbrace{\hspace{1.5cm}}_S \quad \underbrace{\hspace{1.5cm}}_T \quad \underbrace{\hspace{1.5cm}}_D$

und in *Amoll*:

$$d : \overbrace{f^+ : a : c}^{f^+} : \overbrace{e : g : h}^c$$

$\underbrace{\hspace{1.5cm}}_{0S} \quad \underbrace{\hspace{1.5cm}}_{0T} \quad \underbrace{\hspace{1.5cm}}_{0D}$

Fasst man diese Gebilde, nämlich $0e$ und $0h$ in *Cdur* und f^+ und c^+ in *Amoll* ($0e$), im Sinne ihrer Zusammensetzung aus Elementen zweier Klänge des gegenteiligen Klanggeschlechtes auf, so müssen sie als Dissonanzen definiert werden, da das Wesen der Dissonanz in der Störung der Klangeinheit besteht. Thatsächlich findet die Auffassung dieser sekundären harmonischen Gebilde der Tonart im Sinne der Hauptharmonien ($T, S, D, 0T, 0S, 0D$) immer statt; aber die physische Konsonanz dieser musikalisch-logisch dissonanten Accorde, die wir Scheinkonsonanzen nennen wollen, macht sich im mehrstimmigen Satze geltend durch die Möglichkeit, sie entweder im strengsten Sinne als dissonante oder aber doch als konsonante, als wirkliche Harmonien zu behandeln. Nun steht aber $0e$ zu c^+ im Verwandtschaftsverhältnis des Terzschrilles, oder vielmehr, da beide verschiedenen Klanggeschlechtes sind, des Terzwechsels; e ist schlichte Terz von c^+ , $0e$ also der

Terzwechselklang oder Parallelklang*) von c^+ . Dasselbe Verwandtschaftsverhältnis hat statt zwischen 0h und g^+ . In A moll (0e) ist umgekehrt c^+ der Parallelklang von 0e , f^+ der Parallelklang von 0a . Der Parallelklang des Gegenquintklangs, d. h. in C dur 0a als Parallelklang der Subdominante f^+ und in A moll g^+ als Parallelklang der Dominante 0h , schliesst die Grenztöne des Schemas S. 88 zusammen: $d | f a$ in C dur ist = Quint der Dominant mit Prim und Terz der Subdominant, $g h | d$ in A moll ist = Terz und Prim der 0 Dominante mit Quint der Subdominante. Davon, dass nach den Rechnungen der Akustiker die Quinte dieser beiden Klänge keine reine ist, weiss unser Ohr nichts; das d wird wohl in beiden Fällen den beiden anderen Tönen angepasst (als Unterquint von a bzw. Oberquint von g).

Die harmonische Bedeutung der Parallelklänge ergibt sich aus ihrer Verwandtschaft d. h. der Parallelklang des Gegenquintklangs (S in Dur, 0D in Moll) hat wie dieser gegensätzliche Bedeutung gegen die Tonika, der Parallelklang des schlichten Quintklangs (D in Dur, 0S in Moll) hat wie dieser Schlusskraft zur Tonika. Der Parallelklang der Tonika kann natürlich nicht die Bedeutung der Tonika selbst haben, da, wenn diese auf einen anderen Klang übergeht, moduliert, d. h. die Tonart verlassen wird; er dient vielmehr nur zu einer Art Stellvertretung, besonders bei sogenanntem Trugschluss. Prüfen wir vorerst die Verbindung der Parallelklänge mit den Hauptklängen, deren Vertreter sie sind (wir charakterisieren sie als solche in der Funktionsbezeichnung durch Ableitung ihrer Chiffre von der der Hauptklänge mit Anhängung eines p , also: $Tp, Sp, Dp, ^0Tp, ^0Sp, ^0Dp$), so stellt sich heraus, dass der Satz des Terzwechsels überaus bequem und ohne alle Gefahr ist; die Klänge haben zwei Töne gemeinsam (das Terzintervall), die dritte Stimme macht einen Ganztonschrift, und der Bass schreitet vom Durhaupttone zur Mollquinte fort und umgekehrt:

*) Parallelklänge sind alle die Klangpaare, welche im Verhältnis der Toniken von Paralleltonarten stehen, dieselben, welche wir § 3 aus einer und derselben Terz durch Hinzufügung der Ober- bzw. Unterquint entwickelt

haben: $\overset{\frown}{a \ c \ e} \text{ u. s. w.}$

55. a) Dur. b) Moll.

T Tp D Dp S Sp 0T 0Tp 0S 0Sp 0D 0Dp

Aus der Doppelbedeutung der Parallelklänge (dass sie einerseits Klänge gegenteiligen Geschlechts sind und als solche behandelt werden können, andererseits aber jederzeit als Nebenformen der Hauptklänge betrachtet werden dürfen [mit Sexte, ohne Quint]) folgt der wichtige Satz, dass in ihnen die Terzverdoppelung sogar in Parallelbewegung statthaft ist, weil sie eigentlich Verdoppelung der Primen ist. Stimmführungen, wie die folgenden, sind deshalb gut zu heissen:

56. a) in Cdur. b) in A moll.

gut III III gut III III III III III III

T Sp Sp Dp D Tp 0T 0Dp 0D 0Sp 0S 0Tp

Bei * sind überall untadelige Terzverdoppelungen in Parallelbewegung.

Aufgabe. Zu den am Schlusse des § 10 entworfenen Schemata der Tonarten sind die Terzwechselklänge der drei Hauptaccorde (der Tonika, des schlichten und des Gegenquintklangs) hinzuzufügen nach folgenden Muster:

$$d \mid \overset{S}{f} \overset{T}{a} \overset{D}{c} \overset{D}{e} \overset{D}{g} \overset{D}{h} d \quad \text{und} \quad d \overset{0S}{f} \overset{0T}{a} \overset{0D}{c} \overset{0D}{e} \overset{0D}{g} \overset{0D}{h} \mid d$$

Sp Tp Dp 0Sp 0Tp 0Dp

§ 15. Der Kleinterz-Wechsel.*) Die Verbindung der Parallelklänge unter einander ergibt nur Harmoniefolgen, die wir bereits untersucht haben, nämlich Quintschritte und den Ganztonschritt (in *Cdur*: $^0e - ^0a$, $^0e - ^0h$, $^0a - ^0h$ und umgekehrt, in *A moll*: $c^+ - g^+$, $c^+ - f^+$, $g^+ - f^+$ und

*) Weder der nach unten noch der nach oben gerichtete Kleinterzschritt kann eigentlich als »schlichter« bezeichnet werden, da von den beiden kleinen Terzen von *c* (*a* und *es*) weder die eine noch die andere dem Klange c^+ angehört, überhaupt nicht durch Quint- und Terzschrte in derselben Richtung gefunden werden kann. Denn die kleine Terz ist nur mittelbar gegen den Hauptton verständlich, nämlich durch Beziehung auf einen dritten Ton, d. h. c^+ ist mit *a* verwandt durch f^+ ; dem f^+ -Klange gehört *c* als Quint an und *a* als Terz, $c - a$ ist also Übergang vom Quinttone zum Terztone. Wir können die Vermittelung auch in der Beziehung auf 0e suchen; dann ist *c* Terzton und *a* Quintton, also $c - a$ Übergang vom Terztone zum Quinttone. In beiden Fällen ist der Schritt $c - a$ ein steigender, sowohl in der Obertonreihe von *f* als in der Untertonreihe von *e*:

$$\begin{array}{ccccccc} (f^+) & F & \dots & f & \dots & \overbrace{c' \dots f' \dots a'}^{\longrightarrow} & \dots \\ & & & & & \underbrace{\dots c' \dots e' \dots a'}_{\longleftarrow} & \dots e'' \dots e''' (^0e) \end{array}$$

d. h. $c - a$ (steigend) erscheint in den Naturskalen eigentlich als grosser Sextenschritt, in der Obertonreihe als Übergang vom dritten Partialtone zum fünften, in der Untertonreihe als Übergang vom fünften Partialtone zum dritten. Sehen wir in dem Aufsteigen das dem Durprinzip entsprechende, in dem Herabgehen das dem Mollprinzip entsprechende, so müssen wir von c^+ aus den Schritt $c - a$ als schlichten bezeichnen, $c^+ - ^0a$ und $g^+ - ^0e$ also als schlichte Kleinterz-Wechsel (eigentlich Sextenwechsel) ansehen. Umgekehrt ist der Übergang von *a* herab nach *c* oder von *e* herab nach *g* in *A moll* als schlichter zu betrachten, so dass auch hier $^0a - c^+$ und $^0e - g^+$ als schlichte Kleinterz-Wechsel erscheinen. Für den noch unentwickelten Schüler ist es nicht nötig, dass er diese schwierigen Probleme ergründet, es genügt ihm, dass der Schritt als Übergang von der Tonika zum Parallelklange des Gegenquintklanges zu verstehen ist und als Kleinterz-Wechsel bezeichnet wird; von Wichtigkeit sind für ihn nur die Gefahren seines Satzes. Doch wird er mit der Nomenklatur nicht nur dieses sondern aller Harmonieschritte schnell zu voller Sicherheit gelangen, wenn ihm der Lehrer erklärt, dass von einer Durtonika aus alle schlichten Schritte nach der Seite der \sharp -Töne, von einer Molltonika aus dagegen alle schlichten Schritte nach der Seite der \flat -Töne führen. Deshalb sind z. B. $c^+ - a^+$, $c^+ - h^+$, $^0e - ^0g$, $^0e - ^0f$ schlichte Schritte.

umgekehrt). Natürlich ist aber der Sinn der Folgen ein anderer, da in *C*dur nicht 0h sondern 0a die Bedeutung des Gegensatzes hat und in *A*moll nicht f^+ sondern g^+ . Auch ist der Satz durch die vermehrte Zulässigkeit der Terzverdoppelung wesentlich gefahrloser.

Neue Harmonieschritte resultieren aber aus der Verbindung der Parallelklänge mit den beiden anderen Hauptklängen. Zunächst ergibt die Verbindung der Tonika mit dem Parallelklänge des Gegenquintklanges ($T - Sp$; $^0T - ^0Dp$), desgleichen die Verbindung des schlichten Quintklanges mit dem Parallelklänge der Tonika ($D - Tp$; $^0S - ^0Tp$) einen kleinen Terzschrift mit wechselndem Klanggeschlecht, also einen Kleinterz-Wechsel z. B. in *C*dur: $c^+ - ^0a$ und $g^+ - ^0e$, in *A*moll: $^0e - g^+$ und $^0a - c^+$. Dieser Harmonieschritt läuft Gefahr der Quintenparallelen, die aber durch Gegenbewegung und besonders auch durch die zulässige Terzverdoppelung im Parallelklänge (vergl. Beisp. 56), oder Quintverdoppelung im Hauptklänge, leicht vermieden werden; übrigens stehen diese Quintenparallelen nicht in einer Kategorie mit den Quintenparallelen beim Ganztonschritt, d. h. sie sind, da die eine Quinte 1—5 die andere aber V—I ist, bei weitem nicht so ins Ohr fallend wie die Quintenparallelen beim Ganztonschritt, aber natürlich dem Schüler unter keinen Umständen zu gestatten:

57.

a) b) aa)

III III III III III

$T \quad Sp \quad D \quad Tp \quad ^0T \quad ^0Dp \quad ^0S \quad ^0Tp$

bb)

(Dur-Trugschluss)

Dazu Beisp. 56

Von diesen Verbindungen ist die dritte, der unter aa) verzeichneten, bemerkenswert als die normale Form des sogenannten »Trugschlusses« in Dur. Ein Trugschluss ist ein Schluss, aber ein durch abweichende Bassführung gestörter (der Bass steigt eine Stufe statt eine Quarte zu steigen oder eine Quinte zu fallen: $g—a$ statt $g—c$); die Wirkung des Trugschlusses, immerhin eine Art von Schlusswirkung, hängt durchaus von dieser Bassführung sowie weiter davon ab, dass der damit erreichte Accord scheinbar ein konsonanter ist. Eigentlich ist ja doch die Tp nichts anderes als eine Tonika mit Sexte aber fehlender Quinte. Die Trugschlusswirkung fordert aber nicht nur unbedingt den Ausfall der Quinte, sondern auch durchaus das Auftreten der Sexte (der V der Parallele!) im Bass. Der Trugschluss ähnelt darin dem sogenannten Halbschluss, einem Teilschluss auf der + Dominante, für welchen ebenfalls die Annahme einer dissonanten Form (nämlich mit der sonst, wie wir sehen werden, für die Dominante charakteristischen Septime) durchaus ausgeschlossen ist. Dass ${}^0S—{}^0Tp$ als analoge Bildung der Molltonart eine ähnliche Trugschlusswirkung ergeben kann, wie $D—Tp$ (vorausgesetzt dass der Bass stufenweise steigt) sei nebenbei angemerkt. (Beisp. 57 bb.)

§ 16. Der Leittonwechsel. Die Verbindung der Tonika mit dem Parallelklange des schlichten Quintklangs ($T—Dp$; ${}^0T—{}^0Sp$), sowie die des Gegenquintklangs mit dem Terzwechselklange der Tonika ($S—Tp$; ${}^0D—{}^0Tp$) ergibt eine neue Harmoniefolge. Der Schritt von Hauptton zu Hauptton ist, in nächste Nähe gerückt, ein Leittonschritt, in C dur: $c^+—{}^0h$, ${}^0e—f^+$; in A moll: $f^+—{}^0e$; ${}^0h—c^+$. Da h Terz der Quint von c , resp. f Unterterz die Unterquint von e ist, so ist der Schritt ein schlichter (h ist 15. Oberton [fünfter des dritten: $c—g—h$, resp. dritter des fünften: $c—e—h$] von c^+ , f 15. Unterton [fünfter des dritten: $e—a—f$, oder dritter des fünften: $e—c—f$] von 0e); da das Klanggeschlecht bei dem Schritte wechselt, nennen wir ihn »Leittonwechsel«. Der Satz des Schrittes wetteifert mit dem Terzwechsel an Schmiegsamkeit und an Unmöglichkeit, Fehler zu machen, da die Klänge zwei gemeinsame (liegenbleibende) Töne haben, die dritte Stimme einen Leittonschritt macht und der Bass unbehindert vom Durhauptide zur Mollquinte und umgekehrt fortschreiten kann:



Die bereits S. 89 angedeutete Schlusskraft des retrograden Schrittes vom Terzwechselklänge des schlichten Quintklanges zur Tonika ist besonders in Dur offenbar (übrigens doch auch in Moll gar nicht wegzuleugnen), tritt aber noch ganz besonders hervor, wenn der Satz nicht alle die möglichen Bindungen berücksichtigt (mit diesen ist er lahm und matt — vgl. weiter unten eine andere Erklärung der Harmoniefolgen von Fig. 58), sondern statt dessen in mehreren Stimmen Terzensprünge macht und im Parallelklänge die Terz verdoppelt, damit auf den eigentlichen Sinn der Harmonie hinweisend:



Die Verwandtschaft der im Verhältnis des Leittonwechsels stehenden Klänge ist aber eine so frappante, dass die Einsicht gar nicht von der Hand zu weisen ist, dass auch sie ähnlich wie die im Verhältnis des Terzwechsels stehenden Parallelklänge für einander eintreten können. Wir werden Fälle kennen lernen, wo diese zweite Art der Stellvertretung für die Erklärung der Wirkung der Harmoniefolgen gar nicht zu entbehren ist (z. B. beim gemeinen Trugschluss in Moll). Deshalb müssen wir für die Harmonien 0e und $^0\frac{1}{2}$ in Cdur und c^+ und f^+ in Amoll eine zweite Art der Ableitung von den Hauptharmonien ins Auge fassen, nämlich die, dass für die Prim des Klanges der Leitton zur Prim eingestellt ist, welchen wir eigentlich als grosse Septime (7^+ , VII $^+$) oder aber als kleine Sekunde der andern Seite, als kleine Gegensekunde (für Dur: II $^+$, für Moll 2 $^+$) bezeichnen müssten, also.

- a) in *C*dur. $e\ g\ h = {}^+T^{11<}$, wofür wir abkürzend schreiben \mathcal{T}
 $a\ c\ e = {}^+S^{11<}$, „ „ „ „ \mathcal{S}
 b) in *A*moll: $f\ a\ c = {}^0T^{2>}$, „ „ „ „ \mathcal{T}
 $c\ e\ g = {}^0D^{2>}$, „ „ „ „ \mathcal{D}

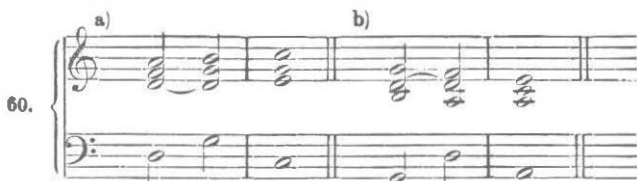
Dass die Harmoniefolgen des Beispiels 58 durchweg anstatt Parallelklänge vielmehr Leittonwechselklänge mit den Hauptharmonien verbinden, ist hieraus schon verständlich:

$$\begin{aligned} c^+ - {}^0h; f^+ - {}^0e; {}^0e - f^+; {}^0h - c^+ \\ T - \mathcal{T}; S - \mathcal{S}; {}^0T - \mathcal{T}; {}^0D - \mathcal{D} \end{aligned}$$

und damit schwindet auch jede Wirkung von Lahmheit und Mattheit, da es sich gar nicht mehr um eine eigentliche Harmoniefortschreitung, geschweige eine Schlusswirkung (Fig. 59), sondern nur um eine zu weiterem Fortschreiten drängende Modifikation derselben Harmonie handelt. Die natürliche Stelle von \mathcal{T} und \mathcal{S} ist deshalb in der Kadenz nach der Tonika vor dem Gegenquintklange, die von \mathcal{S} und \mathcal{D} nach dem Gegenquintklange vor dem schlichten Quintklange; doch können die Leittonwechselklänge anstatt direkt nach den Hauptklängen, welche sie vertreten, auch an Stelle derselben eintreten, wie wir sehen werden.

Die Leittonwechselklänge des schlichten Quintklangs und des Gegenklangs, welche letztere zwei nicht leitereigene Töne einführen, werden wir später als gleich wichtig kennen lernen.

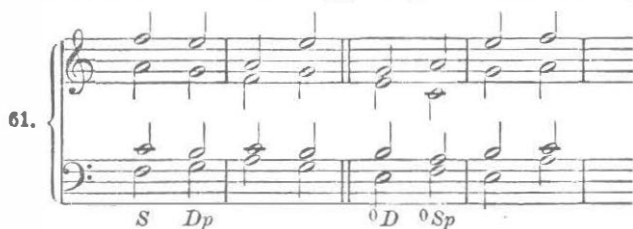
§ 17. Der Ganztonwechsel. Der Parallelklang des Gegenquintklangs (Sp ; 0Dp) steht zum schlichten Quintklange (D ; 0S) im Verhältnis des »Ganztonwechsels«, d. h. die Entfernung der Haupttöne beträgt einen Ganzton und das Klanggeschlecht wechselt ($Sp - D$, in *C*dur: $= {}^0a - g^+$; ${}^0Dp - {}^0S$, in *A*moll $= g^+ - {}^0a$). Die Bedeutung des Schrittes ist, da der Parallelklang des Gegenquintklangs an dessen gegensätzlicher Bedeutung partizipiert, ganz und gar die des Ganztonschrittes (§ 10), d. h. des Überganges vom Gegenquintklange zum schlichten Quintklange, er macht wie dieser einen vortrefflichen Schluss zur Tonika; sein Satz ist leicht und gefahrlos: es ist ein gemeinsamer Ton da, zwei Stimmen machen Ganztonschritte und der Bass schreitet vom Mollquint- zum Durhaupttone fort oder umgekehrt — kein Wunder, dass er oft genug statt des quintengefährlichen Ganztonschrittes zur Anwendung kommt!



Anm. Eine besondere Wichtigkeit gewinnt der Ganztonwechsel für die Modulation. Da nämlich der Ganztonschritt eine Schlusskraft zu dem übersprungenen gleichartigen Klange hat, z. B.

$c^+ - d^+$ zu g^+ ($c - g - d$), so wird er sehr häufig zu einer vorwärts schreitenden Modulation (für Dur zu einer steigenden, für Moll zu einer fallenden) benutzt; der Ganztonwechsel dagegen wird vorzugsweise benutzt zu rückwärts gewandter Modulation, da das Verhältnis der Haupttöne desselben niemals als das der doppelten Quint verstanden wird (was beim Ganztonschritt stets geschieht) also bei $0a - g^+$ das a nicht als zweite Quint von g ($g - d - a$), sondern vielmehr immer in dem Sinne, dass a Terz der zweiten Unterquint von g ist. $g^+ - 0a$ führt daher nicht nach G dur, sondern zurück nach C dur.

§ 18. Der Tritonuswechsel. Die letzte mögliche Kombination der Parallelklänge mit den Hauptklängen ist die Verbindung des Gegenquintklanges mit dem Parallelklange des schlichten Quintklanges ($S - Dp$, in C dur: $f^+ - 0h$; $0D - 0Sp$ in A moll [$0e$]: $0h - f^+$). Das Verhältnis der Haupttöne ist das des Tritonus (der übermässigen Quarte); da das Klanggeschlecht wechselt, nennen wir den Schritt »Tritonuswechsel«. Seine Bedeutung ist die des Ganztonschrittes und Ganztonwechsels, d. h. er schliesst zur Tonika. Die Gefahr der Quintenparallelen, deren Qualität dieselbe ist wie beim Gegenquintwechsel und Kleinterzwechsel, wird vermieden durch Gegenbewegung und Terzverdoppelung im Parallelklange:

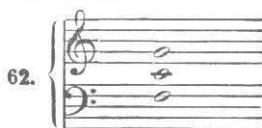


Je nach der Weiterführung wird das $0h$ in C dur wie das f^+ in A moll auch bei diesem Schritte vielmehr als Leitton-

wechselklang der Tonika (F bzw. F^\flat) verstanden werden müssen, was aber für den Satz keinen Unterschied macht.

Die unten folgenden Musterbeispiele, desgleichen die hierher gehörigen Aufgaben führen die Parallelklänge in allen ihren verschiedenen möglichen Verbindungen mit den Hauptklängen ein. Die Aufgaben sollen von nun ab auf vier Systemen mit den vier Sing-Schlüsseln: Diskant-, Alt-, Tenor- und Bassschlüssel ausgesetzt werden.

Um dem Schüler zur Erlernung der den Linien durch die drei c -Schlüssel verliehenen Bedeutung die rechte Anleitung zu geben, ist folgendes der einfachste Weg. Man erinnere sich, dass zwischen den Linien eines Systems mit Violinschlüssel und denen eines Systems mit Bassschlüssel nur eine einzige Hüllslinie nötig ist, und dass auf dieser Hüllslinie Mittel- c (das mittelste im gesamten Tonsystem, das eingestrichene) seine Stelle hat. Dieses c' steht sowohl von dem durch den Violinschlüssel angezeigtem g' als dem durch den Bassschlüssel angezeigten f eine Quinte ab:

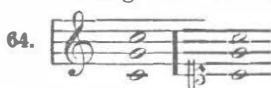


Alle drei c -Schlüssel, der Diskant-, Alt- und Tenorschlüssel, sind nur Zeichnungen dieses c' selbst (in ebenso unkenntlich gewordener Gestalt wie das g' des Violinschlüssels und das f des Bassschlüssels) als Schlüssel, d. h. die Tonbedeutung der Linien wird von diesem c' aus bestimmt. Zuerst suche man den Altschlüssel zu verstehen, welcher der Mittellinie die Bedeutung des c' giebt und daher zwei Linien des Violinsystems und zwei des Basssystems mitbenutzt, d. h. auf seiner obersten Linie das g' hat, welches der Violinschlüssel anzeigt und auf seiner untersten das f , welches der Bassschlüssel anzeigt:

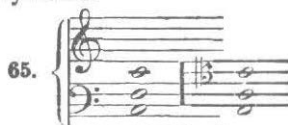


Diese drei Noten f , c' , g' merke man sich als Orientierungspunkte für den Altschlüssel.

Der Diskantschlüssel giebt der untersten Linie die Bedeutung des c' , d. h. er benutzt dieselben Linien wie der Violinschlüssel mit Ausnahme von dessen oberster, für die unten eine zutritt. Zur Orientierung dienen die Töne c' , g' und c'' :

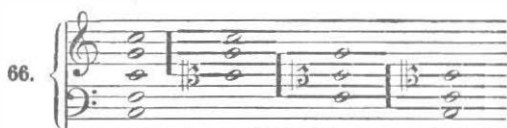


Der Tenorschlüssel endlich setzt c' auf die zweite Linie von oben, d. h. benutzt drei Linien des Basssystems und die unterste des Violinsystems:



Zur Orientierung dienen die Töne c' , f und c .

Wem daran gelegen ist, schnell die c -Schlüssel geläufig lesen zu lernen, der lege den hier aufgewiesenen Orientierungspunkten*) die allergrösste Wichtigkeit bei. Ich stelle sie noch einmal übersichtlich zusammen:



Wird es dem Schüler zu schwer, sogleich mit allen drei neuen Schlüsseln zu arbeiten, so beschränke er sich zunächst auf den Altschlüssel, nehme dann den Tenor- und endlich den Diskantschlüssel hinzu. Doch ist dieser Dispens nur in Ausnahmefällen zu erteilen. Mehr zu empfehlen ist, dass sich der Schüler von der Partitur des Beispiels im Anfang immer einen Klavierauszug anfertigt (s. Musterbeispiel); aber er arbeite nicht etwa das Beispiel erst im Violin- und Bassschlüssel aus und schreibe es dann in die neuen Schlüssel um (das dürfte höchstens für die ersten 1—2 Aufgaben gestattet werden), sondern schreibe mindestens erst jeden neuen Accord in die vier Systeme mit den neuen Schlüsseln ein und übertrage ihn dann in den Klavierauszug. Dieser kann ja nichts zu Erlernung der neuen Schlüssel nützen (ist

*) Das Prinzip ist dasselbe, nach dem in meiner Klavierschule (Leipzig, D. Rahter) der Violin- und Bassschlüssel gelehrt werden.

im Gegenteil bei unrichtigem Gebrauch ein Erschwerungsmittel); sein Zweck ist vielmehr, vorläufig das Auffinden von Satzfehlern zu erleichtern. Denn natürlich ist es im Anfang dem Schüler kaum möglich, die fehlerhaften Parallelen zwischen den mit den neuen Schlüsseln notierten Stimmen gleich zu erkennen. Je eher er aber dazu übergehen kann, von diesem Hilfsmittel abzusehen, desto besser!

14. Musterbeispiel:

67. c. f. $\text{c} \text{ f} \text{ c} \text{ } ^0\text{a} \text{ c} \text{ g} \text{ } ^0\text{h} \text{ f} \text{ m} \text{ b} \text{ g}$

Klavier-Auszug.

15. Musterbeispiel:

c. f. 68. $\text{f}^{\sharp} \text{ c} \text{ } ^0\text{h} \text{ a}^{\sharp} \text{ d} \text{ } ^0\text{h} \text{ c} \text{ } + \text{ c} \text{ } ^0\text{h} \text{ } + \text{ f} \text{ } + \text{ c}$

NB.

NB. Terzverdoppelung im Parallelklang der Subdominante, welche an sich unverfänglich, hier aber nötig ist zur Vermeidung der durch das *fis* nahegelegten Oktavenparallelen.

Aufgaben zu § 14-18.

Serie B.

I. Dursatz.

Sopran gegeben.

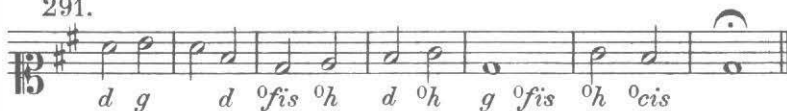
289.



290.



291.



292.



293.



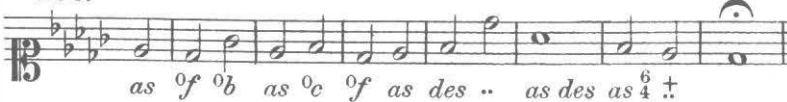
294.



295.



296.



297.



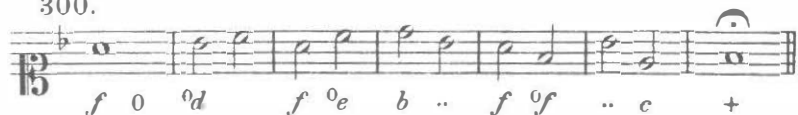
298.



299.

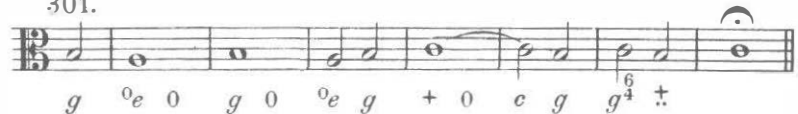


300.

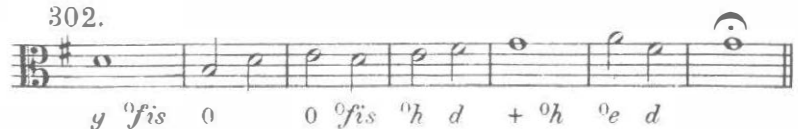


Alt gegeben.

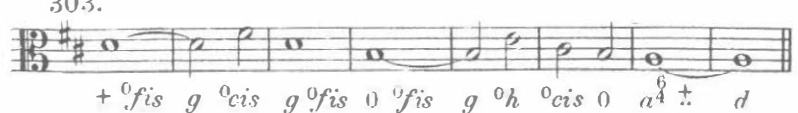
301.



302.



303.



304.



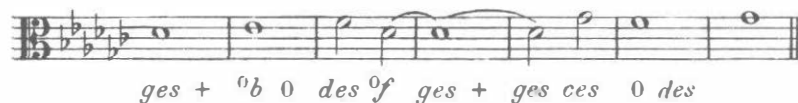
305.



306.



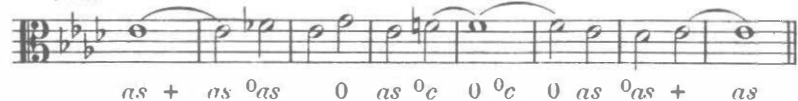
307.



308.



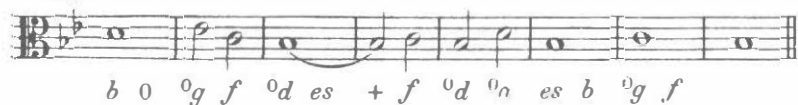
309.



310.



311.



312.



Tenor gegeben.

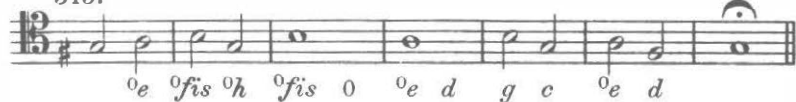
313.



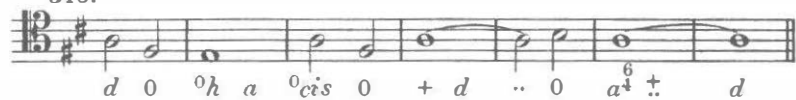
314.



315.



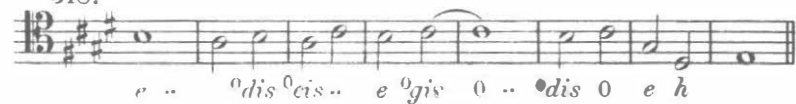
316.



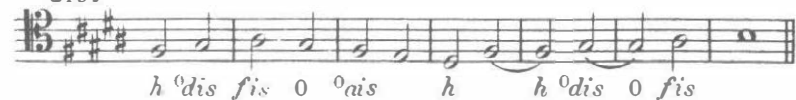
317.



318.



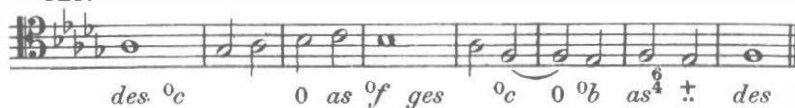
319.



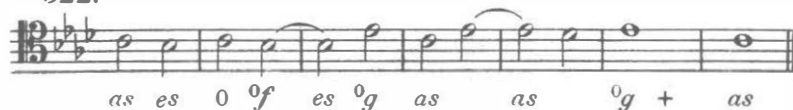
320.



321.



322.



323.



324.



Bass gegeben.

325.



326.



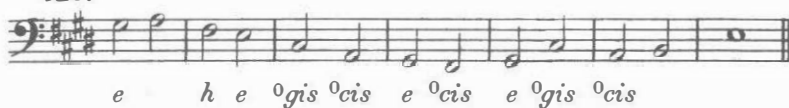
327.



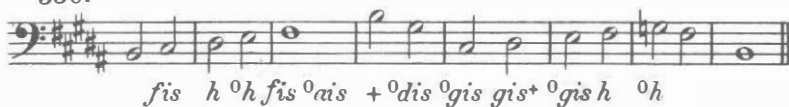
328.



329.



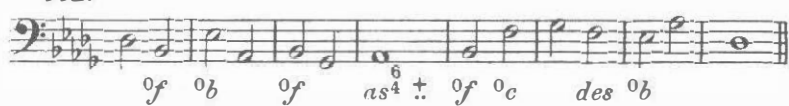
330.



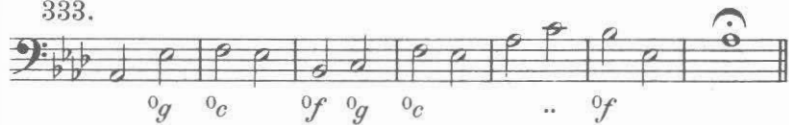
331.



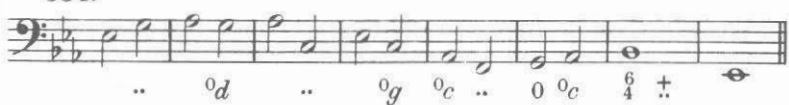
332.



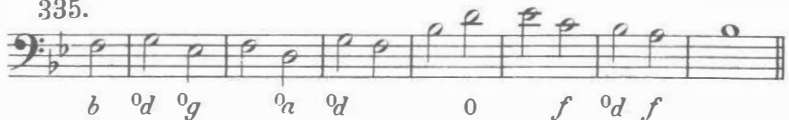
333.



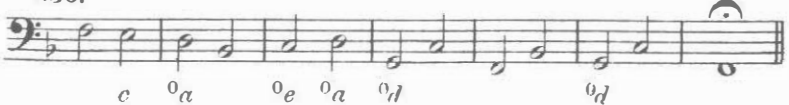
334.



335.



336.



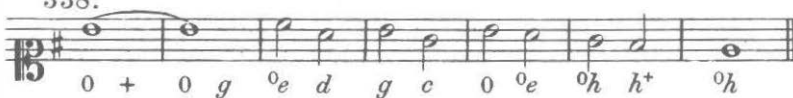
II. Mollsatz.

Sopran gegeben.

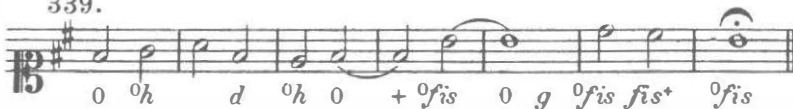
337.



338.



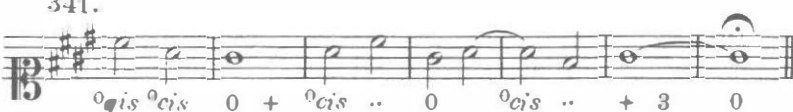
339.



340.



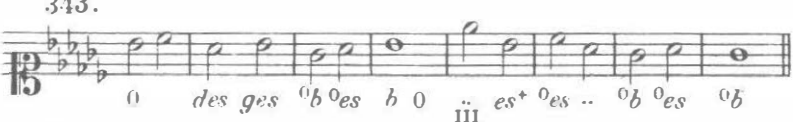
341.



342.



343.



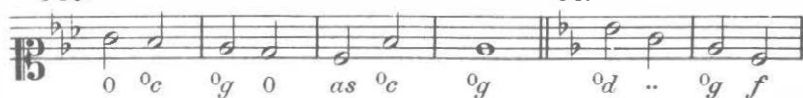
344.



345.



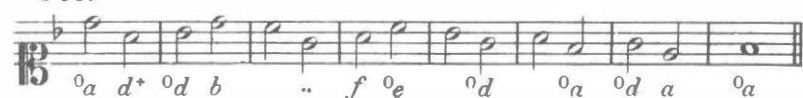
346.



347.



348.



Alt gegeben.

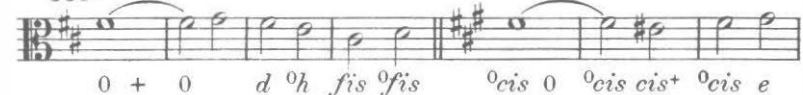
349.



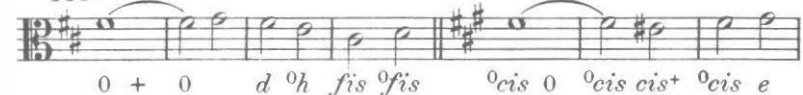
350.



351.



352.



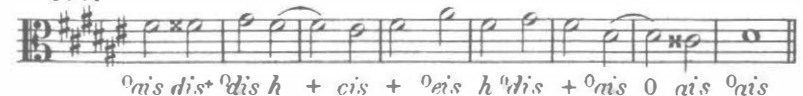
353.

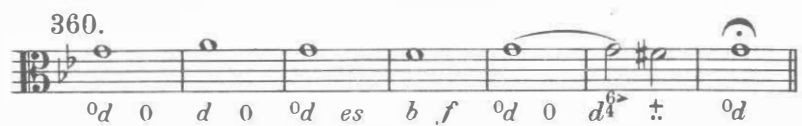
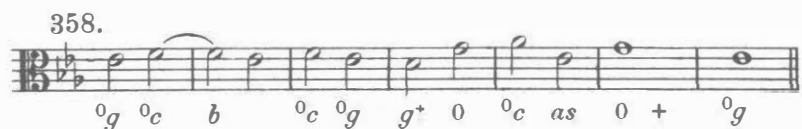


354.

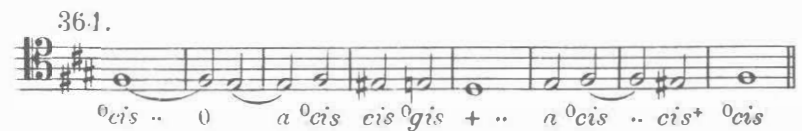
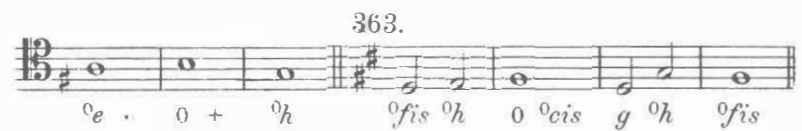
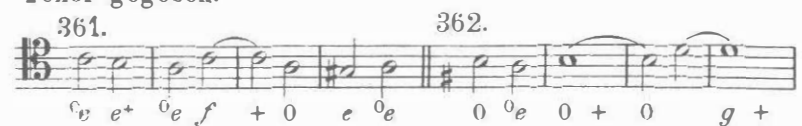


355.

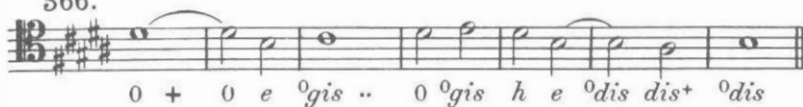




Tenor gegeben.



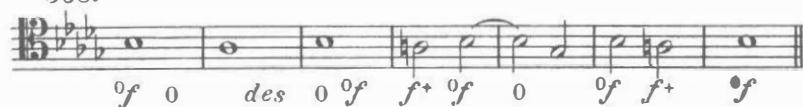
366.



367.



368.



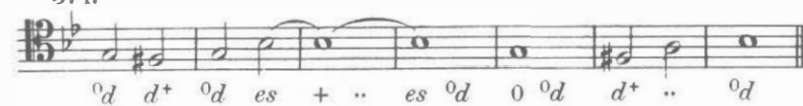
369.



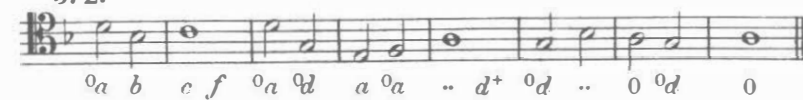
370.



371.

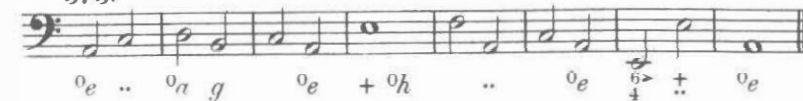


372.

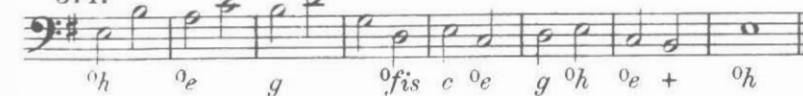


Bass gegeben.

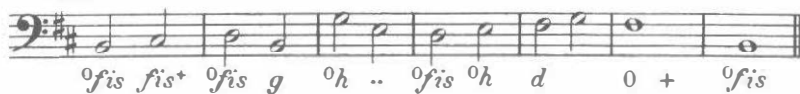
373.



374.



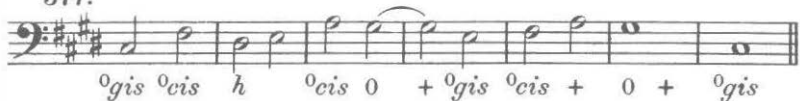
375.



376.



377.



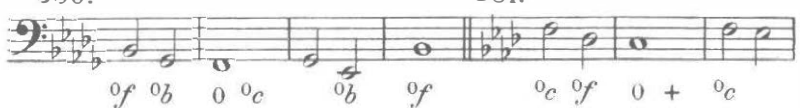
378.



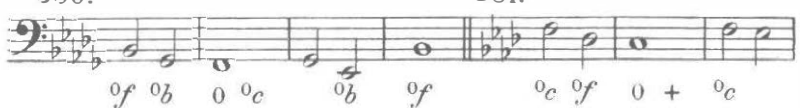
379.



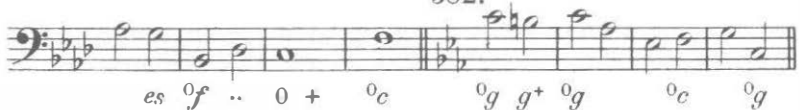
380.



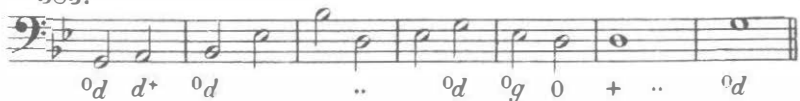
381.



382.



383.



384.



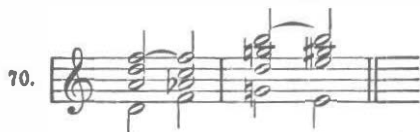
§ 19. Der Terzschrift. Einige neue Harmonieschritte ergeben sich noch aus der Verbindung des Gegenklanges der Tonika mit den Parallelklängen, nämlich zunächst zwischen dem Parallelklange der Tonika und deren Gegenklange ein Terzschrift, in *Cdur*: $Tp - {}^0S = {}^0e - {}^0c$; in *Amoll*: ${}^0Tp - D^+ = c^+ - e^+$. Der Schritt ist in dieser Richtung (zu dem Klange, der dem ersten Klange angehörenden Terz), eigentlich ein schlichter; seine Wirkung ist aber, da er von einer Vertretung der Tonika aus nach deren Gegen-Seite geschieht, die der Gegen-Schritte. Natürlich hat der Gegenterzschrift von der Tonika zum Parallelklange des Gegenklanges ($T - {}^0Sp$, in *Cdur*: $c^+ - as^+$; ${}^0T - Dp$, in *Amoll*: ${}^0e - {}^0gis$) ebenfalls den Sinn der übrigen Gegen-Schritte. Der Satz der Terzschrift macht keine Schwierigkeiten, hat aber eine Eigentümlichkeit, nämlich einen chromatischen Sekundschritt ($a - as$, resp. $g - gis$). Schon früher (S. 73) ist darauf hingewiesen worden, dass nicht gerade eine querständige Wirkung beim Terzschrift zu befürchten ist, wenn der chromatisch veränderte Ton von einer anderen Stimme, in anderer Oktavlage gebracht wird; doch wird diejenige Stimme, welche eben a gesungen hat, das as leichter treffen als eine andere, welcher das a als von jener gesungen im Ohre liegt und daher leicht irrtümlich statt des as von ihr intoniert werden wird:



Eine Stimmführung wie bei NB. wird nur sehr ausnahmsweise gewählt werden, weil sie keins der natürlichen Bindemittel (liegenbleibender Ton, Leittonschritt, chromatische Fortschreitung) benutzt, sondern in allen Stimmen springt.

§ 20. Der Kleinterzschrift. Der Parallelklang des Gegenquintklanges steht zum Gegenklange der Tonika im Verhältnis des Kleinterzschriftes, in *Cdur*: $Sp - {}^0S = {}^na - {}^0c$, in *Amoll*: ${}^0Dp - D^+ = g^+ - e^+$. Der Schritt ist, wie aus dem § 15, Anm. Gesagten hervorgeht, ein schlichter, wenn er in dieser Richtung geschieht. Auch der Kleinterzschrift weist eine chromatische

Fortschreitung auf (*as — a*, *g — gis*), ist aber im übrigen für den Satz ohne Gefahren und Schwierigkeiten:



§ 21. Der Leittonschritt. Der Parallelklang des schlichten Quintklanges bzw. der Leittonwechselklang der Tonika steht zum Seitenwechselklange im Verhältnis des (schlichten) Leittonschrittes, in *C*dur: D^p bzw. $\text{F} - \text{O}^s = \text{O}^h - \text{O}^c$, in *A*moll: $\text{O}^s p$ bzw. $\text{F} - \text{D} = f^+ - e^+$. Sämtliche Stimm-schritte sind bei der einfachen Nebeneinanderstellung der Klänge Leittonschritte; die daraus resultierende Gefahr der Quinten- und Oktavenparallelen (71 a.) ist nicht leicht zu vermeiden, weil der Gegenbewegung sich der übermässige Sekundschritt (71 b.) hindernd in den Weg stellt. Der beste Ausweg ist die Verdoppelung der Terz im Parallel- (bzw. Leittonwechsel)klänge (71 c):



Am häufigsten und wichtigsten ist der Leittonschritt als normale Form des Trugschlusses in Moll, der wie der Trugschluss in Dur (S. 92) durch aufwärtsrücken des Basses um eine Stufe vom Dominantgrundtone entsteht:



Natürlich ist hier der zweite Accord nicht als $\text{O}^s p$, sondern vielmehr als Leittonwechselklang der Tonika (F) zu verstehen, da thatsächlich die Fortschreitung zur Tonika geschieht, nur aber mit Umgestaltung der Tonika zu dieser schein-konsonanten Nebenform. Beim Trugschluss in Moll wie in Dur ist scheinbare Terzverdoppelung selbstverständlich. Es ist wohl hier der rechte Ort, vorgeifend gleich zwei weitere Arten des Trugschlusses zu erörtern, welche dadurch entstehen,

dass Dur die eigentlich dem Moll eigentümliche Form entlehnt und ebenso Moll die dem Dur eigentümliche, was allerdings eine vorübergehende Vertauschung der Tonart mit ihrer Variante bedeutet, die besonders von Moll aus für die Tonalität gefährlich ist und für die weitere Fortsetzung Vorsicht bedingt. Die beiden Formeln sind (meist mit der Septime bei der Dominante):

73.

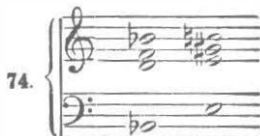
C dur: A moll:

D(7) D(7) + Tp

Es wird gut sein, in beiden Fällen nach dem Leittonwechselklänge bez. dem Parallelklänge der Variante einen dessen chromatische Töne wieder energisch verläugnenden Accord zur Wiederherstellung des tonalen Gleichgewichts zu bringen.

§ 22. Der Tritonusschritt. Die Einführung schein-
konsonanter Harmonien greift der Dissonanzlehre stark vor;
der Quartsextaccord der Dominante D^6 und •Subdominante $S_{V,1}^{IV}$,
die Parallelklänge der Tonika und der beiden reinen Domi-
nanten (Tp , Sp , Dp ; 0Tp , 0Dp , 0Sp), sowie die Leittonwechsel-
klänge der Tonika und des Gegenquintklangs (\mathbb{F} , \mathbb{G} , \mathbb{F} , \mathbb{D})
haben zu ihrer Erklärung eine wiederholte Bezugnahme auf das
Wesen der Dissonanz erfordert (Einführung der Quarte und Sexte
statt der Terz und Quinte, der kleinen Gegensekunde [des Leit-
tons] statt der Prim). Doch sind alle die damit an die Stelle
der Hauptharmonien gesetzten stellvertretenden Nebenharmo-
nien leitereigene Bildungen, und von allen bisher betrachteten
Accorden stand nur der Gegenklang der Tonika (0S in Dur,
 ^+D in Moll) durch seine Terz in Widerspruch zur Tonart-
vorzeichnung. Eine zweite der schlichten Skala wider-
sprechende Bildung stellt sich uns nun vor in dem Leitton-
wechselklänge des schlichten Quintklangs (\mathbb{D} , in
 $\Pi^<$ Cdur: $\mathbb{F}\sharp$ h d ; \mathbb{G} , in $\Pi^>$ Amoll: d f b). So selten diese Bildung
in der Durtonart ist, so häufig ist dieselbe in der Molltonart
als eine erhebliche Verstärkung der Subdominantwirkung.

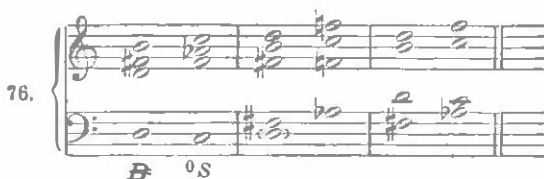
Folgt dem Leittonwechselklänge der ^oSubdominante in Moll direkt die + Dominante, so ergibt sich ein Harmonieschritt, dessen Haupttöne das Intervall des Tritonus aufweisen und den wir, da er vom Ausgangsklänge aus nach der dem Klangprinzip entsprechenden Seite geschieht ($b^+ \rightarrow$) den schlichten Tritonusschritt nennen müssen. Die Verbindung der beiden Harmonien erscheint zunächst keineswegs einfach:



Fünf unmelodische Stimmschritte (die übermässige Sekunde $f - gis$, die übermässigen Quartan $b - e$, $f - h$ und $d - gis$ und der übermässige Sextenschritt $b - gis$) stehen im Wege, von denen allerdings durch Umkehrung die übermässigen Quartschritte (als verminderte Quinten) und der übermässige Sextenschritt (als vermindelter Terzschrift) brauchbar werden, während die Verwandlung des übermässigen Sekundschriftes in den weit ausholenden verminderten Septimenschrift nur selten praktikabel sein kann. Alle Schwierigkeiten der Verbindung der beiden Accorde schwinden aber, wenn wir uns erinnern, dass ja dieser merkwürdige Accord (man nennt ihn den Accord der neapolitanischen Sexte) ein Stellvertreter der ^oSubdominante ist und deren Grundton (V) enthält. Erinnern wir uns, dass wir in der Parallelklängen und Leittonwechselklängen regulär die scheinbare Terz (die ja eigentlich Grundton ist) verdoppeln dürfen und verzichten wir auf den chromatischen Schritt $b - h$, an dessen Stelle vielmehr der aus zwei Leittonschritten zusammengesetzte verminderte Terzschrift tritt ($b [a] gis =$ Umspringen vom Oberleitton zum Unterleitton), so ergibt sich eine Harmoniefolge von vorzüglicher Wirkung und bester Verbindung:



Ungleich spröder erweist sich der Tritonusschritt in Dur, wie er sich zwischen dem Leittonwechselklange der Dominante und der Mollsubdominante findet:



Dagegen ist wieder der Leittonwechselklang des Gegenklangs der Durtonika ($\mathcal{S} = f$ as des in Cdur) ebenso häufig, wie der Leittonwechselklang des Gegenklangs der Molltonika ungewöhnlich und schwerverständlich ist ($\mathcal{B} = dis$ gis h in Amoll).

Dem Accorde der neapolitanischen Sexte reihen sich nun weiter die scheinkonsonanten Harmonien an, welche der Molltonart zuwachsen, wenn sie im Übergange von der Prim der Tonika oder +Dominante (e in Amoll) zur Terz der +Dominante (gis) zur Vermeidung des übermässigen Sekundschrittes ($f - gis$) die Terz der Unterdominante erhöht ($e - f^\# - gis$). Man kann diesen aus melodischen Gründen erhöhten Ton die dorische Sexte nennen (Sexte des dorischen Kirchentones). Derselbe führt der Amoll-Tonart die Scheinkonsonanzen d fis a und h d fis zu, d. h. scheinbar eine Dursubdominante und deren Parallele oder eine ${}^{III}\mathcal{B}$ (in Wirklichkeit: $SIII^-$ und $\mathcal{S}^{VII}_{III^-}$).

Den Accorden der dorischen Sexte in Moll entsprechen in Dur die, welche analog zur Vermeidung der übermässigen Sekunde im Übergange von der Prim der Tonika zur Terz des Gegenklangs die erniedrigte Terz der Dominante (natürliche [kleine] Septime der Tonart, mixolydische Septime) einführen, in Cdur: g b d , eine scheinbare Molldominante (D^{3+}) und b d f , scheinbar deren Parallele oder eine \mathcal{S} (in Wirklichkeit: \mathcal{D}^{7}_{3+}). Dass es eine Molldominante in Dur und eine Dur-Subdominante in Moll nicht geben kann, lehrt das Verwandtschaftsverhältnis der Haupttöne:

$$f^\# - c^\# - (g) - {}^0d \text{ (!) und} \\ \text{(!) } d^\# - (a) - {}^0e - {}^0h.$$

Die Prime würde in beiden Fällen zwei Quintschritte (!) von der Prim der Tonika abstehen! Die Harmonien der

dorischen Sexte und mixolydischen Septime sind nur unzweifelhaft gut mit Beachtung der melodischen Folge, aus der sie stammen (*e — fis — gis, c — b — as*).

Ein ähnliches Verhältnis verschiedengradiger Beliebtheit und Leichtverständlichkeit wie für den Leittonwechselklang des schlichten Quintklangs in Moll und Dur ergibt sich auch für den Parallelklang des Gegenklangs der Tonika, der in Dur wohlverständlich und keineswegs selten, in Moll dagegen sehr spröde ist (0Sp in *Cdur* = *as*⁺; ^+Dp in *Amoll* = 0gis).

Durch die Einführung aller dieser aus den Grenzen des der Skala entsprechenden Tonartschemas herausdrängenden Harmonien (in Dur: \sharp , \flat , 0Sp ; in Moll \flat , \sharp , ^+Dp) werden noch einige weitere Harmonieverbindungen möglich, die zwar von untergeordneter Bedeutung, weil praktisch selten verwendbar sind, doch immerhin wenigstens aufgeführt werden müssen:

- | | | |
|----|--|---------------------|
| a) | $Tp — ^0Sp$ (in <i>Cdur</i> : $^0e — as^+$) | } ein Doppelterz- |
| | $^0Tp — ^+Dp$ (in <i>Amoll</i> : $c^+ — ^0gis$) | |
| b) | $S — \sharp$ (in <i>Cdur</i> : $f^+ — ^0fis$) | } ein chromatischer |
| | $^0D — \flat$ (in <i>Amoll</i> : $^0h — b^+$) | |
| c) | $\sharp — ^0Sp$ (in <i>Cdur</i> : $^0fis — as^+$) | } ein übermässiger |
| | $\flat — ^+Dp$ (in <i>Amoll</i> : $b^+ — ^0gis$) | |
| d) | $\flat — \sharp$ (in <i>Cdur</i> : $des^+ — ^0fis$) | } ein übermässiger |
| | $\sharp — \flat$ (in <i>Amoll</i> : $^0dis — b^+$) | |
| e) | $^0Sp — \sharp$ (in <i>Cdur</i> : $as^+ — ^0h$) | } ein übermässiger |
| | $^+Dp — \flat$ (in <i>Amoll</i> : $^0gis — f^+$) | |

97.

a) in *Cdur* in *Amoll* in *Cdur* in *Amoll* in *Cdur* in *Amoll*
 $Tp — ^0Sp$ $^0Tp + Dp$

b) in *Cdur* in *Amoll* in *Cdur* in *Amoll* in *Cdur* in *Amoll*
 $S — \sharp$ $^0D — \flat$ $\sharp ^0Sp$ $\flat ^+Dp$

c) in *Cdur* in *Amoll* in *Cdur* in *Amoll* in *Cdur* in *Amoll*
 \flat \sharp \flat \sharp 0Sp \sharp ^+Dp \flat

d) in *Cdur* in *Amoll* in *Cdur* in *Amoll*
 \flat \sharp \flat \sharp 0Sp \sharp ^+Dp \flat

e) in *Cdur* in *Amoll* in *Cdur* in *Amoll*
 \flat \sharp \flat \sharp 0Sp \sharp ^+Dp \flat

Mit Verwunderung erkennen wir hier, dass die allerkompliziertesten überhaupt noch vorstellbaren Harmonieverbindungen ohne Aufgeben der Tonart, ohne Modulation möglich sind; das bisher von uns festgehaltene Verfahren der Untersuchung der einzelnen Harmonischritte auf ihre Satz-Eigentümlichkeiten auch auf solche seltenste Wagnisse auszudehnen und das Gedächtnis mit Regeln und Merkzeichen für dieselben zu belasten, würde aber nicht nützlich sein und nur den Gewinn der früheren Arbeiten in Frage stellen. Vielmehr genügt das Festhalten der in den bisherigen Erörterungen entwickelten Gesichtspunkte auch für die Bewältigung solcher Ausnahms-Kombinationen vollständig: Vor allem: Strenges Verbot paralleler Terzverdoppelung für die Hauptharmonien, Erlaubnis der Terzverdoppelung sogar in Parallelbewegung für die Parallelklänge und Leittonwechselklänge, Vermeidung aller übermässigen Stimm Schritte, Benutzung möglicher Bindungen und Leittonschritte sowie chromatischer Schritte, doch unter Erinnerung, dass ein möglicher verminderter Terzschritt vor dem chromatischen Schritte den Vorrang hat.

Für die Übungen im Satze der sich durch Kombination der Parallelklänge und Leittonwechselklänge unter einander und mit dem Gegenklänge der Tonika ergebenden Harmonien mögen die folgenden Musterbeispiele die Wege weisen.

16. Musterbeispiel:

e. f.

17. Musterbeispiel:

79. 

(dor. Sexte) (neap. Sexte)

0 T S III S VII D 0 T 0 T p D+ 0 D p 0 S p S D 6 + 0 T

c. f. 0 c b+ 0 d c+ 0 c + + + des ges 0 + 0 c

Aufgaben zu § 19—22.

Serie A.

1. Dursatz.

73. $\text{♩} : T \dots | {}^0S \dots | Dp D | T \dots \} Sp {}^0S | Dp {}^0S | D^{\sharp} \ddot{.} | T$
74. $\text{♩} : T Tp | {}^0S D | Tp {}^0S | D^{\sharp} \ddot{.} | Tp {}^0S | D^{\sharp} \ddot{.} | \widehat{T}$
75. $\text{♩} : D Dp | Tp Sp | Tp {}^0S | D T | S Sp | D T | Tp {}^0S | T$
76. $\text{♩} : T \overset{3}{\underset{III}{S}} | {}^0S D | T S | Dp Tp | {}^0S S | {}^0Sp S | \overset{3}{\underset{III}{D}} | T(\circ)$
77. $\frac{3}{4} : D | T Tp | {}^0S D | T D | T Tp | Sp \dots | Dp {}^0S | \text{♩} \ddot{.} | T$
78. $\frac{3}{4} : T | Sp {}^0S Dp | {}^0Sp S D | Tp S \text{♯} \text{♯} | \text{♯} \text{♯} Tp | Sp Tp S |$
 $\text{♩} D^{\sharp} \ddot{.} | T {}^0Sp | T$
79. $\frac{4}{4} : T \text{♯} | S {}^0S D \text{♯} | {}^0S D T {}^0Sp | S \text{♯} \text{♯} \text{♯} S | T (\circ)$
80. $\text{♩} : {}^0Sp | \text{♯} \text{♯} | Tp S | Sp \text{♯} | \text{♯} S | T S | D^{\sharp} \ddot{.} | \text{♯} {}^0S |$
 $T (\rho)$

$$81. \frac{3}{4} : \underset{\text{f}}{\text{Sp}} \underset{\text{f}}{\text{Dp}} | \text{f S B} | \text{.1. Tp D} | \text{f B .1.} | \text{f Tp } ^0\text{S} | \text{f B Tp} | \\ \text{f D}^{\frac{6}{4}} \text{.1.} | \text{Tp } ^0\text{S } ^0\text{Sp} | \underset{\text{f}}{\text{T}}$$

$$82. \text{C} : \text{T Tp} | \text{Sp D} | \text{f f} | \text{B Dp} | \text{Tp } ^0\text{S} | ^0\text{Sp f} | \text{Sp D} | \text{T}(\text{o})$$

$$83. \frac{3}{2} : ^0\text{S Dp Tp} | \text{f} \overset{\text{I}}{\text{.1.}} \text{D} | \text{f Dp Tp} | ^0\text{S D T}$$

III

$$84. \text{C} : \text{Tp D} | \text{B Dp} | \text{T } ^0\text{S} | \text{f D} | \text{f f} | \text{Sp S} | \text{B D} | \text{T}(\text{o})$$

2. Mollsatz.

$$85. \text{C} : ^0\text{T D} | \text{f } ^0\text{S} | \text{f} \overset{\text{I}}{\text{.1.}} | \text{D Dp} | \text{+Tp } ^0\text{S} | \text{f} \overset{\text{I}}{\text{.1.}} | \text{D}^{\frac{6}{4}} \text{.1.} | ^0\text{T}$$

$$86. \text{C} : ^0\text{T } ^0\text{Sp} | \text{D } ^0\text{T} | ^0\text{S f} | \text{D } ^0\text{D} | ^0\text{Tp } ^0\text{Dp} | \text{+T f} | \text{B} \overset{\text{I}}{\text{.1.}} | ^0\text{T}$$

$$87. \frac{3}{4} : \underset{\text{f}}{\text{D}} | ^0\text{T } ^0\text{D } ^0\text{Sp} | \text{f} \overset{\text{I}}{\text{.1.}} \text{D} | \text{+Tp S}^{\text{III}} \text{f} | \text{.1. D B} | \\ \text{Dp +Tp } ^0\text{S} | \text{f D}^{\frac{6}{4}} \text{.1.} | \text{f } ^0\text{S} \text{..} | \underset{\text{f}}{^0\text{T}}$$

$$88. \frac{3}{4} : ^0\text{T f } ^0\text{S} | ^0\text{Dp } ^0\text{D Tp} | ^0\text{Sp } ^0\text{Dp } ^0\text{S} | \text{D f } ^0\text{S} | \text{?} \text{. D}^{\text{II}} \text{f} | \\ \text{.1. f f} | \text{D}^{\frac{6}{4}} \text{ } ^0\text{S D} | \underset{\text{f}}{^0\text{T}}.$$

$$89. \text{C} : ^0\text{T } ^0\text{D} | ^0\text{S } ^0\text{T} | \text{Tp D} | \text{f Dp} | \text{T} \underset{\text{III}}{\text{f}} | \text{D +Dp} | \text{+Tp } ^0\text{S} | \underset{\text{O}}{^0\text{T}}$$

$$90. \frac{4}{4} : \underset{\text{f}}{^0\text{T}} \underset{\text{f}}{^0\text{Sp}} | \underset{\text{f}}{^0\text{Dp}} \text{D } ^0\text{T } ^0\text{S} | \text{D}^{\frac{6}{4}} \text{.1.} \text{+Dp +Tp} | \text{f} \overset{\text{I}}{\text{.1.}} \text{D}^{\frac{6}{4}} \text{.1.} | \underset{\text{f}}{\text{T}}$$

$$91. \frac{3}{4} : ^0\text{T S}^{\text{III}} \text{D} | ^0\text{T D +Dp} | \text{+Tp } ^0\text{Sp } ^0\text{Dp} | ^0\text{Tp } ^0\text{S D} | \\ ^0\text{Tp } ^0\text{S D} | \text{f f} \text{..} | \text{D}^{\frac{6}{4}} \text{S}^{\text{III}} \text{D} | \underset{\text{f}}{^0\text{T}}$$

$$92. \frac{4}{4} : \underset{\text{f}}{^0\text{T}} \underset{\text{f}}{^0\text{Tp}} | \underset{\text{f}}{^0\text{Sp}} \text{ } ^0\text{S D f} | \text{ } ^0\text{S D +Tp D} | \text{f f D}^{\frac{6}{4}} \text{.1.} | \underset{\text{f}}{^0\text{T}}$$

$$93. \frac{4}{4} : \underset{\text{f}}{\text{D}} \text{ } ^0\text{S} | \underset{\text{f}}{^0\text{Sp}} \text{f D}^{\frac{6}{4}} \text{.1.} | \underset{\text{f}}{^0\text{Tp}} \text{ } ^0\text{S } ^0\text{T D} | \underset{\text{f}}{^0\text{Tp}} \text{ } ^0\text{S f D} | \underset{\text{f}}{^0\text{T}}$$

94. $\text{♩} : {}^0T \mid {}^0D \text{ } {}^0Sp \mid {}^0S \text{ } D \mid {}^0Tp \text{ } \text{♩} \mid \text{♩} \text{ } D \mid {}^0S \text{ } D \mid {}^0Dp \text{ } {}^0Tp \mid$
 ${}^0S \text{ } D \mid {}^0T \text{ } (\text{♩})$
95. $\frac{3}{2} : {}^0T \text{ } {}^0S \text{ } D^+ \mid {}^0T \text{ } D \text{ } {}^+Dp \mid {}^+Tp \text{ } {}^0Sp \text{ } \text{♩} \mid D \text{ } S^{III} \text{ } D \mid$
 ${}^0T \text{ } {}^0Dp \text{ } {}^0Tp \mid {}^0Sp \text{ } {}^0T \text{ } {}^0S \mid \text{♩} \text{ } {}^0S \text{ } D \mid {}^0T \text{ } (\text{♩})$
96. $\text{♩} : {}^0T \text{ } \text{♩} \mid {}^0T {}^0S \mid ? : Sp \mid S^{III} \text{ } D \mid {}^0T {}^0Tp \mid {}^0Sp \text{ } \text{♩} \mid \text{♩} \text{ } .. \mid {}^0T$

§ 23. **Zwischendominanten und Ellipsen.** Längst haben wir die Schranken der leitertreuen Melodik durchbrochen; aber alle Harmonien, welche wir bisher einführten, waren direkt verständlich als Stellvertreter der drei Hauptharmonien der Tonart: der Tonika, Dominante und Subdominante; keiner der bisher erklärten Accorde führte aus der Tonart heraus in eine andere. Den ersten Schritt zur wirklichen Modulation, d. h. zur Verlegung der Tonikabedeutung auf eine andere Harmonie, wodurch eine vollständige Umdeutung auch aller übrigen Harmonien bedingt wird*), machen wir nun durch Einführung der sogenannten **Zwischendominanten**, d. h. zwanglos eingeschobener Accorde, welche Dominanten der Hauptharmonien oder ihrer leitertreuen Stellvertreter sind. Die Gesellung einer oder beider Dominanten zu irgend einer Harmonie umschreibt ja strenggenommen das Tonartgebiet dieser Harmonie, z. B. gehört eine Folge $g^+ d^+ g^+$ eigentlich nicht mehr nach Cdur, sondern vielmehr nach Gdur; es ist aber sehr wohl möglich, einen Accord wie dieses d^+ sozusagen nur als eine Art Umschreibung, Verzierung der betreffenden Hauptharmonie zu verstehen, welche dieser ihren Sinn belässt. Diesen Sachverhalt drücken wir in der Funktionsbezeichnung aus durch Stellung der Charakteristik der Zwischenharmonie in eine runde Klammer z. B.:

$$\frac{3}{2} \text{ } c^+ f^+ g^+ \mid c^+ g^+ d^+ \mid g^+ c^+ f^+ \mid c^+ g^+ c^+ \\ = T \text{ } S \text{ } D \text{ } T \text{ } D \text{ } (D) \text{ } .. \text{ } T \text{ } S \text{ } T \text{ } D \text{ } T$$

*) Eine solche Umdeutung findet nicht statt bei dem Hinüberspielen in die Variante, welche wir in der Gestalt der entlehnten Trugschlüsse mehrfach einführten, ja in dessen Bereich eigentlich schon die Einführung des Gegenklangs der Tonika (0S in Dur, D^+ in Moll) gehört.

Das geklammerte D bedeutet hier also die Dominante der Dominante, welche vor und hinter der Klammer steht (die Punkte nach einer Klammer beziehen sich nicht auf den Accord in der Klammer, sondern auf den der Klammer vorausgehenden). Genauer bestimmen wir: die runde Klammer giebt die Funktion an in Bezug auf den der Klammer folgenden Accord; soll die Funktion auf den der Klammer vorausgehenden Ton bezogen werden, so muss das durch einen rückwärts weisenden Pfeil deutlich gemacht werden, z. B. $D \overset{\leftarrow}{(D)} S$.

Es kommt aber auch häufig vor, dass nach einer solchen Zwischendominante der durch sie umschriebene Accord nicht selbst folgt, sondern durch einen anderen verwandten ersetzt wird; in solchem Falle bringen wir nach der runden Klammer eine eckige Klammer: $[\]$. Der in die eckige Klammer gestellte Accord fällt also stets aus; die eckige Klammer kennzeichnet eine Ellipse, eine Überspringung des Accords, um dessentwillen der in die runde Klammer gestellte eingeführt worden ist. Durch die Einführung dieser beiden neuen Zeichen sind wir in Stand gesetzt, eine Reihe nicht leitertreuer Harmonien einzuführen, für deren Verständnis uns bisher der Schlüssel fehlte; auch ergibt sich für manche Harmonien eine andere einfachere Erklärung. Zunächst:

die Dominante der Dominante: $(D)D$ oder \mathcal{D} (in $Cdur = d^+$; in $A moll = h^+$) bzw. $(^0D)^0D$ oder $^0\mathcal{D}$ (in $A moll = ^0fs$),
 die Subdominante der Subdominante: $(S)S$ oder \mathcal{S} (in $Cdur = b^+$)
 bzw. $(^0S)^0S$ oder $^0\mathcal{S}$: (in $A moll = ^0d$, in $Cdur = ^0f$);
 aber auch die 0S der D in Dur (in $Cdur$: $(^0S)D = ^0g$) und die ^+D der 0S in $Moll$ (in $A moll$: $(D)^0S = a^+$), also die Variante, der Quintwechselklang der Tonika. Die Dominanten der Parallelklänge und Leittonwechselklänge sind ebenso ohne weiteres verständlich, d. h. wir bekommen in Dur die ferneren Chiffren:

$(D)Tp$; $(D)Sp$; $(D)Dp$; $(D)\mathcal{F}$, $(D)\mathcal{G}$, $(D)\mathcal{H}$; $(D)^0Sp$;
 $(D)\mathcal{G}$; $(^0S)Sp$; $(S)^0Sp$; ja sogar $(S)\mathcal{G}$.

In $Moll$ ist der Zuwachs geringer, einerseits weil durch die unserem landläufigen gemischten $Moll$ eigene Chromatik

(D neben 0D , $S^{III\epsilon}$ neben 0S) ein erheblicher Teil der betreffenden Bildungen bereits erläutert ist, andererseits aber weil bereits der Parallelklang und Leittonwechselklang der ^+D sich als äusserst spröde erwiesen, daher deren Umschreibungen vollends unpracticabel werden müssen. Doch sind gut und nötig:

(S) 0Sp und (S) \mathcal{F} , beide identisch mit \mathcal{S} ; (D) 0Dp ,
identisch mit $S^{III\epsilon}$.

Vor allem aber werden häufig die leitereignen Parallelklänge und Leittonwechselklänge direkt unter einander in dominantische Beziehung zu setzen sein, z. B. in A moll: g^+ als (D) 0Tp , f^+ als (S) 0Tp u. s. w.

Neue Harmonieschritte ergeben sich dabei nicht, wenigstens wenn wir davon absehen, diese Zwischendominanten mit ihnen gänzlich fernstehenden Harmonien in unmittelbare Verbindung zu bringen. Wir haben im vorigen Paragraphen die kühnsten derartigen Kombinationen erörtert; nun ist es Zeit, zur Natur zurückzukehren und dafür zu sorgen, dass wir uns nicht ins Abenteuerliche und Geschraubte verirren.

Einige wenige Beispiele werden genügen, uns mit den neuen Chiffrierungen bekannt zu machen und den Wert des neuen Mittels hervorzuheben. Die Ausarbeitung geschehe noch in der Art der vorhergehenden Aufgaben.

18. Musterbeispiel:

80.

T (D) Tp (D) Sp (D) D (D) \mathcal{F} 1 S (S) (D) D x
←

19. Musterbeispiel:

61.

${}^0T (D) {}^0S (D) D (D) Tp {}^0D {}^0Sp (D) [{}^0S] \dots D^{\sharp} \dots {}^0T$
 ♯

Aufgaben.

Serie A.

97. $\text{♩} : T \overset{\text{II}^<}{\dots} | S (D) | Sp (D) | D (D) | Tp D | (D) [\overset{S}{Tp}] |$
 $D^{\sharp} \text{♯} | T (\text{♯})$
98. $\text{♩} : (D) | Sp D | T \text{♯} | D (D) | Tp (D) | Sp (S) | S (D) |$
 $D {}^0S | T (\text{♯})$
99. $\text{♩} : T \overset{S}{\underset{3}{S}} | (D) [\underset{3}{Dp}] | Tp \text{♯} | (\underset{3}{D}) \underset{3}{D} | T (D) | \text{♯} (S) \text{♯} \dots D | T (\text{♯})$
100. $\text{♩} : T \text{♯} | (D) D | (D) [\underset{S}{Sp}] | D (D) | Tp (S) | S \text{♯} |$
 $D^{\sharp} \text{♯} | T (\text{♯})$
101. $\frac{3}{2} : \overset{3}{\underset{\text{♯}}{T}} \overset{3}{\underset{\text{♯}}{D}} | \text{♯} \text{♯} D | Tp (D) D | \text{♯} Tp Sp | D^{\sharp} \text{♯} (D) |$
 $Tp \text{♯} (D) | D \text{♯} D | Tp {}^0Sp {}^0S | T$
102. $\frac{3}{2} : {}^0T | \text{♯} \text{I.} (D) | D {}^0T (D) | {}^0S (D) {}^0Tp | {}^0S (D) D |$
 ${}^0T {}^0Sp (S) | \dots \text{♯} \dots | D^{\sharp} (D) D | {}^0T$

103. $\frac{4}{4}$: ${}^0T \ D \mid \text{♯} \ (D) \ {}^0Dp \ D \mid {}^0T \ (D) \ {}^0S \ (D) \mid D \text{♯} \ {}^0S \ D \mid$
 ${}^0T \ (c)$
104. $\frac{3}{4}$: ${}^0T \mid D \ (D) \ .. \mid {}^0T \ \& \ S^{III<} \mid D \ +Tp \ D \mid {}^0T \ (D) \ {}^0Tp \mid$
 ${}^0S \ ({}^0S) \ {}^0S \mid D \ {}^0T \ \& \mid (S) \ .. \ D \mid \text{♯}$
105. ♯ : ${}^0T \ S^{III<} \mid D \ {}^0T \mid {}^0Sp \ (S \mid D) \ .. \mid {}^0S \ ({}^0S \mid D) \ .. \mid$
 $D^{6>} \ .. \mid {}^0T \ (c)$
106. ♯ : ${}^0T \ D \mid {}^0T \ (D) \mid {}^0S \ (D) \mid D \ S^{III<} \mid ..p \ D \mid +Tp \ \& \mid$
 $\text{♯} \ D \mid {}^0T \ (c)$

§ 24. **Systematik der Harmonieschritte.** Stellen wir nun die allmählich gefundenen möglichen Folgen konsonanter Harmonien übersichtlich nach dem Intervall der Haupttöne zusammen und suchen etwaige noch weiter mögliche nach Analogie der gefundenen anzuschliessen, so gestaltet sich die gesamte Terminologie übersichtlich in folgender Weise:

I. Seitenwechsel (§ 8), das Verhältnis der Tonika zu ihrem Gegenklänge

- a) in Dur: $T - {}^0S$,
 b) in Moll: ${}^0T - +D$.

Der Schritt ist direkt verständlich und hat zurückgehend zur Tonika Schlusskraft.

II. Quintschritte und zwar

2) schlichter Quintschritt (§ 6 und 7) d. h. das Verhältnis der Tonika zum gleichartigen (d. h. nach dem gleichen Klangprinzip — Dur oder Moll — konsonanten) Klänge ihrer Quinte:

- a) in Dur: $T - D$,
 b) in Moll: ${}^0T - {}^0S$.

Der Schritt ist von allen der leichtest verständliche und hat rückwärts die vollkommenste Schlusskraft.

3) Gegenquintschritt (§ 9), das Verhältnis der Tonika zum gleichartigen Klänge ihrer Gegenquint (d. h. der in

Ansehung des Aufbaues ihres Klanges auf der entgegengesetzten Seite des Haupttones gelegenen Quinte: $f \leftarrow c : e . g$):

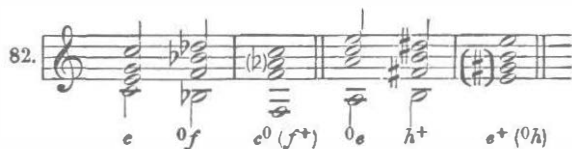
a) in Dur: $T - S$,

b) in Moll: $^0T - ^0D$.

Das volle Verständnis des Schrittes ist nicht leicht und erfordert zähes Festhalten der Tonalität; zurückgesehend ist seine Schlusskraft nur eine unvollkommene (Plagal-Schluss).

4) Quintwechsel (§ 11), das Verhältnis eines Klanges zum gegenteiligen Klang seiner Quinte; der Schritt ist direkt verständlich und findet sich z. B. zwischen Gegenquintklang und Seitenwechselklang in Dur und Moll, aber auch zwischen Parallelklängen bzw. Leittonwechselklängen und Zwischendominanten, besonders auch zwischen $Sp - \mathcal{D}$, $T - (^0S)D$, $D - (^0S)Sp$, $Tp - (D)Sp$, $Dp - (D)Tp$ in Dur und zwischen $^0Dp - \mathcal{S}$, $^0S - (D) ^0Dp$, $^0T - (D) ^0S$, $^0Sp - (^0S) Tp$ u. s. w. in Moll.

5) Gegenquintwechsel (§ 12), das Verhältnis der 0S zur D^+ in Dur und Moll; das Verständnis des Schrittes bedarf der Vermittelung eines zwischen beiden liegenden, beiden näher verwandten Klanges. Für die harmonische Logik bedeutet die Notwendigkeit der Vermittelung des Schrittes durch den mittleren Klang (die Tonika) deren erwartete Folge; von einem andern Klang als der 0S oder ^+D aus veranlasst deshalb der Gegenquintwechsel eine wenn auch nur vorübergehende Modulation (schliesst zu einer anderen Tonika) z. B.:



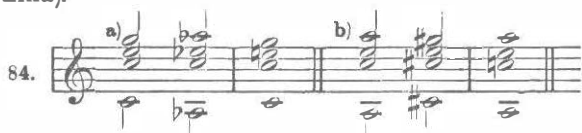
III. Terzschritte, und zwar

6) schlichter Terzschritt (§ 19), das Verhältnis der Dur-Tonika zur Dominante der Parallele bzw. der Molltonika zur 0S der Parallele. Der Schritt ist aber auch an sich direkt verständlich ohne Vermittelung der Parallele und nur darum selten, weil er der Skalenmelodik widerspricht. Zurückgesehend hat er sogar eine derjenigen der Dominante ähnliche Schlusskraft.



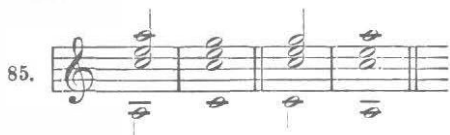
Er findet sich auch noch zwischen $S - (D)Sp$, $D - (D)Dp$, $Tp - {}^0S$, $Dp - ({}^0S)D$ in Dur, sowie zwischen ${}^0D - ({}^0S){}^0Dp$, ${}^0S - ({}^0S){}^0Sp$ in Moll.

7) Gegenterzschritt (§ 19), das Verhältnis der Durtonika zur Parallele der 0 Subdominante und der Molltonika zur Parallele der ${}^+$ Dominante. Der Schritt ist gleichfalls direkt verständlich und hat zurückgesehend eine gewisse Schlusskraft (Plagalschluss wie der Rückgang vom Gegenquintklänge zur Tonika).



Er findet sich auch noch zwischen $S - \mathfrak{S}$, ${}^0S - Tp$, $({}^0S)D - Dp$ in Dur und zwischen $S^{III} - \mathfrak{S}$, $(D){}^0S - {}^0Sp$, $D - {}^0Tp$ im Moll.

8) Terzwechsel (§ 14), das Verhältnis eines Klanges zu seinem Parallelklänge (demjenigen Klänge, welcher mit ihm Prim und Terz gemein hat). Die scheinbare Schlusskraft des zurück geschenden Schrittes beruht aber auf der äusserlichen Identität des Parallelklangs mit dem Leittonwechselklänge des Gegenquintklangs, d. h. Schlüsse wie



sind als $\mathfrak{S} - T$ bzw. $\mathfrak{D} - {}^0T$ und nicht als $Tp - T$ und ${}^0Tp - {}^0T$ zu verstehen, wie umgekehrt die Schlussbildungen ${}^0h - c^+$ und $f^+ - {}^0e$ als $\mathfrak{D}p - T$ und ${}^0Sp - {}^0T$ verstanden müssen (vgl. S. 94). Den

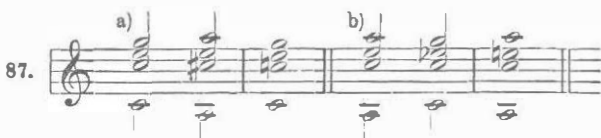
9) Gegenterzwechsel, die letzte denkbare Art der Terzschrötte, haben wir noch nicht angetroffen; er ist aber in der tonalen Harmonik allenfalls zu erzwingen zwischen $T - ({}^0S){}^0Sp$ bzw. $T - \mathfrak{S}^{3-}$ (Mollvariante des Accords der neapolitanischen Sexte):



Schubert führt den Gegerterzwechselklang der Tonika vermittelt ein am Ende seines ♩ dur-Impromptu ($g^+ - {}^0g - {}^{\text{es}}7 - {}^0\text{es} - {}^{\text{a}}9 - d^{\text{f}} \therefore g^+ = T {}^0S (D^7) [S] S^3 \text{♩}^9 D^{\text{f}} \therefore T$).

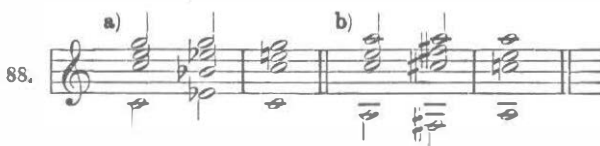
IV. Kleinterzschritte. Bereits § 15 Anm. ist darauf hingedeutet worden, dass die Kleinterzschritte eigentlich als Sextenschritte zu denken sind, und dem Übergange vom 3. zum 5. Partialtone eines Dur- oder Mollklanges entsprechen. Die Verständlichkeit des Intervalls der kleinen Terz (grossen Sexte) ist daher allerdings nicht eine vollkommen direkte, keiner der beiden Töne ist Oberton oder Unterton des anderen; aber als Vertreter desselben Klanges aufgefasst, z. B. $e.g$ als Vertreter des c^+ - oder $^{\text{h}}$ -Klanges verschmelzen die beiden ganz in derselben Weise, wie etwa $c.g$ oder $c.e$ als Vertreter des c^+ -Klanges und wie $e.h$ und $g.h$ als Vertreter des 0h -Klanges. Es ist wohl auch korrekter, $c.g$ für direkt verständlich zu halten, nicht weil g Oberton von c , oder c Unterton von g ist, sondern weil beide Vertreter desselben Klanges (c^+ oder 0g) sind. Die Kleinterzschritte sind:

10) schlichter Kleinterzschritt (§ 20); wir finden denselben zwischen $S - \text{♩}$, $T - (D) Sp$, $D - (D) Tp$, $\text{♩} - (D) Dp$, ${}^0Sp - {}^+S$, $Sp - {}^0S$, $Tp - ({}^0S) D$ in Dur, sowie zwischen ${}^0T - ({}^0S) {}^0Dp$, ${}^0S - ({}^0S) {}^0Tp$, ${}^0D - {}^0S$ und ${}^0Tp - (D) {}^0S$, ${}^0Sp - (D) {}^0Dp$ bzw. ${}^0Sp - S^{\text{III}}$, ${}^0Dp - D$ in Moll. Der Schritt ist aber auch direkt verständlich und hat retrograd Schlusskraft:

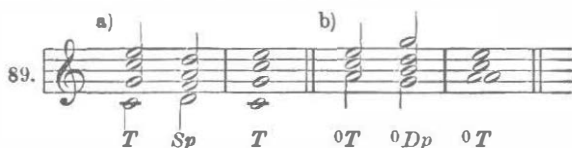


11) Gegen-Kleinterzschritt; wir finden ihn zwischen $S - {}^0Sp$, $T - (D) {}^0Sp$, $(D) Tp - D$, $(D) Sp - T$, $Sp - \text{♩}$, $(D) Dp - \text{♩}$ und ${}^0S - Sp$ in Dur, sowie zwischen ${}^0D - {}^+Dp$,

$^0S - ^0\mathcal{D}$ und $D - ^0Dp$, $S^{III<} - ^0Sp$, $^0Dp - \mathcal{S}$ in Moll. Der Schritt ist aber auch direkt verständlich und hat zurückgehend Schlusskraft:



12) Kleinterzwechsel (§ 15); wir finden ihn als $T - Sp$, $D - Tp$, $\mathcal{D} - Dp$, $S - D^{3>}$ (und umgekehrt) in Dur, sowie als $^0T - Dp$, $^0S - Tp$, $^0\mathcal{S} - ^0Sp$, $^0D - S^{III<}$ (und umgekehrt) in Moll. Auch dieser Schritt ist noch direkt verständlich wegen der Stellvertretung der Sp bezw. 0Dp für die S bezw. 0D , und hat zurückgehend eine gewisse Schlusskraft:



13) Der Gegenkleinterzwechsel; dieser findet sich zwischen $^0S - (D) Sp$ in Dur, sowie $D - (^0S) ^0Dp$ in Moll. Der Schritt ist zwar sehr schwerverständlich, doch ist er auch von der Tonika aus möglich und hat sogar zurückgesehend zur Tonika Schlusskraft, wohl deshalb, weil drei Stimmen Halbtonschritte ausführen können (einen Leittonschritt und zwei chromatische, die mit Leittonschritten verwechselt werden) und der Bass einen Terzschritt macht:

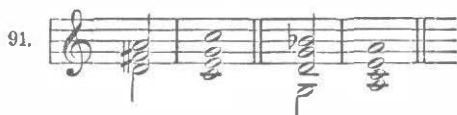


Es versteht sich aber von selbst, dass gewöhnlich solche weit-ausholende Schritte zu Modulationen benutzt werden; am bequemsten folgt der Gegenkleinterzklang (es^+ , 0cis).

V. Ganztonschritte. Die Ganztonschritte, ihrer harmonischen Verwandtschaft nach Doppelquintschritte, sind nicht direkt verständlich, weil das Intervall der Haupttöne ein dissonantes,

nur mittelbar verständliches ist. Das Verständnis wird vermittelt durch einen beiden Klängen näher verwandten mittleren Klang, der als Folge erwartet wird. Die einzelnen Formen sind:

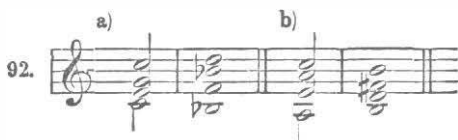
14) schlichter Ganztonschritt (§ 11), den wir zuerst als $S - D$ und ${}^0D - {}^0S$ fanden, der aber auch in zahlreichen anderen Funktions-Kombinationen vorkam, nämlich in Dur als $T - \sharp D$, $D - (D) Sp$, $(S^{III<} - D) Tp$, $(S^{III<} - D) Dp$, $(S^{III<} - D) Sp$, $Dp - Sp$, $\sharp D - Tp$ und in Moll als ${}^0T - {}^0\sharp S$, ${}^0Sp - {}^0Dp$, $S^{III<} - D$ u. s. w. Wie sehr der mehrstimmige Satz immer von den Gefahren der Quintenparallelen umdroht ist, ergibt sich zur Genüge aus der Häufigkeit dieses spezifisch quintengefährlichen Schrittes. Der Ganztonschritt kann niemals direkt zum zweiten Klange schliessen, sondern lässt stets den übersprungenen gleichartigen Klang (die umschriebene Tonika) erwarten. Die Möglichkeit der Schlussbildung



muss als $Sp^{III<} - T$ bezw. ${}^0Dp^{3>} - {}^0T$ erklärt werden (Leitonannäherung der Terz an die Quinte der Tonika).

15) Gegenganztonschritt (§ 11), die umgekehrte Folge der beiden Dominanten $D - S$, ${}^0S - {}^0D$ u. s. w. (für alle die angeführten Fälle einfach die Umkehrung), führt gleichfalls stets zu dem übersprungenen Klange (der umschriebenen Tonika)

Auch die Möglichkeit des direkten Übertrittes zum Klange der zweiten Gegenquinte



ist auf die oben unter 14 am Schluss gegebene Deutung (als zurückgeschehendes $Sp^{III<} - T$ bezw. ${}^0Dp^{3>} - {}^0T$) zu beziehen.

16) Ganztonwechsel (§ 17), das Verhältnis der Sp zur D in Dur bezw. der 0Dp zur 0S in Moll, wird stets nur in diesem Sinne, nicht aber als ${}^+S - {}^0D$ oder ${}^0D - {}^+S$ verstanden,

ist daher ein sehr kräftiges Modulationsmittel zu dem bei ersterer Deutung umschriebenen Klange als Tonika: der Schritt kommt auch noch vor als $Tp - \mathcal{D}$, ${}^0Tp - {}^0\mathcal{S}$, $\mathcal{S}^{\text{VII}} - D$, $D^{3*} - T$ u. s. w.

17) Gegenganztonwechsel, das Verhältnis der ${}^0\mathcal{S}$ zur \mathcal{D} bzw. der D zur ${}^0\mathcal{S}$ ist nicht leicht verständlich, aber von guter Wirkung (besonders mit Einführung beider Septimen, wodurch er doppelte Ligatur bekommt); er führt zu dem zuletzt übersprungenen Klange, d. h. man erwartet nach ihm einen wendenden Quintschritt oder Seitenwechsel, weshalb er zu den zwingendsten Modulationsmitteln gehört (doch ist der ihn folgende Klang in der Regel nicht eine neue Tonika sondern deren D bzw. ${}^0\mathcal{S}$).

VI. Halbtonschritte. Eine eigenartige Stellung nehmen die Halbtonschritte ein, besonders der schlichte und Gegenleittonschritt. Die indirekte Verwandtschaft der Haupttöne (der Leittonschritt ist ein kombinierter Quintterzschritt $c - g - h$; $f - a - e$) lässt vermuten, dass auch die Folge der Klänge nicht direkt verständlich sein kann, allein die Praxis beweist das Gegenteil. Die Leitklänge eignen sich nämlich ganz vortrefflich zur direkten Gegenüberstellung gegen die Tonika und haben Schlusskraft zu derselben in ähnlicher Weise wie die Quintklänge und Terzklänge. Diese eigentümliche Thatsache lässt sich nur damit erklären, dass die Leittonschritte aller Stimmen, ja das Leitverhältnis des ganzen Klanges in ähnlicher Weise aufgefasst wird, wie der Leittonschritt von der Terz des schlichten Quintklanges zum Haupttone. Der Leittonschritt ist der kleinste noch zweifellos verständliche Melodieschritt, denn die chromatischen Schritte werden nur allzu oft für Leittonschritte gehalten und verdanken wohl gerade dieser Verwechselung ihre gute Wirkung; aus dem gleichen Grunde ist der Leittonschritt auch der kleinste Schritt, der noch mit Sicherheit vom Sänger intoniert werden kann. Seine hinleitende, schliessende Bedeutung verdankt derselbe zweifellos dieser Nachbarschaft der Tonhöhe; er ist dem, immer das Centrum der tonalen Auffassung bildenden Haupttone so nahe, dass es sogar nach einer sehr verbreiteten Ansicht dem Sänger

Mühe macht, dem Bestreben, in diesen überzugehen, mit Erfolg zu widerstehen.

Ganz anders steht es, wenn die Harmonie einen Halbton steigt oder fällt, der dadurch erreichte Klang aber nicht die Tonika ist sondern im Gegenteil von dieser aus erreicht wird, und dennoch nicht die Erwartung eines übersprungenen Klanges entsteht, vielmehr die Wirkung eine schlussartige ist. Die dadurch bewirkte Vorstellung ist, dass die Tonart gar nicht verlassen, sondern nur verschoben, gerückt worden ist. In solchen Fällen dürfte die Orthographie im Sinne eines chromatischen Sekundschrilles dem Empfindungsvorgange am vollkommensten entsprechen. Die chromatischen Rückungen sind kein leerer Wahn, vielmehr erzielen die Meister damit die schönsten Effekte. Z. B. ist die plötzliche Einführung des *Adur*-Accordes statt des *Asdur*-Accordes von zauberhafter, blitzartiger Wirkung — aus der Tiefe der *b*-Tonarten werden wir mit einem Schlage in die lichten Höhen der *♯*-Tonarten versetzt.

Die einzelnen Arten der Halbtonschritte sind:

18) steigender Halbtonschritt. Als Leittonschritt betrachtet ist derselbe

- a) im Dursinne Gegenleittonschritt,
- b) im Mollsinne schlichter Leittonschritt.

Ist von zwei im Verhältnis des steigenden Leittonschrittes stehenden Duraccorden der zweite als Tonika gedacht ($h^+ - c^+$ in *Cdur*), so ist der Schritt ein retrograder schlichter und hat Schlusskraft; ist der erste als Tonika gemeint ($c^+ - des^+$ in *Cdur*), so hat er gegensätzliche Wirkung wie der Gegenquintschritt, Gegenterzschritt etc. Wir finden ihn als $T - \sharp$ und $D - {}^0Sp$ in *Dur*, sowie als $D - \sharp$ (Trugschluss) in *Moll*.

Auch zwischen Mollaccorden hat der Schritt Schlusskraft, wenn der zweite Klang als Tonika gedacht ist (${}^0\sharp is - {}^0e$, $\sharp - {}^0T$); er ist dann ein retrograder Gegenleittonschritt (wir haben ja zwei Arten von Leittönen, den im Mollsinne — von oben — und den im Dursinne — nach oben —; beide gelten in beiden Tongeschlechtern). Von der Tonika aus führt er als indirekter Verwandter zu einem übersprungenen Klange

mit folgendem Quintschritt oder Seitenwechsel nach rückwärts
z. B. ${}^0e - {}^0f - {}^0c$ oder ${}^0e - {}^0f - f^+$.

Als chromatischer Schritt betrachtet, bedeutet der steigende Halbtonschritt allemal eine Steigerung, sowohl im Dursinne ($c^+ - cis^+$) als im Mollsinne (${}^0e - {}^0eis$); denn dieser Effekt ist nicht abhängig von der harmonischen Verwandtschaft, sondern von der Verschiedenheit der Tonhöhenlage (melodisch). Oft ist übrigens bei den Halbtonschritten die Orthographie ganz willkürlich gewählt, nämlich lediglich nach der Bequemlichkeit der Vorzeichen. Es ist nicht ganz leicht und oft Sache des feinen musikalischen Gefühls, das Rechte herauszufinden.

19) Fallender Halbtonschritt. Derselbe ist in allem das Gegenteil des steigenden. Als Leittonschritt betrachtet ist er

- a) zwischen Duraccorden: schlichter Leittonschritt.
- b) zwischen Mollaccorden: Gegenleittonschritt.

Ist von zwei im Verhältnis des fallenden Leittonschrittes stehenden Duraccorden der zweite Klang als Tonika gedacht so ist der Schritt ein retrograder Gegenleittonschritt und hat Schlusskraft ($c^+ - h^+ = S - T$); war der Ausgangsklang Tonika, so ist der zweite Klang entweder in seiner Totalität als figurative Bildung (lauter Leittöne), als »Wechselharmonie« zu verstehen oder er führt mit zurückwendendem Quintschritt oder Seitenwechsel zu einem übersprungenen Klange z. B. $c - h^+ - {}^0h$ oder e^+ .

Auch im Mollsinne hat der Schritt Schlusskraft, wenn der zweite Klang als Tonika gedacht ist (${}^0f - {}^0e$); er ist dann ein retrograder schlichter Leittonschritt. Ist der Ausgangsklang Tonika, so wird der Leitklang entweder Figuration, als »Wechselharmonie« verstanden oder aber als Leittonwechselklang der +Dominante, z. B.: ${}^0e - {}^0dis - e^+$ (${}^0T - D\sharp - D$). Der

20) Leittonwechsel (§ 16) ist ein Schritt von ausserordentlicher Leichtverständlichkeit, der sich zwischen allen Hauptharmonien und ihren Leittonwechselklängen findet; die Schlusskraft der Folge ${}^0h - c^+$ und $f^+ - {}^0e$ ist dagegen auf die Deutung $Dp - T$ und ${}^0Sp - {}^0T$ zu beziehen (vgl. S. 94).

21) Gegenleittonwechsel; derselbe findet sich zwischen 0S und $(D) Dp$ in Dur, sowie zwischen D und $(^0S) ^0Sp$ in Moll. Zu Zwischenkadenzen ist derselbe sehr wohl verwendbar besonders mit Einführung der Septime:

93. 

$D7 \quad (SvII \quad D7) \quad ^bSp \quad SvII \quad (D7 \quad SvII) \quad +Dp$

Durch solche Schritte wird allerdings die Tonalität ernstlich gefährdet, da es wenigstens nach 90 b kaum möglich ist, direkt zur Tonika zurückzugehen. Überhaupt ist aber die Einführung entfernterer Schritte sehr behutsam und mit weiser Ökonomie zu bewerkstelligen; die Abschweifung von den näheren Verwandten der Tonika darf nicht zwecklos erscheinen. Derartige Harmonieschritte sind daher in der Tat mehr Mittel wirklicher Modulation als Bestandteile der tonalen Harmonik.

VII. Tritonusschritte.

So berüchtigt der horror tritoni (*mi contra fa*) in der Geschichte des Kontrapunktes ist, so hat doch die neue Zeit nicht allein den Tritonus als Zusammenklang lieb gewonnen und als Stimmschritt sich gefallen lassen — sie hat sogar einen Harmonieschritt als äusserst wirkungsvoll schätzen gelernt, der in Ansehung der Haupttöne ein Tritonusschritt ist. Nicht Wagner und Liszt, nein schon die alten Meister (Bach) haben den Schritt als ein Hauptmittel stärkerer Kontrastierung eingebürgert. Die einzige nicht vorkommende (wenigstens mir als vorkommend nicht bekannte) Art dieses Schrittes ist der Gegen-Tritonuswechsel; die anderen sind sehr häufig:

22) Der schlichte Tritonusschritt ist das Verhältnis des Accords der neapolitanischen Sexte zur Dominante: $\text{♯} — D$ bzw. umgekehrt $\text{♮} — ^0S$ in Dur und Moll, findet sich auch noch als $^0Sp — \text{♮}$, wird aber auch wie alle weiteren und fernen Schritte gern zur Modulation benutzt.

23) Der Gegentritonusschritt ist nichts weiter als die Umkehrung des schlichten Tritonusschrittes und steht natürlich diesem an überzeugender Wirkung ebenso nach wie die Folge $D — S$ bzw. $^0S — ^0D$ der natürlichen $S — D$ bzw. $^0D — ^0S$. Für Modulationen versagt seine Wirkung nicht.

24) Der Tritonuswechsel (§ 18) kommt leitereigen als $\text{F} - S$ und $\text{F} - {}^0D$ vor, auch noch als $\text{B} - T$ und $\text{B} - {}^0T$, in welchem Sinne er sogar schlussfähig ist.

25) Der Gegentritonuswechsel ist wohl kaum noch verständlich zu machen; seine einfachste Einführung würde sein in Dur und Moll ($\text{B}^{3+} - \text{B}^b$):

NB.

94. 

(b)T (D) B³⁺ B^b7 D₄⁶⁽⁷⁾ .. (b)T

Nur in einzeln Formen dürften noch weitere Harmonieschritte nachweisbar sein; ergänzend zu unserer Aufzählung der möglichen Halbtonschritte müssten wir zunächst des

26) chromatischen Halbtonwechsels gedenken, der allerdings neben dem Leittonwechsel (20) verständlich ist; seine Funktionsbezeichnung ist $S - \text{B}$ (in Cdur: $f^+ - {}^0fis$) bzw. ${}^0D - \text{B}$ (in Amoll: ${}^0h - b^+$). Dagegen ist der chromatische Gegenhalbtonwechsel nicht mehr vorstellbar ($h^+ - {}^0b$).

Durch Gemeinsamkeit eines Tones erscheint dem Verständnis nahegerückt der

27) Doppelterzwechsel, in Dur möglich als $Tp - {}^0Sp$ (in Cdur: ${}^0e - as^+$), in Moll als ${}^0Tp - Dp$ (in Amoll: $c^+ - {}^0gis$). Nur mittels enharmonischer Ligaturen kann möglich werden der

28) schlichte oder Gegen-Doppelterzschritt, in Dur als $\text{B} - (D) Sp = des^+ - a^+$ in Cdur, auch als ${}^0Sp - (D) Tp = as^+ - e^+$ in Cdur, in Moll (0S) $Tp - {}^+Dp = {}^0c - {}^0gis$ in Amoll und $\text{B} - (D) {}^0B^b = b^+ - fis^+$ in Amoll. Der

29) übermässige Sekundwechsel ist nachweisbar in Dur als $\text{B} - Tp$ (in Cdur: $des^+ - {}^0e$) und ${}^0Sp - Dp$ (in Cdur: $as^+ - {}^0h$), sowie in Moll als $\text{B} - {}^0Tp$ (in Amoll: ${}^0dis - c^+$) und ebenfalls ${}^0Sp - {}^+Dp$ (in Amoll: $f^+ - {}^0gis$). Übermässige Sekundschritte sind nicht ganz undenkbar, da sie sich noch chiffrieren lassen als $\text{B} - (D) Tp$, ${}^0Sp - (D) Dp$, sowie in Moll als $\text{B} - ({}^0S) {}^0Tp$ und $Dp - ({}^0S) {}^0Sp$ — viel Freude aber wird man an ihnen nicht haben. Der

30) übermässige Terzwechsel steht ganz isoliert da als $\mathcal{S} - \mathcal{D}$ (in *A* moll: $b^+ - {}^0dis$, in *C* dur: $des^+ - {}^0fis$, ebenso die beiden letzten noch möglichen Kombinationen:

31) verminderter Gegensekundwechsel (enharmonischer Seitenwechsel): $\mathcal{S} - (\mathcal{D}) D$ d. h. in *C* dur: $des^+ - {}^0cis$, und

32) verminderter Kleinterzwechsel (enharmonischer Gegenganztonwechsel): ${}^0Sp - \mathcal{D}$, d. h. in *C* dur: $as^+ - {}^0fis$.

Es bedarf wohl nicht des Hinweises, dass der eigentliche Wegweiser durch den Labyrinth der möglichen Harmoniefolgen seit Aufstellung der Funktionsbezeichnung nicht mehr die Nomenklatur der Harmonieschritte sondern vielmehr diejenige der Funktionen ist. Thatsächlich schrumpfen doch die 32 hier aufgewiesenen möglichen Verhältnisse der Harmonien durch die Funktionsbezeichnung auf 3 zusammen nämlich (Dur- oder Moll-): $T - D$, $T - S$ und $S - D$; alles andere ist Beiwerk, das durch die Zusätze zu den Funktionsbuchstaben noch deutlicher charakterisiert wird als durch die Namen der Harmonieschritte. Letztere ganz aufzugeben liegt trotzdem kein Grund vor; es ist und bleibt bequem, eine Anzahl verschiedenartiger Funktionsbestimmungen wiederum durch diese einheitlich zusammenfassen zu können, wie sie für den Tonsatz gleiche Bedingungen aufweisen. Die Grundlage des eigentlich harmonischen Vorstellungswesens hat aber künftig die Funktionsbezeichnung zu bilden.

Wie aus der obigen Zusammenstellung der Harmonieschritte zu ersehen, kann eine sehr grosse Anzahl leiterfremder Accorde eingeführt werden, ohne dass die Tonart verlassen wird. Die weiter ausgreifenden werden der Tonika diesen oder jenen schlichten oder gegensätzlichen Nebenklang mit Nachdruck gegenüberstellen, zu welchem als das Verständnis vermittelndem sie hinführen; die direkt gegen die Tonika verständlichen aber, deren auch nicht wenige leiterfremd sind, werden nicht einmal das thun, sondern einfach als bezogene Klänge der Tonika gegenüberstehen ohne jede Gefährdung der Tonalität. Die zu direkter Gegenüberstellung geeigneten Klänge, welche zur Tonika zurück leitend eine mehr oder minder intensive Schlusskraft haben, mögen hier in

übersichtlicher Zusammenstellung Platz finden (die Nummern und Buchstaben beziehen sich auf die obige Aufstellung):

95. ^(2-?)

1. 2. 3. 4.

a) 

$T \ 0S \ T \quad T \ D \ T \quad T \ S \ T \quad T \quad 3^{\flat} \quad 3^{\sharp}$

b) 

$0T \ D \ 0T \quad 0T \ 0S \ 0T \quad 0T \ 0D \ 0T \quad 0T \quad III^{\flat} \quad III^{\sharp}$
(II>?)

6. 7. 8. 9.

a) 

$T \ (D) \ [Tp] \ T \quad T \ 0Sp \ T \quad T \ S \ T \quad T \ S^{3>} \ T$

b) 

$0T \ (0S) \ [0Tp] \ 0T \ 0T \ +Dp \ 0T \quad 0T \ D \ 0T \quad 0T \ D^{III<} \ 0T$

10. 11. 12.

a) 

$T \ (D) \ [Sp] \ T \quad T \ (D) \ [0Sp] \ T \quad T \ Sp \ T$

b) 

$0T \ (0S) \ [0Dp] \ T \quad 0T \ (0S) \ [Dp] \ 0T \quad 0T \ 0Dp \ 0T$

The image displays musical exercises for voice and instrument, numbered 13, 15 (14.), 18, 19, and 20. Each exercise is presented in two parts: a) for the voice (treble clef) and b) for the instrument (bass clef). The notation includes notes, rests, and various harmonic symbols.

Exercise 13:

- Voice (a): Notes are G4, A4, B4, C5. Harmonic symbols below are T , $0Sp^3>$, T .
- Instrument (b): Notes are G3, A3, B3, C4. Harmonic symbols below are $0T$, $Dp^{III}<$, $0T$.

Exercise 15. (14.):

- Voice (a): Notes are D4, E4, F4, G4. Harmonic symbols below are $Sp^{II}<$, T .
- Instrument (b): Notes are D3, E3, F3, G3. Harmonic symbols below are $0Dp^3>$, $0T$.

Exercise 18:

- Voice (a): Notes are A4, B4, C5, B4, A4. Harmonic symbols below are T , S , T .
- Instrument (b): Notes are A3, B3, C4, B3, A3. Harmonic symbols below are $0T$, $2>$, $..II>$, $IV>$, I , III , V .

Exercise 19:

- Voice (a): Notes are G4, A4, B4, C5. Harmonic symbols below are T , $..II<$, $4<$, $2<$, 5 , 3 , 1 .
- Instrument (b): Notes are G3, A3, B3, C4. Harmonic symbols below are $0T$, D , $0T$.

Exercise 20:

- Voice (a): Notes are D4, E4, F4, G4. Harmonic symbols below are T , Dp , T .
- Instrument (b): Notes are D3, E3, F3, G3. Harmonic symbols below are $0T$, $0Sp$, $0T$.

Manche dieser Gegenüberstellungen sind allerdings für den Vokalsatz kaum brauchbar, weil einzelne an sich leichte Stimmschritte zufolge der Kompliziertheit der harmonischen Beziehungen wanken werden, wenn die Stimmen zusammen-treten. Dagegen wüsste ich keinen Grund, trotz aller chromatischen Fortschreitungen und enharmonischen Haltetöne, für den Instrumentalsatz Dinge wie 6, 7, 9, 10, 11, 13 zu verbieten; es wird nur darauf ankommen, sie am rechten Platze zu verwerten. So hat z. B. Max Bruch mit grossem Glück die Terzschritte zwischen Mollaccorden (6b und 7b) für den schwermütig-ernsten Ton der Glocken in seinem »Lied von der Glocke« verwertet.

Zweiter Teil.

Dissonanzlehre.

§ 25. Begriff der Dissonanz. Die neue Methode der Harmonielehre basiert auf dem Fundamentalsatze, dass alles musikalische Hören ein Auffassen von Tönen und Tonkomplexen (Accorden) im Sinne von Klängen, d. h. Duraccorden und Mollaccorden ist. Das heisst also: alle Accorde, die nicht selbst sich ohne weiteres als Dur- oder Mollaccorde dem Auge und Ohr darstellen, sind doch auf Dur- oder Mollaccorde zurückzuführen. Wir kommen nun dazu, die Konsequenzen dieses Satzes zu ziehen und als Kern jeder noch so komplizierten Accordbildung einen Dur- oder Mollaccord nachzuweisen. Alle Accorde, welche ausser der Prim, Terz und Quinte des Klanges, in dessen Sinne sie verstanden werden, noch einen oder mehrere andere Töne, oder auch statt der Prim, Terz oder Quinte des Klanges einen oder mehrere andere Töne enthalten, nennt man dissonant. Dissonanz ist also ganz allgemein: Störung der Einheit der Klangbedeutung durch fremde Elemente. Diese Definition der Dissonanz erklärt nicht nur alle die Accorde, welche von jeher alle Theoretiker für dissonant erklärt haben, sondern sie giebt zugleich den Schlüssel für das Verständnis der zahlreichen bereits in den vorausgehenden Paragraphen eingeführten Accordbildungen, die zwar äusserlich aussehen wie konsonante (d. h. wie reine Dur- und Mollaccorde), aber eine Behandlung erfordern oder wenigstens zulassen, die sie von eigentlich komplizierteren dissonanten Accorden abzuleiten zwingt. Denn es ist keineswegs

genügend, einen Accord als Konsonanz auszuweisen, wenn die ihn bildenden Töne als Prim, Terz und Quint eines Klanges verstanden werden können; vielmehr ist ein Accord nur dann wirklich konsonant, wenn seine Bestandteile als Prim, Terz und Quint eines selben Klanges verstanden werden müssen und wirklich verstanden werden. Mit anderen Worten: die musikalische Konsonanz ist weder ein physikalischer, noch ein physiologischer, sondern vielmehr ein psychologischer Begriff, nicht das Ergebnis so oder so zusammenstreichender Schallwellen oder Tonempfindungen, sondern so oder so kombinierter Tonvorstellungen. Erst der in seiner Beziehung zu anderen vorgestellte, d. h. seinem logischen Zusammenhange nach verstandene Accord ist Konsonanz oder Dissonanz. Wir werden daher einsehen, dass es möglich oder vielmehr notwendig werden kann, einen Duraccord oder einen Mollaccord als Dissonanz zu verstehen. Der Duraccord mit Sexte erscheint als Mollaccord, sobald man seine Quinte auslässt, welche natürlich bei hinzugefügter Sexte ebensogut oder noch besser fortbleiben kann, als wenn der Accord ohne Dissonanz auftritt; ebenso erscheint der Mollaccord mit Sexte als Duraccord, wenn man die Unterquinte auslässt (wozu allerdings an sich nach unseren Erfahrungen weniger Anlass vorkommt): ist aber die Tonart scharf ausgeprägt, so liegt nicht der geringste Grund vor, wegen der zufälligen Ellipse eines Tones den Accord anders zu verstehen. Auch das werden wir nun im Zusammenhange der allgemeinen Dissonanzlehre begreifen, weshalb der Duraccord mit der Quinte im Bass oder der Mollaccord mit der Prim im Bass so leicht als dissonanter $\frac{6}{4}$ Accord verstanden wird. Wir werden begreifen, dass sogar der einzelne Ton einer Melodie ohne alle Begleitung Konsonanz oder Dissonanz ist, je nachdem er als Prim, Terz oder Quint eines + oder ° Klanges verstanden wird, oder aber als melodischer (figurativer) Zusatz- oder Ersatzton in einem + oder ° Klange. Diese Melodie



enthält bei *, wie jeder Musiker ohne weiteres fühlt, Töne, die entschieden dissonant sind. Warum? weil sie nicht als

natürliche Prim, Terz oder Quint eines als Tonika, Subdominante oder Dominante verstandenen + oder o Klanges aufgefasst werden.

Schliesslich sei auch noch der letzten Konsequenz der neuen Dissonanzlehre gedacht. Wenn eine Harmonie erst ihren vollen ästhetischen Wert durch Beziehung auf eine Tonika erhält, d. h. wenn die Unterscheidungen des schlichten und Gegenquintklanges nicht leere Namen, sondern kurze Formeln für gewisse Funktionen der Harmonien im musikalischen Satzgefüge sind, so wird ja doch jeder Klang, der nicht selbst Tonika ist, eigentlich nicht als er selbst, sondern vielmehr im Sinne desjenigen Klanges gehört, welcher Tonika ist, das heisst: eigentlich ist nur der tonische Accord selbst absolute Konsonanz. Mit dieser Erkenntnis gewinnen wir aber endlich erst den Schlüssel für die Lösung des Rätsels, weshalb die Subdominante in Dur durch Hinzufügung der Sexte, die Subdominante in Moll durch Hinzufügung der Unterseptime und die Durdominante in Moll wie in Dur durch Hinzufügung der Septime, die sogenannten charakterischen Dissonanzen, nicht in ihrer Bedeutung gestört, sondern nur klarer gestellt werden; denn alle diese Harmonien sind ohnehin nicht völlig konsonant, ihre logische Bedeutung wird durch den Zusatzton nur erläutert, dem Verständnis näher gerückt. Daraus folgt aber, dass auch die Auffassung der Parallelklänge und Leittonwechselklänge als wirkliche Harmonien (Klänge) sehr wohl möglich ist, ohne die tonartliche Einheit zu zerstören, und erst damit begreifen wir, weshalb es möglich ist, sie gelegentlich auch als wirkliche Harmonien zu behandeln, d. h. ihren Grundton sogar in Parallelbewegung zu verdoppeln, obgleich derselbe eigentlich Dissonanz ist.

Nach diesem allgemeinen Ausblick dürfen wir den Übungen im Satz der dissonanten Accorde näher treten. Der Satz selbst wird dem Schüler nicht schwerer, sondern leichter erscheinen; der Schwerpunkt der Arbeiten des zweiten Teiles liegt daher nicht sowohl in der Vermehrung der Geschicklichkeit als in der Bereicherung der Erkenntnis des Wesens der Harmonien.

IV.

Natürliche Septimenaccorde und schlichte Sextaccorde.

(Charakteristische Dissonanzen.)

§ 26. Natürliche Septimenaccorde. Der zuerst beliebt gewordene, am leichtesten verständliche, aus vier verschiedenen Tönen bestehende Accord ist der Dur-Septimenaccord, d. h. der durch Hinzunahme der kleinen Septime (des Ganztones unter der Oktave) zum Duraccord entstehende Zusammenklang. Im Sinne der drei Hauptklänge der Tonart (Tonika, schlichter und Gegenquintklang) aufgefasst, ist derselbe zu definieren als Zusammenklang des vollständigen schlichten Quintklanges (D) mit der Gegenquint, in C dur:

$$f \overleftarrow{c^+} \rightarrow g^+ = g \ h \ d \ | \ f.$$

Zufolge dieser Vereinigung von Elementen beider Dominanten hat dieser Accord (der sogenannte Dominantseptimenaccord D^7) eine ähnliche Schlusskraft zu der umschriebenen Tonika wie die Folge Gegenquintklang — schlichter Quintklang ($S - D$). Das entsprechende Gebilde der Molltonart ist der schlichte Quintklang (0S) mit Unterseptime z. B. für A moll:

$$^0a \overleftarrow{^0e} \rightarrow h = h \ | \ d \ f \ a.$$

Auch dieser Accord (S^{VII}) hat eine ähnliche Schlusskraft zu der umschriebenen Tonika 0e wie die Folge der beiden Dominanten ($^0D - ^0S$).

Der Dominantseptimenaccord entspricht ziemlich genau dem Zusammenklange des 4., 5., 6 und 7. Obertones z. B.:

$$\begin{array}{ccccccc} C & \dots & C & \dots & G & \dots & c : e : g : b^* \\ 1 & & 2 & & 3 & & 4 \quad 5 \quad 6 \quad 7 \end{array}$$

Die Dissonanz des Accordes ist daher eine ausserordentlich milde, so dass sogar einige Theoretiker (selbst Helmholtz) schwanken, ob sie nicht die natürliche Septime für konsonant zum Grundtone erklären sollen. Der Unterseptimenaccord entspricht ebenso dem 4., 5., 6. und 7. Untertone und ist darum von ebenso milder Dissonanz. Wo der schlichte Quintklang

schliessend zur Tonika auftritt oder wo vom Gegenklange zur Tonika zurückgegangen wird, gesellt sich gern zu dem zurückleitenden Klange die Septime, sodass man die natürliche Septime (7, VII) als natürlichen Zusatzton, als charakteristische Dissonanz der Durdominante und Mollsubdominante bezeichnen muss:

97.

D⁷ T S^{VII} 0T D⁷ 0T S^{VII} T

Bei a) haben wir die gewöhnlichste Art der Auflösung des Dominantseptimenaccordes in die Tonika; dass b) ganz dasselbe für Moll ist (nämlich der Schluss vom schlichten Quintklange mit natürlicher Septime zur Tonika), konnte man nicht bemerken, solange man nicht die Dualität der harmonischen Auffassung konsequent durchführte. Bei c) und d) schliesst der Septimenaccord des Gegenklanges zur Tonika. Für den Satz der Unterseptimenaccorde ist vor allem zu bemerken, dass deren bester Basston (Grundton) nicht die Septime, sondern immer wieder die Mollquinte*) ist, was natürlich nicht ausschliesst, dass gelegentlich einer der anderen Töne Basston werden kann. Im übrigen sind für den Satz besonders der Zuwachs eines neuen Leittonschrittes für $D^7 - T$ und

$S^{VII} - 0T$ zu beachten ($\overset{7}{D} - \overset{3}{T}$; $\overset{VII}{S} - \overset{III}{T}$). Es ist kaum zu bezweifeln, dass die Leittonfortschreitung von der Septime der Dominante zur Terz der Durtonika den ersten Anlass gegeben hat zur Aufstellung des in allen Generalbassschulen zu findenden generellen Gebotes der Abwärts-

*) Weil nämlich nur im Quinttone die Prim so stark als Oberton vertreten ist, dass er für sie als Fundament gelten, ja sie sogar mit ersetzen kann. Überhaupt muss als feststehend gelten, dass Prim und Quint des Klanges die eigentlichen Grundsäulen der Harmonie sind, und dass es wahrscheinlich sogar einmal eine musikalische Urzeit gegeben hat, in welcher die Terz noch gar nicht als Klangvertreter verstanden wurde. Vgl. des Verf. Musiklexikon, Artikel »Fünfstufige« Skalen (ohne Halbtonstufen).

führung der Septime. Unser Lehrgang kann natürlich ein solches Gebot aus dem sehr einfachen Grunde nicht aufstellen, weil wir unter Septime etwas anderes verstehen als die Generalbasslehre. Die Septime (VII) der Mollsubdominante muss sogar aus demselben Grunde gewöhnlich (s. Fig. 97 b) nach oben treten, aus welchen die Septime der Durdominante nach unten zu führen ist. Es sei freilich nicht übersehen, dass doch wohl noch etwas anderes zur Aufstellung der Regel der abwärts zu führenden Septime mitgewirkt haben wird, nämlich die dem schlichten musikalischen Empfinden sich ohne Weiteres aufdrängende Beobachtung, dass die Sekunddissonanz ihre natürliche Lösung durch auseinandertreten der Töne fordert. Alle bisher von uns eingeführten dissonanten Bildungen stellten sich äusserlich in Formen dar, welche ihre Verwechselung mit Konsonanzen zulies (Scheinkonsonzen: Quartsextaccord, Parallelklänge, Leittonwechselklänge, Accorde der dorischen und neapolitanischen Sexte etc.); die neben der Prim auftretende Septime ist der erste absolut dissonante Zusammenklang (allerdings wie wir sahen auch noch mit der Möglichkeit der Behauptung der Konsonanz im Hinblick auf die Obertonreihe und Untertonreihe). Stellt sich die Septime in nächste Nähe neben die Prim, so entsteht das Intervall der Sekunde, deren spezifisch melodische Bedeutung wir genügend hervorgehoben haben*). Das Wort Dissonanz (von *dis* auseinander und *sonare* klingen) deutet mit Fingern darauf hin, dass die Töne, welche dissonieren, auseinander streben. Der ästhetische Konflikt, welchen die Sekunddissonanz bedeutet, findet daher nur eine unbefriedigende Lösung, wenn der eine der beiden Töne zu Gunsten des andern das Feld räumt und in ihm verschwindet; vielmehr wird das Auseinanderstreben das Auseinandertreten bedingen, d. h. das Intervall der Sekunde wird sich erweitern müssen durch stufenweise Fortschreitung eines der beiden Töne oder auch beider nach aussen:



*) Mit Recht sagt Moritz Hauptmann: »Die melodische Folge als Zusammenklang gesetzt, ist Dissonanz« (Natur der Harmonik und der Metrik, S. 74).

Nun ist aber zufolge des Gleichklanges der Oktavtöne die Septime kaum wesentlich verschieden von der Sekunde oder, was dasselbe bedeutet, die Fortschreitung der Septime in die Oktave ist auch nichts anderes als das Aufgehen des einen der beiden gegen einander dissonierenden Tönen in dem andern. Unberechtigt und einseitig ist nur die Aufstellung, dass die Dissonanz der Septime durchaus Abwärtsbewegung des oberen Tones bedinge, also die Dissonanz der Sekunde Abwärtsbewegung des unteren Tones. Welche Art der unter Fig. 98 verzeichneten Fortschreitungen die Sekunde erweitert, wird durchaus von anderen Bedingungen des Satzes abhängen; wir haben also nur festzuhalten, dass das Zusammengehen der beiden Töne in einen von ihnen nicht völlig befriedigt und daher im allgemeinen zu meiden ist. Ein Hauptgesetz für alle dissonanten Töne (denn mit solchen und nicht mit dissonanten »Intervallen« hat es unser Lehrgang zu thun) zeigt aber bereits bei diesen ersten nicht scheinkonsonanten sondern absolut dissonanten Bildungen seine strenge Giltigkeit, nämlich:

Dissonante Töne verlangen Sekundfortschreitung.

Dies Gebot tritt als gleichberechtigtes neben das Verbot der Verdoppelung dissonanter Töne (S.28). Also die Septime der *D* und 0S darf erstens nicht verdoppelt und zweitens nicht anders als durch Sekundfortschreitung (möglichst unter Vermeidung des Übertrittes zur Oktave, also zur Sexte) verlassen (aufgelöst) werden. Doch ist gegen das Abspringen von der Septime zu einen andern Accord-Tone dann nichts einzuwenden, wenn die Harmonie bleibt ($\overset{7}{D} \dots, S \dots$ etc.). Für die VII der 0S ist ausserdem noch eine andere Ausnahme festzustellen. Bei der Folge $S^{VII} - D$ tritt nämlich gern der Bass, wenn er die VII hatte, zur 1 der *D* über, was wohl durch die Zugehörigkeit des der VII entsprechenden Tones zu beiden Harmonien erklärt werden muss:



Da nämlich der Dominante in solchen Fällen regulär die Tonika folgt, so schreitet das verlassene h doch nachträglich noch sekundweise nach a fort.

Wenn die Molltonart den Gegenklang (D^+) neben dem Gegenquintklange (0D) oder für denselben benützt, wird der Seitenwechsel rückwärts zur Tonika ($D^{(7)} — ^0T$) vorzugsweise als Schlussschritt angewendet und der schlichte Quintklang (0S) daher in eine ähnliche Bedeutung gedrängt, wie sie der Gegenquintklang der Durtonart (S) hat, nämlich die des Gegensatzes. Natürlich bleibt aber der eigentlich gegensätzliche Klang dennoch der Gegenquintklang, die 0D , also für 0e das 0h , und wo dieser zur Anwendung kommt, ist die Gegensätzlichkeit scharf genug bemerkbar.

Die Einführung der Septime bei der D und 0S bringt für viele Harmoniefolgen wesentliche Erleichterungen mit sich, besonders da, wo durch die Septime eine Ligatur (gemeinschaftlicher Ton) entsteht.

§ 27. Terzseptaccord. Wenn überhaupt im Dur- oder Mollaccord der obere Ton des Quintintervalls ausgelassen werden kann, weil er durch den dritten Oberton des unteren genügend ersetzt wird, so kann dies natürlich erst recht im Septimenaccorde geschehen, der durch die Septime noch weiter für den Ausfall an Vollklang entschädigt; d. h. in D^7 kann die Quinte (5), in S^{VII} die Prim (I) wegbleiben, doch muss in letzterem Falle womöglich die V Basston sein:



Durch solche Auslassung der Prim im Unterseptimenaccord entsteht das aus der Generalbassterminologie unter dem Namen des verminderten Dreiklangs bekannte Gebilde. Aus dem Durseptimenaccord kann ein analoges Gebilde nur durch Auslassen des tiefsten Tones, d. h. ebenfalls der Prim, entstehen. Der verminderte Dreiklang ist also sowohl im Dursinne als im Mollsinne ein elliptischer Septimenaccord (der Hauptton ist weggelassen); der Wert des Gebildes ist aber in Dur

und Moll keineswegs ein gleicher, da in Dur derjenige Ton fehlt, welcher am wenigsten entbehrlich ist (die 1), in Moll dagegen der am ehesten entbehrliche (die I):

101.

Der sogenannte verminderte Dreiklang, den wir nach den beiden das charakteristische Intervall der verminderten Quinte bildenden Tönen, denjenigen, welche auch allein den Accord vertreten können (im zweistimmigen Satze), von denen keiner fehlen darf, aber auch keiner verdoppelt werden kann, nämlich der Terz und der Septime: Terzseptimenaccord nennen wollen, muss in unserer Bezifferung mittelst Durchstreichung des Klangbuchstaben: \sharp^7 , \flat^{VII} oder des Funktionszeichens D^7 , S^{VII} vom vollständigen Septimenaccorde (D^7 , S^{VII}) unterschieden werden; der Strich bedeutet dann stets das Ausfallen der Prim. Der Dur-Terzseptimaccord ist im allgemeinen von untergeordneter Bedeutung und nur unter besonderen Bedingungen von guter Wirkung. Gar oft fördert z. B. in den Aufgaben des Richter'schen »Lehrbuches der Harmonie« der verminderte Dreiklang, welcher allzuhäufig im Dursinne zur Anwendung kommt, eine schlechte, rauhe Klangwirkung zu Tage, die sofort verschwinden würde, wenn statt seiner der volle Septimenaccord zur Anwendung käme. Nur bei glatter Sekundfortschreitung mehrerer Stimmen (a), bei Sequenzen (b) und im dreistimmigen Satze (c) ist ihm eine volle Berechtigung zuzuerkennen:

102.

Die Generalbassschematisten befinden sich, obgleich schon Rameau die Natur des Dur-Terzsept-Accordes aufgedeckt hat, immer in einiger Verlegenheit bezüglich der Verdoppelung seiner Bestandteile; für uns kann ein Zweifel nicht walten, da weder die Terz der *D* bezw. 0S (als Leitton) noch die Septime (als dissonanter Ton) verdoppelungsfähig ist: es bleibt also als einzige Möglichkeit die Verdoppelung der Quinte, die in der *D* mit Gefahr verknüpft ist (schlechter Basston, wo nicht Sekundbewegung ihn bringt und aufgiebt), in der 0S dagegen jederzeit gut.

Besonderen Vorteil gewährt die Einführung der Septime der *D* und 0S beim Ganztonschritt und Gegenquintwechsel, da durch ihre Einführung eine neue Ligatur (ein beiden Harmonien gemeinsamer Ton) zuwächst und daher die Gefahren fehlerhafter Parallelen vermindert werden:



§ 28. Die Sextaccorde. Nächst den natürlichen Septimenaccorden sind die wichtigsten und häufigsten dissonanten Accorde von vier Tönen die Sextaccorde d. h. die Dur- oder Mollaccorde mit der Sexte nicht statt, sondern neben der Quinte, Dass in *C*dur $d:f:a:c$ nicht ein Septimenaccord, d. h. dass *d* nicht der Fundamentaltone des Accordes ist, erkannte schon Rameau; er nannte denselben den 'accord de la sixte ajoutée'. d. h. hielt ihn für einen *F*duraccord mit neben die Quinte gestellter Sexte *d*, sodass also *f* als der im Fundamentalbass zu notierende Ton erschien. Es ist daher nichts eigentlich neues, wenn wir Rameau's Erklärung auf alle diejenigen Accorde ausdehnen, welche die gleichen Verhältnisse aufweisen und zunächst in der *C*durtonart die viertönigen Accorde $d:f:a:c$, $a:c:e:g$ und $e:g:h:d$ als Duraccorde mit hinzugefügter Sexte, kurz als 'Sextaccorde' bezeichnen. Für die Bezifferung bedarf es für dieselben nur einer 6 beim Klangbuchstaben: f^6 , c^6 , g^6 . Aber auch die Molltonart hat entsprechende

Gebilde aufzuweisen; für die *A*-molltonart sind es ganz dieselben wie die Dursextaccorde von *C*dur = $d : f : a : c$, $a : c : e : g$ und $e : g : h : d$, hier aber aufzufassen als Mollaccorde mit beigegebener (Unter-)Sexte: a^{VI} , e^{VI} , h^{VI} . Die Sextaccorde haben darum eine so milde Dissonanz, weil die Sexte mit zweien der Töne des Klanges zu einem Klange gegenteiligen Geschlechtes verschmilzt; $d : f : a : c$ ist der Zusammenklang eines Duraccordes und eines Mollaccordes, die im Verhältnis des Terzwechsels stehen. Die drei aufgeführten Accorde in Dur wie in Moll erweisen sich als Zusammenklänge der drei Hauptklänge der reinen Systeme mit ihren Parallelklängen:

in *C*dur:

$$\begin{array}{ccc} \overset{S}{\overbrace{d \ f \ a \ c}}, & \overset{T}{\overbrace{a \ c \ e \ g}}, & \overset{D}{\overbrace{e \ g \ h \ d}} \\ \underset{Sp}{\underbrace{}}, & \underset{Tp}{\underbrace{}}, & \underset{Dp}{\underbrace{}} \end{array}$$

und in *A*moll:

$$\begin{array}{ccc} \overset{^{\circ}S}{\overbrace{d \ f \ a \ c}}, & \overset{^{\circ}T}{\overbrace{a \ c \ e \ g}}, & \overset{^{\circ}D}{\overbrace{e \ g \ h \ d}} \\ \underset{^{\circ}Sp}{\underbrace{}}, & \underset{^{\circ}Tp}{\underbrace{}}, & \underset{^{\circ}Dp}{\underbrace{}} \end{array}$$

Doch kommt dieses Verschmelzen der Sexte mit der Terz und Quinte zur Konsonanz des Parallelklanges nur sekundär als Milderung der Dissonanzwirkung zur Geltung (ähnlich wie beim Septimenaccord die Übereinstimmung der Septime mit dem 7. Obertone bzw. Untertone und wie im Quartsextaccord die Übereinstimmung mit den Verhältnissen des 3 : 4 : 5 Ober-tones); musikalisch-logisch bleibt hier die Sexte wie dort die Septime bzw. Quarte und Sexte ausserhalb der eigentlichen Harmonie als diese störend bestehen und wird so verstanden. Ein dissonanter Accord wird eben unter allen Umständen im Sinne nur eines Klanges aufgefasst, und jede Vertretung eines zweiten Klanges ist zwar für die rein physiologische Klangwirkung von Bedeutung, bedingt aber keinerlei Vorstellung von zweierlei gleichzeitigem und coordiniertem Inhalte. Die Funktionsbezeichnung hat deshalb durchaus an der Bezeichnung der Hauptharmonien festzuhalten und stellt neben dieselbe die 6 bzw. VI (S^6 , T^6 , D^6 , S^{VI} , T^{VI} , D^{VI}).

Es bedarf wohl kaum des besonderen Hinweises, dass in den Dur-Sextaccorden so gut (wo nicht noch besser) als in den reinen Dur-Dreiklängen die Quinte ausgelassen werden kann: dann erscheinen aber nur wieder die Parallelklänge (§ 14), deren Sinn wir nun erst vollständig begreifen ($Sp = S^{\text{ri}}$, $^0Sp = S^{\text{VI}}$ etc.). Der Grund, welcher uns veranlasste, neben die Funktions-Chiffren der Hauptharmonien solche ihrer scheinkonsonanten Nebenformen (der Parallelklänge und Leittonwechselklänge) zu stellen, nämlich: deren mögliche Behandlung als wirkliche Harmonien auch in der Bezifferung darzulegen, entfällt aber selbstverständlich für viertönige Accorde, die unter allen Umständen dissonant sind.

Da es sich in den S. 153 folgenden Aufgaben darum handelt, den Satz dieser viertönigen Sextaccorde zu üben, so ist in denselben von der sonst selbstverständlichen und auch für alle weiter folgenden Übungen wieder freizugebenden Erlaubnis der Auslassung der Quinte der Duraccorde möglichst wenig Gebrauch zu machen; in den Untersextaccorden darf dagegen auch hier die Prim je nach Bequemlichkeit ausfallen, da ja auch das dann entstehende Gebilde ein neues ist (z. B. *d. f . . c* für *a*^{VI}).

Die Einführung der Sextaccorde in den Satz bringt Erleichterungen, aber auch Gefahren; Erleichterungen, sofern sie für eine Reihe von Harmonieverbindungen Gelegenheit zu neuen Bindungen geben:

a)

104. 

S⁶ D⁷ D⁶ T⁶ T⁶ S⁶

b)



D^{VI} S^{VII} S^{VI} T^{VI} T^{VI} D^{VI}

Gefahren, da sie je zwei Quint-Intervalle enthalten, also die Gelegenheiten zu Quintparallelen vermehren:

a)

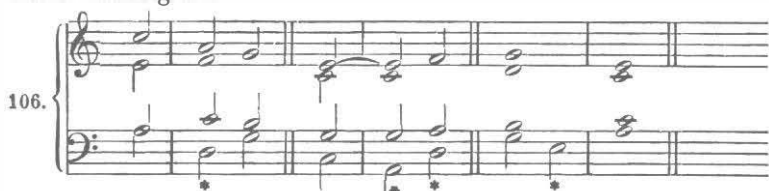
105. 

S⁶ D⁶ S⁶ T⁶



Diese Parallelen sind zwar sämtlich sehr leicht zu vermeiden, doch ist es nötig, vor ihnen zu warnen. Die vorläufige Verpflichtung, im Dursextaccorde die Quinte nicht auszulassen, wird hie und da zu einer erheblichen Erschwerung des Satzes führen, deren späterer Wegfall freudig begrüßt wird.

Die Sexten können wie die natürlichen Septimen jederzeit frei eintreten, sowohl auf den schweren wie leichten Takteil; ja die Sexten der Duraccorde beanspruchen nicht einmal sekundweise Weiterführung, was ohne Zweifel auf ihre Grundton-Eigenschaft im Parallelklange zurückzuführen ist. Es ist also durchaus gutzuheissen, dass die Bassstimme die Sexte des Duraccordes sprunghaft ergreift und zu einem andern an sich guten Basstone sprunghaft weitergeht:



Natürlich bleibt dabei wie überall das allgemeine melodische Gesetz geltend, dass bei Sprüngen immer wieder Sekundanschlüsse an vorher verlassene Töne (hier $\underline{a d g}$, $\underline{c a d}$, $\underline{g e a}$ im Bass!) gesucht werden.

Die nun folgenden Musterbeispiele mögen auf den Satz der Sextaccorde und Septimenaccorde vorbereiten. Die daran anschliessenden Aufgaben mögen zur weiteren Vorbildung für das Partiturlernen und den Satz für Orchesterinstrumente für ein Quartett von Oboe, Klarinette, Horn und Fagott notiert werden, das Horn in der Stimmung des Grundtones der Tonika des Beispiels (d. h. für G dur und G moll Horn in G etc.), die Klarinette für die Beispiele in \sharp -Tonarten und in A moll in A , für die in b -Tonarten und in C dur in B . Dazu folgende Erklärung: Klarinetten und Hörner anderer Stimmung als in C sind sogenannte transponierende Instrumente, d. h. für sie wird diejenige Tonart, deren

Namen sie tragen, als *C*dur notiert; bläst eine *A*-Klarinette oder ein Horn in *A* die notierte *C*dur-Skala, so erklingt die *A*dur-Skala. Hörner wie Klarinetten werden im Violinschlüssel notiert, geben aber statt des notierten stets den um soviel tieferen Ton, als ihr Benennungston tiefer als *c* liegt. Für Hörner schreibt man ohne Tonartvorzeichnung mit den erforderlichen Accidentalien bei jedem einzelnen Tone, für Klarinetten mit Tonartvorzeichnung unter Anrechnung der $\sharp\sharp$ oder $\flat\flat$ ihrer Stimmung, d. h. *B*dur wird auf der *B*-Klarinette als *C*dur (ohne \sharp oder \flat), *F*dur mit 1 \sharp , *E*sdur mit 1 \flat Vorzeichnung u. s. w. notiert. Die Hörner in *C* klingen eine Oktave tiefer, die in *H*, *B* und *A* entweder $\frac{1}{2}$ (1, $1\frac{1}{2}$) Ton oder eine Oktave + $\frac{1}{2}$ (1, $1\frac{1}{2}$) Ton tiefer; im letzteren Falle heissen sie Hörner in tief *H* (*B*, *A*). Wir wählen für unsere Arbeiten zur möglichen Vermeidung von Hilfslinien stets die Hörner in *H*, *B* und *A* basso (tief) und ignorieren, dass es auch solche in *H*, *B* und *A* alto (hoch) giebt. Der Schüler kommt mit allen Arten transponierender Instrumente ein für allemal ins Reine, wenn er sich gewöhnt, in deren Noten nur Intervallzeichen von ihrem Grundtone aus zu sehen, der bei allen als *c* notiert ist:



also z. B. für *fis*: 4< (erhöhte Quarte) vom Grundton des Instruments aus, d. h. auf einer *B*-Klarinette = *e* (*b* — *e*), auf einem *As*-Horn = *d* (*as* — *d*); für *es*: 3* (erniedrigte Terz) z. B. auf der *A*-Klarinette = *bc* (*a* — *c*) u. s. w. Diese Art, die transponierenden Instrumente zu lesen, hat sich ganz ausserordentlich bewährt und ist dem Lesen mit andern Schlüsseln durchaus vorzuziehen.

Mehr bedarf es nicht; selbst wenn der Schüler einmal einen Ton schreiben sollte, den das betreffende Instrument in Wirklichkeit nicht blasen kann (was nicht leicht vorkommen wird, da wir uns in sehr engen Grenzen halten) so lasse das der Lehrer ungerügt, gebe höchstens eine beiläufige Erläuterung; denn es handelt sich hier nicht um Instrumentierungsübungen, sondern um Übungen im vierstimmigen Satze und im Lesen transponierender Notierungen.

20. Musterbeispiel.

108. Oboe.

(c. f.) $f c^7 f b^6 c^7 o f^6 o d b^6 c f^6 c^7 f e^6 o d f o ?$

Clarinetto in *B* (einen Ton tiefer klingend).

zu lesen: 5 6 5 .. 4[♭] 5 6 5 4[♭] 5 6 5 4[♭] 3 2 1 $\frac{7}{4}$
(von *Faus*)

Corno in *F* (eine Quint tiefer klingend).

zu lesen: 5 6 5 .. 6 4 5 .. 4 3 2 1
(von *Faus*)

Fagotto.

Klavierauszug.

21. Musterbeispiel. Aufgabe:

$C : ^0 T \dots D | ^0 T S VI \vee | D ? | ^0 T (D^7) ^0 T p S VI \vee | ^0 T S VII \vee | ^0 T S VI D^7 | ^0 T$

109. Oboe.

Clarinetto in *A* (eine kleine Terz tiefer klingend).

Corno in *B* basso ($\frac{1}{2}$ Ton + 1 Oktave tiefer klingend).

Fagotto.

Klavierauszug.

Serie B.

Sopran gegeben.

I. Dursatz.

385.



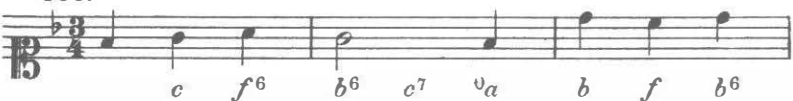
386.



387.



388.



389.



390.

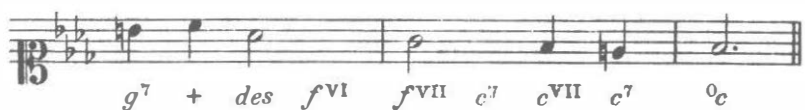


391.





392.



393.



394.



395.



396.



156 IV. Natürliche Septimenaccorde und schlechte Sextenaccorde.
Alt gegeben.

397.

0h VII h $\frac{7}{3}$ 0h .. fis^+ 7 0 e^{VI} e^{VII} h^7 "h

398.

+ .. g^6 a 0cis d 6 a^7 d^6 g^6 d + .. d .. a^7 d

399.

0 + 0 VI 0fis e^7 a fis^{VI} fis^{VII} cis^3 0cis fis^{VI} .. cis^7 0cis

400.

h ..⁷ + a^6 h^7 0dis 0cis h 0dis 0 +

401.

0 a^6 h^7 0dis 0 + 0 VI 0gis .. 0dis dis^+

0dis gis^+ 0gis h^{VII} fis^7 e^6 dis^+ 0dis gis^{VI} dis^7 0dis

402.

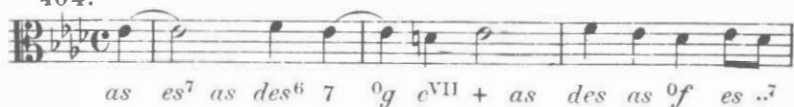
+ ces^6 des ..⁷ ges ces^6 0f 0b ces + ges ces ..⁶

403.

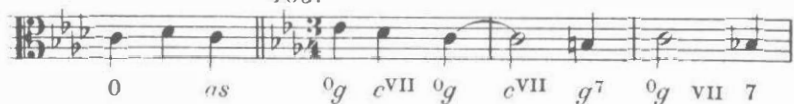
des ..⁷ 0b 0 des ..⁷ + 0f + 0 b^{VI}

..^{VII} + .. 0f a^7 + 0b .. 0f b^{VII} 0 b^{VI} 0 f^7 0f

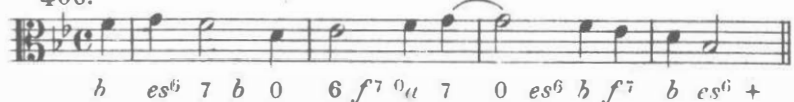
404.



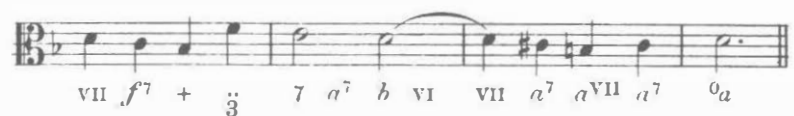
405.



406.

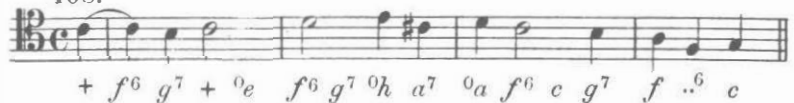


407.



Tenor gegeben.

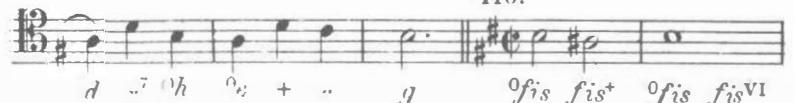
408.



409.



410.



0 a⁷ d h^{VI} x^{VII} fis⁷ 0fis VI III fis⁷ 0fis

411.

a e⁷ a 6 e⁷ 0gis cis^{VII} e + d a d⁶ e⁷ + d a

412.

0 cis^{VII} 0 cis^{VII} 7 0 cis^{VII} h⁷ + ..⁶ a⁶ cis^{VII} gis⁷ 0gis

413.

cis^{VII} gis⁷ 0gis 0dis + 0dis VI VII dis ..⁷ 0dis 7

h gis^{VI} v 0 v VI 0dis gis^{VI} dis ..⁷ 0dis

414.

fis 0 h⁶ + .. 0eis fis⁶ 0dis h⁶ + fis⁶ 7

415.

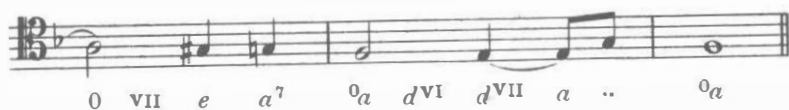
fis 6 0dis cis⁶ + ..⁷ fis 0f f⁺ f^v VI 0 VII 0f f⁺

0f b⁺ 0b des^{VII} as⁷ ges⁶ f ..⁷ 0 VI VII f⁷ 0f

416.



417.

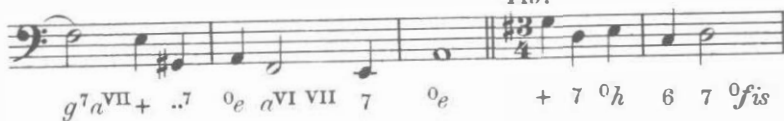


Bass gegeben.

418.



419.

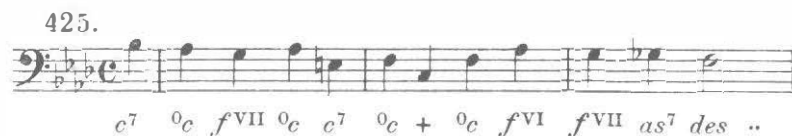
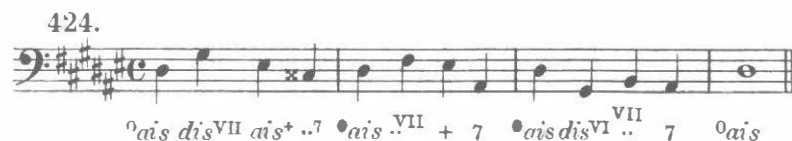
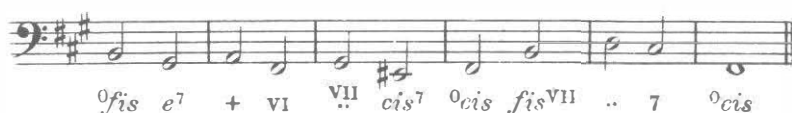


420.



421.





V.

Grosse Septimenaccorde, Nonenaccorde, kleine Sextaccorde und alterierte Accorde.

§ 29. **Grosse Septimenaccorde.** Bei weitem seltener als die bisher betrachteten beiden Arten viertöniger Accorde (Durseptimenaccord, Mollseptimenaccord, Dursextaccord, Mollsextaccord), welche die Generalbasslehre sämtlich unter dem gemeinsamen Namen Septimenaccorde begreift, sind diejenigen Harmoniebildungen, welche aus der Hinzufügung der grossen Septime zum Duraccord resp. der grossen Unterseptime zum Mollaccord resultieren. In der Cdurtonart finden sich leitereigen zwei solche grosse Septimenaccorde = $f : a : c : e$ (Subdominante mit grosser Septime) und $c : e : g : h$ (Tonika mit grosser Septime). Da wir die Zahl 7 resp. VII zur Bezeichnung der kleinen Septime bestimmt haben, so bedarf der grosse Septimenaccord noch eines besonderen Zeichens bei der 7, welches ihre Erhöhung um einen halben Ton, resp. bei der VII, welches deren Erniedrigung anzeigt. Da \sharp und \flat nicht ohne Gefahr der Verwechselung dafür zur Anwendung kommen können (weil man leicht geneigt sein würde, das \sharp im Sinne der Erhöhung der Noten der Grundsкала aufzufassen und nicht als Erhöhung des Septimentones, der vielleicht selbst schon ein \flat oder ein \natural hat), wenden wir als Erhöhungszeichen überall das \sim , als Erniedrigungszeichen $\bar{\cdot}$ an. $c^{\sim 7}$ ist also = $c : e : g : h$, $gis^{\bar{7}} = gis : his : dis : fisis$, $ces^{\bar{7}} = ces : es : ges : b$. Die beiden in Cdur vorkommenden grossen Septimenaccorde $c^{\sim 7}$ und $f^{\bar{7}} = c : e : g : h$ ($T^{\sim 7}$) und $f : a : c : e$ ($S^{\bar{7}}$) finden sich in gleicher Gestalt in Amoll, sind aber dort im Mollsinne aufzufassen als Mollaccorde mit grosser Unterseptime, $c : e : g : h = h^{VII} (D^{VII})$, und $f : a : c : e$ als $e^{VII} (T^{VII})$. Gerade so wie die Sextaccorde bestehen also auch die grossen Septimenaccorde aus einem Dur- und einem Mollaccorde; doch wird wie bei jenen stets nur der eine oder der andere Klang die Bedeutung der Harmonie bestimmen. Nur für Modulationen wird die Vertauschung der beiden möglichen Bedeutungen in Betracht kommen. Die

grosse Septime ist eine scharfe Dissonanz*); ein schlichter, das Auffallende meidender Satz, wie ihn der Schüler allein zu kultivieren hat, wird daher die grossen Septimenaccorde seltener zur Anwendung bringen, wie denn notorisch in unserer Musikkultur überhaupt die grossen Septimenaccorde vielleicht nicht den fünfzigsten Teil so oft wie die natürlichen Septimenaccorde und nicht den zehnten Teil so oft wie die Sextaccorde vorkommen.

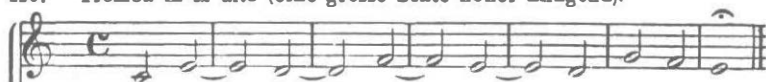
Einige Musterbeispiele mögen in den Satz der grossen Septimenaccorde einführen; dieselben sind notiert für 2 Trompeten der Stimmung der vorgezeichneten Tonart und Alt- und Tenorposaune. Die Trompete klingt soviel höher als die Notierung wie der Ton, nach dem ihre Stimmung benannt ist, höher liegt als *C*. Die höchste Trompetenart ist die in *B* (eine kleine Septime höher als die Notierung); es giebt aber auch drei Stimmungsarten, die tiefer klingen als die Notierung (also wie Horn notiert sind), nämlich die Trompeten in *H*, und tief *B* und *A*. Trompeten in *C* klingen, wie sie notiert sind. Posaunen werden notiert, wie sie klingen, die Altposaune im Altschlüssel, die Tenorposaune im Tenorschlüssel. Das Weitere lehren die Beispiele und die eigenen Arbeiten. Für die Grenzen nach der Höhe und Tiefe gelten noch immer die alten Bestimmungen.

*) Diese Schärfe findet ihre einfache physiologische Erklärung in der Nachbarschaft der Tonhöhe der grossen Septime und Oktave; besonders auffallend und hart wird die Dissonanz, wenn durch Umlegung der Töne Septime und Prim neben einander zu liegen kommen als kleine Sekunde, weil die dann entstehenden Schwebungen sehr heftige sind. Die Helmholtz'sche Zurückführung des Wesens der Dissonanz eines Zusammenklangs auf das Vorhandensein von Schwebungen erweist sich zwar als unzulänglich, weil sie weder das Verständnis der Scheinkonsonanzen zu erschliessen vermag, noch auch erklärt, warum eine nicht ganz rein gestimmte Harmonie trotz heftiger Schwebungen doch nicht als Dissonanz verstanden werden muss. Dagegen muss aber der Musiker dankbar anerkennen, dass die Nachweise der Akustiker gewisse Gradunterschiede der Sprödigkeit, Härte der Dissonanzwirkung genügend zu begründen vermögen; aber diese Begründungen sind nicht eine Errungenschaft unserer Tage, sondern reichen mindestens ins 15. Jahrhundert (Bertolomeo Ramis), wenn nicht ins klassische Altertum zurück (Ptolemäus, ja Pythagoras).

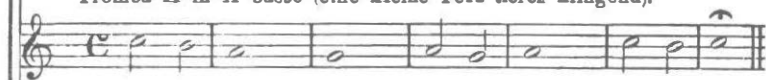
22. Musterbeispiel.

Aufgabe: $C : T \text{ ..}^7 < | S^7 < 6 | D^7 \text{ ..} | T^6 \text{ ..} | S^7 < 6 | D^6 \text{ ..} | T$

110. Tromba in *A* alto (eine grosse Sexte höher klingend).



Tromba II in *A* basso (eine kleine Terz tiefer klingend).



Trombone alto.



Trombone tenore.



Klavierauszug.



23. Musterbeispiel.

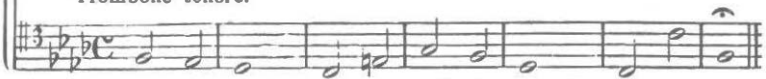
111. Tromba I und II in *F* (eine Quarte höher klingend).



Trombone alto.



Trombone tenore.



$0_c \text{ } f^{VII} \text{}^7 0_c \text{ .. } 0^f 0 \text{ } 7 \text{ } 0_c$

§ 30. Grosse Nonenaccorde. Durch Hinzufügung von Grundton und Terz des Gegenquintklangs zum schlichten Quintklange entsteht das unter dem Namen grosser Nonenaccord bekannte Gebilde, welches wir ebenso benennen dürfen, da diese Benennung im Einklange mit der ihm zukommenden Bezifferung steht. Der grosse Durnonenaccord $g : h : d' : f' : a'$ entspricht fast genau dem Zusammenklange des 4., 5., 6., 7. und 9. Obertones von G :

$$,G \dots G \dots d \dots g \dots h \dots d' \dots f' \overset{*}{g'} \overset{*}{a'}$$

f' ist ein wenig höher, a' ein wenig tiefer, als sie als Obertöne von G sein müssten: durch die Temperatur wird aber $d' : f' : a'$ zum Mollaccord; $g . h . d' . f' . a'$ ist (nebenbei bemerkt) Zusammenklang des Durseptimenaccordes $g . h . d' . f'$ und des Mollseptimenaccordes $h . d . f' . a'$ und die Klangwirkung des Accordes ist deshalb eine sehr gute, mild dissonierende. Besonders die neueste Zeit bringt denselben daher sehr häufig (Wagner). Er hat als D^9 Schlusskraft zur Tonika (wie der Dominantseptimenaccord), löst sich aber gewöhnlich nicht direkt in dieselbe auf, sondern geht meist durch Fortbewegung des a nach g in den Septimenaccord, oder auch, indem zugleich f nach g geht, in den reinen g^+ -Dreiklang (D) über, welcher danach den Schluss zur Tonika c^+ vollzieht:



Im vierstimmigen Satze muss natürlich ein Ton dieses fünfstimmigen Accordes ausgelassen werden; am geeignetsten wird nach unseren bisherigen Erfahrungen dazu die Quinte sein (S. 25); doch bleibt manchemal auch die Terz oder Septime weg, am häufigsten aber der Grundton:



Wie es den Zufälligkeiten der Stimmführung überlassen bleiben durfte, wann im Dreiklange die Quinte oder im Septimenaccorde die Terz oder Quinte ausgelassen wird, so wird auch beim Nonenaccorde die jedesmalige Bequemlichkeit der Stimmführung entscheiden, welcher Ton wegbleibt. Die Bezifferung nimmt davon keine Notiz; nur darf, wenn D^9 vorgeschrieben ist, natürlich die None selbst nie ausgelassen werden, weil sie das charakteristische Element des Accordes ist. Auch der Hauptton soll nur in den Fällen wegbleiben, wo der Klangbuchstabe in der Bezifferung durchstrichen ist (\cancel{g}^9).

Der grosse Unter-Nonenaccord erscheint auf den ersten Blick ganz ungebräuchlich; doch betrügt uns hier eine aus der Generalbassbezifferung herstammende gewohnheitsmässige Auffassung; $g . h . d . f . a$ kann sehr wohl auch als a^{IX} (lies: »unter a neun«) zu erklären sein (a), ja für die Begründung der Wirkung einer Harmoniefolge kann es sogar nötig werden, den Durseptimenaccord als unvollständigen Unter-Nonenaccord anzusehen, d. h. $g . h . d . f$ als \cancel{g}^{IX} :

114.

a) b)

$S^{\text{IX}} 0T$ $S^{\text{IX}} 0T$ $0T$ $S^{\text{IX}} .. 0T$

Eine ganz andere Erklärung erfordern dagegen Harmoniebildungen wie:

115.

(H. Huber, Humoresken op. 24. 2.)

was als $\mathcal{D}^9 - T$ ($ci^9 - h^+$) seiner Schlusskraft nach ziemlich unverständlich wäre. Indessen ist die Dominante der Dominante (\mathcal{D}) überhaupt eine uneigentliche Bezeichnung und nur dann völlig korrekt, wenn die D folgt oder doch unbedingt erwartet und durch Trugfortschreitung ersetzt wird. Streng im Sinne der Haupttonart ist die \mathcal{D} immer nur eine chromatische Veränderung der Subdominantharmonie, die nur vor der D als deren D definiert werden muss, hier aber durchaus die Bezifferung S^{II} erfordert und dann nichts Rätselhaftes mehr bietet. Sie gehört also zu den chromatischen (alterierten) Harmonien (vgl. § 33).

§ 31. Kleine Nonenaccorde. Aus der Verbindung von Quint und Terz des Gegenklanges mit dem schlichten Quintklange: für C dur von $f:as$ ($= {}^0c$) mit g^+ , für A moll von $gis:h$ ($= e^+$) und 0a , resultiert der kleine Nonenaccord:

$$g . h . d \mid f . as \text{ bzw. } gis . h \mid d . f . a$$

Der kleine Nonenaccord wurde früher bei den Tonsetzern beliebt als der grosse und ist auch heute noch häufiger als jener. Der Grund dafür liegt in dem Umstande, dass die kleine None im Verhältnis des Ober-Leittons zur Oktave steht, man fasste und fasst noch den Accord als Vorhaltsaccord (§ 35). Leittonvorhalte sind ja in der modernen Musik bei weitem die häufigste Art der Vorhalte, mögen dieselben vorbercitet sein oder frei auftreten. Wie nun aber — wir werden darauf ausführlicher zurückkommen — in Vorhaltsaccorden gewöhnlich der Accordton, vor welchem der Vorhalt geschieht, anderweit nicht vertreten wird, so fällt auch bei weitem in der Mehrzahl der Fälle der Hauptton des kleinen Nonenaccordes aus, so dass das unter dem Namen verminderter Septimenaccord bekannte Gebilde entsteht:

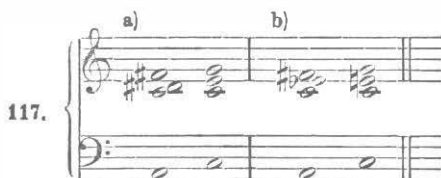
$$\mathcal{D}^{9a} = (g) h . d . f \text{ as bzw. } gis . h . d . f (a) = \beta^{IXa}$$

das wir den »kleinen Terznonen-Accord« nennen müssen (weil ihm der Hauptton fehlt, Terz und None aber die ihn umschliessenden, das charakteristische Intervall der verminderten Septime bildenden Töne sind). Da $gis . h . d . f$ auch als kleiner Durnonenaccord mit weggelassenem Haupttone also als \mathcal{D}^{9a} gefasst werden kann, so wird die Auffassung

des kleinen Terznonenaccordes im Sinne eines Mollaccordes selten nötig sein; es muss aber betont werden, dass sie eben-
sogut möglich und jedenfalls dann nötig ist, wenn dem
Accorde der ihm im Mollsinne zukommende Grundton (der im
Dursinne Septime wäre) gegeben und von demselben zum
Tonika-Grundtone gesprungen wird:



Die Fig. 115 ähnliche Schlusbildung dagegen:



ist wiederum wie diese als chromatische (alterierte) Sub-
dominantharmonie zu verstehen: $S^{b\leftarrow} T$; die Schreibung wie
bei b) ist als unorthographisch zu verwerfen.

Da unsere gleichschwebende Temperatur die enharmonisch
verschiedenen Töne *as* und *gis*, *eis* und *f* etc. identifiziert, so
ist durch die sogenannte enharmonische Verwechslung
Gelegenheit geboten, die kleinen Terznonenaccorde zu mannig-
fachen Modulationen zu verwenden, um so leichter, als im
kleinen Terznonenaccorde kein Klang vollständig vertreten und
immer der Hauptton ausgelassen ist. Der Accord ist daher in
der That von einer grossen harmonischen Unbestimmtheit.
Aber obgleich der verminderte Septimenaccord ein sehr be-
quemes Mittel zur Modulation ist, so ist er doch kein künst-
lerisch hoch anzuschlagendes, zumal die enharmonische Ver-
wechslung eine Täuschung der Auffassung ist, welche nur
bei seltener Anwendung von guter Wirkung sein kann. Da-
gegen ist der Accord in der tonalen Harmonik von vortreff-
licher Wirkung. Es folgen zunächst ein paar Musterbeispiele.

Dieselben sind notiert für zwei Ventiltrompeten in hoch *B* und zwei Ventilhörner in *F*. Die ersteren klingen einen Ganton tiefer, die letzteren eine Quinte tiefer als die Notierung. Für den Tonumfang gelten die alten Normen (*F*—*a*²).

24. Musterbeispiel.

118. Aufgabe: $\text{C} : T \text{ } \flat^9 \mid T \text{ } S^6 \mid D^7 \text{ } T \mid D^{\frac{2}{7}} \text{ } ^1 \mid T \text{ } S \mid D^9 \text{ } ^8 \mid T$

2 Ventiltrompeten in hoch *B*.

2 Ventilhörner in *F*.

(Ventilhörner und Ventiltrompeten erhalten keine Vorzeichnung beim Schlüssel.)

119. 25. Musterbeispiel.

2 Ventiltrompeten in hoch *B*.

2 Ventilhörner in *F*.

(c. f.)

$0a \dots 0d \text{ } a^9 > . \text{ } ^6. \text{ } a^{VII} > d^{VII} \text{ } a^+ \text{ } a^7 \text{ } 0a \text{ } es^+ \text{ } \text{IX} < \text{ } a^{\frac{1}{2}} \text{ } . \text{ } \dots 7 \text{ } 0a$

§ 32. Kleine Sextaccorde. Ein eigentümliches bei Einführung des Seitenwechselklanges in die Dur- und Molltonart sich ergebendes Gebilde hat den neueren Theoretikern viel Kopfzerbrechen gemacht, nämlich der in der Generalbass-terminologie so genannte »übermässige Dreiklang«. Während nämlich der Durdreiklang aus einer grossen Terz und darüber liegender kleinen Terz, der Molldreiklang umgekehrt aus grosser Terz und darunter liegender kleinen Terz, der »verminderte Dreiklang« aus zwei kleinen Terzen besteht, liegen im »übermässigen Dreiklange« zwei grosse Terzen übereinander. Da Quinte und grosse Terz die konstitutiven Elemente des Klanges sind, der verminderte Dreiklang aber weder das eine noch das andere Intervall enthält, waren wir genötigt, seinen Schwerpunkt, seinen Hauptton ausser ihm zu suchen; deshalb erschien der »verminderte Dreiklang« als ein Septimenaccord mit ausgelassenem Haupttone (im Dur- oder Mollsinne) als Terzseptimenaccord, und der »verminderte Septimenaccord«, bei dem die Verhältnisse ebenso lagen (drei kleine Terzen), als Terznonenaccord. Der übermässige Dreiklang enthält nun zwar keine Quinte, aber eine grosse Terz, ja deren zwei; der Hauptton, in dessen Sinne der Accord aufzufassen ist, wird deshalb ohne Zweifel im Accord enthalten sein, die schwierige Frage ist nur, welcher Ton als Hauptton gefasst werden muss. Verschiedene Auffassungen sind möglich und je nach dem Zusammenhange nötig. Wie wir den Accord in der Molldur- und Durmolltonart finden:

$$f. \overbrace{as. c. e.} \overbrace{g. h.} d \quad \text{und} \quad d. \overbrace{f. a.} \overbrace{c. e.} \overbrace{gis.} h$$

ist im Sinne der drei Hauptklänge (c^+ , g^+ , 0c resp. 0e , 0a , e^+) der mittlere Ton der Hauptton, d. h. $as. c. e$ ist Zusammenklang von c mit einer Ober- und Unterterz, $c. e. gis$ Zusammenklang von e mit einer Ober- und Unterterz. In diesem Sinne ist also der übermässige Dreiklang Seitenwechsel-dissonanz, d. h. die Tonika ist zugleich mit ihrem Gegenklange vertreten. Wir haben bereits festgestellt, dass die musikalische Logik zweiklängige Accorde nicht kennt, vielmehr stets einen Klang zum Ausgang nimmt und die Bestandteile des anderen als die Konsonanz jenes störende fremde

Elemente, als dissonante Töne versteht. Es wird also *as . c . e* in *Cdur* entweder c^+ mit *as* (also $T^{6>}$) oder 0c mit *e* (also $S^{VI<}$) und *c . e . gis* in *Amoll* entweder 0e mit *gis* (also $T^{VI<}$) oder e^+ mit *c* (d. h. $D^{6>}$) sein. In allen vier Fällen ist der dissonante Ton die im Leitonverhältnis zur Quinte stehende kleine Sexte ($6^>$ oder $VI^<$). Diese übermässigen Dreiklänge sind also kleine Sextaccorde, welche von den § 28 betrachteten grossen Sextaccorden, die auch fernerhin vorzugsweise »Sextaccorde« heissen mögen, sich scharf unterscheiden. Allerdings würden diese Gebilde nach der Bezifferung, die wir ihnen gegeben, zunächst viertönige sein, nämlich:

$$c^{VI<} = e \mid f . as . c .$$

$$c^{6>} = c . e . g \mid as .$$

$$e^{VI<} = gis \mid a . c . e$$

$$e^{6>} = e . gis . h \mid c$$

welche die Generalbasslehre in die grosse allgemeine Kategorie der »Septimenaccorde« einstellt als: *f . as . c . e*, *as . c . e . g*, *a . c . e . gis*, *c . e . gis . h*. Allein wie auch die schlichten Sextaccorde gern ohne Quinte auftreten (Parallelklänge), so veranlasst die schärfere Dissonanz der kleinen Sexte noch viel mehr die Auslassung der Quinte. Während aber die Scheinkonsonanz der Parallelklänge den wahren Sachverhalt der Substitution der Sexte für die Quinte einigermaßen verhüllt, tritt dieser in den scharf dissonierenden kleinen Sextaccorden unverkennbar hervor. Dieselben sind daher ohne weiteres in die Kategorie der Vorhaltsaccorde (s. unten) zu verweisen (vgl. § 35).

§ 33. Alterierte Accorde und übermässige Sextaccorde.

Eine ganz andere Auffassung der »übermässigen Dreiklänge« hat dann Platz zu greifen, wenn entweder die Tonika selbst oder der schlichte oder Gegenquintklang mit der übermässigen statt der reinen Quinte erscheint, wenn also nicht eine kleine Sexte an Stelle der Quinte eintritt, sondern die Quinte selbst erweitert (weiter von der Prim weggerückt) wird. Dieser chromatisch veränderte Quintton ist dann zwar auch nichts anderes als die Terz der Terz, aber die beiden

übereinanderliegenden Terzen sind dann in einer Richtung gedacht, der Schwerpunkt des Accordes liegt nicht im mittleren Tone sondern entweder im tiefsten oder höchsten (jenachdem der Accord im Dur- oder Mollsinne gefasst ist). „Übermässige Dreiklänge“ dieser Art unterscheiden sich daher in unserer Bezifferung und Terminologie durchaus von den kleinen Sextaccorden und sind als übermässige Quintaccorde zu benennen und zu chiffrieren:

in Cdur:	in Amoll:
$T^{\flat} = c . e . gis = c^{\flat}$	$T^{\flat} = as : c : e = e^{\flat}$
$D^{\flat} = g . h . dis = g^{\flat}$	$S^{\flat} = des : f : a = a^{\flat}$
$S^{\flat} = f . a . cis = f^{\flat}$	$D^{\flat} = es : g : h = h^{\flat}$

Die Mollaccorde mit übermässiger Unterquinte sind uns weniger geläufig, weil die Mollbeziehungen (nach unten) der Generalbasslehre überhaupt völlig fremd waren; doch müssen dieselben als den Duraccorden mit übermässiger Quinte völlig gleichberechtigt betrachtet werden. Das folgende Beispiel führt T^{\flat} , D^{\flat} und S^{\flat} wohlverständlich ein:

120.

0 T ..V> 0 D S^{VII} 0 T 0 D ..V> 0 S 0 T 0 S ..V> 0 T D⁴ ..7 0 T

Derartige Accorde, in denen ein dem Klange angehöriger Ton (d. h. der Hauptton, die Terz oder Quinte) nicht durch eine benachbarte diatonische Stufe ersetzt ist, die als Vorhalt vor demselben verstanden wird, sondern vielmehr selbst chromatisch verändert, sodass er als zu einem benachbarten Tone hinleitend, strebend empfunden wird, heissen alterierte Accorde. Ein solcher alterierte Ton zwingt zur Harmoniefortschreitung (vgl. Beispiel 120) oder aber mindestens zur Weiterbewegung des chromatischen Tones um einen Halbton, sodass aus den übermässigen Quintaccorden die schlichten Sextaccorde ohne Quinte d. h. die Parallelklänge werden:

121. 

 $T^5< \quad T_p \quad S^5< \quad S_p \quad D^5< \quad D_p \quad T^{\vee}> \quad {}^0T_p \quad D^{\vee}> \quad {}^0D_p \quad S^{\vee}> \quad {}^0S_p$

Eine Zurückbildung der erweiterten Quinte zur reinen wäre ein Widerruf und würde sicher in der Mehrzahl der Fälle auf einen orthographischen Fehler hinauslaufen, sofern die Accorde vielmehr den in § 32 besprochenen kleinen Sextaccorden entsprechen:

122. 

 $T^5< \quad 6^+! \quad 5\sharp \quad VI^+! \quad T^{\vee}> \quad \vee\sharp$


Ausser der Alterierung der reinen Quinte zur übermässigen ist, besonders in der D^+ und 0S , auch die zur verminderten möglich; dann entstehen Accorde, welche aus dem Generalbass unter dem Namen der »übermässigen Sextaccorde« geläufig sind (da die verengte Quinte zur Terz im Verhältnis der verminderten Terz bzw. übermässigen Sext steht). In unserer neuen Bezifferung müssen dieselben verminderte Quintaccorde heissen. Der Duraccord mit erniedrigter Quinte

$$g . h . des = g^{\flat 5} \text{ (in Cdur und Cmoll} = D^{\flat 5} \text{)}$$

ist in der Umkehrung, welche die Quinte zum Basstone macht, nach Generalbassterminologie ein »übermässiger Quartsextaccord«: $des . g . h$; ist der Dominante die Septime beigegeben (D^7, \emptyset^7), so ergibt dieselbe Lage den »übermässigen (Terzquart)Sextaccord« der Generalbassterminologie: $des . f(g) h = g^{\flat 7}$ (in Cdur = $D^{\flat 7}$). Der Mollaccord mit erhöhter Quinte $dis . f . a = a^{\vee<}$ (in Amoll und Adur = $S^{\vee<}$) ist mit der Terz als Basston ein »übermässiger Sextaccord« des Generalbasses, mit Septime ($a^{\vee<}$) ebenfalls ein übermässiger Terzquartsextaccord $f . a . h . dis = a^{\vee<}$ ($= S^{\vee<}$). Der Durseptimenaccord mit übermässiger Quinte ist mit der Septime im Bass der »übermässige Sekundquartsextaccord« des Generalbasses: $f . g . h . dis = g^{\flat 7}$ (in Cdur = $D^{\flat 7}$); der

Mollseptimenaccord endlich mit übermässiger (erniedrigter) Quinte (a^{VII}) ist mit der Quinte im Bass der »übermässige Terzquintsextaccord« des Generalbasses: $des . f . a . h = a^{VII}$ ($= S^{VII}$). Durchaus nicht unter die alterierten Accorde gehörig ist dagegen der Accord, den wir in unserer Bezifferung als übermässigen Sextaccord bezeichnen müssen, nämlich der intakte Duraccord oder Mollaccord mit hinzugefügter übermässiger Sexte: f^{VI} und $h^{VI} = f . a . c \mid dis$ (in Cdur $= S^6$) und $des \mid e . g . h$ (in Amoll $= D^{VI}$). Der erstere ist im Generalbass gleichfalls wie der zuletzt oben genannte ein »übermässiger Quintsextaccord«, der letzte wie der Durseptimenaccord mit übermässiger Quinte ein »übermässiger Sekundquartsextaccord«; doch sind beide Arten dadurch scharf von einander unterschieden, dass in den Septimenaccorden mit übermässiger Quinte kein übermässiges Sekundintervall vorkommt (das ist nämlich bei den übermässigen Sextaccorden und der Terminologie zwischen Quinte und übermässiger Sexte der Fall: g als, ges a).

Auch eine Alterierung des Accordes durch Erhöhung oder Erniedrigung der Prim ist möglich. Wird in der Durtonika die Prim chromatisch erhöht: $cis . e . g = c^{1+}$, so erhalten wir einen »verminderten Dreiklang« von meist mit dem § 27 entwickelten gleichem Sinne. Denn das statt c eingeführte cis strebt nach d (ist Leitton zu demselben). Sofern also der Parallelklang der Subdominante (0a) folgt, werden wir ihn statt mit c^{1+} besser mit α^7 bezeichnen (D^7 der Sp); schreitet dagegen $cis . e . g$ zu g^+ fort, so würde die Chiffrierung als α^7 das Verständnis unnötig erschweren und ist vielmehr c^{1+} bezw. T^{1+} durchaus am Platze. Dass die Auffassung des Accordes im Sinne des c^+ mit erhöhter Prime wirklich möglich ist, sieht man leicht ein, wenn man neben der erhöhten auch die reine Prime (Oktave) einführt:

123. 

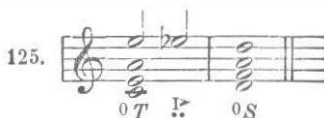
T⁸ 8< D⁷ T¹ 1< D⁷

Bei a) ist im Tenor unverändert c , während der Sopran nach c^{1s} fortschreitet, bei b) ist der Hauptton nicht weiter vertreten, die Wirkung ist aber eine derart ähnliche, dass Niemand an eine verschiedene harmonische Bedeutung denken wird. Wir dürfen daher die einfache Bezifferung c^{1s} in dem Sinne gebrauchen, dass es den Zufälligkeiten der Stimmführung überlassen bleibt, ob die 1 neben der 1^s erscheint oder nicht. Auch der übermässige Quintaccord kann neben der übermässigen in einer anderen Stimme die reine Quinte bringen, ohne dass der Effekt wesentlich geändert wird:



Um irgend einer anderen Unbequemlichkeit aus dem Wege zu gehen, kann daher auch ohne Bedenken die reine Quinte neben der übermässigen geschrieben werden.

Der Mollaccord wird, wenn die Prim erniedrigt wird, gleichfalls zum verminderten Dreiklange: $a.c.es = e^b$. Auch hier kann der Hauptton neben dem erniedrigten im Satze erscheinen:



Treten die Duraccorde mit chromatisch erhöhtem, resp. die Mollaccorde mit chromatisch erniedrigtem Haupttone mit natürlicher Septime auf, so entspricht das Gebilde dem »verminderten Septimenaccorde« des Generalbasses, für den wir eine andere Ableitung oben gaben (§ 31): $cis.e.g.b = c^{1\sharp}$ und $es.a.c.es = e^{1\flat}$. Wir werden aber selten in die Lage kommen, diese Bezifferung verwenden zu müssen, weil $T^{1\sharp}$ kaum anders als vor Sp , und $T^{1\flat}$ ebenfalls nur vor 0Dp vorkommen wird, in welchem Falle wir vorziehen werden, beide als Zwischendominanten zu bezeichnen also als: $(\emptyset^{9\sharp})Sp$ und $(\emptyset^{9\flat})^0Dp$ oder auch als $(S^{IX\sharp})^0Dp$.

Von ungleich seltenerer Anwendung sind die noch übrigen möglichen Arten alterierter Accorde: der Duraccord mit erniedrigter Prim ($c^{1\flat}$), der Mollaccord mit erhöhter Prim ($e^{1\sharp}$), der Duraccord und Mollaccord mit erniedrigter und mit erhöhter Terz ($c^{3\flat}$, $c^{3\sharp}$, $e^{III\flat}$, $e^{III\sharp}$). Alle diese Gestalten sind selbst dann in diesem Sinne schwer zu fassen, wenn der Accordton neben dem chromatischen vertreten ist:

126. a) 

$c \ 8^ \ 0f \ 0e \ vIII^ \ fis^ \ c \ 3^ \ h \ 0e \ III^ \ dVII$

b) 

$c \ 7^ \ 0f \ 0e \ VII^ \ fis^ \ c^+ \ 4 \ h \ 0e \ IV^ \ dVII$

Auch hier wird in allen Fällen die Schreibweise von b) vorgezogen werden, in welcher der Zwischenton als Wechselnote erscheint, die eigentlich erst wieder zurückführen müsste, aber statt dessen im folgenden Accorde chromatisch verändert wird.

Die Einführung der Mollterz statt der Durterz und umgekehrt ($S^+ \ 3^{\flat}$; $^0D \ III^{\flat}$) kann dagegen Zweifel erwecken, ob es nicht einfacher ist, sogleich den Accord zur Variante umzu-
deuten d. h. ihn im Sinne des gegenteiligen Klanggeschlechtes zu fassen, nämlich $f . as . c$ als 0c statt als $f^{3\flat}$ und $e . gis . h$ als e^+ statt als $h^{III\flat}$. Der Quintwechsel ist in der That ein so leicht verständlicher Schritt, dass er auch bei Veränderung nur eines Tones sofort verstanden werden kann. Doch ist eine solche schnelle Vertauschung des $+$ Klages mit dem 0 Klang nur einwandfrei für die S in Dur und die D in Moll, für welche wir die Doppelgestalt ausführlich nachgewiesen haben, oder für Harmonien, die ohnehin nur sekundär abgeleitet sind ($Sp^{III\flat} = \text{D}^{\flat}$, $^0Dp^{3\flat} = \text{D}^{\flat} \text{S}$, $Tp^{III\flat} = (D)Sp$ u. s. w.). Keinesfalls ist ein beliebiges Wechseln zwischen ^+T und 0T anzuerkennen, welches die Tonalität schwer gefährden würde. Der effektive Übertritt zur Variante der Tonika (z. B. bei den entlehnten

Trugschlüssen d. h. in Dur: $D^7 - \sharp$, in Moll: $D^7 - {}^+T_p$) bedarf vielmehr stets grosser Vorsichtsmassregeln zur Wiedergewinnung der Haupttonart. Die Verwandlung des schlichten Quintklangs in seine Variante ist ebenfalls durchaus abzulehnen und daher in Moll stets nur $S^{III} - D$, nicht ${}^+S - D$ zu chiffriern, desgleichen in Dur stets nur $D^{3\flat} - {}^0S$ und nicht ${}^0D - {}^0S$. Vor allem halte man fest:

[illegible]

Einige Musterbeispiele mögen den Satz der alterierten Accorde vorführen. Es ist gut, wenn der Schüler sich gewöhnt, den chromatischen Ton immer in derselben Stimme zu bringen, welche den Accordton brachte, und vor allem ist streng auf Vermeidung der übermässigen Stimmschritte zu halten, während die verminderten zu gestatten sind (über die verminderte Terz vgl. S. 114). Die folgenden Aufgaben mögen wenigstens zum Teil als weitere Vorübung für das Partiturlesen und den Orchestersatz in der Art ausgearbeitet werden, dass der vierstimmige Satz zunächst für 1. und 2. Violine, Bratsche und Violoncell disponiert wird, die Bassstimme aber in der tieferen Oktave durch den Kontrabass (Notierung unisono mit dem Violoncell), und die 1. Violine in der höheren Oktave durch die Flöte verstärkt (notiert wie sie klingt); ausserdem werden aber die vier Stimmen noch in derselben Oktavlage durch eine Oboe, eine Klarinette (in *B* für die *B*-Tonarten und *C*dur, in *A* für die Kreuztonarten und *A* moll), ein Horn (in der Stimmung des Tonartgrundtones) und ein Fagott verdoppelt. Man unterschätze den pädagogischen Wert dieser neuen Form der Aufzeichnung nicht; dieselbe gewöhnt ganz allmählich das Auge an den umständlichen Apparat der grossen Partitur, was sowohl ein paar Bogen extra aufgewendeten Notenpapiers wert ist.

26. Musterbeispiel. Aufgabe:

128. $\text{C} : ^0 T \text{..} \text{I}^{\text{>}} | \text{SVII} \text{..} \text{V}^{\text{<}} | D ^0 T | (S D^7) | ^0 T p ^0 T | \text{..} \text{V}^{\text{>}} ^0 D | ^0 T \text{SVII} | D^7 ^0 T$

gr. Flöte.



Oboe.



B-Klarinette.



Horn in G.



Fagott.



1. Violine.



2. Violine.



Bratsche.



Violoncell.



Kontrabass.



27. Musterbeispiel.

129. gr. Flöte.

Oboe.

A-Klarinette.

Horn in E.

Fagott.

1. Violine.

2. Violine.

Bratsche.

Violonecll.

Kontrabass.

(a. f.) + ..⁵/₇< a 0cis D⁶/₇ 1< 0 h7 + a ..⁶/₇< e

Die nun folgenden Aufgaben zur Einübung des Satzes der grossen Septimenaccorde, Nonenaccorde und alterierten Accorde sind derart zu gestalten, dass abwechselnd die 3 Arten der Aufzeichnung der Musterbeispiele 22—27 zur Anwendung kommen; da die letzte (Musterbeispiel 26—27) viel Raum wegnimmt, so wird es genügen nach je 2 Arbeiten in einer der beiden anderen Notierungsweisen eine in dieser letzten folgen zu lassen.

Aufgaben.

Serie A.

I. Dursatz.

119. $\text{C} : T \text{..}^7\text{<} | S^{7\text{<} 6} | D^{\frac{7}{2} 1} \text{..}^5\text{<} | T \text{..}^5\text{<} | S^{7\text{<} 6} | D^{\frac{6}{4}} \text{B}^7 | S^{\text{VII}} D^7 | T$
 C
120. $\text{C} : T \text{..}^{\frac{7}{5}\text{<} | S \text{..}^7\text{<} | D^{\frac{9}{8} 8} \text{7} | T p (D^7) | S \text{..}^1\text{<} | D^7 T p | S^6 D^9 | T$
 C
121. $\frac{3}{2} : S^6 | \text{..}^{\frac{6}{1}\text{<} D^{\frac{8}{8} 7} | T^{7\text{<} S^{7\text{<} S p | D \text{..}^5\text{<} \text{F} | S^6 D^9 8 | (D) T p (D^7)$
 $S p S^{\frac{6}{1}\text{<} (D^7) | [D p] (D) [T p] S^6 D | T \text{C}$
122. $\text{C} : T D^{\frac{7}{2} \text{>} | T \text{..}^5\text{<} | S p \text{B}^{\frac{9}{2} \text{>} | D^{\frac{6}{4}} (D^9 \text{>} | T p T^{7\text{<} | S^{7\text{<} (D^9 \text{>} |$
 $[D] \text{B}^{\frac{9}{2} \text{>} (D^7) | S p D | T \text{C}$
123. $\frac{3}{4} : T | S^{\text{VI} \text{<} \text{VII} (D) | T p S \text{..}^5\text{<} | S p D^{\frac{6}{7} 7} | (D^{\frac{7}{2} \text{>} 1 \text{..}) | S p (D^7) D |$
 C
 $(D^7) S \text{..}^{\frac{6}{3}\text{>} | \text{..}^7\text{<} \text{..}^6 D p | T \text{C}$
124. $\text{C} : T \text{..}^7\text{<} | \text{..}^6 S^{7\text{<} | \text{..}^6 D^{\frac{7}{2} | \text{..}^1 (D) | S \text{..}^5\text{<} | \text{..}^6 \text{..}^{\frac{6}{1}\text{<} | D^{\frac{8}{8} 7} | T$
 C
125. $\frac{3}{4} : T | \text{..}^{\frac{6}{3} S^{\text{VII}} D | (D) T p (S^{\text{VII}} | D^7) D (S^{\frac{\text{VII}}{7}\text{<} | D S^{\text{III} \text{<} D) |$
 $T p S p S^{7\text{<} | D^{\frac{7}{2} 1} \text{B}^{\frac{9}{2} \text{>} | D^9 8 7 | T \text{C}$
126. $\text{C} : T S^{\text{IX} \text{<} | T \text{..}^7\text{<} | S^{7\text{<} (D^7) | D (\text{B}^{\frac{9}{2} \text{>} | T p^0 S | D^{\frac{7}{2} \text{>} 1} | (\text{B}^{\frac{9}{2} \text{>} D | T \text{C}$
127. $\frac{4}{4} : S^6 \text{I}^{\frac{6}{1}\text{<} | D^{\frac{8}{8} 7} T^{7\text{<} S | D \text{..}^{\frac{6}{7}\text{>} T \text{..}^7\text{<} | S \text{..}^7\text{<} D^{\frac{8}{8} 7} | T \text{C}$
128. $\text{C} : T (D) | S \text{..}^6 | D^9 8 | T p (D^7) | S p S^{\frac{6}{1}\text{<} | D^{\frac{6}{4}} \text{B}^{\frac{9}{2} \text{>} | D^9 8 | T$
 C

$$129. \text{♩} : T \overset{9}{\underset{3}{\cdot\cdot}} \overset{7}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | S \overset{5}{\underset{7}{\cdot\cdot}} \overset{5}{\cdot} | Sp D | T \overset{5}{\cdot\cdot} \overset{7}{\cdot} | S \overset{7}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{5}{\underset{7}{\cdot\cdot}} \overset{5}{\cdot} | T D | T (\circ)$$

$$130. \text{♩} : T \emptyset^7 | T \overset{5}{\cdot\cdot} \overset{5}{\cdot} | S \overset{6}{\cdot} \overset{6}{\cdot} | Dp (\emptyset^7) | Tp (\emptyset^9) | Sp S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{8}{\cdot} \overset{7}{\cdot} | T (\circ)$$

$$131. \text{♩} : T \overset{3}{\cdot\cdot} \overset{5}{\cdot} | S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{5}{\cdot\cdot} \overset{7}{\cdot} | T S \overset{7}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{7}{\cdot} | T \overset{7}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | \overset{5}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | \overset{5}{\cdot} S D | T$$

II. Mollsatz.

$$132. \text{♩} : \overset{0}{T} | S \overset{VI}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{3}{\cdot\cdot} \overset{7}{\cdot} | (D) \overset{0}{S} | (D) \overset{0}{Tp} | T \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{7}{\cdot} \overset{0}{T} | \overset{0}{S} D \overset{+}{\cdot} | \overset{0}{T} (\circ)$$

$$133. \text{♩} : S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | \emptyset^7 | D \text{♯} | \text{♯} \emptyset^9 | D \overset{8}{\cdot} \overset{7}{\cdot} | (\emptyset^9) \overset{+}{\cdot} | Tp \overset{0}{S} | D S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | \emptyset^7 | D \overset{0}{\cdot} | \overset{0}{T} (\circ)$$

$$134. \frac{3}{4} : T \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{7}{\cdot} | \overset{0}{T} \overset{VI}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | \overset{0}{S} \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | \overset{0}{S} \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{4}{\cdot} \overset{7}{\cdot} | (D \overset{7}{\cdot}) | \overset{0}{Tp} \overset{0}{S} D \emptyset^7 |$$

$$D \text{♯} \text{♯} | \emptyset^9 | D \overset{4}{\cdot} \overset{7}{\cdot} | \overset{0}{T} (D.)$$

$$135. \text{♩} : T \overset{VIII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | \overset{0}{S} \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{7}{\cdot} \text{♯} | S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | (S \overset{VII}{\cdot} | D \overset{7}{\cdot}) \overset{0}{Tp} | D \overset{0}{S} | D \overset{7}{\cdot} \overset{0}{T} |$$

$$S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{7}{\cdot} | T (\circ)$$

$$136. \text{♩} : \overset{0}{T} \overset{5}{\cdot} | \overset{0}{D} \overset{5}{\cdot} | \overset{0}{S} \overset{VI}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | (D \overset{7}{\cdot}) D \overset{3}{\cdot} \overset{7}{\cdot} | \overset{0}{T} \overset{5}{\cdot} | \overset{0}{S} D \overset{+}{\cdot} | S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{7}{\cdot} | \overset{0}{T} (\circ)$$

$$137. \frac{3}{4} : \overset{0}{T} \overset{5}{\cdot} | S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | \overset{0}{S} \overset{VI}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \text{♯} | \overset{0}{S} \overset{7}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | \overset{0}{S} \overset{7}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D | \text{♯} \emptyset^9 | D \overset{7}{\cdot} | D \overset{7}{\cdot} |$$

$$\overset{0}{T} \overset{5}{\cdot} | \overset{0}{S} \overset{VI}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{4}{\cdot} \overset{7}{\cdot} | S \overset{VI}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D | \overset{0}{T} (\circ.)$$

$$138. \frac{3}{4} : \overset{0}{T} \overset{0}{D} | \overset{0}{S} \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | T \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{7}{\cdot} \overset{0}{T} D | \overset{0}{T} \overset{5}{\cdot} | \overset{0}{S} | D \overset{7}{\cdot} | D |$$

$$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{ etc.}$$

$$\overset{0}{T} \overset{0}{D} \overset{5}{\cdot} | \overset{0}{S} \overset{0}{T} S | S \overset{IX}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | \overset{0}{T} \overset{0}{S} | T$$

$$139. \text{♩} : \overset{0}{T} \overset{5}{\cdot} | \overset{0}{D} \overset{5}{\cdot} | T \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{4}{\cdot} \overset{7}{\cdot} | (\emptyset^9) \overset{+}{\cdot} | Tp \overset{0}{S} | D \overset{7}{\cdot} | \text{♯} S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | \overset{0}{T} (\circ)$$

$$140. \text{♩} : \overset{0}{T} \overset{5}{\cdot} | \overset{0}{S} \overset{VI}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | \overset{0}{S} \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | \emptyset^9 | \overset{0}{S} \overset{7}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{4}{\cdot} \overset{7}{\cdot} | (\emptyset^9) \overset{+}{\cdot} | Tp \overset{0}{S} | D \overset{7}{\cdot} | \text{♯} S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | \overset{0}{T} (\circ)$$

$$141. \text{♩} : \overset{0}{T} \overset{5}{\cdot} | \overset{0}{S} \overset{VI}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{7}{\cdot} | T \overset{0}{T} | S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | \emptyset^9 | (\emptyset^9) \overset{+}{\cdot} | Tp | S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{7}{\cdot} | T (\circ)$$

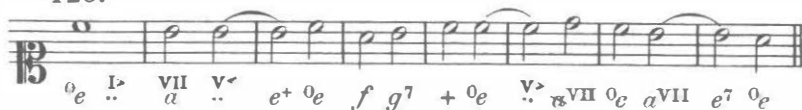
$$142. \text{♩} : \overset{0}{T} | \overset{0}{S} \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | \emptyset^9 | D \text{♯} | \overset{0}{S} \overset{0}{D} | T \overset{VI}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | S \overset{VI}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | \emptyset^9 | D | \overset{0}{T} (\circ)$$

$$143. \text{♩} : \overset{0}{T} \overset{5}{\cdot} | S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{7}{\cdot} | (S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | [\overset{0}{S}] \text{♯} S \overset{VI}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{7}{\cdot} | \overset{0}{T} \overset{5}{\cdot} | S \overset{VII}{\cdot} \overset{5}{\cdot} | D \overset{7}{\cdot} | \overset{0}{T} (\circ)$$

Serie B.

Sopran gegeben.

428.



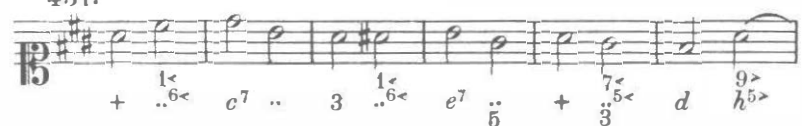
429.



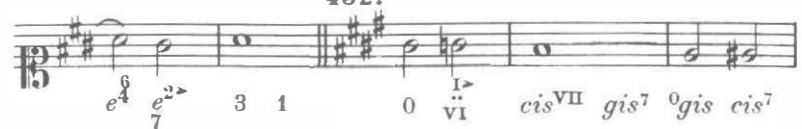
430.



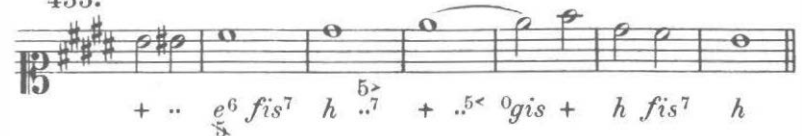
431.



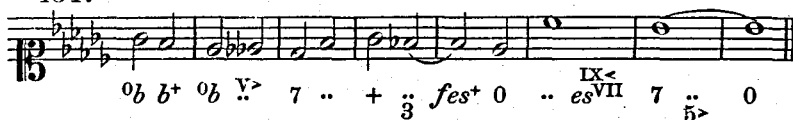
432.



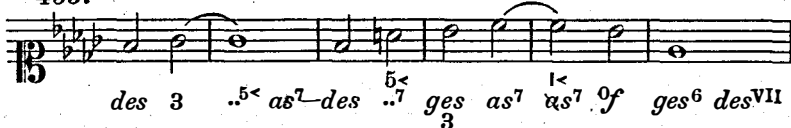
433.



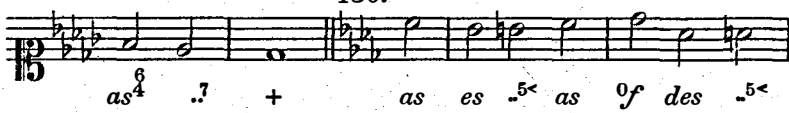
434.



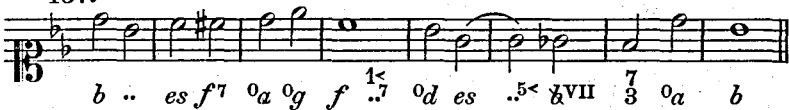
435.



436.

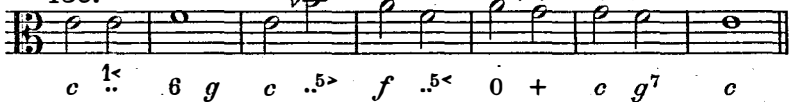


437.

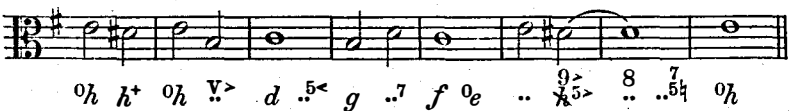


Alt gegeben.

438.



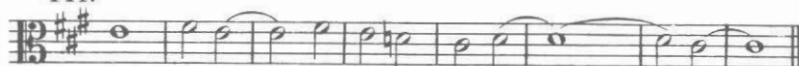
439.



440.

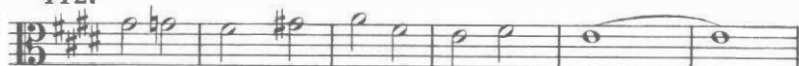


441.



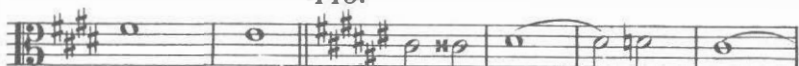
a $\text{..}^3> d^6 \text{ } \frac{5}{7}^< \text{ } ^0 gis \text{ } 0 \text{ } + \text{ } \text{..}^1 \text{ } ^0 cis \text{ } d \text{ } \text{..}^5< \text{ } \text{ } ^0 \text{ } ^{\text{VII}} e \text{ } ^0 gis \text{ } a$

442.

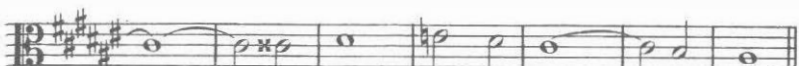


0 $\text{..} \text{ } cis^{\text{VII}} + \text{ } + h^7 + \text{ } gis^5> \text{ } ^0 gis \text{ } \text{..}^> + a$

443.

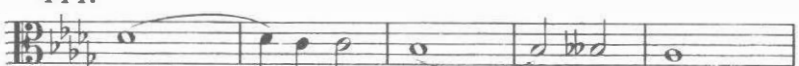


$^0 cis \text{ } gis^7 \text{ } ^0 gis \text{ } fis \text{ } .. \text{ } h \text{ } .. \text{ } 0 \text{ } fis^{\text{VII}} \text{ } 7 \text{ } \text{..}^5<$



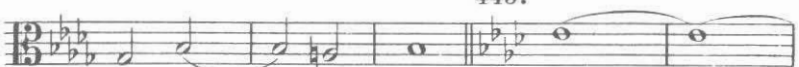
fis $+ \text{ } fis \text{ } \text{..}^7< \text{ } h^5< \text{ } 0 \text{ } dis^9> \text{ } 0 \text{ } cis^{\frac{6}{4}} \text{ } \text{..}^6> \text{ } + \text{ } \text{..}^5< \text{ } fis^+$

444.

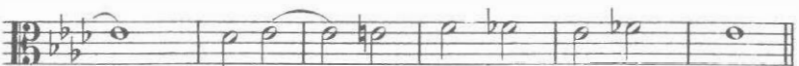


$^0 f \text{ } f^{\text{VI}} \text{ } ^0 b \text{ } .. \text{ } f^7 \text{ } ^0 f \text{ } 7 \text{ } 0 \text{ } \text{..}^1> \text{ } es^{\text{VII}} \text{ } h^7$

445.

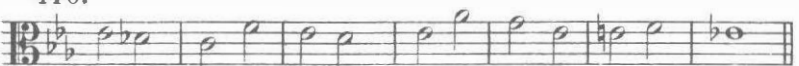


ob $\text{ } \text{ } ^9> \text{ } f^{\frac{6}{4}} \text{ } \text{..}^7 \text{ } ^0 f \text{ } as \text{ } \text{..}^1< \text{ } \text{ } ^6< \text{ } 7 \text{ } ..$



as $f^9> \text{ } ^0 f \text{ } 7 \text{ } as \text{ } \text{..}^7< \text{ } des \text{ } \text{ } ^9> \text{ } es^{\frac{6}{4}} \text{ } \text{ } ^9> \text{ } as$

446.



$+ \text{ } \text{..}^5< \text{ } as \text{ } ^0 c \text{ } + \text{ } h^7 \text{ } ^0 g \text{ } h \text{ } es \text{ } as \text{ } .. \text{ } b^7 \text{ } +$

447.


 $^0d \text{ I}^> \text{VII} \text{ V}^< d^+ ^0d + 7 \flat 0 \text{ V}^> f^7 0 g^{\text{VII}} + \dots ^0d$

Tenor gegeben.

448.


 $c \text{ .}^5> f^6 g^7 0 ^0a g \text{ .}^7 \text{ I}^< ^0e f \dots \text{VII} g^7 0 c$

449.

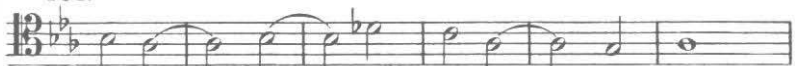

 $+ \text{ .}^5< \flat d^+ ^0d f^{\text{VII}} c^7 \text{ .}^5< + c + \text{ .}^7 \text{ .}^5<$

450.

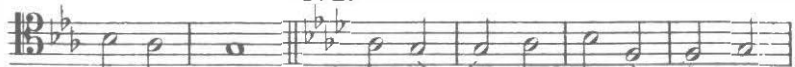
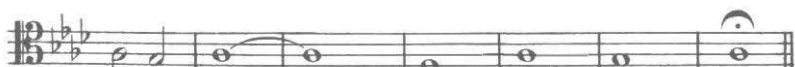

 $\flat ^0d \text{ .}^9> ^0d c^4 \text{ .}^6> \dots \text{ .}^5< + 0 + 0 \text{ V}^>$

 $f^7 \dots \flat \text{ .}^7 as ^0g \dots \text{VI}^1 d^7 \text{ .}^6> 5 \bullet d$

451.


 $es as \text{ .}^5< 7 es \text{ .}^7 \text{ .}^5< as \flat \text{ .}^1 \text{ .}^7 0 6 es^{\text{VII}}$

452.


 $\flat^6 \text{ .}^7 es as es \text{ .}^5< as ^0f des \text{ .}^5< es^7$

 $as es^7 + \dots \text{ .}^5> \text{ .}^7 des 7 0 + 6< ^0g es^7 as$

453.

des .8< ges6 as7 + ..5> ges ..7 0b as+ as7

454.

0b I> VII VII b7 0 es7 0es I> asVII es7 0es IX< VII>

455.

6> 4 ..7 0b e 5< ..7 0 e h7 0gis h7

456.

..5< h e 0 .. fisVII .. + 0

e7 + 0cis V> e7 0cis VII cis7 0cis

457.

d 1< g6 a7 + ..5> g .. 0e a a7

Bass gegeben.

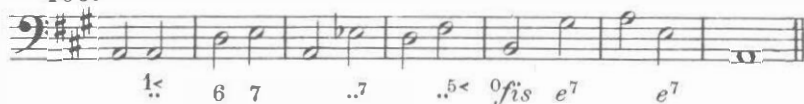
458.

..0< g7 .. c 1< ..6< g .. 7< ..5< + 9> 6 4 ..7

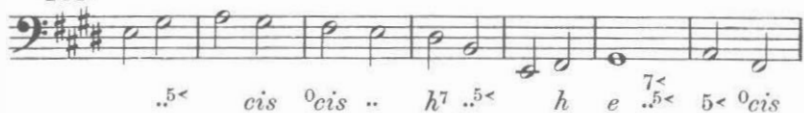
459.

+ ..5< 0h 6 4 1< 0 a7 g ..5< a7

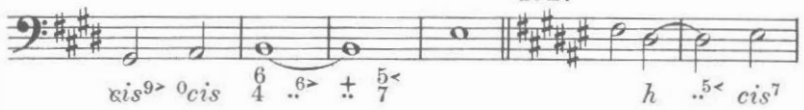
460.



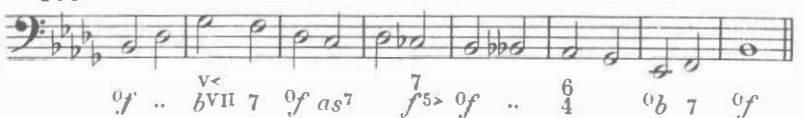
461.



462.



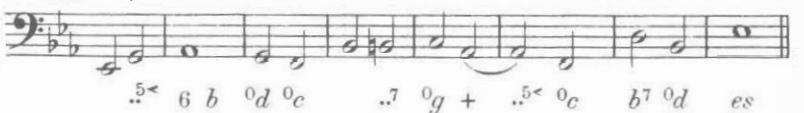
463.



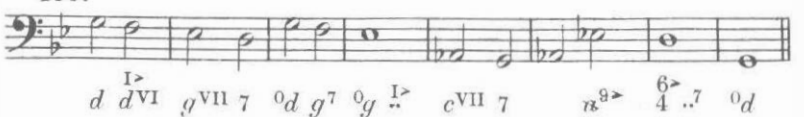
464.



465.



466.



VI.

Die Figuration der Harmonie.

§ 34. Durchgangstöne. Wechselnoten. Nachschlagende Accordtöne. Fanden wir die erste Art dissonanter Töne in der Hinzufügung einer Sexte, Septime, None zum vollen Dreiklange, eine zweite in der chromatischen Veränderung von Accordtönen (5^{\flat} , V^{\sharp} , 5^{\sharp} , V^{\flat} , 1^{\flat} , I^{\sharp} etc.), so ergibt sich nun eine dritte und letzte Art dann, wenn einer der Accordtöne durch einen diatonischen Nachbarton (seine grosse oder kleine Ober- oder Unter-Sekunde) ersetzt wird. Das kann in mehrfacher Weise geschehen, sodass die stellvertretende dissonante Nebennote bald als Durchgangston (nach einem Accordbestandteile im Übergange zu einem andern Accordbestandteile), bald als Wechselnote (eingeschoben, wo derselbe Ton bleibt), bald als vorbereiteter (gebundener) oder frei eintretender Vorhalt vor einem Accordtone definiert werden muss. Die leichtest verständlichen dieser Bildungen sind die Durchgangstöne und Wechselnoten, besonders, wenn dieselben sich auf einen leichten Zeitwert zwischen Accordtöne einschieben. Manche der in den vorigen Kapiteln erörterten dissonanten Accorde verdanken gewöhnlich der Einführung von Durchgangstönen oder Wechselnoten ihre Entstehung (besonders die grossen Septimenaccorde); doch ist dieser Grund ihrer Entstehung oft dadurch verdeckt, dass mit dem Eintritt der Durchgangs- oder Wechselnoten noch irgend eine andere Veränderung eintritt, welche zur Andersbezeichnung der Harmonie Veranlassung giebt. Wir gehen nun dazu über, die verschiedenen Formen der Figuration d. h. der Auszierung der Harmonie durch solche Nachbartöne der Accordtöne systematisch zu untersuchen und zu üben, indem wir den schlichten Satz aller Stimmen Note gegen Note verlassen und einer Stimme reichere Bewegung vergönnen, so dass sie Gelegenheit erhält, Durchgangstöne und Wechselnoten wie auch weiterhin Vorhalte einzuführen, ohne dass darum die zu Grunde liegenden Harmonien in der Bezifferung durch kompliziertere ersetzt werden müssen. Unsere Aufgaben erhalten daher, soweit sie nicht die Figuration selbst in der Bezifferung genau bestimmen,

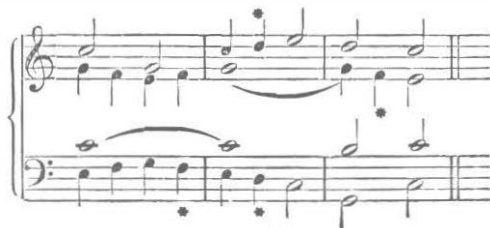
wieder ein weit einfacheres Aussehen, und die zuletzt erörterten komplizierten Accordbildungen erscheinen wieder harmloser und mehr nur als leichte Wellenkräuselungen über den Atemzügen der eigentlichen Harmoniebewegung. Sämtliche hier zunächst in Frage kommenden Mittel der Figuration beschränken sich auf die Benutzung der beiden melodischen Nebennoten, der Obersekunde und Untersekunde, welche aber gross oder klein sein können (niemals übermässig). Durchgangston kann nur ein Ton sein, der zwischen zwei eine grosse, kleine oder verminderte Terz von einander abstehenden Accordtönen als natürliches diatonisches Übergangsglied sich einschleibt, als melodische Nebennote beider, der einen von oben, der anderen von unten, z. B.:

130.



Die zweckmässigste Form der Separat-Einübung dieses einfachsten Mittels melodischer Figuration ist das Durchspielen der ausgearbeiteten Tonsätze der Aufgaben der ersten Paragraphen (Serie A, Nr. 1—24, Serie B, Nr. 1—96) mit Einschaltung des Durchgangstones überall (auch im Cantus firmus), wo ein Terzintervall Gelegenheit dazu bietet. Unser 1. Musterbeispiel (S. 35) zeigt sogleich deutlich, dass das gar nicht immer so ohne weiteres geht; denn zwischen den ersten drei Accorden ist die Einschaltung eines Durchgangstones darum unmöglich, weil alle Stimmen, die nicht liegen bleiben, Sekundschritte machen. Der Rest ist bis auf den Übergang über den letzten Taktstrich mit Glück zu figurieren:

131.

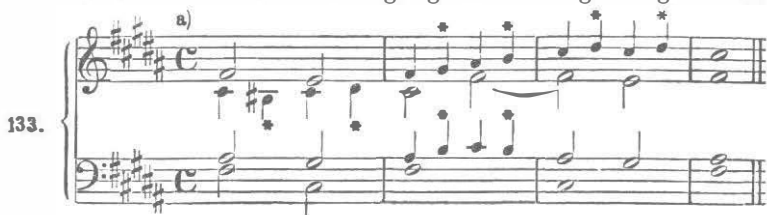


Das 2. Musterbeispiel (S. 36) ist noch weniger ergiebig; a) gestattet nur vom 4. zum 5. Accord im Bass eine durchgehende Septime, b) bringt vom 3. zum 4. Accord Gefahr der Quintenparallelen:



Diese Hindernisse für die Durchführung der Figuration dürfen aber den Schüler nicht abschrecken, wenn auch die Ausbeute vorläufig eine geringe ist. Der Gewinn an Übersicht, den diese Versuche ihm bringen, ist ein sehr grosser. Solches Durchspielen mit Versuchen der Anbringung von Durchgängen wie weiterhin auch Wechselnoten ist eine sehr nützliche Vorübung für das spätestens gegen Ende des Harmoniekurses in Angriff zu nehmende Generalbass-Spielen.

Nachdem zunächst einige Zeit nur die Einschaltung von Durchgängen versucht worden, gehe man dazu über, durch Hinzufügung von Wechselnoten einer fortgesetzten Figuration näher zu kommen; dabei werden immer die Durchgangstöne als erstes Ziel ins Auge gefasst und nur, wo sie nicht möglich sind, Wechselnoten eingeführt. Im allgemeinen versteht es sich von selbst, dass die Wechselnote der Skala der herrschenden Tonart entnommen wird; doch sei darauf hingewiesen, dass in Dur der Dominantgrundton (die Tonikaquint) gern mit der kleinen Untersekunde verziert wird (auch für den Dominantgrundton in Moll ist das etwas sehr gewöhnliches) und die grosse Untersekunde eigentlich nur als abwärtsführender Durchgangston zur Verwendung kommt (Septime der Dominante). Auch der Grundton (V) der Molltonika benutzt gern die kleine Untersekunde. Unser 3. und 4. Musterbeispiel sind bereits durch Wechselnoten und Durchgänge vollständig zu figurieren:





während das 5. zwingen würde, sich um das bleibende *as* des Alt fortgesetzt im Kreise zu drehen (mit Oktavengefahren).

Eine ganze Reihe bisher nicht von uns betrachteter und auch künftig nicht weiter zu erörternder Accordbildungen entsteht durch diese einfachsten Figurationsversuche (z. B. in Nr. 133a: *fis ais his fis, cis gis dis eis, fis h cis gis, fis h fis h* (!) u. s. w.). Die Unterscheidung des Unwesentlichen vom Wesentlichen, des Beiwerks vom Hauptinhalt wird durch diese Übungen schnell entwickelt.

Wenn wir aber nun verlangen, dass bei neu auszuarbeitenden Aufgaben eine einzelne Stimme durchweg figurirt werden soll, so bedürfen wir noch eines dritten Mittels zur Aushülfe für die zahlreichen Fälle der vorliegenden Sekundfortschreitung. Für grosse Sekundschritte ist ja die Einschaltung eines chromatischen Tones möglich; dieselbe ist aber nicht sonderlich zu empfehlen, weil die Chromatik, besonders die abwärts gerichtete, sehr leicht weichlich, ja weinerlich, wo nicht gar heulend wirkt. Das dritte Hilfsmittel ist da die Einschlebung eines dem Accorde angehörnden Tones (nachschiebender Accordton). Neue Aufgaben geben wir auch hierfür nicht, sondern bitten, die Aufgaben der §§ 8—13 zu Grunde zu legen mit Ausschluss der rhythmisch komplizierteren. Als aushelfender, nachschleibender Accordton kann natürlich, wenn nichts anderes übrig bleibt, auch die Repetition desselben Tones genommen werden. Gegenüber den bisher festgehaltenen Bestimmungen für die Auslassungen, Verdoppelungen sowie für die Entfernung der Stimmen von einander müssen wir aber nun einige kleine Freiheiten zugestehen, nämlich:

- 1) Durch den Übergang der figurirten Stimme auf einen anderen Accordton darf der Accord vorübergehend ohne Terz erscheinen (nämlich auf die figurative neue leichte Zeit).

- 2) Quintverdoppelungen auf die figurative Zeit sind nicht zu beanstanden, auch nicht Terzverdoppelungen bei Grundtonverdoppelung; nur die Leittonverdoppelung (3 der *D*, III der *S*) ist nach wie vor zu meiden.
- 3) Die figurierte Stimme darf, da sie Solostimme ist (!) gelegentlich die sonst eingehaltene Normalentfernung von ihren Nachbarstimmen überschreiten.

Bei den Übungen in der durchgeführten Figuration einer Stimme ist aber nicht der vierstimmige Satz der früheren Ausarbeitungen festzuhalten, sondern nur der Cantus firmus bleibt, wie er ist, die übrigen Stimmen aber werden ganz nach Belieben verändert (doch mit Beachtung der Lagenvorschriften der Bezifferung), da es in erster Linie darauf ankommt, die zu figurierende Stimme freier zu entfalten. Die charakteristischen Dissonanzen (6 der *S*, 7 der *D*, VII der *S*, VI der *D*), stehen durchaus als Accordtöne zur Verfügung der zu figurierenden Stimmen, auch wo sie nicht verlangt sind.

Unser 9. Musterbeispiel würde somit folgende Figuration des Sopran zulassen:



In dieser Weise werde abwechselnd die Figuration einer Sopranstimme, Altstimme, Tenorstimme und Bassstimme (doch niemals der gegebenen Stimme) versucht.

§ 35. Vorbereitete Vorhalte (Synkopen). Als Haupthindernis der Durchführung der Figuration einer Stimme des vierstimmigen Satzes in doppelt so schneller Bewegung mit Durchgängen, Wechselnoten und nachschlagenden Accordtönen erwiesen sich im vorigen § die im schlichten Satze vorkommenden und dessen besten Teil bildenden Sekundfort-

schreitungen; diese bilden dagegen die Hauptstütze für die Durchführung des nun zu behandelnden letzten Mittels der harmonischen Figuration, nämlich desjenigen der Synkopierung, d. h. der Verlängerung eines Tones in die neue Harmonie hinüber, auch wenn er dieser fremd ist. Erschien uns die Gemeinsamkeit von Tönen als vorzüglichstes Mittel der Accordverbindung (§ 5f), so lernen wir nun einen Weg kennen, solche festere Verbindung auch in Fällen herzustellen, wo der bleibende Ton der neuen Harmonie gar nicht angehört. Natürlich unterliegt solche Hinüberziehung von Tönen in eine andere Harmonie gewissen Einschränkungen, die sich kurz so formulieren lassen:

Alle dissonanten Töne haben Anspruch auf Sekundfortschrittung (S. 144); ein Ton, welcher der neuen Harmonie nicht angehört (auch nicht als charakteristische Dissonanz [S^6 , D^7 , S^{VII} , D^{VI}]), kann daher nur übergeben werden, wenn er eine Sekundfortschrittung zu einem Accordtone der neuen Harmonie machen kann; diese Sekundfortschrittung ist dann die reguläre sogenannte Auflösung der Dissonanz des Vorhaltstones, z. B.:

135.

a) 4 3 b) 4 5 c) 6 5 d) 6 7 (!)

T D T D T D^7 T D

e) 2 1 f) 2 3 g) 7< 8 h) 7< 6 (!)

D^7 T D T T S T S

The musical examples are arranged in two rows of four. Each example consists of a treble staff and a bass staff. Roman numerals are placed above the treble staff, and harmonic symbols are placed below the bass staff.

- Example i:** Treble: IV III; Bass: D 0T
- Example k:** Treble: IV V; Bass: D 0T
- Example l:** Treble: VI V; Bass: 0T $SVII$
- Example m:** Treble: VI VII (?); Bass: 0T $SVII$
- Example n:** Treble: II I; Bass: 0S 0T
- Example o:** Treble: II III; Bass: 0S 0T
- Example p:** Treble: VII⁺ VIII; Bass: 0S 0T
- Example q:** Treble: VII⁺ VI (?); Bass: 0T 0S

Diese Beispiele, in denen natürlich der regelrechte Eintritt des überzubindenden Tones vorausgesetzt ist, belegen sämtliche leitereigenen Möglichkeiten der Vorhaltsbildung in Dur und Moll: Quartenvorhalte vor der Terz (a, i) und vor der Quint (b, k), Sextenvorhalte vor der Quint (c, l) und in den Harmonien, wo die Septime charakteristische Dissonanz ist (D^+ , 0S), auch vor dieser (d, m), Sekundvorhalte vor der Prim (e, n) und vor der Terz (f, o) und endlich Septimenvorhalte vor der Oktave (g, p) und in den Harmonien, wo die Sexte charakteristische Dissonanz ist (S^+ , 0D), auch vor dieser (h, q). Alle diese Bildungen sind gut und normal, wenn sich auch im allgemeinen nicht leugnen lässt, dass alle Vorhalte von unten etwas schwerer verständlich sind als die von oben; der Grund ist, dass die Spannung mit nachfolgender Abspannung, welche die Vorhaltsdissonanz mit ihrer Auflösung ästhetisch bedeutet, ein Korrelat und eine weitere Unterstützung findet durch die Aufhaltung in höherer Lage (franz. und engl. Suspension) mit nachfolgender Senkung der Melodie. Unterschiede des physischen Wohlklangs sind ferner zu konstatieren, je nachdem die durch den Vorhalt veranlasste Sekunde bzw. Septime eine grosse oder kleine ist. Am härtesten sind unzweifelhaft die Bildungen b) l) und q), bei

denen das unter das *c* tretende *h* jenes nach *d* hinaufdrängt (Kombination der schärferen absoluten Dissonanz *h c* und des Ganztonvorhalts nach oben). Weiter ist zu konstatieren, dass alle die Vorhaltsbildungen überzeugender wirken, bei denen der Auflösungsston nicht bereits in einer andern Stimme eingetreten ist; doch sind sowohl die Nonen- als die Septimen- dissonanz (beide: grosse und kleine) in allen den Fällen nicht unangenehm, wo der durch die Auflösung verdoppelte Ton der normal zu verdoppelnde ist (1, I, V), während Vorhalte vor der 5 entschieden schlechter sind, wenn dieser Ton durch die Auflösung verdoppelt wird:

136.
(schlecht)

T D T D

Normale Terzverdoppelungen vertragen dagegen die Vorhaltsbildung:

137.
(gut)

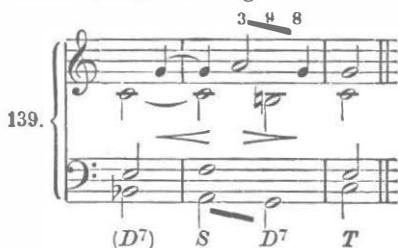
T S D⁷ T

Dagegen sind alle Terzverdoppelungen, die ohne Vorhaltsbildung schlecht sind (Terzverdoppelung in D^+ und 0S , sowie Terzverdoppelung mit Parallelbewegung in T , 0T , S und 0D) mit Vorhalten erst recht schlecht, z. B.:

138.
(schlecht)

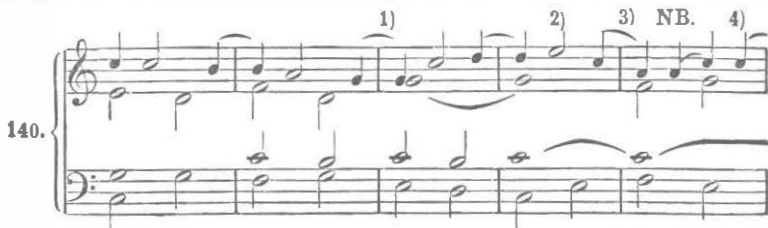
S D 0T 0S D^7 T D T

Dass reine Oktaven- und Quintenparallelen nur Naturereignisse sind, welche die musikalische Auffassung in unliebsamer Weise irritieren, geht zur Evidenz daraus hervor, dass deren Wirkung durch Vorhaltsbildung vollständig aufgehoben wird. Eine Fortschreitung wie:



ist nicht nur statthaft sondern schön! Die Parallele ist durch die harmonisch äusserst wirksam zur Geltung kommende None vollkommen beseitigt.

Die von uns auf allerlei Umwegen allmählich in die Harmonik der Tonart eingeführten Nebenformen der Hauptharmonien kommen in der natürlichsten Weise zum Vorschein, wenn wir in ähnlicher Weise, wie wir an den einfachen Aufgaben des ersten Kapitels die Einführung von Durchgangstönen und Wechselnoten übten, nun auch an denselben die Synkopierung versuchen. Wir gehen dabei wieder stufenweise vor und spielen zunächst nur wieder die ausgearbeiteten Aufgaben Serie A Nr. 1—72 und Serie B Nr. 1—288 durch, indem wir ausschliesslich in der Sopranstimme überall, wo eine Sekundfortschreitung steht, Überbindung anwenden, übrigens aber bei Sprüngen den Satz lassen, wie er ist, und nur, wo die Synkopierung auch ohne Verstoß gegen das Verbot des Abspringens von der Dissonanz möglich ist, dieselbe ebenfalls anwenden. Wo andere Möglichkeiten fehlen, repetieren wir den Ton der Ausarbeitung Note gegen Note. Unser Musterbeispiel 10 fällt dann so aus:





Hier ist bei 1) das *g* nicht Dissonanz geworden, das Abspringen zu *c* daher zulässig, ebenso bei 2) das *e*; bei 3) würde durch Synkopierung des *c* die Subdominante die Terz verlieren, was wir lieber meiden, obgleich die durchgeführte Synkopierung in solchem terzlosen Accord dissonanzartig wirkt und die nachfolgende Terz erwarten lässt (die aber hier wieder Ungelegenheit bringen würde, vgl. 5); wir springen daher zu *a* über, repetieren dasselbe, damit die Bewegung nicht stockt, und da nun dessen Synkopierung wegen mangelnder Sekundfortschreitung nicht brauchbar ist (6), so springen wir wieder zu *c* über, dessen Synkopierung bei *h*) mit guter Wirkung anzuwenden ist. Die Schritte *c a* und *a c* treten also (gebunden) an Stelle wirklicher Synkopen ein.

In solcher Weise werde nun auch die Synkopierung als alleiniges Mittel der Figurierung an einer Anzahl älterer Aufgaben (§ 9—13) geübt und zwar nicht nur im Sopran sondern auch in den Mittelstimmen und im Bass.

§ 36. Freie Behandlung der melodischen Nebennoten. Die in den vorigen Paragraphen erörterten Formen der Figuration mit melodischen Nebennoten sind aber nicht die einzig möglichen, sondern nur die schlichten, einem sogenannten strengen Satze eigenen. Wenn auch dieser strenge oder reine Satz das unsern Studien entsprechende Ideal und unter allen Umständen die solide Grundlage der Kompositionstechnik ist, so ist doch den Musikern unserer Zeit und aller Zeiten eine Fülle von Wendungen geläufig, welche eine freiere Behandlung der Ziernoten voraussetzen, ja sogar unsere Übungen im Satze konsonanter Harmonien haben bereits eine ganze Reihe von Bildungen eingeführt, welche auf eine solche freie Behandlung der Wechselnoten bezogen werden müssen. Gestattet doch sogar der rigorose Lehrmeister des strengen Kon-

trapunkts J. J. Fux gelegentlich die darum sogenannte Fuxsche Wechselnote, welche nichts anderes ist als eine verlassene Wechselnote. So sind z. B. für *c* in *C*dur *h* und *d* die beiden selbstverständlichen Verzierungsnoten; gehe ich nun von *e* über *h* nicht nach *c* zurück und auch nicht nach *a* weiter, sondern springe ab nach *g*, so habe ich die Wechselnote verlassen, bin von einer dissonanten Note abgesprungen.

Eine zweite Möglichkeit freier Behandlung der Wechselnoten ist das Hinspringen zu denselben vor Einführung der Hauptnote. Je nachdem nun aber dieses Ergreifen eines erst als Wechselnote eines nachfolgenden Tones völlig verständlichen Nebentones auf die schwere oder leichte Zeit geschieht, ist die Wirkung und auch die Benennung der Bildung eine verschiedene:

A. In Dur.

141.

a) b) c) d) e)

f) g) h) i)

T D T S T D⁷ T D T S

T S T D T D⁷ T T T

T T D S T D⁷

9<8 10> 9>(1)k 7<9 8 4(<)6 5 2(<)4 3 9 7< 8

*D*⁷ *D*^{7>} *T* *T* *T* *T*

6 4(<)5 4 2(<)3 1) 9 7< 9 8 7< 9 7< 8

T *T* *T* *T*

B. In Moll.

142.

a) * b) * c) * d) * e) *

VI *VII>* *VI* *IV* *VII>*

0*T* 0*D* 0*T* 0*S* 0*T* 0*S* 0*T* 0*S* 0*T* 0*D*

f) * g) * h) * i)

II *VI* *IV* *II* *VII>* *VII>* *II* *III* *IV* *III*

0*T* 0*D* 0*T* 0*S* 0*T* 0*S* 0*T* 0*T* 0*T* 0*T*

IV V VI< V VIVII VII< VIVIII< VII X< IX< 2> III< I II 2> I

0 T 0 T 0 S 0 D 0 S 0 S 0 T 0 T

IV II III II IV III VI< IV V

0 T 0 T

Die Bildungen unter A. a — d und B. a — d werden dem Verständnis vollkommen erschlossen, wenn man sie sich erst einmal ohne Abspringen von der Wechselnote zu Gehör bringt, d. h. erst noch einmal zur Hauptnote zurück geht:

143. A. a. B. c. u. s. w.

Die Sprünge zur Wechselnote (fingierte Durchgänge) unter A. e—h und B. e—h versteht man am besten, wenn man ihnen die folgende Note vorausschickt:

144. A. h. B. h. u. s. w.

Die Härte der frei eintretenden Vorhalte (schweren Wechselnoten, harten Durchgänge) bei A. i und B. i erscheint gemildert, wenn man sie einmal von der Hauptnote aus vorspielt:



Die umspringenden Wechselnoten endlich unter A. k—l und B. k—l (Übergänge von der frei einsetzenden Untersekunde auf die Obersekunde und umgekehrt — das Geheimnis der Wunderwirkungen mancher Figurationen des letzten Beethoven [Adagio der Neunten, Adagio von Op. 106 u. a.] —) ersetze man zur Verdeutlichung einmal durch Doppelschlagsquintolen:



Dass die untere Wechselnote gern die Gestalt des Leittones zur Hauptnote annimmt, auch wenn sie in dieser Form leiterfremd ist, erwähnte ich bereits; die obere Wechselnote nimmt nun für die Prim der $^{\circ}S$ und Quint der ^{+}T öfter die nicht leitereigene Leittongestalt an (aus ihr entspringen der Accord der neapolitanischen Sexte \sharp und eine der häufigeren Formen des übermässigen Dreiklanges T^{vi}). Dass der Reiz der so beliebten Appoggiaturen (kurzen Vorschläge) darin besteht, dass sie mit schnell wieder verschwindender Dissonanz der (kleinen oder grossen) Unter- seltener Obersekunde die Accordtöne aufputzen, bedarf wohl nicht des Aufweises; auch Pralltriller, Mordent, Doppelschlag und schliesslich Triller und Battement sind ja nichts anderes als ebensolche Figurationen. Wenn auch eine ausdrückliche Anleitung zum reichlichen Gebrauch dieser

freien Figurationsmittel nicht gerade zu empfehlen und einigermaßen gefährlich ist, so wird es doch zur Vervollständigung der Ausbildung des harmonischen Verständnisses, ja sogar zur Entwicklung des Geschmackes nicht ganz unnützlich sei, wenn man die Sopranstimme einiger der älteren Arbeiten nach Belieben mit freien Vorhalten (Apoggiaturen) je nach Befund von unten oder von oben versieht; ja selbst der Versuch einer fortgesetzten Einführung der verlassenen Wechselnote wird das Verständnis gewisser bei Beethoven, Brahms und anderen vorkommenden Schwierigkeiten wesentlich fördern; z. B. würde unser Musterbeispiel 10 sich so gestalten:

147.

Bei NB. giebt das *f* einen unangenehme Melodiespitze, die man lieber vermeiden wird.

§ 37. Häufung von Dissonanzbildungen. Eine Fülle überraschender Klangwirkungen ergibt sich nun bei der Kombination zweier oder mehrerer der in den vorausgehenden Paragraphen erörterten Dissonanzbildungen; die Hauptmöglichkeiten sind zunächst:

- A. Gleichzeitige Einführung mehrerer Wechselnoten, Durchgangstöne oder Vorhalte.
- B. Einführung von Vorhalten im natürlichen Septimenaccord, schlichten Sextaccord und in den alterierten Accorden.
- C. Gleichzeitige Einführung von Durchgängen und Alterierungen a) von den reinen Dreiklängen aus, b) von Septim- und Sextaccorden aus, c) mit Eintritt von Vorhaltslösungen.

Der Versuch, alle diese Möglichkeiten erschöpfen zu wollen, würde ein vergeblicher sein; es muss genügen, einen Überblick über dieselben zu bekommen und einige feste Anhaltspunkte zu gewinnen, wieweit die Auffassung im Stande ist, bei Häufung von Dissonanzbildungen die Intention des Tonsetzers noch zu verstehen.

A. a. (Dur.)

1. 2. 3. NB. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16.

Figured bass notation for A. a. (Dur.):

- 1. 9 7 7< 4
- 2. 4 2
- 3. NB.
- 4. 6 4 6> 2(<) 7< 4 2 6 4 2
- 5. 7< 6(>) 4 7< 2(>) 9. (b) 10. (#) 11. (#) 12. (#)
- 13. 7< 8 7< 8 7< 8 6> 5 4< 5 4 3 7< 8 6 5 2(<) 3 2< 3 2< 3 2< 3 1 2< 3

A. b. (Moll.)

1. 2. 3. NB. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

Figured bass notation for A. b. (Moll.):

- 1. II IV
- 2. II VII<
- 3. NB.
- 4. IV VI
- 5. II< VII>
- 6. II IV VI<
- 7. II IV VI<
- 8. II VII<
- 9. 2> II III IV
- 10. I III I
- 11. II< VII> VII<
- 12. I IV V VII> VIII

13. 14. 15.

2> IV< VI< I III V
IV> VI< VII< V VIII
2> II IV< VI< I III V

B. a. (Dur.)

1. (7) 4 3 4(<) 5 2< 3 6 5 4< 5 2 3 6 5 4< 5 2 3 1

2(>) 1 9< 8 9 8 2< 1 4< 5 2 3 1 II< 1 4< 5 3
(b) (b) 2. (S⁶) 2< 3 2 1 II< 1 4< 5 3
4< 5 1 2< 3 6< 5 4< 5 3 1 7< 6 5< 8 7< 8 4< 5 3
5< 2< 3 2< 3 2 1 II< 1 5< 7 4< 3 1 5< 2< 3 2< 3 2 1 II< 1 5< 7 4< 3 1

B. b. (Moll.)

1. (S^{vi1}) II III VI<(<) V VIII< VII VIII< VII II< I II III VI< V

II III VI<(<) V VIII< VII VIII< VII II< I II III VI< V



C.



Die folgenden Aufgaben, die wieder in den vier Sing-
schlüsseln ausgearbeitet werden mögen (wie § 18), führen in
ausdrücklicher Vorschrift eine Anzahl solcher komplizierter
Dissonanzbildungen ein. Natürlich sind diese Aufgaben nicht
noch weiter zu figurieren, da das Figurative bereits in grossem
Maasstabe in die Bezifferung aufgenommen ist.

Serie B.

Sopran gegeben.

467.

c g^7 + f g^7 $.6$ $.5<$ $.6$ $7<$ 8.1
 e^7 $0a$ 7 e $.2$ $.2<$ $.3$ $0e$ $4>$ 9 4 3 4 2 4 +

468.

d a $.7$ + $1<$ a d a $..$ d $..$ g d
 a^7 d a^6 + d a d $6<$ a d a^6 + d $.7$

469.

$5<$ 6 8 7 g^4 $.3$ a $..$ + fis^{VII} cis 4 5 $0cis$ fis^7 $0fis$ fis
 fis^{VII} + fis^{VII} cis^7 $0cis$ $..$ $cis^{9>}$ $..$ cis^7 $.8$ cis^7 $0cis$

470.

e $.4$ $.2$ $.4<$ $.5$ e $..$ h^7 $..$ h 7 e 3 $0cis$ $..VI$
 h^7 $..$ h $.7$ e e gis^7 $0gis$ a $0cis$ cis^7 $0cis$ VI

471.



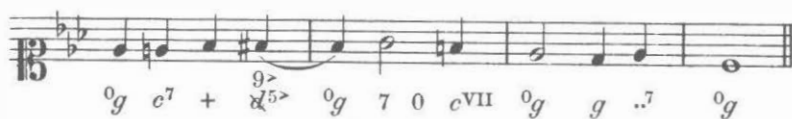
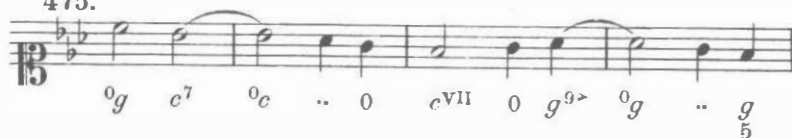
472.



473.

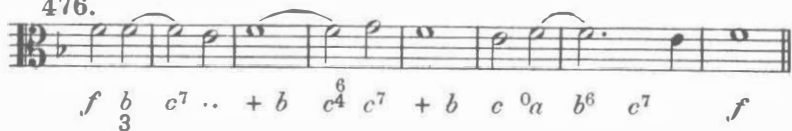


475.

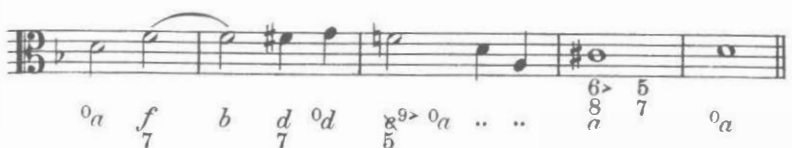
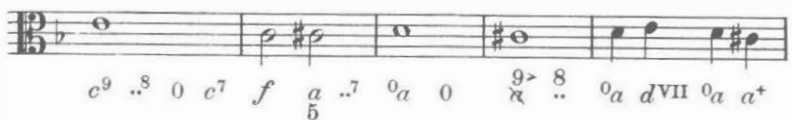


Alt gegeben.

476.



477.

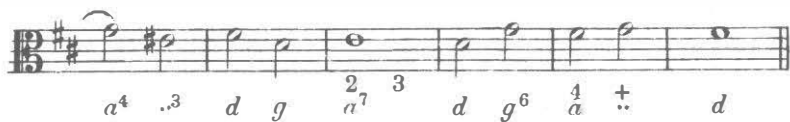


478.

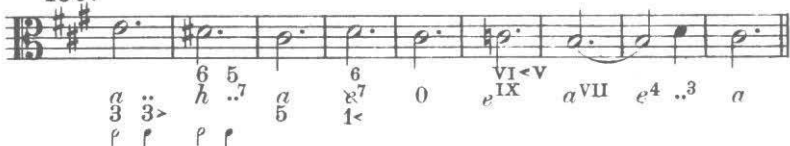


479.





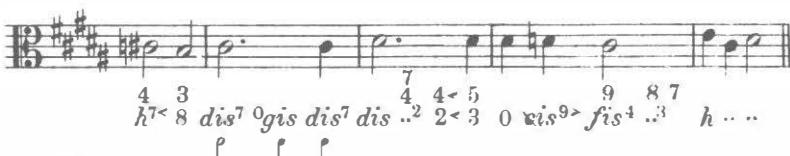
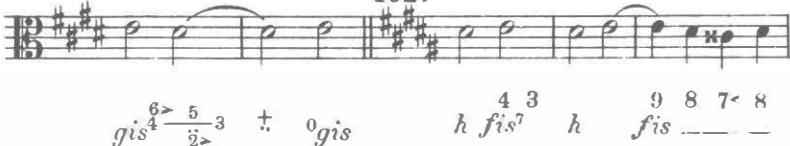
480.



481.



482.



483.



484.



+ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{7}$ + !: $\frac{8}{b}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{3}{3}$ $\frac{6}{b^1}$ $\frac{1}{\pm}$ *es* .. $\frac{2}{as^4}$ $\frac{1}{.3}$ $\frac{6}{b^9}$ $\frac{5}{.7}$ +

Tenor gegeben.

485.

133.

0e e₅ III 7 0 0e VII e 0e + II III 0e h⁷ 5[>] e⁷ 0e

486.

480.

fi s g 6 5 g a 7 5

487.

487.

d 6 5 *a* 4 7 2 1 3 3 + ..

$^0 c: s \quad d^6 \quad e^7 \quad .. \quad + \quad d \quad 7 \quad a^+ \quad e \quad + \quad e^7 \quad .. \quad +$

488.

480.

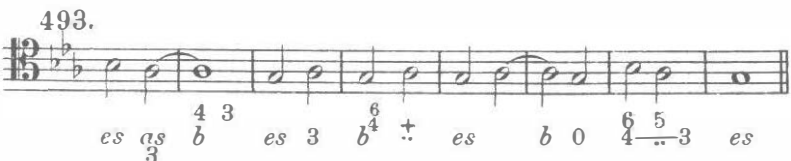
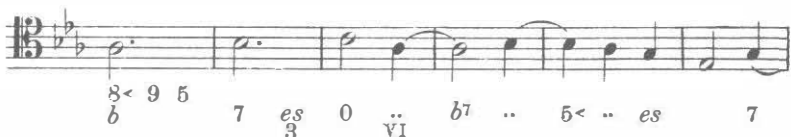
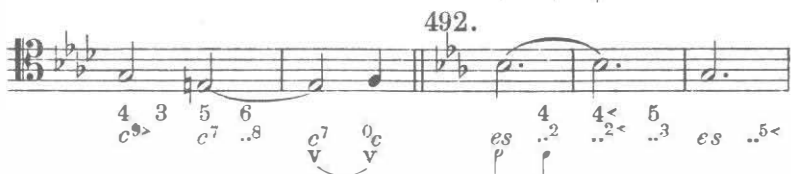
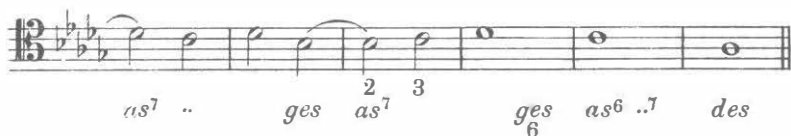
gis 7 *cis* II *gis* III *gis* VII *gis* *gis* VII *gis* VII 7
5

0 cis + dis⁹ ^{II} ¹ ^{gis} ^{gis} ^{0gis} VII ^{0gis} ⁶ ^{gis} ⁵ ^{0gis}

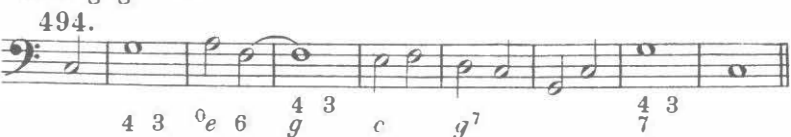
489.

489.

h ⁰ *f*is 6 *c*is 5 6 *f*is 6 *f*is 5 ⁰ *d*is 1 *a*is 2



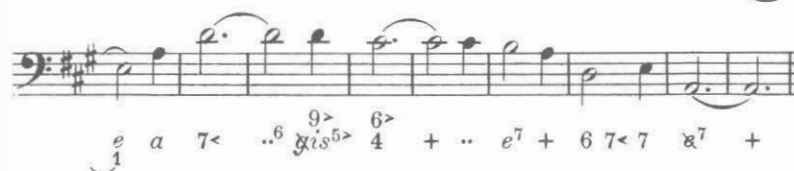
Bass gegeben.



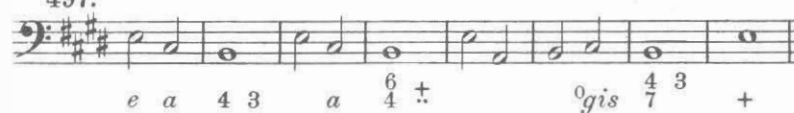
495.



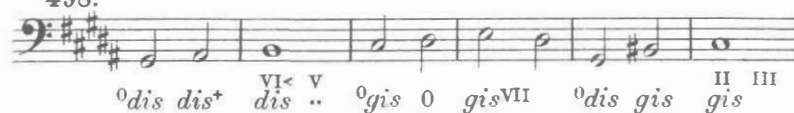
496.



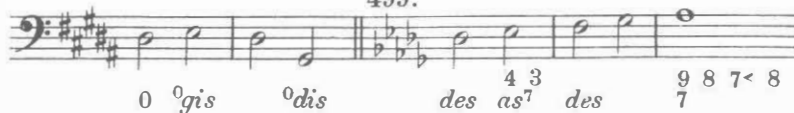
497.



498.



499.



500.

5 6 es 4 3 2 1 es 4 3 7< 8 6 5 6

6 5 8 7 0c g7 c 7 8 II III 6 5 7

501.

0g IX< VII 9 8 0g 0c 6> 4 + 0g .. as 5> 7

f9> 9 7 d 7 g 7 0g 0c 9> 8 0g 0c 6> 4 +

0g es7 as c7 0c f9> 0 8> 5 7 0g

502.

6 5 1< c 4 3 ..5< ..

b f c7 6 4 5 3 c76<

8 7 4 3 6 + .. f9> d 6 5 7

Damit sind wir am Ende der Aufweisung der verschiedenartigen Möglichkeiten der Accordbildung angekommen. Unser Programm haben wir streng eingehalten: alle noch so komplizierten Accorde vom Duraccord oder vom Mollaccord in einer seiner drei möglichen Stellungen in der tonalen Logik (als Tonika, Subdominante oder Dominante) abzuleiten. Schien es auf der Mitte unseres Weges, als häuften sich die eine komplizierte Erläuterung und Motivierung heischenden Harmonien, so zerflossen am Ende alle jene künstlichen Gestaltungen wieder und fanden ihre gemeinsame Erklärung durch das Prinzip der melodischen Auszierung der Harmonien mit Nachbar-tönen der einzelnen Accordbestandteile. Selbst die Parallelklänge und Leittonwechselklänge erwiesen sich vollständig als figurative Nebenformen der Hauptklänge. Diese fortgesetzte Festhaltung der Beziehung aller abgeleiteten Accorde auf die Grundharmonien erschloss uns jederzeit den Sinn derselben, wie er durch die Natur und Fortschreitungs-Tendenz der dissonanten Töne bestimmt wurde. Grosse Septimenaccorde, übermässige Dreiklänge, verminderte Septimenaccorde, Nonenaccorde u. s. w. fanden die einfachsten Erklärungen aus demselben Prinzip und erschienen mehr oder minder als Zufallsbildungen, für welche eine besondere Nomenklatur aufrecht zu erhalten kaum verlohnt. Das schliessliche Fiasco Just. Heinr. Knecht's (1799) mit seiner auf die Spitze getriebenen Vollständigkeit des Schematismus der Generalbass-Accordlehre wird ewig als warnendes Beispiel allen vorschweben müssen, welche sich auf den Irrweg verlaufen, Nebensächliches in gleiche Linie mit Hauptsächlichem zu stellen und dadurch eine leichte Übersichtlichkeit unmöglich zu machen. Unsere neue Bezifferung bricht ja besonders in der Gestalt der Funktionsbezeichnung einer solchen Gefahr die Spitze ab, sofern die drei einzigen grossen Buchstaben *T S D* als die grossen Wegweiser durch das Labyrinth der harmonisch-melodischen Verschlingungen sich unzweideutig genug bemerklich machen. Den vollen Wert dieses neuen Mittels offenbart aber erst die Modulationslehre welcher wir wenigstens noch ein kurzes Kapitel widmen müssen.

VII. Modulation.

§ 38. **Tonalität und Modulation.** Der von Fr. J. Fétis in die theoretische Terminologie gebrachte Begriff der »Tonalität« bezeichnet nichts anderes als die Beziehung einer Melodie, einer Harmoniefolge, ja eines ganzen Tonstückes auf einen Hauptklang als das Centrum, durch die Stellung, zu welchem alle übrigen Harmonien ihren speciellen Sinn, ihre Bedeutung für die harmonische Logik, die Kadenzbildung u. s. w. erhalten. Der neue Name ist praktisch zur Unterscheidung von dem älteren Namen »Tonart«, bei welchem man allzusehr an die Tonleiter und ihre Vorzeichnung zu denken gewohnt ist. Wie weit die moderne Harmonik sich von der leitereigenen Melodik entfernen kann, haben wir besonders am Ende unseres dritten Abschnittes gesehen, und die Betrachtung der Mittel der freien Figuration der Harmonie im sechsten Abschnitte hat uns schliesslich die vollständige enharmonisch-chromatische Skala für die Bewegung innerhalb des Bannkreises derselben Tonika zur Verfügung gestellt.

Unsere Lehre von den tonalen Funktionen der Harmonie ist nichts anderes als der Ausbau des Fétis'schen Begriffes der Tonalität. Die festgehaltene Beziehung aller Harmonien auf eine Tonika hat ihren denkbar prägnantsten Ausdruck gefunden in der Bezeichnung aller Accorde als mehr oder minder stark modifizierte Erscheinungsform der drei Hauptsäulen des harmonisch-logischen Aufbaues: der Tonika selbst und ihrer beiden Dominanten. Dass die Beschränkung auf gerade drei Hauptfunktionen nicht ein Akt der Willkür, sondern ein Gebot logischer Notwendigkeit ist, wird sich jeder sagen, der die Naturwahrheit des dualen Harmonieprinzips begriffen hat. Es giebt eben nur eine Tonverwandtschaft im positiven (aufsteigenden) und eine im negativen (absteigenden) Sinne; jene ergiebt nicht nur den Begriff des Duraccords, sondern auch den der Dominante, diese nicht nur den des Mollaccordes, sondern auch den der Subdominante. Alle dominantischen Beziehungen sind daher eigentlich dur-artige, alle subdominantischen moll-artige, wie sich schon an dem Bestreben, der

Molltonart eine Durdominante und der Durtonart eine Mollsubdominante zu geben, offenbart, während das Gegenteil (Dursubdominante in Moll, Molldominante in Dur) ausgeschlossen ist.

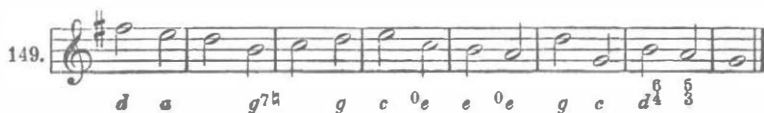
Durch die Einführung der Zwischendominanten und Zwischenkadenzen (S. 120) haben wir bereits den Weg angedeutet, wie der Begriff der Tonalität noch ferner erweitert werden kann und unter welchen Gesichtspunkten alle Modulation zu betrachten ist. Was ältere Lehrbücher als Ausweichung in eine fremde Tonart, als vorübergehende Berührung einer anderen Tonika bezeichnen, stellt sich in der § 23 durchgeführten Funktionsbezeichnung noch insofern als im Bereich der alten Tonart liegend dar, als dabei die Tonika dieser Ausweichungstonarten ihre Funktionsbezeichnung nach ihrer Stellung in der Haupttonart behält und nur ihre Trabanten (die Harmonien in runder Klammer) aus der alten Tonart ausgeschieden erscheinen. Wenn wir nun den entscheidenden Schritt thun, beim Verlassen der Haupttonart für längere Strecken die Tonika der an die Stelle der alten gesetzten Tonart auch wirklich als Tonika zu bezeichnen, so soll damit keineswegs ausgedrückt sein, dass die alte Tonika der neuen gegenüber ihre Bedeutung gänzlich eingebüsst habe; vielmehr ist jede Nebentonart auch dann noch von der Haupttonart aus zu verstehen in ganz ähnlichem Sinne, wie im engsten Kreise der leitereigenen Harmonik die Dominanten der Tonika gegenüberstehen. Deshalb ist auch die Wahl der Nebentonarten für Teile längerer Tonsätze keineswegs ganz ins Belieben des Komponisten gestellt, sondern es erscheinen Tonarten, deren Toniken der Haupttonika nahe verwandt sind, dafür als die eigentlich normalen, selbstverständlichen, während andere ferner stehende ähnlich wie die von uns betrachteten mancherlei fremden Zwischenharmonien nur eine Übergangsbedeutung haben können.

Durch die Funktionsbezeichnung ist nun zugleich ein überaus bequemes Mittel gefunden, Modulationen ihrem wahren Wesen nach klar aufzudecken und vor allem den Moment genau zu präzisieren, wo und wie der Übertritt in die neue Tonart erfolgt. Modulation ist kurz zu definieren als Übergang (wenn auch in einer normalen Form selbstver-

wäre darum nicht korrekt, weil niemand mehr das a^6 als Dominante von Gdur eintreten hört; vielmehr ist die Modulation bereits vorbereitet durch das vorausgehende 0h , welches nach g^+ durchaus den Sinn von g^6 hat, d. h. dem Gduraccorde seine Sexte gesellt, ihm die für eine Unterdominante charakteristische Dissonanz giebt. Wir müssen also vielmehr bezeichnen:

$$T D | T T_p \\ = Sp | D^4 \ddagger | T$$

d. h. die Tonikaparallele wird umgedeutet zur Subdominantparallele. Überall, wo in unserer Funktionsbezeichnung die Gleichheitsstriche auftauchen (=), findet also eine Umdeutung d. h. eine Modulation statt. Raumrücksichten (bei Einzeichnung der Funktionsbezeichnung zu einer gegebenen Stimme oder einem ausgearbeiteten Satze, bei der Analyse u. s. w.) machen es wünschenswert, die neue Bedeutung unter die alte zu schreiben; damit rückt aber das in fremder Tonart stehende Stück des Satzes auch in der Bezifferung augenfällig aus der Hauptreihe, in welche erst mit Wiedereintritt der Haupttonart zurückgekehrt wird, z. B. könnte ein zweiter an den obigen anschliessender Satz so lauten:



Hier wird natürlich die Rückwendung durch das f in g^7 bewirkt, aber nicht weil f nach Cdur und nicht nach Gdur gehört, sondern weil die Tonika g^+ durch die natürliche Septime (7^h) die charakteristische Form einer Dominante erhält, welche uns zunächst nach Cdur führt, das dann im 4. Takte wiederum durch die Sexte zur Subdominante gestempelt wird. Also ist zu bezeichnen:

$$T D | T S^{7h} \\ = D^7 | T D | T T_p \\ = Sp | (D) \cdot \cdot | T S | D^4 \ddagger | T$$

§ 39. Modulation mit Hilfe der charakteristischen Dissonanzen. Die hohe Wichtigkeit der charakteristischen Dissonanzen tritt hier bereits deutlich hervor; thatsächlich

spielen dieselben für das Modulationswesen eine prädominierende Rolle und wir können daher die Sätze aufstellen:

Die Hinzufügung der 6 zum Duraccord legt dessen Umdeutung zur *S* nahe.

Die Hinzufügung der 7 zum Duraccord legt dessen Umdeutung zur *D* nahe.

Die Hinzufügung der VII zum Mollaccord legt dessen Umdeutung zur 0S nahe.

[Die Hinzufügung der VI zum Mollaccord legt dessen Umdeutung zur 0D nahe.]

Die Sprödigkeit der Molldominante ist aber auch hier wieder bemerkbar; da der Mollaccord mit VI durchaus die Verhältnisse einer S^6 aufweist, so wird seine Umdeutung zu dieser und nicht die zur D^{VI} das gewöhnliche sein.

Der Übergang aus einer Form der charakteristischen Dissonanz in eine andere wird ebenfalls ohne weiteres zur Annahme einer beabsichtigten Modulation Anlass geben, d. h. wir können sagen:

S^6 wird durch die Fortschreitung 5—4[♯] zu S^{VII} (*facd—fahd*).
 S^6 „ „ „ „ 6—7[♯] zu D^7 (*facd—faces*).
 S^6 „ „ „ „ 3—3[♯] zu S^{VII} (*facd—fascd*)NB.
 S^6 „ „ „ „ 1—1[♯] zu D^7 (*facd—fisacd*).

Der dritte Fall führt nicht zur Modulation, da sowohl f^6 als c^{VII} Subdominante von *C*dur ist; dagegen führt der erste nach *A*moll, der zweite nach *B*dur, der vierte nach *G*dur. Ferner:

D^7 wird durch die Fortschreitung 1—2 zu S^{VII} (*ghdf—ahdf*).
 „ „ „ „ 3—3^b „ S^6 (*ghdf—gddf*).
 „ „ „ „ 7—6 „ S^6 (*ghdf—ghde*)NB.
 „ „ „ „ $\left\{ \begin{array}{l} 5—5^{\flat} \\ 3—3^{\flat} \end{array} \right.$ „ S^{VII} (*ghdf—gbdessf*).

Also Modulationen nach *A*moll, *F*dur, *D*dur und *F*moll. Der dritte Fall ist darum nicht viel wert, weil das direkt vorhergehende *f* dem *fis* des *D*dur widerspricht, in welches g^6 führen könnte.

§ 10. Modulation durch chromatische Alteration. Zu den charakteristischen Dissonanzen könnten wir auch die

Terzseptaccorde und Terznonenaccorde rechnen, sofern z. B. $h d f$ ausgesprochenermassen entweder den Sinn von D^7 ($g h d f$) oder S^{VII} ($h d f a$) hat, desgleichen $h d f a s$ den von $\emptyset^{9\blacktriangleright}$ oder $S^{IX\blacktriangleleft}$ (derselben Tonart); die Terznonenaccorde führen also (abgesehen zunächst von ihrer enharmonischen Umdeutbarkeit) zu einer bestimmten Molltonart resp. allenfalls ihrer Variante, die Terzseptaccorde öffnen den Weg in zwei im Verhältnis der Parallele stehende Tonarten. Da nun durch chromatische Erhöhung der Durprim und ebenso durch chromatische Erniedrigung der Mollprim stets ein Terzseptaccord entsteht, so erschliessen sich damit wieder wichtige Modulationswege:

$T^{1\blacktriangleleft} = \emptyset^7$ führt zur Tonart der Sp oder \emptyset^D ($Cdur - Dmoll, Ddur$)
 $S^{1\blacktriangleleft} = \emptyset^7$ „ „ „ „ D ($Cdur - Gdur$)
 $D^{1\blacktriangleleft} = \emptyset^7$ „ „ „ „ Tp ($Cdur - Amoll$)
 $T^{1\blacktriangleleft} = S^{VII}$ „ „ „ „ \emptyset ($Cdur - Hmoll$)
 $S^{1\blacktriangleleft} = S^{VII}$ „ „ „ „ Dp ($Cdur - Emoll$)
 $D^{1\blacktriangleleft} = S^{VII}$ „ „ Paralleltönart der Dur-Variante der Parallele
 ($Cdur - Fis moll$)

$T^{1\blacktriangleright} = S^{VII}$ führt zur Tonart der 0Dp oder 0S ($Amoll - Gdur, Gmoll$)
 $D^{1\blacktriangleright} = S^{VII}$ „ „ „ „ 0S ($Amoll - Dmoll$)
 $S^{1\blacktriangleright} = S^{VII}$ „ „ „ „ 0Tp ($Amoll - Cdur$)
 $T^{1\blacktriangleright} = \emptyset^7$ „ „ „ „ \emptyset ($Amoll - Bdur$)
 $D^{1\blacktriangleright} = \emptyset^7$ „ „ „ „ 0Sp ($Amoll - Fdur$)
 $S^{1\blacktriangleright} = \emptyset^7$ „ „ Paralleltönart der Mollvariante der Parallele
 ($Amoll - Esdur$).

Chromatische Erhöhung der Prim im Durseptimenaccorde und chromatische Erniedrigung der Prim im Mollseptimenaccorde ergeben den kleinen Terznonenaccord, dem entweder die Bedeutung der $\emptyset^{9\blacktriangleright}$ oder $S^{IX\blacktriangleleft}$ eigen ist:

$D^{1\blacktriangleleft} = \emptyset^{9\blacktriangleright} (S^{IX\blacktriangleleft})$ führt zur Tonart der Tp ($Cdur - Amoll$)
 $S^{1\blacktriangleleft} = \emptyset^{9\blacktriangleright} (S^{IX\blacktriangleleft})$ „ „ „ „ 0Tp ($Amoll - Cdur$).

Aber ebenso häufig wie in diesem Sinne ist der Accord im Sinne von $\emptyset^{9\blacktriangleright}$ besonders vor D^4 ; in diesem Sinne weitergeführt leitet er aber als

$D^{1\blacktriangleleft} = \emptyset^{9\blacktriangleright}$ zur Tonart der Sp oder \emptyset^D ($Cdur - Dmoll, Ddur$)
 $S^{1\blacktriangleleft} = \emptyset^{9\blacktriangleright}$ „ „ „ „ 0Sp ($Amoll - Fdur, Fmoll$)

und da nichts hindert, auch der Tonika und Subdominante in Dur wie der Tonika und Dominante in Moll durch gleichzeitige Einführung der natürlichen Septime und chromatische Veränderung der Prim die Gestalt des kleinen Terznonenaccords zu geben, so wächst die Zahl der Modulationswege wiederum bedeutend:

$$T^{7\sharp} = \emptyset^{9\flat} \text{ (der } Sp) \text{ oder } \emptyset^{9\flat} \text{ (der } D).$$

$$S^{7\sharp} = \emptyset^{9\flat} \text{ (der } D) \text{ NB. als } \emptyset^{9\flat} \text{ nicht modulierend.}$$

$$T^{7\sharp} = \emptyset^{9\flat} \text{ (der } {}^0Dp) \text{ oder } \emptyset^{9\flat} \text{ (der } {}^0Tp).$$

$$D^{7\sharp} = \emptyset^{9\flat} \text{ (der } {}^0S) \text{ oder } \emptyset^{9\flat} \text{ (der } {}^0Dp).$$

Nicht ganz einwandfrei, weil die Logik verwirrend, ist die Ausnutzung der enharmonischen Mehrdeutigkeit der kleinen Terznonenaccorde. Die Gesamtzahl der dem Klange nach verschiedenen derartigen Accorde ist nämlich nur 3 (!):

1. *h d f as* \simeq *gis h d f* \simeq *eis gis h d* \simeq *d f as ces* \simeq *f as ces eses* \simeq *cisis eis gis h*.
2. *fis a c es* \simeq *a c es ges* \simeq *c es ges heses* \simeq *dis fis a c* \simeq *his dis fis a* \simeq *gis his dis fis*.
3. *cis e g b* \simeq *e g b des* \simeq *g b des fes* \simeq *b des fes asas* \simeq *ais cis e g* \simeq *fisis ais cis e*.

Bedenkt man, dass in jeder der 3 Gruppen jederzeit die enharmonische Vertauschung der Schreibweise möglich und zulässig ist, dass aber auch eine Folge zweier solchen Accorde jederzeit leicht vom Ohre angenommen wird (ja sogar eine Folge beliebig vieler in chromatischer Folge), so leuchtet ein, dass der kleine Terznonenaccord allein genügt, die Modulation zu jeder beliebigen Tonart zu erzwingen. Darin liegt zugleich sein Wert und sein Unwert; er ist der Hans in allen Gassen, ein charakterloser Geselle, den wir darum auch aus der distinguierten Gesellschaft der charakteristischen Dissonanzen ausschliessen. Die Ausnutzung der enharmonischen Mehrdeutigkeit erfolgt unter Angabe des umzudeutenden Tones (das ist not-

*) \simeq bedeutet »enharmonisch gleichklingend«, »enharmonisch wechselt mit«.

wendig, da die Chiffer dieselbe bleibt oder doch dieselbe bleiben kann), z. B.:



Ein sehr wichtiges Modulationsmittel ist die chromatische Veränderung des Terz ($3-3^{\flat}$, $\text{III}-\text{III}^{\flat}$); der solchergestalt die Form seiner Variante annehmende Accord erhält dadurch ziemlich bestimmt den Sinn derjenigen Funktion, welche eine solche Doppelgestalt annehmen kann, d. h. ein Duraccord wird, wenn seine Terz erniedrigt wird, gern Subdominant-Sinn annehmen, weil neben der Dursubdominante auch die Mollsubdominante als Hauptfunktion verständlich ist; desgleichen wird der Mollaccord mit erhöhter Terz gern als Dominante verstanden werden, weil neben der Molldominante die Durdominante in Moll allgebräuchlich ist. Auch kann der im ersteren Falle entstandene Mollaccord als Sp und der im zweiten Falle sich ergebende Duraccord als 0Dp gedeutet und weitergeführt werden. Das giebt die Modulationen:

$T^{3>} = {}^0S$ (der D) oder Sp (der S) d. h. C dur — G dur (G moll) oder B dur.

$S^{3>} = {}^0S$ (nicht modul.) oder Sp (der Parallele der Variante) also C dur — E_s dur.

$D^{3>} = {}^0S$ (der Sp) oder Sp (der S) d. h. C dur — D moll oder F dur.

$T^{\text{III}^{\flat}} = D$ (der 0S) oder 0Dp (der 0D) d. h. A moll — D moll oder H moll.

$D^{\text{III}^{\flat}} = {}^{\flat}D$ (nicht modul.) oder 0Dp (der Parallele der Variante) d. h. A moll — Fis moll.

$S^{\text{III}^{\flat}} = D$ (der 0Dp) oder 0Dp (der 0D) d. h. A moll — G dur oder E moll.

Wesentlich unterstützt werden alle Modulationen durch etwaige Figuration, z. B. wird die Umdeutung der Durtonika zur Subdominante und der Molltonika zur 0 Dominante ebenso gut wie durch die Hinzufügung der Sexte durch Einführung der für die beiden gleichfalls charakteristischen übermässigen Quarte in der Figuration vorbereitet:



Desgleichen genügt die figurative Einführung der natürlichen Septime, dem Duraccorde Dominant- oder dem Mollaccorde Subdominantbedeutung zu vermitteln.

§ 41. **Modulation durch weit ausgreifende Harmonieschritte.** Auch ohne Beihilfe charakteristischer Dissonanzen oder chromatischer Alterationen werden durch weit ausgreifende Harmonieschritte Modulationen erzwungen; nach allen derartigen Schritten wird die Hinwendung zu einem zwischen beiden liegenden mittleren Klange als Tonika erwartet, deren schlichter Quintklang oder Gegenklang der ergriffene fremde Klang ist, z. B. wird schon der Ganztonschritt womöglich als $S-D$ bzw. $D-S$ resp. in Moll als ${}^0D-{}^0S$ oder ${}^0S-{}^0D$ verstanden, desgleichen der Gegenquintwechsel als ${}^0S-D$ oder $D-{}^0S$, der Leittonschritt als ${}^0Sp-D$ resp. $Dp-{}^0S$, der Ganztonwechsel als $Sp-D$ oder ${}^0Dp-{}^0S$, der Gegenganztonwechsel als ${}^0S-\mathcal{D}$ oder $D-{}^0\mathcal{S}$, der Tritonusschritt als $\mathcal{S}-D$ oder $\mathcal{D}-{}^0S$ u. s. w., wie wir diese Schritte zuerst vorkommend fanden. Jenachdem nun dieselben von einem anderen Hauptklange aus als dem, welcher sie im Banne der Haupttonalität möglich zeigte, gemacht werden, führen sie mehr oder minder aus der Tonart heraus, z. B.:

$$T-S \\ = \mathcal{S}-D-{}^0T \text{ z. B. } Cdur-E\text{moll.}$$

$${}^0T-{}^0D \\ = {}^0S-\mathcal{D}-D-T \text{ z. B. } A\text{moll}-H\text{moll u. s. w.}$$

In solchen Fällen verrät zwar der umgedeutete Accord noch nicht die beabsichtigte Modulation (im ersten Falle wird allerdings die Stellung der Terz der S in den Bass und ihre Verdoppelung den Fortgang erleichtern), aber dennoch müssen wir daran festhalten, dass der weitausgreifende Schritt selbst umgedeutet wird; selbst im ersteren Falle also nicht:

$$T-S-(D) [Dp] \quad \text{oder gar: } T-S-(\mathcal{D}) Dp, \\ = D {}^0T \quad \quad \quad = {}^0T$$

was ja keine Modulation mehr wäre, sondern vielmehr eine Umdeutung nach geschehener Modulation.

Wir geben nun als Abschluss des Buches noch eine Anzahl Aufgaben mit Modulationen, weisen aber darauf hin, dass die eigentliche Schule der Modulation die Analyse von Werken der Meister ist. Denn Schulaufgaben sind ja natürlich eigentlich immer von viel zu kleinem Umfange, um für die Einführung der Modulationen aller Art genügenden Anlass zu geben. Allerdings ist das aber ein Fehler, der allen Aufgaben anhaftet, welche kompliziertere Probleme zur Übung stellen. Es sei deshalb nachdrücklich davor gewarnt, in dem Geiste unserer Aufgaben der Paragraphen 19—24 fortgesetzt komponieren zu wollen, vielmehr müssen alle solche die kühnsten Wagnisse einführenden Aufgaben als mitten aus einer weit-schichtigen Entwicklung herausgenommen angesehen werden, welche durch vorausgehende einfachere Bildungen erst die selbstverständliche Unterlage für solche letzte Trumpfe abgeben muss. Für analytische Übungen sei ganz besonders Bach empfohlen, der die grösste harmonische Klarheit und strenge Regelmässigkeit mit der kühnsten figurativen Ausgestaltung verbindet. Für die logische Handhabung der Modulationsmittel kann nicht die Harmonielehre, sondern vielmehr nur die Kompositionslehre (unter Nachweis der Praxis der Meister) die erforderliche Anleitung geben; hier handelt es sich in erster Linie um die Einübung der Bezeichnungsweise der Umdeutungen, für welche unsere Aufgaben genügen werden.

Für die Ausarbeitung der Aufgaben sei dem Schüler freie Hand gelassen, ob er die eine oder die andere der früher geübten Formen der Aufzeichnung (Klaviersatz, Chorpartitur, transponierende Instrumente u. s. w.) anwenden will. Auch sei ihm freigegeben, ob er eine strenge oder freie Form der Figuration zur Anwendung bringen will. Der Begabtere wird gern die Gelegenheit ergreifen, zu zeigen, was er kann; der minder Begabte erreicht aber auch die vorgestellten Zwecke, wenn er nur schlicht den Satz ausarbeitet und sich die Umdeutungen einprägt.

Aufgaben zu § 38—41.

Serie B.

a) Modulation zur Dominante der Durtonart.

144. $\mathbb{C} : T D | T_p T | S \mathcal{D}^7 | D \text{?} | T \text{?}$
 $= S^6 | D^7 T | S D | T (\circ)$
145. $\mathbb{C} : T | D \text{..} | T^6 \text{?} | D T | S D | T T p^3 \text{?}$
 $= \mathcal{D} | D T | S^6 D | T (\mathcal{D})$
146. $\mathbb{C} : T \text{..} | S^6 D | T \mathcal{D} | D^6 \text{?} - T D | T T p$
 $= S p | D^6 \text{?} | T (\circ)$
147. $\mathbb{C} : T S^6 \text{?} | T^0 S | D \text{?} | T (D^7) | T p (D) \text{..}$
 $= S p \mathcal{D}^9 | S^6 D | T (\circ)$
148. $\mathbb{C} : T (D) | S p D | T S | S^{VII} D p | T p D | T \text{?}$
 $= {}^0 S | D^6 \text{?} | T (\circ)$
149. $\mathbb{C} : S p S^{VII} | D^7 T p | S^6 \text{?} | D p D^7 | T p (D^7) | {}^0 S p \text{?}$
 $= S | \mathcal{D}^9 | D (T (\circ))$

b) Modulation zur Parallele der Molltonart.

150. $\mathbb{C} : {}^0 T S^{VII} | D {}^0 T | S^{VII} \mathcal{D}^9 | D^6 \text{?} | \mathbb{F}$
 $= S S p | D^6 \text{?} | {}^0 S p S^{VII} | T (\circ)$
151. $\mathbb{C} : {}^0 T | {}^0 S D | {}^0 T \mathbb{F} | S^{VII} D {}^0 T \text{?} | S^{VI}$
 $= S^6 D^7 | (D^7) T p | S^6 D^7 | T (\mathcal{D})$
152. $\frac{3}{2} : {}^0 T S^{VII} \mathcal{D}^7 | D \text{?} {}^0 T | S \text{?} | \mathcal{D} | D (D^7) \text{..} | T (D \text{..} \text{?}) | {}^0 S \text{..} \text{?}$
 $= S^{VII} \mathcal{D}^7 | D^6 \mathcal{D}^7 | D | T (\circ \cdot)$
153. $\mathbb{C} : {}^0 T | \text{?} D^7 | T \text{?} | S^{VII} \text{?} D | {}^0 T \text{?}$
 $= \mathcal{D}^7 | \text{?} D | T S^6 | D^6 \text{?} | T (\mathcal{D})$
154. $\mathbb{C} : S^{VII} | D \mathbb{F} | {}^0 S D | T S^{VII} \text{?} | D {}^0 T | {}^0 D$
 $= D p D | T \mathcal{D} | D p D^7 | T (\mathcal{D})$
155. $\frac{3}{2} : {}^0 T {}^0 D p {}^0 S | D \mathbb{F} (D^7) | {}^0 S {}^0 T \mathcal{D}^7 | D T^{VII} D^7 | {}^0 T T p$
 $= D^6 \text{?} | (D^7) [T p] S S p | \mathcal{D}^7 D^6 \text{?} | T (\circ \cdot)$

c) Modulation zur Parallele der Dominante der Durtonart.

$$156. \text{♯} : TS|D(D)|Tp\text{♯}|D^{\text{♯}}\text{?}|Tp\text{vii} \\ = S^{\text{vii}} D^0 T | S^{\text{vii}} D^7 | ^0 T (\text{c})$$

$$157. \text{♯} : S^6 D^7 | T(D^7) | Tp Sp | \text{♯}^7 D | TS \\ = \text{♯} | \text{♯}^{\text{9}} D | \text{♯} D^7 | ^0 T (\text{d})$$

$$158. \text{♯} : T\text{♯} | Sp(\text{♯}^7 | D) Tp | S^6 D^7 | \text{♯} D^7 | T Tp \\ = ^0 S | D^{\text{♯}} \text{?} | ^0 T (\text{c})$$

$$159. \text{♯} : TS | D T | ^0 T(^0 S | D) .. | SD | T \text{?} | \text{?}^{\text{1}} \\ = \text{♯}^{\text{9}} | D \text{?} | ^0 T (\text{c})$$

$$160. \text{♯} : D^7 \text{?} | Tp \text{♯}^{\text{9}} | S^{\text{vii}} D^7 | \text{♯} \\ = ^0 T S^{\text{vii}} | ^0 T(D) | ^0 Tp S^{\text{vii}} | \text{vii} D^7 | ^0 T (\text{c})$$

$$161. \text{♯} : T Dp | S D | T Tp | Tp D | T Dp | \text{vii} \\ = T^{\text{vii}} D | ^0 T D \text{?} | ^0 T (\text{c})$$

d) Modulation zur Molldominante der Molltonart.

$$162. \text{♯} : ^0 T \text{vii} | S^{\text{vii}} D | ^0 T^0 D | ^0 Sp S^{\text{vii}} | ^0 Tp \\ = \text{♯} S^{\text{vii}} | D^0 T | S^{\text{vii}} D \text{?} | ^0 T (\text{c})$$

$$163. \text{♯} : TS | D^0 T | \text{♯} \text{♯}^{\text{9}} | D \text{?} | ^0 T^{\text{vii}} \\ = S^{\text{vii}} | ^0 T^0 S | \text{♯} D | ^0 T (\text{c})$$

$$164. \text{♯} : ^0 T \text{♯}^{\text{9}} | D^0 T | S^{\text{vii}} D | \text{♯}(D) | \text{?}(D) | .. \text{?} \\ = \text{♯} | D^{\text{♯}} \text{?} | ^0 T (\text{c})$$

$$165. \text{♯} : ^0 T D | ^0 T(D) | ^0 Tp T | S^{\text{vii}} D | ^0 T S^{\text{vii}} \\ = (D) | ^0 Tp D^7 | ^0 T^0 Sp | ^0 T (\text{c})$$

$$166. \text{♯} : ^0 T | S^{\text{vii}} D | ^0 T^0 Sp | S^{\text{vii}} \text{♯}^{\text{9}} | ^0 T \text{?} | + Tp \\ = S^{\text{vii}} D | \text{♯} S^{\text{vii}} | D^{\text{♯}} \text{?} | ^0 (\text{d})$$

$$167. \text{♯} : ^0 T .. \text{vii} | S^{\text{vii}} \text{?} | D \text{♯} | S^{\text{vii}} D | ^0 T S^{\text{vii}} \\ = ^0 D | ^0 T S^{\text{vii}} | \text{♯}^7 D | ^0 T (\text{c})$$

e) Modulation zur zweiten Dominante der Durtonart.

$$168. \mathbb{C} : T D | T_p (D) | S_p \overset{9\rightarrow}{\mathbb{P}} | D (D^7) | D_p \\ = S_p .. | D^7 T | S D | T (\varnothing)$$

$$169. \mathbb{C} : T (D^7) | S_p .. | D^6 (\overset{6}{\mathbb{P}}^{9\rightarrow}) T_p (D) | D^3 \leftarrow \\ = S | D T_p | S^6 D^7 | T (\varnothing)$$

$$170. \mathbb{C} : \overset{9\rightarrow}{\mathbb{P}} | D^6 \underset{3}{\overset{5}{7}} | T D^7 | T \overset{7}{\mathbb{P}} | D \underset{7}{\cdot} | T (D) | \overset{6}{\mathbb{P}} \\ = D | T S | D^6 \ddagger | T (\varnothing)$$

$$171. \mathbb{C} : {}^3 T S \overset{6\leftarrow}{1} | T \overset{7}{\mathbb{P}} | D \underset{3}{\cdot} | \overset{7}{\cdot} T | \mathbb{P} (D^7) | .. \\ = S_p | \overset{9\rightarrow}{\mathbb{P}} | D^6 \ddagger | T (\varnothing)$$

$$172. \mathbb{C} : T (\overset{9\rightarrow}{\mathbb{P}} | S_p \overset{9\rightarrow}{\mathbb{P}} | D^6 \ddagger | T \underset{3}{\cdot} | D (D^{9\rightarrow}) | D_p D \overset{7}{\leftarrow} \\ = \overset{9\rightarrow}{\mathbb{P}} | D^6 \ddagger | T (\varnothing)$$

$$173. \mathbb{C} : T^0 S_p | \overset{6}{\mathbb{P}} D | T_p \mathbb{P} | {}^+ S D | {}^0 T_p \underset{3}{\cdot} \\ = \mathbb{P} | D T_p | S^{\text{VII}} D | T (\varnothing)$$

f) Modulation zur zweiten Molldominante der Molltonart.

$$174. \mathbb{C} : \overset{9\rightarrow}{\mathbb{P}} | D^0 T | S^{\text{VII}} \overset{9\rightarrow}{\mathbb{P}} | D \mathbb{P} | S^{\text{III}\leftarrow} \overset{9\rightarrow}{\mathbb{P}} | D^7 + T_p \\ = {}^0 D | S^{\text{VII}} D^+ | {}^0 T (\mathcal{E})$$

$$175. \mathbb{C} : {}^0 T | S^{\text{VII}} \overset{6}{\mathbb{P}}^7 | D^0 T | {}^? \cdot {}^0 S | D (D^7) | {}^0 T_p \underset{3}{\cdot} \\ = \mathbb{P} | D^7 {}^0 T | {}^0 S_p D^7 | {}^0 T (\varnothing)$$

$$176. \mathbb{C} : {}^0 T {}^0 D | .. \overset{\text{III}\leftarrow}{\underset{\text{VII}}{\mathbb{V}}} | \\ = D^7 | {}^0 T \mathbb{P} | D^6 \ddagger | \mathbb{P} S^{\text{VII}} | D T_p | S^{\text{VI}} D^7 | {}^0 T (\varnothing)$$

g) Modulation zur Dominantparallele der Molltonart.

$$177. \mathbb{C} : {}^0 T .. \text{VI} | S^{\text{VI}} \text{VII} | D .. \overset{6\rightarrow}{7} | \mathbb{P} {}^0 D | {}^0 T \overset{\cdot\cdot}{\text{VII}} \underset{3}{\cdot} \\ = D^{\ddagger} | .. {}^1 T | S_p D_p | T (\varnothing)$$

$$178. \mathbb{C} : {}^0 T | S^{\text{VII}} D | {}^0 T \overset{\cdot\cdot}{\underset{\text{VII}}{\mathbb{V}}} \\ = S^6 | D T | S_p \overset{9\rightarrow}{\mathbb{P}} | D T_p | S_p T | S_p D | T (\mathcal{E})$$

$$179. \mathbb{C} : {}^0 T {}^0 D | {}^0 S_p \overset{6}{\mathbb{P}}^7 | D (D^7) | {}^0 T_p D^7 | {}^0 T \overset{\cdot\cdot}{\underset{\text{III}\leftarrow}{\text{III}}} \\ = \overset{6}{\mathbb{P}} | D T_p | S^6 D_p | T (\varnothing)$$

h) Gemischte andere Modulationen.

$$180. \text{♯} : T T p | ^0 S D | T \dot{3} | \dot{3} \dot{3} | = T S | D^{\dot{6}} D^{\dot{9}} | ^0 T S | D^{\dot{6}} \dot{7} | \text{♯} \dot{3} | \\ = ^0 S D^7 | \text{♯} | = \text{♯}$$

$$D^{\dot{6}} \dot{7} | = S S^{\text{VII}} | D^{\dot{6}} D^7 | ^0 T \\ T p = S p S^{\text{VII}} | D^{\dot{6}} \text{♯}^{\dot{9}} | S^{\text{VII}} D | T (\text{c})$$

$$181. \text{♯} : ^0 T | ^0 S \text{♯}^{\dot{9}} | D \text{♯} | = ^0 T | \text{♯} \text{♯}^{\dot{9}} | D \text{♯} | = T | S D | \text{♯} D^7 \\ = T | S D | \text{♯} \dot{7} \\ ^0 S \text{♯} | D ^0 T \\ = \text{♯}^{\text{III}} | S^{\text{VII}} D | ^0 T \dot{7} | D \text{♯} | \text{♯}^{\text{VII}} \text{♯}^{\dot{9}} | D^{\dot{6}} \dot{7} | ^0 T.$$



Anhang.

Übersicht über die neue Accord-Benennung im Anschluss an die neue Bezifferung.

Klang, Dreiklang s. v. w. konsonanter, aus Prim, [gr.] Terz und [reiner] Quinte nach oben (Oberklang) oder nach unten (Unterklang) bestehender Accord.

Prim s. v. w. Hauptton eines Oberklanges (Duraccords) [I] oder Unterklanges (Mollaccords) [I].

Terz gewöhnlich nur s. v. w. Terzton, als Bestandteil des Oberklanges (3) oder Unterklanges (III).

Quint ebenso = Quintton (5, V).

Grundton s. v. w. tiefster Ton des Dreiklanges in engster Lage, d. h. I des Duraccords (*c* in *c*⁺), V des Mollaccords (*a* in *e*⁰).

$\begin{array}{l} \text{+} = (\text{Duraccord}) \text{ Oberklang} \\ \text{0} = (\text{Mollaccord}) \text{ Unterklang} \end{array} \left\{ \begin{array}{l} \text{des der Note oder dem bei-} \\ \text{geschriebenen Buchstaben entsprechenden Tones; lies } c^+ \\ \text{als } \text{>Cdur<} \text{ aber } e^0 \text{ als } \text{>unter } c<. \end{array} \right.$

T = Tonika, Hauptklang einer Durtonart, der Klang, nach welchem sie benannt wird (z. B. der *A*dur-Accord in *A*dur).

*e*⁰*T* = Molltonika, Hauptklang einer Molltonart, der Klang, nach welchem sie benannt wird (z. B. in *C*moll der *C*mollaccord [*e*⁰*g*]).

D = Dominante, der Duraccord, welcher eine Quinte über der Tonika seinen Sitz hat (in *C*dur der *G*duraccord; in *A*moll der *E*duraccord).

*e*⁰*D* = Moll-Dominante, der Mollaccord, welcher in der Molltonart [nur in dieser] eine Quinte über der Tonika seinen Sitz hat (in *A*moll der *E*mollaccord).

*e*⁰*S* = Mollsubdominante, der Mollaccord, welcher eine Quinte unter der Tonika seinen Sitz hat (in *A*moll der *D*moll-Accord, in *C*dur der *F*moll-Accord).

S = Subdominante, der Duraccord, welcher in der Durtonart [nur in dieser] eine Quinte unter der Tonika seinen Sitz hat (in *C*dur der *F*dur-Accord).

c [bezw. T , S etc.], lies: Cdur [Tonika, Subdominante] mit der $\overset{3}{3}$ Terz im Bass.

e [bezw. T D etc.] lies: »unter e « oder A moll [Molltonika, Molldominante etc.] mit der Quinte im Bass.

c [bezw. e , T , D] lies: Cdur [»unter e «, Tonika, Dominante etc.] mit der Quinte im Sopran.

c^7 [bezw. D^7 , \cancel{D}^7] lies: » c sieben« oder Cdur-Septimenaccord (Dominantseptimenaccord, Septimenaccord der 2. Dominante).

a^{VII} [bezw. S^{VII}] lies: »unter a sieben« oder Unterseptimenaccord von a (Septimenaccord der Mollsubdominante).

c^6 [bezw. S^6] lies: » c sechs«, Cduraccord mit Sexte (Subdominantsextaccord).

a^{VI} [bezw. D^{VI}] lies: »unter a sechs«, Untersextaccord von a (Sextaccord der Molldominante).

\cancel{c}^7 [bezw. \cancel{D}^7] lies: c Terzseptaccord (Dominant-Terzseptaccord [Septimenaccord ohne Prim]).

\cancel{a}^{VII} [bezw. \cancel{S}^{VII}] lies: »unter e Terzseptaccord« (Terzseptaccord der Mollsubdominante).

c^9 [bezw. D^9] lies: » c neun«, Nonenaccord von c [= $c e g b d$] (Dominant-Nonenaccord).

$c^{9>}$ [bezw. D^9] lies: kleiner Nonenaccord von c [= $c e g b des$] (kleiner Dominant-Nonenaccord).

$c^{9<}$ [bezw. $T^{9<}$, $S^{9<}$] lies: Cdur [Tonika, Subdominante] mit grosser Septime und None ($c e g h d$).

\cancel{c}^9 bezw. $\cancel{a}^{9<}$ lies: grosser [kleiner] Terznonenaccord von c ; $\cancel{D}^{9>}$ bezw. D^9 = kleiner (grosser) Dominant-Terznonenaccord.

$\cancel{a}^{IX<}$ [bezw. $\cancel{S}^{IX<}$] lies: »kleiner Terznonenaccord unter a « (kleiner Terznonenaccord der Mollsubdominante).

$c^{5<}$ [bezw. $T^{5<}$, $D^{5<}$] lies: Cdur (Tonika, Dominante) mit erhöhter (übermässiger) Quinte.

$e^{7>}$ [bezw. $T^{7>}$, $D^{7>}$] lies: »unter e « (Molltonika, Molldominante) mit erniedrigter (übermässiger) Quinte.

$c^{7>}$ [bezw. $D^{7>}$] lies: » c sieben« (Dominantseptimenaccord) mit erniedrigter (verminderter) Quinte.

$c^{V<}$ [bezw. $S^{V<}$] lies: »unter c sieben« (Mollsubdominantseptimenaccord) mit erhöhter (verminderter) Quinte.

Tp = »Tonikaparallele«, Parallelklang [Terzwechselklang] einer Durtonika (Amoll-Accord in Cdur).

0Sp = »Mollsubdominantparallele« (Fdur-Accord in Amoll, Asdur-Accord in Cdur).

Dp_{III} = »Dominantparallele« mit der Terz im Bass (in Cdur = 0h mit g im Bass).

F = »Leittonwechselklang der Molltonika« (Fdur-Accord in Amoll).

H = »Leittonwechselklang der Dominante« (Hmoll-Accord in Cdur).

\mathcal{S}^3_3 lies: Leittonwechselklang der Mollsubdominante mit der Terz im Bass und im Sopran.

$D^7_{2\leftarrow}$ = Dominantseptimenaccord mit erhöhter Sekunde und Quarte (Vorhalte vor \mathcal{S}^3_3).

$\emptyset^{10\rightarrow 9\rightarrow}$ = Vorhalt der kleinen Dezime im kleinen Terznonenaccord der Dominante.

(D^7) [Tp] = Dominantseptimenaccord der eigentlich erwarteten aber ausfallenden Tonikaparallele; () = Funktionsbezeichnung, welche den folgenden Accord als Tonika annimmt, [] ausfallender, nur zur Bestimmung des vorausgehenden supponierter Accord.

$S = \mathcal{S}$ lies: Subdominante wird umgedeutet zum Leittonwechselklange der Mollsubdominante (Accorde der neapolitanischen Sexte).

$\emptyset^{9\rightarrow 8\rightarrow 9\rightarrow}$ enharmonische Verwechslung des kleinen Dominant-Terznonenaccords mit Umdeutung der Terz zur kleinen None z. B. $h d f as \mathcal{S} d f as ces$, wobei h (3) zu ces (${}^0\rightarrow$) umgedeutet wird.

ALPHABETISCHES SACHREGISTER.

(Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten.)

- Abstand, erlaubter, der Stimmen 23-24.
 Alterierte Accorde 170 ff.
 Altschlüssel 97.
 Analyse als Schule der Modulation 222.
 Aufhaltung (Vorhalt) 193.
 Auflösung der Dissonanz durch Sekundfortschreitung 144.
 Auslassung von Accordtönen 24—25.
 Bassführung 19. 28. 64. 69.
 Basso continuo VII.
 Bassstimme darf beliebig weit vom Tenor abstehen 23.
 Bezifferung 11. 16 f.
 Bindebogen in der Bezifferung 19.
 Bindung gemeinschaftlicher Töne 25.
 Cantus firmus 22.
 Chromatischer Halbtonwechsel 116. 134.
 Chromatische Rückung 131.
 Chromatische Stimmschritte 73. 111.
 Chorpartitur (moderne) 76, ältere (mit den vier Singschlüsseln) 97 ff.
 C-Schlüssel 97.
 Diskantschlüssel 98.
 Dissonante Töne 138, verlangen Sekundfortschreitung 144.
 Dissonanz 16. 139 ff., charakteristische 141 ff. 191, in der Bezifferung 16, psychologischer Begriff 139, gehäufte Dissonanzbildungen 201, vgl. Scheinkonsonanz.
 Dissonanzverdoppelung verboten 89. 144, vgl. aber Scheinkonsonanz.
 Dominante 19.
 Dominantseptimenaccord 141.
 Doppelterzschrift 134.
 Doppelterzwechsel 116. 134.
 Dorische Sexte 115.
 Dreiklang 5. 10.
 Dreiklangslage 22.
 Duraccord 2.
 Durchgangstöne 187 ff.
 Durchstrichene Klangbuchstaben, Funktionszeichen und Zahlen 17.
 Durprinzip 2.
 Durquinte, springende, schlechter Basston 28, statthaft bei S—D 64.
 Einzelnotierung der Stimmen 22.
 Enge Lage 26.
 Enharmonik 167. 220.
 Ergo, E. VI.
 Erhöhungszeichen (♯) 15.
 Erniedrigungszeichen (♭) 15.
 Figuration 187 ff.
 Figurationsquinten 30.
 Freie Behandlung melodischer Nebennoten 196.
 Funktion der Harmonien 11. 20. 213 ff.
 Funktionsbezeichnung ist den Aufgaben mit einer gegebenen Stimme bei der Arbeit hinzuzufügen 35.
 Fux'sche Wechsellnote 197.
 Ganztonschritt 64. 128, ist quintengefährlich 64.
 Ganztonwechsel 95. 128, modulierende Kraft desselben 96.
 Gegen- (Quint etc.) 50.
 Gegenbewegung hebt die Fehlerhaftigkeit der Oktaven- und Quintenfolge nicht auf VII, 31.

- Gegenganztonwechsel 130.
 Gegenklang 43, widerspricht der Tonartvorzeichnung 54.
 Gegenkleinterzwechsel 128.
 Gegenleittonwechsel 133.
 Gegenquintschritt 50. 124.
 Gegenquintwechsel 71. 125.
 Gegenterzschritt 111. 126.
 Gegenterzwechsel 126.
 Gegentritonuswechsel 134.
 Generalbassspiel VII. 67. 189.
 Göthe zur Molltheorie 4.
 Grundton 22. 39, darf in Parallelbewegung verdoppelt werden 24, im Moll-Septimenaccord 142.
 Halbtonschritt der Harmonie 130 ff.
 Harmoniefolgen als Schritte von Prim zu Prim 32. 124.
 Harmonielehre, theoretische und praktische 1.
 Hauptmann, M., VIII. 1. 3. 4. 143.
 Helmholtz, H. von, VIII.
 Horn, Notierung desselben 150. 168.
 Interferenz macht die Untertöne unhörbar 3.
 Intervalle des Oberklanges 12—16, des Unterklanges 12—16, schlichte 13, erweiterte und verengte 14.
 Jadassohn, S., VII.
 Kalligraphisch-Orthographisches 22. 67.
 Kammermusik, ältere VII.
 Klammer, runde () und eckige [] 121.
 Klangbuchstabe 11.
 Klangvertretung, sechsfache jedes Tones 6.
 Klangzeichen 11, für Dur ausgelassen 16, überflüssig wo Zahlen auftreten 17.
 Klarinette, Notierung derselben 150.
 Kleiner Quartsextaccord ($\frac{4}{4}$) 50.
 Kleinterzschritte, schlichte etc. 91. 111. 127.
 Kleinterzwechsel 91. 128.
 Kombinationsstöne 3. 4.
 Konsonanz 16, absolute 140.
 Kreuz (+) 11, weggelassen 16, bei arabischen Zahlen überflüssig 17.
 Lage, enge und weite 26. 37.
 Leiterfremde Accorde 54. 74. 113—116. 120. 217.
 Leittonschnitt der Melodie 26. 51, der Harmonie 112. 131 f.
 Leittonverdoppelung in Dur und Moll falsch 24. 34.
 Leittonwechsel 93. 132.
 Leittonwechselklänge 94 f.
 Marschner, F., IX.
 Medianten 19.
 Melodische Fortschreitungen 27.
 Mittelstimmen, gedrängt zu halten 23, gebunden zu führen 24.
 Mixolydische Septime 115.
 Modulation 214 ff., durch charakteristische Dissonanzen 217, durch charakteristische Figuration 221, durch chromatische Alteration 218, durch weit ausgreifende Harmonieschritte 222.
 Mollaccord 4—6.
 Mollprim schlechter Basston 28, bei $^bD=^bS$ statthaft.
 Mollprinzip 3.
 Mollquartsextaccord ($\frac{iv}{vi}$) 42.
 Molltonart, reine und gemischte 54.
 Nachschlagende Accordtöne (figurativ) 190.
 Natürliche Quint, Terz, Septime 15. 141.
 Naturtöne 2.
 Neapolitanische Sexte 114.
 Nonenaccorde, grosse 164, kleine 166.
 Normal-Entfernung der Stimmen 23.
 Normal-Umfang des Satzes 23.
 Null (o) 10, als »Unter-« abzulesen 11, bei römischen Zahlen überflüssig 17.
 Oberklang 2.
 Obertöne 2.
 Oberzahlen (arabische, für Dur) 12 f.

- Oettingen, A. von, VIII.
 Ohrenoktaven und -Quinten 68.
 Oktave 5, in Gegenbewegung nicht stilrein VIII. 31.
 Oktavenparallelen 29.
 Orgelpunkt in der Bezifferung 19.
 Parallelen, fehlerhafte 29. 64, stufenweise schlimmer als springende 30. 64.
 Parallelklänge 10. 88. 89.
 Partiturlernen 67.
 Partiturnotierung 67 176 ff.
 Pausen in der Bezifferung 18.
 Polyphones Musikempfinden 67.
 Prim des Mollaccords in Parallelbewegung verdoppelungsfähig 24, kann ausgelassen werden 25.
 Psychologische Grundlage der Dissonanzlehre 139.
 Punkte (· ·) 17.
 Quartsextaccord 28, verlangte Grundtonverdoppelung 29. 38. 52, vgl. Mollquartsextaccord.
 Quarxextwirkung ausgeschlossen bei S—D, *S—D 65.
 Querstand 73—76, nicht zu fürchten bei Terz- und Kleinterzschritten etc. 73. 111, empfohlen beim Tritonusschritt 112.
 Quinte, natürliche (5, V) darf wohl im Mollaccord, aber nicht im Duraccord in Parallelbewegung verdoppelt werden 24.
 Quinten, der Stammtöne 7, mit \sharp , \flat , x und $\flat\flat$ 6—7.
 Quintenfolgen in Gegenbewegung nicht stilrein VII. 31.
 Quintenparallelen 29. 30. 64.
 Rameau VIII. 3. 19.
 Rhythmus der Aufgaben durch beigeschriebene Wertzeichen angedeutet 36.
 Satzlehre 1.
 Schemata der Klänge der Tonarten 53. 88. 90.
 Scheinkonsonanzen 28. 42. 88. 93. 94 f.
 Schlichte Intervalle 13.
 Schlichter Quintschritt 32. 38. 124.
 Schlüssel, systematische Erlernung der C-Schlüssel 97.
 Schlussfähige Lage der Klänge 22.
 Schlusswirkungen 22. 33. 35. 36. 124 ff. 136—137.
 Sekunddissonanz 143.
 Seitenwechsel 49. 124.
 Septimenaccorde, natürliche 141, grosse 161.
 Sequenz 146.
 Sextaccorde 147, kleine 169.
 Sexte, neapolitanische 114, dorische 115.
 Sextenschritte, s. Kleinterzschr. .
 Solostimme, zu weit vom Alt entfernter Sopran 23, figurierte Stimme 191.
 Springen der Stimmen zu vermeiden 26, bei bleibender Harmonie unbedenklich 26, über den Taktstrich 27, Wendung bedingend 27. 150, Springen des Cantus firmus bedingt enge oder weite Lage 27. 40.
 Stecker, K., IX.
 Stellvertretung der Hauptharmonien durch scheinkonsonante Nebenformen 89. 94.
 Stimmen 21.
 Strebende Töne 14—16.
 Stufenzahlen (Webersche) für die Accorde der Tonart 20.
 Subdominante 19.
 Submediante 19.
 Suspension 193.
 Synkopen (vorbereitete Dissonanzen) 191.
 Tartini zur Molltheorie VIII. 3.
 Tenor eine Oktave höher notiert 76.
 Tenorschlüssel 98.
 Terz, natürliche 5.
 Terzen, der Stammtöne 8, mit \sharp , \flat , x und $\flat\flat$ 9.
 Terzschrift 111. 125.

- Terzseptaccord 145.
 Terzwechsel 88. 126.
 Terznonenaccorde 166.
 Terzverdoppelung nur in Gegenbewegung statthaft 24. 53, in *D* und *0S* überhaupt verboten 24. 33. 49, bei Trugschluss selbstverständlich 93. 112, macht den Oktavenabstand der Mittelstimmen zulässig 23, in den Parallelklängen und Leittonwechselklängen auch in Parellelbewegung gut 25. 89 f.
 Tiersch, O., VIII.
 Tonart und Tonalität 214.
 Tonika 19, absolute Konsonanz 140.
 Tonumfang der Satzübungen 23.
 Transponierende Instrumente 150.
 Transpositionsfähigkeit der neuen Bezifferung 20.
 Tritonus 30. 65.
 Tritonusschritt 113. 133.
 Tritonuswechsel 96. 134.
 Trompeten, Notierung derselben 162. 165.
 Trugschluss 89. 93. 112.
t s. (in der Bezifferung) 18.
 Übermässige Quintaccorde 172.
 Übermässige Sextaccorde 170. 172.
 Übermässige Stimmsschritte 27. 50. 65. 71—72.
 Übermässiger Dreiklang 169 ff.
 Übermässiger Sekundwechsel 116. 134.
 Übermässiger Sextenwechsel 116.
 Übermässiger Terzwechsel 116. 135.
 Übersprungener Klang erwartet 222.
 Umspringende Wechsellnote 200.
 Unterklang 2 f.
 Unterseptimenaccord 142.
 Untertöne 3.
 Unterzahlen (römische für Moll) 12 f.
 Variante 73, der Tonika 75.
 Verbindung der Harmonien 25 ff.
 Verdeckte Quinten und Oktaven VII.
 Verdoppelung von Accordtönen 24. 33. 53. 89. 93. 112.
 Verlassene Wechsellnote 197.
 Verminderte Stimmsschritte 27. 50. 65. 72. 112.
 Verminderter Dreiklang 145.
 Verminderter Sekundwechsel 135.
 Verminderter Septimenaccord 166.
 Verminderter Terzschritt, empfohlen als Kombination zweier Leittonsschritte 114.
 Verminderter Terzwechsel 135.
 Vorbereitete Dissonanzen (Synkopen) 191 ff.
 Vorhalt 187.
 Weber, Gottfried VIII. 19.
 Wechsellnote 187. 189.
 Weite Lage 26.
 Wiederholte Töne sollen bei den Übungsarbeiten als lange Noten geschrieben werden 35.
 Zahlen, arabische für Dur, römische für Moll 12, über oder unter den Klangbuchstaben oder den Punkten (••) 17, Mollzahlen bei Durklängen, Durzahlen bei Mollklängen über- und untergeschrieben 18.
 Zarlino VIII, zur Molltheorie 3.
 Zwischendominanten 120.