



# Theorie der Tonkunst und Kompositionslehre Von Professor Stephan Arrehl

2. Teil

## Harmonielehre

(Tonleiterslehre)

---

Berlin und Leipzig  
Vereinigung wissenschaftlicher Verleger  
Walter de Gruyter & Co.

vormals G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung — J. Guttentag, Verlags-  
buchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp.

1922

# Harmonielehre

(Tonalitätslehre)

Von Professor Stephan Arehl



---

Berlin und Leipzig

Vereinigung wissenschaftlicher Verleger

Walter de Gruyter & Co.

vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp.

1922

---

Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht,  
von der Verlagshandlung vorbehalten.

---

Druck von C. G. Röber G. m. b. H., Leipzig. 824422.

MT e. l.  
50  
K925

484149

# Inhaltsübersicht.

|                      |            |
|----------------------|------------|
| Einleitung . . . . . | Seite<br>7 |
|----------------------|------------|

## 1. Teil. Die konsonierenden Hauptakkorde.

|   |    |
|---|----|
| 1. Kapitel: Die Oberklänge und die Unterklänge in der Grundstellung, ihre Erklärung, Bezeichnung und ihr Ausdruck . . . . . | 13 |
| 2. Kapitel: Die Zusammenstellung der Ober- und Unterklänge zur Tonart, die Funktionen der Akkorde . . . . .                 | 20 |
| 3. Kapitel: Die Grundstellung der Ober- und Unterklänge vierstimmig dargestellt . . . . .                                   | 25 |
| 4. Kapitel: Die Verbindung der Tonika mit den Dominanten der reinen Systeme in der Grundstellung . . . . .                  | 32 |
| 5. Kapitel: Die Verbindung der Dominanten in der Grundstellung untereinander . . . . .                                      | 44 |
| 6. Kapitel: Die Umstellungen der Dreiklänge . . . . .   | 51 |
| 7. Kapitel: Die Hauptakkorde der gemischten Systeme   |    |
| 1. Die harmonischen Systeme . . . . .   | 70 |
| 2. Die melodischen Systeme . . . . .  | 76 |
| 8. Kapitel: Der Unterschied in der Wirkung von Kadenzgen der reinen und gemischten Systeme . . . . .                        | 79 |
| 9. Kapitel: Die Generalbaßbezeichnung der Dreiklänge. Generalbaßübungen   | 86 |

## 2. Teil. Die Dissonanzen der reinen, harmonischen und melodischen Systeme.

|   |     |
|---|-----|
| 10. Kapitel: Die Erklärung, Darstellung, Bezeichnung und Wirkung der Dissonanzen . . . . .  | 91  |
| 11. Kapitel: Charakteristische Dissonanzen . . . . .  | 94  |
| 12. Kapitel: Nebendissonanzen . . . . .   | 101 |
| 13. Kapitel: Verkürzte Dissonanzen, Scheinkonsonanzen, Parallellänge und Leittonklänge, verminderte und übermäßige Dreiklänge . . . . . | 105 |
| 14. Kapitel: Die Darstellung, Verwendung und Wirkung der verkürzten Dissonanzen.  |     |
| 1. Die Parallellänge . . . . .  | 109 |
| 2. Die Leittonklänge . . . . .  | 115 |
| 3. Der verminderte Dreiklang . . . . .  | 116 |
| 4. Der übermäßige Dreiklang . . . . .   | 123 |

1/24/49 R Herbreid 4,57

|  | Seite |
|--|-------|
| <b>15. Kapitel: Die Verwendung der charakteristischen Dissonanzen.</b>                                 |       |
| 1. Der Dominantseptakkord . . . . .  | 126   |
| 2. Der Mollsubdominantseptakkord . . . . .   | 143   |
| 3. Der Subdominantseptakkord . . . . .   | 157   |
| 4. Der Molldominantseptakkord . . . . .  | 164   |
| 5. Die Nonenakkorde . . . . .  | 168   |
| 6. Die Verbindung charakteristischer Dissonanzen untereinander   | 180   |
| <b>16. Kapitel: Die Verwendung der Nebendissonanzen.</b>   |       |
| 1. Dreiklänge mit hinzugenommener großer Sept in den reinen Systemen . . . . .                         | 182   |
| 2. Dreiklänge mit hinzugenommener großer Sext in den reinen Systemen . . . . .                         | 187   |
| 3. Dreiklänge mit hinzugenommener kleiner Sext in den harmonischen Systemen . . . . .                  | 193   |
| 4. Dreiklänge mit hinzugenommener kleiner Sext oder kleiner Sept in den melodischen Systemen . . . . . | 194   |
| <b>17. Kapitel: Wechselföne und Durchgangstöne</b> . . . . .   | 198   |
| <b>18. Kapitel: Vorhalte und Vorausnahmen</b> . . . . .  | 214   |
| <b>19. Kapitel: Sequenzen</b> . . . . .  | 222   |
| <b>20. Kapitel: Der Orgelpunkt. Liegende Stimmen</b> . . . . .   | 229   |
| <b>21. Kapitel: Die Generalbassbezeichnung der Dissonanzen. Generalbassübungen</b>                     | 234   |
| <b>3. Teil. Übergreifende Systeme.</b>   |       |
| <b>22. Kapitel: Doppelte Dominant- und doppelte Subdominantbildungen</b> . .                           | 243   |
| <b>23. Kapitel: Die Kirchentonarten</b> . . . . .  | 254   |
| <b>24. Kapitel: Doppelseitige Akkorde</b> . . . . .  | 269   |
| <b>25. Kapitel: Alterierte Akkorde</b> . . . . .   | 277   |
| <b>4. Teil. Die Tonart bis an ihre Grenzen erweitert.</b>  |       |
| <b>26. Kapitel: Zwischenmodulationen, Klammerakkorde</b> . . . . .                                     | 283   |
| <b>27. Kapitel: Klangverwandtschaften zweiten und dritten Grades</b> . . . . .                         | 295   |
| Anhang: Melodien zum Harmonisieren . . . . .   | 302   |

## Einleitung.

Harmonielehre ist die Lehre von der Erklärung, der Darstellung und der Verbindung der Akkorde. Unter Akkord wird das gleichzeitige Erklingen von Tönen verschiedener Höhe und Benennung, das Zusammenfassen derselben zu einer Einheit verstanden. Sind die Töne des Klanges direkt miteinander verwandt, direkt zueinander verständlich, so liegt ein konsonierender Akkord vor. Als direkt verständliche Intervalle werden nur die reine Oktave, die reine Quinte und die große Terz bezeichnet, weil sich bei ihnen allein in der Klanggruppe, in der Obertonreihe derjenigen Töne, welche zur Erklärung unfres Tonsystems in Frage kommen, eine unmittelbare Beziehung nachweisen läßt (siehe Elementarlehre S. 67). Reine Quinten und große Terzen treten auf zweierlei Art zum Dreiklang zusammen: in der Form des Durdreiklangs und in der Form des Molldreiklanges. Aus dem Zusammentreffen indirekt verwandter Töne ergeben sich Dissonanzen. Dissonierende Akkorde erklären sich aus dem gleichzeitigen Erklingen verschiedener konsonierender Akkorde. Dabei ist von Wichtigkeit, daß alle Töne eines Tonsystems Bestandteile von Akkorden sind und dieselben vertreten können. Beginnt ein Musikstück mit dem Ton c allein, so ist dieses c nicht eine einzelne, nur durch seine Schwingungszahl charakteristische Erscheinung, sondern Teil eines Akkordes. Daß der Hörer zunächst nicht bestimmen kann, welche Deutung dem Ton zuerkannt werden muß, welcher Harmonie er angehört, bietet einen großen Reiz der Musik.

Außer mit der Erklärung beschäftigt sich die Harmonielehre mit der Art und Weise der Wiedergabe und Aufeinanderfolge der Akkorde. Demjenigen, der Kenntnis von den Dur- und Mollakkorden, von den Dissonanzen genommen hat, wird die Darstellung der Harmonien in der normalsten musikalischen Satzweise, dem vierstimmigen Satz, gezeigt. Es kommt zur Erklärung, wie sich die Töne eines Klanges

übereinander anordnen lassen, welche Töne zur Verdopplung geeignet scheinen, wie bisweilen auf einzelne Bestandteile des Klanges, ohne der Wirkung zu schaden, verzichtet werden kann. Den Bestimmungen über die Darstellung der Akkorde folgen solche über die Weiterführung der Stimmen beim Wechsel der Klänge. Damit betritt die Harmonielehre den Boden der Kompositionslehre. Handelt es sich hierbei doch um ein künstlerisches Aufbauen und Zusammenstellen. Mit der Kompositionslehre steht die Harmonielehre schließlich auch dadurch im innigsten Zusammenhang, daß sie die Wirkung der Klänge und Klangverbindungen untersucht. Für den Komponisten spielt das Bewußtsein, in welchem Sinne eine Akkordfolge Verwendung finden kann, eine gewaltige Rolle. Muß er sich doch stets ganz genau Rechenschaft darüber abgeben, wie die harmonischen Mittel dem Ausdruck zu dienen vermögen, für welche Gefühlsbewegungen die Tonverbindungen Symbole abgeben.

In den letzten Jahrhunderten haben zahlreiche hervorragende Musiker an dem Ausbau einer natürlichen Harmonielehrmethode gearbeitet. Die Versuche, die Klänge wissenschaftlich zu begründen, reichen weit zurück. Schon 1558 hatte der in Venedig lebende Komponist Josseffo Zarlino (1517—1590) in seinem theoretischen Werk: „Istitutioni harmoniche“ auf die Eigenart und Gegensätzlichkeit der beiden Grundharmonien, des Dur- und Molldreiklangles, aufmerksam gemacht und die Zurückführung aller Tonzusammenstellungen auf diese Hauptakkorde angedeutet. Und fast gleichzeitig (1577) veröffentlichte der Spanier Francisco Salinas (1512—1590) sieben Bücher über Musik, in denen er ähnlich wie Zarlino die Akkorde erklärt. Diese theoretischen Schriften beschränken sich übrigens nicht auf die Ausdeutung der Harmonien, sie bringen auch schon wichtige Anordnungen über die Stimmführung bei Akkordverbindungen. Der um 1600 in Aufnahme gekommene Generalbaß, das ist die Manier, Klänge durch Zahlen über einen Baß zu notieren, gab gegenüber den erwähnten Versuchen einer wissenschaftlichen Begründung des Harmoniesystems Anlaß zu einer mehr äußerlichen schematischen Einteilung aller Akkorde. Man gewöhnte sich durch das stetige Abzählen von unten nach oben daran, Grundstellungen nur in einem terzenweisen Aufbau der Harmonien zu finden, sowie die untersten Töne dermaßen angeordneter Klänge nicht nur als Grundtöne, sondern auch als Haupttöne anzusehen. Wohl wurde immer wieder auf die innerliche

Gegensätzlichkeit von Dur und Moll und damit auf die von den Grundtönen unabhängige Erklärung hingewiesen, so von Jean Philippe Rameau (1683—1764), der außerdem durch Zurückführen aller nur denkbaren Akkorde auf wenige Grundformen als Begründer einer wirklich vereinfachten Harmonielehre gelten kann, und von Giuseppe Tartini (1692—1770), dem Entdecker der Kombinationstöne; im allgemeinen aber begnügte man sich lange mit dem generalbaßartigen Abzählen. Alle Akkorde wurden mehr ausgerechnet als abgeleitet, die Verwandtschaften nur äußerlich festgestellt, nicht innerlich begründet. Bei Vervollkommnung der Instrumentalmusik und Einführung immer neuer Dissonanzen häuften sich die terzenweisen Bildungen derart, daß ein Theoretiker, Friedrich Wilhelm Riebt (1712—1784), darauf kam, 1756 eine Arbeit mit folgender Überschrift herauszugeben: „Tabellen über alle drei- und vierstimmige in der vollständigen diatonisch chromatischen — enharmonischen Tonleiter enthaltenen Grundakkorde, ihre wahre Anzahl, Sitz und Vorzug daraus zu erkennen.“ Der Verfasser führt nicht weniger als 27 Arten dreistimmiger und 108 Arten vierstimmiger Gebilde auf, von denen die gebräuchlichste Art sieben- zehnmal vorkommt.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts sind wohl zahlreiche theoretische Werke veröffentlicht worden, die auch jetzt noch Wert und Bedeutung haben. Es sei nur an die Arbeiten von Johann Mattheson (1681—1764), Friedrich Wilhelm Marpurg (1718—1795) und Johann Kirnberger (1721—1783) erinnert.

Wirklich brauchbare Harmonielehrbücher finden wir doch aber erst unter den Veröffentlichungen des 19. Jahrhunderts. In den Jahren 1817—1821 erschien von Gottfried Weber (1779—1839) der „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst.“ Zwar bringt das Buch keine neuartigen Erklärungen von Dreiklängen oder von Dissonanzen, doch ist darin die Art der Bezeichnung der Akkorde neu. Für die Durdreiklänge benutzt Weber große, für die Molldreiklänge kleine Buchstaben. Und ebenso werden von ihm die terzenweise auf den Stufen der Tonleiter angeordneten Akkorde jeweils mit großen oder kleinen Zahlen kenntlich gemacht. Eine 7 neben dem Buchstaben oder der Stufenzahl des Klanges zeigt die Septime des Septimenakkordes an. Webers Bezeichnungsweise findet sich in den weitverbreiteten Büchern von Ernst Friedrich Richter (1808—1879) und Salomo Jadassohn (1831—1902) wieder.

Im Jahre 1853 erschien das große Werk von Moritz Hauptmann (1792—1868): „Natur der Harmonik und Metrik“, welches von neuem die Gegensätzlichkeit von Dur und Moll, den Dualismus, dartut und eine feste Grundlage für die Betrachtung aller Harmonien schafft. Die eigentlich neue Zeit beginnt für die Harmonielehre freilich erst, nachdem Hermann Helmholtz (1821—1894) im Jahre 1863 seine „Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik“ hatte erscheinen lassen. Möchten auch bald Fehler in diesem Werk entdeckt werden, Fehler, deren Richtigstellung von anderer Seite aus erfolgte, sein großes Verdienst bleibt doch der gesamten Harmonielehre eine wissenschaftliche Begründung gegeben zu haben.

Für die Musiktheorie ist dann ferner noch ein anderes Werk von ausschlaggebender Bedeutung geworden, welches die dualistische Idee, die Gegenüberstellung der beiden Hauptarten von Dreiklängen, der Oberklänge und der Unterklänge, wie der beiden Hauptarten von Tonssystemen streng durchführt: „Das Harmoniesystem in dualer Entwicklung“ von Arthur von Dettingen (1836—1920). Zum ersten Male erschien dieses Buch 1866; 1913 wurde es vom Verfasser vollständig umgearbeitet und neu herausgegeben. In diesem epochemachenden Buche ist nicht nur die vollständige Durchführung der dualistischen Idee neu, auch der Bau der Tongeschlechter, die Verwandtschaften der Tonarten, alle Dissonanzen und ihre Auflösungen werden von einem durchaus neuen Standpunkte aus erklärt. Die zahlreichen theoretischen Werke von Hugo Riemann (1849—1919), welche schon bald nach ihrem Erscheinen die weiteste Verbreitung gefunden haben, sind gleichfalls fest auf dem Dualismus begründet. Riemann benutzt eine neue von ihm erfundene Akkordschrift und erstrebt mit der Lehre von den tonalen Funktionen („Vereinfachte Harmonielehre“ 1893) die völlige Klarstellung der Tonssysteme.

Die dualistische Auffassung wird nicht nur der Erklärung konsonierender und dissonierender Harmonien durchaus befriedigend gerecht, sie hilft auch am besten dazu, den Inhalt derselben zu erläutern. Den Weg zu dieser Art der Behandlung der Harmonielehre hat uns Hauptmann gewiesen, der in seiner „Natur der Harmonik und Metrik“ über den Molldreiklang sagt: „In dieser passiven Natur und indem der Molldreiklang, zwar nicht seinen realen, aber seinen zur Einheit bestimmten Ausgangspunkt in der Höhe hat und sich an diesem nach

der Tiefe bildet, ist in ihm nicht aufwärtstreibende Kraft, sondern herabziehende Schwere, Abhängigkeit, im wörtlichen wie im figürlichen Sinne des Ausdruckes ausgesprochen. Wie in den sinkenden Zweigen der Trauerweiden, gegen den strebenden Lebensbaum, finden wir darum auch im Mollaccorde den Ausdruck der Trauer wieder.“ Von unschätzbarem Wert ist es für den Musiker zu wissen, wie die Akkorde, der Durdreiklang, der Molldreiklang, die Dissonanzen wirken, welchen Stimmungen sie als Symbol dienen können. Die Musik ist Ausdruck. Die Mittel für denselben richtig abzuschätzen muß der Komponist verstehen. Das ist ja doch nicht nur Gefühlsache, das will gelernt sein.

In der Harmonielehre ist zunächst stets die einzig logische dualistische Deutung der Akkorde zu besprechen und die in diesem Sinne aufgestellte Akkordbezeichnung zu erörtern. Der Einblick in die tonalen Funktionen wird namentlich anfangs dem Verständnis des Zusammenhanges der Klänge innerhalb der Tonssysteme außerordentlich förderlich sein. Dann aber bedarf auch die Generalbasschrift, die Webersche Akkordbezeichnung, die in vielen Werken Anwendung gefunden hat und noch findet, einer Erläuterung.

Die Darstellung der Harmonien geschieht am natürlichsten und zur Erlernung am praktischsten im vierstimmigen Satze. Begabten Schülern ist anzuraten, möglichst bald Übungen im freien Satze vorzunehmen, um auch in dieser Satzweise eine vollständige Fertigkeit zu erzielen. Es sei hierzu besonders auf die Bände der Kompositionslehre: „Figurationslehre“ und „Satzlehre“ verwiesen.

Wohl werden die einzelnen Stimmen des vierstimmigen Satzes als Sopran, Alt, Tenor und Bass bezeichnet. Keinesfalls ist jedoch beabsichtigt, in den Arbeiten hier einen Vokalsatz herzustellen. Wir machen es uns in der gesamten Kompositionslehre zur Pflicht, Vokalsätze nur mit Text zu schreiben, damit die Eigenart in der Behandlung des Textes bei der Musik deutlich und klar zum Ausdruck kommt und Rücksicht auf die Worte genommen wird. Den einzelnen Stimmen braucht in der Harmonielehre keineswegs wie den Singstimmen eine bestimmte Lage angewiesen zu werden. Durch die Entfernung, welche zwischen den einzelnen Stimmen nicht groß sein darf, ziehen sich die Grenzen von selbst.

Handelt es sich auch nicht um vier Singstimmen, so haben wir es doch mit vier selbständigen Stimmen zu tun. Es wird daher sofort einleuchten, daß Fortschreitungen, welche bei Füllstimmen durchaus

korrekt sind, hier in Wegfall zu kommen haben. Wer bei den Übungen in der Harmonielehre die Stimmen nicht als selbständige gelten läßt, wird niemals einen wirklich vornehmen reinen Satz schreiben lernen. Um Musikstücke voll von unaufgelösten Dissonanzen zusammenzustellen, dazu braucht man nichts zu können, sondern muß höchstens etwas dilettantisch zu phantasieren imstande sein. Kompositionen mit einer öden Homophonie, wie sie uns in der neuesten Literatur begegnen, sind wahrhaftig keine Kunstwerke. Die Kunst der musikalischen Schreibweise geht niemals auf einen homophonen, sondern stets auf einen polyphonen Satz aus. In der freien Komposition werden uns nicht wenige Fälle begegnen, in denen zur Verstärkung des Ausdrucks die Stimmen gemeinsam in Quartan, Quinten und Oktaven fortschreiten. Im Satz mit selbständigen Stimmen — man denke an den Kanon, an die Fuge — ist das Nebeneinandergehen der Stimmen in Quinten und Oktaven eine Noth, die unbedingt vermieden werden muß. Je mehr der Schüler schon in der Harmonielehre die Kunst des reinen Satzes beachtet hat, um so vollkommener und vielgestaltiger wird er später alle seine Kompositionen auszuarbeiten vermögen.

Ohne genaue Kenntniss der Elementarlehre darf die Bearbeitung der Harmonielehre nicht unternommen werden. Die Intervalle, die Tonreihen muß der Schüler mühelos zu erkennen und zu bezeichnen imstande sein. Daß auch die Tonbenennung und Notenschrift nicht erst jetzt zur Besprechung kommen können, ist selbstverständlich. Metrum und Rhythmus dürfen nicht ganz unbekannte Gebiete sein. Nicht erforderlich dagegen ist für das Studium der Harmonielehre eine besondere Kompositionsbegabung. Harmonielehre ebenso wie Formenlehre soll sich ein jeder zu eigen machen, der sich überhaupt mit Musik, gleichgültig in welcher Weise, beschäftigt. Wünschenswert erscheint ein gewisses Vertrautsein mit dem Klavierspiel. Vermag man doch gerade auf dem Klavier, wie natürlich auch auf den anderen Tasteninstrumenten, dem Harmonium, der Orgel, alle die vierstimmigen Sätze, die kompliziertesten Klangwechsel leicht und günstig wiederzugeben.

Es sei davor gewarnt, die Modulation zu studieren, ehe die Lehre von den tonalen Funktionen beendet ist. Alle Tonartwechsel, die Übergänge durch Konsonanzen wie Dissonanzen lassen sich voll und ganz nur dann verstehen und verwerten, wenn die Beziehungen der Akkorde innerhalb der Tonarten zueinander in allen Einzelheiten klar gestellt worden sind.

## I. Teil.

# Die konsonierenden Hauptakkorde.

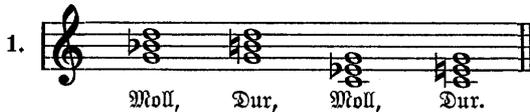
### Erstes Kapitel.

## Die Oberklänge und die Unterklänge in der Grundstellung, ihre Erklärung, Bezeichnung und ihr Ausdruck.

Die Musik kennt nur zwei Arten von konsonierenden Akkorden: die Durakkorde und die Mollakkorde und ebenso nur zwei Arten von Tonssystemen: die Durssysteme und die Mollsysteme. Ein Musikstück bewegt sich in G-Dur, A-Moll, Fis-Dur, Es-Moll oder in sonst irgendeiner Dur- oder Molltonart. Jede dieser verschiedenen Tonarten besitzt einen Dur- oder einen Mollakkord als Hauptklang. Dieser, Tonika genannte, Dreiklang ist die einzig vollkommen konsonierende und darum allein wirklich schlußberechtigte Harmonie des Tonsystems.

Die Bezeichnung als Dur (*durus* = hart) und als Moll (*mollis* = weich) hat mit der Wirkung der Akkorde absolut nichts zu tun. Wohl ist bisweilen gesagt worden, der Durdreiklang heißt harter Dreiklang, weil er hart klingt, der Molldreiklang weicher Dreiklang, weil er weich klingt. Eine derartige Erklärung wird aber der eigentlichen Bedeutung von Dur und Moll nicht gerecht. Ganz abgesehen davon, daß die Praxis diese Deutung auch garnicht bestätigt. Besitzen wir doch beispielsweise unter den Werken der romantischen Schule so unendlich viele zarte, „weiche“ Stücke in Dur und unter den zahlreichen nationalen Tanzstücken, welche in neuerer Zeit veröffentlicht worden sind, nicht wenige „harte“ Stücke in Moll. Wie feststeht ist die Bezeichnung mit Dur und Moll auch gar nicht dem Klang sondern der Schreibweise entsprungen. Anfangs hießen die drei ersten Stammtöne des verwendeten Tonsystems a, b und c. Der Buchstabe b fiel demjenigen Ton zu, welchen wir jetzt als h

fennen. Eine weiter ausgebildete Kunstmusik führte Zwischentöne zwischen den Haupttönen ein und beanspruchte zwischen a und c zwei Abstufungen. Beide wurden als b notiert. Nur schrieb man den tieferen Ton als ein b molle, ein weiches b, den höheren als ein b durum, ein hartes b. Das b molle bezeichnete auf den Tasteninstrumenten die Obertaste, die wir jetzt kurzweg b nennen. Im allgemeinen drückte es eine Vertiefung aus und aus einem vorgeschriebenen b entstand das Vorzeichen  $\flat$ . Das b durum war dagegen Benennung für die Untertaste, welche jetzt h heißt. Der zufälligen Ähnlichkeit des harten b ( $\flat$ ) mit dem lateinischen h wegen erhielt die höhere Stufe zwischen a und c den Buchstaben h. Aus dem b durum hat sich das Auflösungszeichen:  $\sharp$  gebildet. Ein Akkord mit dem b molle als Terzton wurde vereinfacht Molldreiklang, ein Akkord mit dem b durum als Terzton Durdreiklang genannt.



Die Bezeichnung eines Dreiklangs als Dur- oder Mollakkord steht also nur mit der Schreibweise des Terztons in Beziehung. Für die Erklärung mußte eine besondere Schwierigkeit dadurch entstehen, daß bei der Sonderbezeichnung der Tonhöhe Dur und Moll in Zusammenhang mit dem Buchstaben des untersten Tones des Dreiklangs gebracht wurde. Die Akkorde in Nr. 1 sind G-Moll, G-Dur, C-Moll, C-Dur. So wird der Anschein erweckt, als ob mit den Tönen g und c irgendwelche Veränderung vor sich geht. Davon kann nicht die Rede sein. Der unterste Ton steht mit dem Dur- und Mollzeichen in absolut keiner Berührung.

Hat demnach die Benennung, Durdreiklang und Molldreiklang, mit der inneren Art der Harmonie nichts zu tun, so ist das ebensowenig bei einer von Gottfried Weber eingeführten und seitdem häufig verwendeten Klangschrift der Fall. Nach Webers Vorschlag werden Durdreiklänge mit großen, Molldreiklänge mit kleinen Buchstaben wiedergegeben. Statt der von Weber ursprünglich benutzten deutschen stehen jetzt meist lateinische Buchstaben.

C bedeutet C-Dur  
c „ C-Moll

|     |          |             |
|-----|----------|-------------|
| Gis | bedeutet | Gis-Dur     |
| f   | "        | F-Moll      |
| B   | "        | B-Dur       |
| e   | "        | E-Moll usw. |

Die großen und kleinen Buchstaben rühren von den großen und kleinen Terzintervallen her, welche sich bei der Grundstellung der Dreilänge zwischen erstem und zweitem Ton ergeben. Auch bei Einordnung der Klänge in die Stufen wird, nach Webers Angabe, die Unterscheidung der Dur- und Mollakkorde durch große und kleine römische Zahlen veranlaßt.

In C-Dur wird notiert:



c e g ist der Durdreiklang auf der 1. Stufe, e g h der Molldreiklang auf der 3. Stufe, f a c der Durdreiklang auf der 4. Stufe usw.

In A-Moll wird notiert:



a c e ist der Molldreiklang auf der 1. Stufe, c e g der Durdreiklang auf der 3. Stufe, d f a ist der Molldreiklang auf der 4. Stufe usw. Auch diese eben erwähnten vielverwendeten Abkürzungen der Akkorde stehen weder mit der Eigenart der Klangbildungen in irgendeiner Beziehung noch geben sie eine Begründung ab. Überhaupt hat die Natur eines Klanges mit dem äußerlichen Abzählen von unten nach oben nichts zu schaffen.

Die konsonierenden Akkorde setzen sich aus den Intervallen, die sich in der Obertonreihe, vom tiefsten Ton aus, mit den ersten sechs Tönen ergeben, zusammen. Diese Intervalle werden die direkt verständlichen Intervalle genannt. Es sind das:

1. reine Oktave,
2. reine Quinte,
3. große Terz.

Für die dreitönigen Klänge, die Dur- und Mollakkorde, sind nur reine Quinte und große Terz in Betracht zu ziehen. Je nach der Lagerung dieser Zweiflänge entstehen die Oberlänge (Durakkorde) oder Unterlänge (Mollakkorde). Nur zwei Möglichkeiten des Sineinanderklagens der Grundintervalle existieren.

Entweder ergibt sich:

$$\begin{array}{c} \overbrace{c \quad e} \\ \underbrace{c \quad \quad g} \end{array} = \begin{array}{c} \overbrace{c \quad e} \\ \underbrace{c \quad e \quad g} \end{array}$$

oder:

$$\begin{array}{c} \overbrace{e \quad g} \\ \underbrace{c \quad \quad g} \end{array} = \begin{array}{c} \overbrace{c \quad e \quad g} \\ \underbrace{c \quad e \quad g} \end{array}$$

In dem ersten Akkord, dem Durdreifklang, ist der unterste Ton  $c$  direkt zu  $e$  wie zu  $g$  verständlich. Er ist mithin nicht nur der Grundton sondern auch der Hauptton des Klanges. Vermittelt er doch allein zwischen den einzelnen Bestandteilen. Der Akkord erscheint demnach wie eine positive Bildung. Alle Klangteile liegen oberhalb des Haupttones. Der C-Durdreifklang stellt einen wirklichen Klang über  $c$  dar. Für die Harmonielehre wird er C-Oberklang genannt und  $\overset{+}{c}$  geschrieben. Ein Kreuz (+) kennzeichnet stets den Oberklang. Im zweiten Akkord, dem Molldreifklang, erweist sich nicht der unterste, sondern der oberste Ton als der Hauptton des Zusammenklanges. Er ist allein zu den anderen Klangteilen direkt verständlich. Durch ihn werden alle Beziehungen im Klang hergestellt. Der Molldreifklang erscheint wie eine negative Bildung. Die Bestandteile des Klanges liegen hier unterhalb des Haupttones. Der C-Mollakkord stellt einen wirklichen Klang unter  $c$  dar. Für die Harmonielehre wird er C-Unterklang genannt und  $\underset{\circ}{c}$  geschrieben. Eine Null ( $\circ$ ) kennzeichnet stets den Unterklang. Der Oberklang ist das Symbol der Heiterkeit, des Frohsinns, der Energie, doch auch der Lieblichkeit, glückseliger Schwärmerei usw. Er eignet sich in erster Linie dazu, den luftbetonten Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Der positive Klang deutet auf Bejahung. Der Unterklang symbolisiert Ernst, Trauer, Herbheit, Verzicht, Bitterkeit usw. Er vermittelt die Gefühle der Unlust. Sein negativer Charakter kündigt Verneinung an. Konnte Robert Volkmann in seinem herrlichen Weihnachtslied die Worte: „Er ist gewaltig und

ist stark" anders als im Oberklang setzen? Konnte er für die Worte in demselben Werk: „Ich habe leider lange gedient einem Manne, der in der Hölle Wohnung hat“ einen andern Klang zur musikalischen Wiedergabe wählen als den Unterklang? „Ich hört' ein Bächlein rauschen“ mußte Schubert ebenso in Dur komponieren wie Schumann: „Du meine Seele, du mein Herz“ oder Wagner: „O sink hernieder, Nacht der Liebe“. Ist es denkbar, daß man für E. Geibels Worte: „In meinem Garten die Nelken“ eine andere Grundharmonie als den Unterklang, den wir in der Robert Franzischen Vertonung vorfinden, auswählt, daß man H. Heines: „Ein Fichtenbaum steht einsam“ in einer anderen Tonika als in einer Molltonika, wie sie Franz Liszt für richtig erachtete, aussetzt?

Gewiß, in vielen Fällen verschwimmt wie in den Stimmungen so auch in den sie symbolisierenden Harmonien die abgrenzende Linie. Hier wie dort gibt es eben ein Lächeln unter Tränen. Zum Schluß macht sich aber doch bei einer Gefühlsbewegung und ihrer Wiedergabe diese oder jene Grundeigenschaft gebieterisch geltend.

Übrigens ist nicht zu übersehen, daß die eigentümliche Wirkung, welche von den beiden Hauptkonsonanzen ausgeht, auch noch durch anderes bedingt erscheint. Hermann Helmholtz hat in seiner „Lehre von den Tonempfindungen“ auf die große Bedeutung der Kombinationstöne für die Klangwirkung aufmerksam gemacht. Er kommt, nachdem er den Nachweis geführt hat, daß die Kombinationstöne den Molldreiklang ungünstiger beeinflussen wie den Durdreiklang, zu dem Resultat, daß dadurch „die Molldreiklänge so geeignet sind, unklare, trübe oder rauhe Stimmungen auszudrücken“.

Dur und Moll sind so eingebürgerte, feststehende Bezeichnungen, daß sie keineswegs aus der Praxis verdrängt werden sollen. Für die Harmonielehre, zur Erläuterung der Akkorde wie ihres Zusammenhangs sind die Harmonien nach den Haupttönen zu benennen. Dadurch tritt das Verwandtschaftsverhältnis allein deutlich hervor. Richtete sich eine Verwandtschaft nur nach den Grundtönen der Harmonien, dann müßten folgende Dur- und Mollakkorde in gleicher Beziehung zueinander stehen.

|   |    |   |   |    |   |
|---|----|---|---|----|---|
| c | e  | g | f | a  | c |
| c | es | g | f | as | c |
| c | e  | g | f | as | c |
| c | es | g | f | a  | c |

Daß die letzte Verbindung durchaus anders als die vorhergehenden wirkt, hört ein jeder. Als Ober- oder Unterklänge sind die Akkorde folgendermaßen zu notieren:

|   |   |
|---|---|
| + | + |
| c | f |
| o | o |
| g | c |
| + | o |
| c | c |
| o | + |
| g | f |

Sowohl die Folge von c e g und f a c, wie diejenige von c e s g und f a s c klingt klar und einheitlich. Während das Nacheinanderklingen von nahverwandten Dur- oder nahverwandten Mollakkorden die Wirkung, welche der einzelne Akkord hat, nur verstärkt, ruft Dur und Moll in der Folge stets ein sonderbar geteiltes Gefühl hervor. Je weniger eng die Beziehung der Haupttöne der Akkorde ist, um so uneinheitlicher die Stimmung. Bei der letzten Verbindung handelt es sich nicht, wie nach der Dur- und Mollbenennung angenommen werden könnte, um quintverwandte Klänge, sondern um Harmonien, deren Haupttöne um ein dissonierendes Intervall, eine Sekunde, voneinander abstehen. So erklärt sich die Wirkung der Unruhe und Zerschandenheit.

Bei jedem konsonierenden Akkord, jedem Ober- oder Unterklang unterscheidet man zwischen Grundton, charakteristischem Ton und Hauptton. Grundton heißt der unterste Ton des Verschmelzungsklanges von reiner Quinte und großer Terz. Bei dem C-Oberklang, C-Durdreiklang, wie bei dem G-Unterklang, C-Mollldreiklang, ist der Grundton der Ton c. Als charakteristischer Ton gilt derjenige, welcher einen Klang gegen den anderen auszeichnet. Das kann bei den konsonierenden Akkorden nur der Terzton sein. Dieser klingt am meisten hervor, verleiht der Harmonie die Eigenart. Im C-Oberklang ist mithin e, im G-Unterklang es der charakteristische Ton. Der Hauptton schließlich stellt die Beziehungen unter den Tönen eines Akkorde her. Er erweist sich als der einzige, welcher mit allen Tönen des Klanges direkte Verwandtschaft besitzt. Nach dem Hauptton erfolgt die Benennung der Klänge; von ihm aus werden sie aufgeschrieben. Er gilt daher — und zwar gleicher Weise bei Konsonanzen wie bei Dissonanzen — als der eigentliche Klangbuchstabe.

Die Bezeichnung der einzelnen Teile der Ober- wie Unterklänge nimmt man auf folgende Art vor.

Oberintervalle, Bestandteile der Durdreiklänge sind durch arabische Zahlen, Unterintervalle, Bestandteile der Molldreiklänge durch römische Zahlen aufzuschreiben. Im Oberklang  $c\ e\ g$  ist  $c$  der Hauptton, die 1 des Klanges, von welcher aus gerechnet wird;  $e$  ist die Terz, die 3,  $g$  die Quinte, die 5 davon. Im Unterklang  $c\ es\ g$  dagegen ist  $g$  der Hauptton, die I des Klanges, von welcher aus gerechnet wird;  $es$  ist die Terz, die III,  $c$  die Quinte, die V davon.

Inniges Vertrautsein mit allen Quint- und großen Terzintervallen erweist sich dabei als durchaus erforderlich. Auf den Tasteninstrumenten, dem Klavier, dem Harmonium, der Orgel, zeigt sich eine symmetrische Anordnung der Stammtöne vom Ton  $d$  aus. In der „Allgemeinen Musiklehre“ war mehrfach davon die Rede (Seite 21, 51, 115). Auf Seite 109 daselbst finden sich auch Angaben zum raschen Auffinden der Tonarten.

Man ergänze alle reinen Quinten wie großen Terzen zu Ober- und Unterklängen. Beispielsweise ist  $c\ g$  zum Akkord  $c\ e\ g = C$ -Oberklang ( $\overset{+}{c}$ ) oder zum Akkord  $c\ es\ g = G$ -Unterklang ( $\overset{o}{g}$ ) zu vervollständigen. Mit der Terz  $c\ e$  ist dann ferner der Akkord  $c\ e\ g$  und der Akkord  $a\ c\ e$  zu entwickeln usw.

Alle Ober- und Unterklänge müssen zur Übung auf dem Klavier angeschlagen werden. Ferner ist die Benennung und Notation der Akkorde anzugeben. Es wird angeschlagen  $f\ a\ c$ . Die Benennung dieses Dreiklangs lautet: F-Durdreiklang, F-Oberklang. Als Notation ergibt sich:  $\overset{f}{f}$ . In diesem Dreiklang ist  $f$  die 1,  $a$  die 3,  $c$  die 5. Es wird angeschlagen  $cis\ e\ gis$ . Die Benennung dieses Dreiklangs lautet: Cis-Molldreiklang, Gis-Unterklang. Als Notation ergibt sich:  $\overset{o}{gis}$ . In diesem Dreiklang ist  $gis$  die I,  $e$  die III,  $cis$  die V usw.

Ein jeder Ton vermag im Oberklang 1, 3 oder 5 und im Unterklang V, III oder I zu sein. Von den einzelnen Tönen muß deshalb auch festgestellt werden, welche Deutung ihnen in den verschiedenen Akkorden zukommt. Der Ton  $c$  ist 1 in  $c\ e\ g$ , 3 in  $as\ c\ es$ , 5 in  $f\ a\ c$ , I in  $f\ as\ c$ , III in  $a\ c\ e$ , V in  $c\ es\ g$ .  $fis$  ist 1 in  $fis\ ais\ cis$ , 3 in  $d\ fis\ a$ , 5 in  $h\ dis\ fis$ , I in  $h\ d\ fis$ , III in  $dis\ fis\ ais$ , V in  $fis\ a\ cis$  usw.

Schließlich hat sich das Augenmerk darauf zu richten, in welcher Weise die Wirkung eines Tones wechselt, je nachdem er als 1, 3 oder als III, V usw. erfaßt wird oder erfaßt werden muß. Die Erkenntnis, ob ein Ton einen Ober- oder einen Unterklang vertritt, führt zum Empfinden der lust- oder unlustbetonten Gefühlsbewegung.

## Zweites Kapitel.

### Die Zusammenstellung der Ober- und Unterlänge zur Tonart, die Funktionen der Afforde.

Tonart heißt eine Verbindung von Afforden, welche mit einem Mittelpunkt, der Tonika (τελειν = spannen), verwandt sind. Bei der natürlichsten Zusammenstellung der Dreiklangstöne, der Grundstellung des Ober- wie des Unterklanges, und zwar in enger Lage, befindet sich der charakteristische Ton, der Terzton, in der Mitte. Gleicherweise zeigt uns die einfachste Anordnung der Hauptlänge einer Tonart den charakteristischen Dreiklang als Mittelpunkt, welchen die Seitenlänge, die Dominanten, umgeben.

$$\begin{array}{ccc} f & a & c & g & h & d & & f & a & s & c & & g & b & d \\ & & \underbrace{c & e & g} & & & & \underbrace{c & e & s & g} & & & & \\ & & \text{charakt. Klang} & & & & & & \text{charakt. Klang.} & & & & & & \end{array}$$

Hier erscheint der Hauptklang, welcher die Tonart charakterisiert, in C-Dur  $c\ e\ g$ , in C-Moll  $c\ e\ s\ g$ , wirklich in die Afforde der Tonart eingespannt.

In der reinen C-Durtonart liegt der Hauptton  $c$ , die 1 des Oberklanges, zwischen dem Hauptton  $f$  des F-Oberklanges und dem Hauptton  $g$  des G-Oberklanges:

$$f \text{ — } \boxed{c} \text{ — } g$$

Der Terzton  $e$ , die 3 des C-Oberklanges, ist vom Terzton  $a$ , der 3 des F-Oberklanges, und dem Terzton  $h$ , der 3 des G-Oberklanges, umgeben:

$$a \text{ — } \boxed{e} \text{ — } h$$

Den Quintton g, die 5 des C-Oberflanges, umschließen der Quintton c, die 5 des F-Oberflanges, und der Quintton d, die 5 des G-Oberflanges:

$$c - \boxed{g} - d$$

Ebenso in der reinen C-Molltonart. Die I des G-Unterflanges wird von der I des C-Unterflanges und der I des D-Unterflanges umschlossen:

$$c - \boxed{g} - d$$

Die III des G-Unterflanges liegt zwischen der III des C-Unterflanges und der III des D-Unterflanges:

$$as - \boxed{es} - b$$

Die V des G-Unterflanges stützen die V des C-Unterflanges wie die V des D-Unterflanges:

$$f - \boxed{c} - g$$

Nur die drei Töne des Mittelflanges zeigen sich bemerkenswerterweise in allen Eigenschaften, welche ein Ton haben kann, d. h. als Hauptton, Terzton und Quintton. In der reinen C-Durtonart gilt der Ton c zunächst als Hauptton der Tonika des C-Oberflanges. a c e rechnet in C-Dur wohl musikalisch als Scheinkonsonanz, als Tonikaparallellklang, konsoniert doch aber akustisch vollkommen in sich, so daß hier c als Terzton empfunden werden kann, wie in der Subdominante f a c als Quinte. Der Terzton e des C-Oberflanges erscheint in der akustischen Konsonanz a c e als Hauptton, in der akustischen Konsonanz e g h als Quintton. Dem Quintton g des C-Oberflanges können noch die Eigenschaften als Terzton in e g h als Hauptton in g h d zukommen.

Im reinen C-Moll ist g der Hauptton der Molltonika, des G-Unterflanges, auch Terzton im akustischen Zusammenklang es g b, Quintton im D-Unterflang. Der Ton es gilt zunächst als Terzton in c es g, dann als Hauptton in der akustischen Konsonanz es g b, dem Molltonikaparallellklang, und als Quintton in as c es, dem Molltonikaleittonklang. c ist Hauptton in f as c, Terzton in as c es, Quintton in c es g. Über die Scheinkonsonanzen wird das Nähere Seite 105 ff mitgeteilt. Dort wird auch erklärt, welche Töne in ihnen musikalisch als die Haupttöne zu gelten haben.

Die oben besprochene Eigentümlichkeit macht sich nur bei den Tönen des Mittellanges, der Tonika, der reinen Tonart bemerkbar. So erklärt sich auch die Sonderbedeutung des Hauptakkordes gegenüber seiner Umgebung, den Seitenklängen.

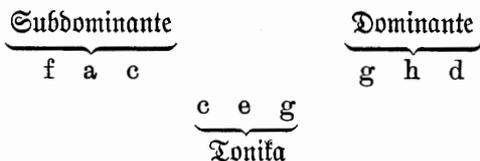
Im Dreiklang wird der Terzton als Mittelpunkt dann allein verständlich, wenn Hauptton und Quintton als Grenztöne erfasst worden sind. Ganz ähnlich ergibt sich in der Tonart durch die Folge der Seitenklänge, in C-Dur also von f a c und g h d, eine Vorbereitung der Grenztöne des Hauptakkordes. Die Tonika, in C-Dur e g, erscheint dann wie die notwendige Lösung und Erklärung. Folgen von solcherweise zusammengestellten Akkorden spielen in der Musik eine ganz gewaltige Rolle. Man nennt sie Kadenzen.

Die Angabe der Stellung, welche die Akkorde in einer Tonart als Tonika, Dominante usw. einnehmen, nennt man Funktionsbezeichnung. Als Funktionszeichen gelten die Anfangsbuchstaben von Funktionsworten: T, D usw.

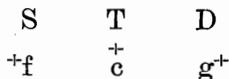
Der Hauptklang einer Durtonart ist stets ein Oberklang, ein Durakkord. Er heißt Tonika, wofür abgekürzt T geschrieben wird. Das Oberklangszeichen (+) kann bei Verwendung von Funktionszeichen ausbleiben. Wenn Klangbuchstaben an Stelle von Funktionszeichen treten, ist es stets zuzusetzen. Dem Klangbuchstaben der Tonika wird das Kreuz überschrieben.  $c^+$  zeigt demnach nicht nur den C-Oberklang, sondern im Zusammenhang auch die Tonika von C-Dur.

Die beiden Seitenklänge bezeichnet man als Dominanten (dominans = herrschen). Der eine Quinte tiefer als die Tonika liegende Akkord heißt Subdominante (Unterdominante), der eine Quinte höher als die Tonika liegende Oberdominante oder kurz Dominante. Als Funktionszeichen für die Subdominante kommt S, für die Oberdominante D in Betracht. Treten Klangbuchstaben an Stelle der Funktionszeichen, dann darf das Oberklangszeichen nicht fehlen. Beim Subdominantklang fügt man es links, beim Dominantklang rechts an. In C-Dur ist f a c zu schreiben 1) mit Funktionszeichen: S, 2) mit Klangbuchstaben:  $^+f$ ; g h d ist zu schreiben: 1) mit Funktionszeichen: D, 2) mit Klangbuchstaben:  $g^+$ .

Eine Zusammenstellung der Hauptakkorde der C-Durtonart unter Anführung der Bezeichnungen ergibt:

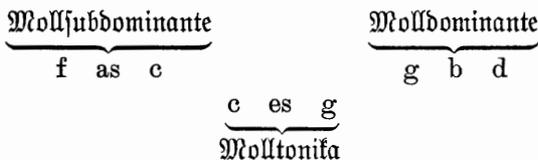


Dafür schreibt man die Abkürzungen in Funktionszeichen und Klangbuchstaben:

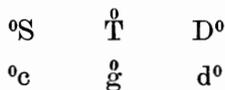


Die reine Molltonart umfaßt drei Mollakkorde, drei Unterklänge. Die Tendenz der Funktionsbezeichnung ist hier dieselbe wie in Dur, nur handelt es sich um eine Molltonika, eine Mollsubdominante und eine Molldominante. Alle Funktionszeichen wie Klangbuchstaben erhalten eine Null, das Abzeichen des Unterklanges, die dann je nach der Bedeutung des Akkords in der Tonart über den Buchstaben oder rechts oder links neben denselben zu stehen kommt.

Die drei Hauptakkorde der C-Molltonart ergeben sich mit ihren Benennungen wie folgt:



Die Abkürzungen dafür in Funktionszeichen und Klangbuchstaben lauten:



Die Null, welche zur Erkennung des Unterklanges notwendig ist, kann, wie wir sehen werden, dann in Wegfall kommen, wenn Zusatzzahlen bei den Dissonanzen die Art des Akkordes unzweifelhaft feststellen. Wie für die reinen Systeme gelten gleicherweise auch für die weiterhin zu erörternden harmonischen, melodischen und übergreifenden Systeme alle Bestimmungen über Funktionszeichen und Klangbuchstaben.

Im reinen Dursystem schließen sich drei Oberklänge, im reinen Mollsystem drei Unterklänge zu einer Einheit zusammen. So verstärkt

sich das Lustgefühl des Oberklanges, das Unlustgefühl des Unter-  
 klanges. Aber nicht nur das. Von Wichtigkeit ist, daß sich in einer  
 solchen Klangzusammenstellung eine ganze Gefühlsbewegung wiederzu-  
 spiegeln vermag. Wie eine Stimmung wohl eine einheitliche Tendenz  
 aufweist, aber doch gleich einer sanften Wellenbewegung, bald hierhin,  
 bald dorthin ausbuchtend, dahinzieht, so bringen die verschiedenen  
 Akkorde der Tonart die Abbilder der einzelnen Teile dieser Bewegung.  
 Von einer Gleichwertigkeit der drei Hauptakkorde im Ausdruck kann  
 dann freilich nicht die Rede sein. Nur die Tonika, der Mittelpunkt  
 des Tonsystems, wirkt absolut einheitlich und bestimmend. Er allein  
 löst die Grundstimmung wirklich aus, von ihm hängen die Stimmungs-  
 abweichungen ab, zu ihm drängen alle Seitenbewegungen hin. So  
 sehr die Dominanten auch der Stimmung nachhelfen, die Tonika,  
 welche den Grundton der Stimmung verkörpert, hebt sich stets siegreich  
 von ihnen ab. Die Dominanten sind nur stimmungsverstärkend, nie-  
 mals das Symbol der Grundstimmung selbst. Insofern haben sie  
 keine Berechtigung am Schluß einer Stimmungsschilderung, solange  
 dieselbe einheitlich sein soll, zu stehen. Völlige Abgerundetheit wie  
 Berechtigung zum Stimmungsausgleich besitzt nur die Tonika.

Wenn die Dominanten in Dur wie in Moll auch konsonierende  
 Dreiklänge sind, der Tonika gegenüber erscheinen sie doch als Disso-  
 nanz. Hier macht sich, wie bei den Intervallen, der Unterschied  
 von akustischer und musikalischer Konsonanz geltend. Einzeln ge-  
 nommen konsoniert ein jeder Ober- wie Unterklang der Tonart. Im  
 Zusammenhang bildet nur die Tonika eine musikalische wie akustische  
 Konsonanz.

Zur Übung sind die drei Hauptklänge aller reinen Dur- und  
 Molltonarten anzufagen, anzuschlagen und aufzuschreiben. Dann stelle  
 man von jedem Unter- wie Oberklang fest, in welche Tonart er als  
 Tonika, als Subdominante oder Dominante gehört. Die Vorübungen  
 dieser Art erweisen sich nicht nur für die Lehre von den tonalen  
 Funktionen, sondern auch für die Modulation als außerordentlich  
 zweckdienlich.

Drittes Kapitel.

Die Grundstellung der Ober- und Unterklänge vierstimmig dargestellt.

Innerhalb der Harmonielehre gelangen die Akkorde, konsonierende wie dissonierende, im vierstimmigen Satze zur Darstellung. Derselbe ist seiner genauen Durchführung wegen ein strenger Satz. In ihm beanspruchen zahlreiche Vorschriften über die Fortschreitungen der Stimmen, welche der freie Satz nicht kennt, Beachtung. Die Zahl der Stimmen wechselt im freien Satz beliebig; daher braucht häufig an ein korrektes Weiterführen der Stimmen nicht gedacht zu werden. Selbst wenn in der Harmonielehre ein drei- oder fünfstimmiger Satz den vierstimmigen ablöst, bleiben die Grundsätze einer geordneten Stimmführung nicht außer acht.

Es ist üblich, die einzelnen Stimmen des vierstimmigen Satzes als Sopran, Alt, Tenor und Baß zu bezeichnen, ohne daß dabei Singstimmen in Frage kommen. Regulär setzt man für ein Tasteninstrument, für Klavier, auch Harmonium oder Orgel. Der Umfang der einzelnen Stimmen spielt zunächst gar keine Rolle. Die Aufmerksamkeit richtet sich dafür auf die Entfernung der Stimmen voneinander.

Bei den Übungen werden entweder Sopran und Alt im Violinschlüssel, Tenor und Baß im Baßschlüssel oder die drei oberen Stimmen zusammen im Violinschlüssel, der Baß allein im Baßschlüssel notiert. Je nachdem zwischen den einzelnen Stimmen Akkordtöne ausgelassen sind oder nicht, unterscheidet man zwischen weiter und enger Lage. In den einfachen ersten Arbeiten genügt es, der Höhe nach  $c^3$ , der Tiefe nach  $C$  nicht zu überschreiten, so daß sich die vier Stimmen innerhalb der folgenden Grenztöne bewegen:



Die drei oberen Stimmen, d. h. Sopran und Alt, Alt und Tenor, dürfen gegenseitig voneinander nicht mehr als eine Oktave abstehen. Oktavabstand der mittleren Stimmen wirkt in den meisten Fällen schon hart. Der Baß dagegen kann jederzeit mehr als eine Oktave vom Tenor entfernt sein.

|        |   |                               |
|--------|---|-------------------------------|
| Sopran | } | Oktavabstand als Grenze,      |
| Alt    |   |                               |
| Alt    | } | Oktavabstand als Grenze,      |
| Tenor  |   |                               |
| Tenor  | } | Abstand auch über eine Oktave |
| Baß    |   |                               |
|        |   | hinaus gestattet.             |

Die Darstellung von Akkorden mit drei der Benennung nach verschiedenen Tönen, von Dreiklängen, im vierstimmigen Satze erfordert die Verdoppelung eines Tones. Zu diesem Zweck eignen sich hervorragend die 1 und die 5 des Oberklanges, die I und die V des Unterklanges, d. h. die Töne aus der Quintreihe, in C-Dur wie C-Moll die Töne f, c, g, d. Seltener gelangen die Töne der Terzenreihe, in C-Dur die Töne a, e, h, in C-Moll die Töne as, es, b zur Verdopplung. Terztöne zeichnen die Akkorde charakteristisch aus. Dadurch treten sie besonders hervor und vertragen weniger eine Verstärkung. Wohl wird weiterhin zu beobachten sein, daß sich im Zusammenhang diejenigen Terztöne, denen keine Leittonfortschreitung eigen ist, und ferner solche, welche der Baß vorträgt, nicht als so empfindlich gegen ein zweifaches Aussetzen erweisen. Die Aufmerksamkeit wendet sich dann aber doch mehr der Stimmführung zu und beachtet nicht, wie es anfangs Pflicht ist, den Klang an sich.

Der unterste Ton der in enger Lage mit Terz und Quinte gebildeten Dreiklangsanordnung heißt der Grundton. Doch kann nur dann von einem Grundton die Rede sein, wenn es sich im Dreiklang um ein reines Quintintervall handelt. Unbedingt falsch ist es, den untersten Ton eines verminderten Dreiklangs als Grundton zu bezeichnen.

Während die Lagerung eines Klanges, die Anordnung der Töne über dem Baß für die Auffassung des Akkordes keine Rolle spielt, beeinflusst sie auf das stärkste die Wirkung desselben. Mag die Oberstimme den Grundton, den Terzton oder Quintton bringen, mögen die Stimmen dicht nebeneinander liegen oder sich im größeren gegenseitigen Abstand voneinander befinden, solange nur die Töne c, e, g

erklingen und der Baß den Ton c innehat, handelt es sich wie in Nr. 5, 6, 7 um Wiedergabe des C-Derflanges in der Grundstellung.

Der verschiedenartige Eindruck der Lagerungen eines Dreiklanges hängt in erster Linie von dem Ton ab, welchen die Oberstimme intoniert. Ergibt sich doch, je nachdem der Sopran den Hauptton, den Terzton, den Quintton inne hat, eine ganz andere Wirkung. Ferner spielen die Entfernung der einzelnen Stimmen voneinander wie die absoluten Tonhöhen eine nicht unbeträchtliche Rolle für den Ausdruck.

Die größte Entschlossenheit, Bestimmtheit, Energie und Abrundung drückt sich in der Grundstellung des Oberklanges bei Verdopplung des Grundtones durch die Oberstimme aus.

Von den vorstehend wiedergegebenen Anordnungen erscheinen allgemein genommen diejenigen unter a) als die normalsten, natürlichsten, weil bei ihnen die Töne um den Mittelpunkt unsers Tonsystems gruppiert sind. Man beachte in 5 b) wie leicht tiefe Terztöne eine Dumpfheit im Klang bedingen, ihn gedrungenener, ja schwerfälliger gestalten, so daß er an Zartheit, Weichheit, Lieblichkeit einbüßt und sich wahrscheinlich mehr für getragene Stimmungen eignet. Welch Unterschied dann aber bei den Stellungen in 5 a) zwischen den engen und weiten Lagerungen! Und ferner welcher großer Unterschied zwischen den verschiedenen engen Lagerungen, so zwischen der zweiten Stellung in 5 a) und den zweiten Stellungen in 5 b) und c)! Enge Lagen bringen fast stets ungleich mehr Spannung mit sich als weite Lagen. Die Spannung steigert sich, und zwar nicht unbeträchtlich, in den höheren Oktavlagen. Allen lebhafteren Schwingungen wohnt eben antreibende Kraft inne. Bei größerer Entfernung des Basses vom Tenor läßt die Spannung merklich nach, die antreibende Kraft wird ausgeglichen.

Die Terz in der Oberstimme verleiht dem Klang größere Weichheit. Ein freundliches Entgegenkommen, eine Bereitwilligkeit gibt sich

kund. Der Entschlossenheit, welche der Grundton in der Oberstimme symbolisiert, steht nun eine gewisse Unentschiedenheit gegenüber.

6.

The musical notation for example 6 consists of two parts, a) and b). Part a) shows a treble clef with a single note on the first line (C4) and a bass clef with a single note on the second line (C3). Part b) shows the treble clef with a double note on the first line (C4) and the bass clef with a double note on the second line (C3).

Die Höhenunterschiede, wie sie sich zwischen 6 a) und b) zeigen, müssen selbstredend stark in Betracht gezogen werden. Gleich den engen Lagerungen von Nr. 5 bekunden diejenigen von Nr. 6 eine größere Spannung. Zartheit, Weichheit symbolisiert wohl am vollkommensten der erste Klang in 6 a). Eine übermäßige Entfernung des Basses vom Tenor erscheint bei der Terzlage in der Oberstimme wie bei der weiterhin zu erörternden Quintlage ungünstiger als bei der Grundtonslage.

Das Zusammentreffen zweier Stimmen auf derselben Tonhöhe, in Nr. 6 das Verdoppeln des Grundtones in ein und derselben Lage, läßt den Akkord nur dreistimmig wiedergegeben erscheinen. Die Klangfülle nimmt dadurch ab. Immerhin muß, wenn auch nur vorübergehend, eine derartige Sezweise auch im vierstimmigen Satz Platz greifen.

Wenn die Oberstimme den Quintton erhält, darf der Grundton wie der Quintton im Dreiklang zur Verdopplung gelangen.

7. a) b)

The musical notation for example 7 consists of two parts, a) and b). Part a) shows a treble clef with a double note on the first line (C4) and a bass clef with a double note on the second line (C3). Part b) shows the treble clef with a double note on the first line (C4) and the bass clef with a double note on the second line (C3).

Die Quintlage bedingt, namentlich bei zweifach gesetztem Quintton, Unruhe, Vorwärtsstreben, gleich der Terzlage aber auch Weichheit, Fragestellung, Verträumtheit. Hier machen sich die absoluten Ton-

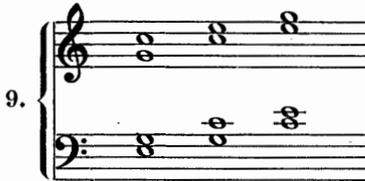
höhen vielleicht besonders bemerkbar. In der Höhe steigert sich das Gefühl des Antriebs. In der 3. und 5. Lage von Nr. 7 b) spiegelt sich, möchte man sagen, etwas Gereiztheit wider.

Es empfiehlt sich im allgemeinen bei tiefer Lage des Basses die anderen Stimmen nicht zu nahe an den Bass heranzurücken. Aus der Obertonreihe, die doch eben eine Klangdarstellung bedeutet, ergibt sich das Prinzip, erst nach oben zu die Stimmen näher aneinander zu schließen.

Als Grenzwert für die Entfernung der oberen Stimmen voneinander wurde die Oktave angegeben. Zwischen Sopran und Alt wirkt sie fast nie ungünstig. Die Töne verschmelzen anscheinend zu einer doppelten Oberstimme. Hart klingt dagegen leicht Oktaventfernung zwischen Alt und Tenor.



Oktaventfernung zwischen Alt und Tenor erzielt aber dann keine schlechte Wirkung, wenn sich die äußeren Stimmen in enger Lage zueinander befinden.



Weitere Einzelheiten hierüber werden bei Besprechung der Umstellungen der Dreiklänge mitgeteilt. Bei den Dissonanzaufösungen gelangt auch die Möglichkeit der Terzverdopplung, wie sie die dritte Lage in Nr. 9 zeigt, zur Erörterung. In den ersten Übungen sehe man von solchen Klangdarstellungen vollständig ab.

Beispiel Nr. 10 führt noch einige Lagerungen des C-Oberklanges vor, welche jedenfalls für die ersten Ausarbeitungen unverwendbar sind.

10.

Es handelt sich da um zu große Entfernung zwischen den einzelnen Stimmen, in der sechsten Stellung um zwecklose Terzverdopplung, in der siebenten Stellung gar um Terzverdopplung bei Auslassung des Quinttones. Derartige Stellungen können sehr wohl im freien Satz, bei Wiedergabe von Affekten oder wenn die Musik Schilderungen dient, ihre Berechtigung haben. Für die symbolisch ruhigen Darstellungen des strengen Satzes, von denen aus man das weite Gebiet der Komposition kennenlernen soll, sind sie für ungeeignet zu erklären und durchaus zu vermeiden.

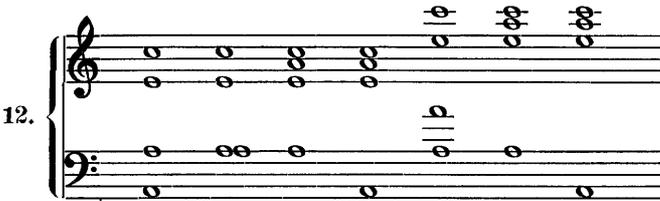
Die Darstellung der Unterklänge in der Grundstellung bedarf keiner besonderen Bestimmungen. Die Verdopplung der I wie der V ist das übliche. Freilich liegen hier die Verhältnisse insofern anders, als die I nicht den Grundton bedeutet. Enge und weite Lagen, hohe wie tiefe Lagerungen sind wie bei den Oberklängen zu beurteilen. Auch dasjenige, was über tiefe Terztöne, zu große Entfernung des Basses vom Tenor gesagt wurde, behält hier seine Gültigkeit.

Nr. 11 zeigt einige vierstimmige Darstellungen des E-Unterklanges mit Verdopplung der V, des Grundtones.

11.

Durch die Verdopplung des Grundtones in der Oberstimme verstärkt sich das Gefühl des Ernstes, der Trauer, der Herbheit, welche der Unterklang symbolisiert. Die Unlust bestimmt sich noch unterschiedener, erreicht größere Abgeschlossenheit. Die enge Lage, in der sich stets Spannung offenbart, verleiht dem Unterklang eine gewisse Härte, die weite Lage dagegen Weichheit.

Im Gegensatz zum Oberklang vermindert sich beim Unterklang das Gefühl der Weichheit, wenn die Terz in der Oberstimme liegt. Besonders die engen Lagen besitzen Herbheit.

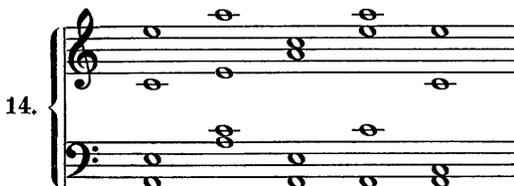


Bei Vergleichung der Lagerung des Unterklanges mit der I und derjenigen des Oberklanges mit der 5 in der Oberstimme ergibt sich eine merkwürdige Abweichung in der Wirkung. Während in Dur von einer Unruhe, dem Empfinden des Sichausdehnens die Rede war, bemerkt man hier eine Konzentrierung, ein In sich Versinken. Der Grund ist darin zu suchen, daß jetzt der Hauptton, welchen die Töne des Dreiklangles gemeinsam haben, in dem sie sich nach oben zu treffen, in der Oberstimme liegt. Deshalb wirken auch alle Stellungen am abgeschlossensten, bei denen die I zur Verdopplung gelangt.



Die beiden letzten Klangdarstellungen in Nr. 13 klingen so dumpf, ja grollend, weil sich in ihnen der Terzton in tiefer Lage befindet und weil er nahe an den Baßton herangerückt ist.

Auch beim Unterklang entstehen durch zu weite Stimmfernung oder unnötige Terzverdopplung ungünstige Wirkungen.



Es sei nochmals betont, daß eine genaue Feststellung über die günstige oder die ungünstige Wirkung der einzelnen Lagerungen nur sehr unter Vorbehalt gegeben werden kann. In der Musik spielt, das muß immer und immer wieder betont werden, der Zusammenhang eine zu gewaltige Rolle. Zeigen uns doch unendlich viele Beispiele aus der Literatur, daß Klanganordnungen, die an sich nicht ohne weiteres zu empfehlen sind, durch den Zusammenhang ihre Rechtfertigung erhalten und daß wiederum gute Einzelklänge bei der Verbindung mit anderen Klangkombinationen gar nicht die besondere Wirkung haben, die man von ihnen erwartet. Immerhin verjuche man nach Möglichkeit die Einzelklänge in bezug auf ihre Eigenart zu würdigen.

Zahlreiche Ober- wie Unterklänge sind zur Übung vierstimmig in der Grundstellung darzustellen. Gute wie schlechte Lagerungen müssen aufgeschrieben und bezeichnet werden. Außerdem möge der Lehrer dem Schüler vierstimmig gesetzte Dreiklänge anschlagen und von ihm angeben lassen, ob die Stellungen an sich günstig oder ungünstig wirken. Zu beachten bleibt stets, daß die Aufgabe der Harmonielehre auch darin zu bestehen hat, den Schüler zum musikalischen Denken und Hören anzuleiten. Der Klavierspieler, welcher den Ton auf seinem Instrument nicht selbst bildet, kann nicht genug Bedacht darauf nehmen, seinen Gehörsinn auszubilden.

#### Viertes Kapitel.

### Die Verbindung der Tonika mit den Dominanten der reinen Systeme in der Grundstellung.

In den nächsten Kapiteln, die Aufschluß über die Verbindung der Tonika mit den Dominanten wie der Dominanten unter sich, und zwar in der Grundstellung, bringen, sollen längere Betrachtungen über die Wirkung nicht angestellt werden. Musikalische Sätze benutzen fast immer außer den Grundstellungen auch die Umstellungen der Akkorde. Ohne die letzteren lassen sich vollkommene Kadenzten überhaupt nicht zur Ausführung bringen. Urteile über die symbolische Wirkung von Dur- und Mollfägen vermag man nur dann zu fällen, wenn die Umstellungen der Dreiklänge zu Hilfe genommen worden sind.

Die Übungen in den nächsten Kapiteln dienen lediglich dazu, den technischen Apparat beherrschen zu lernen. Anfänglich handelt es sich hier um nichts anderes als um Vorstudien. Der Ausdruck, wie er sich in einer Dur- oder Mollkadenz äußert, darf erst dann erörtert werden, wenn alle Mittel der Kadenzbildung bekanntgegeben sind.

Bei der Forderung, die drei Hauptakkorde einer reinen Dur- oder reinen Molltonart miteinander in Verbindung zu setzen, genügt es nicht, daß jeder Klang einzeln korrekt in sich dasteht; auch die Übergänge der Klänge zueinander müssen sich durchaus logisch vollziehen. Dafür lassen sich im großen ganzen bestimmte Vorschriften aufstellen.

Anfangs treten sämtliche Akkorde in der Grundstellung auf. Demnach erhält der Baß die Grundtöne, die 1 des Oberklanges, die V des Unterklanges. Für ihn spielen beim Klangwechsel nur Quartens- oder Quintensprünge eine Rolle. In jeder der anderen Stimmen ist entweder ein Verweilen auf derselben Tonhöhe, wenn die zu verbindenden Akkorde einen gemeinsamen Ton aufweisen, oder ein schrittweise sprunghaftes Weiterbewegen möglich. Jedenfalls muß überall das Bestreben erkenntlich sein, den Übergang zum neuen Klang auf die natürlichste Art zu vollziehen.

Als am einfachsten in der Ausführung erweist sich die Bewegung von der Tonika zu den Dominanten resp. von den Dominanten zur Tonika. Wenn nur auf die harmonische Ausfüllung Wert gelegt wird, kehrt der gemeinsame Ton in derselben Stimme wieder. Die anderen Stimmen, welche zum Fortschritt gezwungen sind, gehen, gleichgültig ob aufwärts oder abwärts, auf dem nächsten Weg zu einem Ton des neuen Klanges über, d. h. unter Vermeidung größerer Sprünge.

Nr. 15 zeigt, in welcher Weise die Verbindung T D, in C-Dur  $c^+$   $g^+$ , vonstatten geht. Für den ersten Akkord sind verschiedene günstige Lagerungen gewählt.

15.

T      D

Den den beiden Akkorden gemeinsamen Ton g bringt stets diejenige Stimme, die ihn in der Tonika innegehabt hat, auch in der Dominante wieder. Nur in der letzten Verbindung, bei welcher es sich im C-Oberklang um Verdopplung des Quinttones handelt, muß eine Stimme diesen Ton verlassen. Die fortschreitenden Stimmen führen, vom Baß abgesehen, Ganz- oder Halbtonschritte aus. Letztere, die sogenannten Leittonschritte, verdienen besondere Beachtung. Ihr geüffentliches Vermeiden bedingt mindestens in der Oberstimme und in den Hauptkadenz, den Schlußfällen zur Tonika, eine unnatürliche, ja gewaltsame Bewegung. Man vergleiche den Wirkungsunterschied, wenn der Sopran bei der Folge D T und  $\text{S } \overset{\circ}{\text{T}}$  nicht wie in Nr. 16 a) weiterschreitet, sondern wie in b) oder gar wie in c) und d) springt.

16.

The musical notation consists of two systems of staves. The first system contains variations a) and b), and the second system contains variations c) and d). Each variation shows a two-measure progression from a D major triad (D, F#, A) to a T major triad (D, F, A). The soprano and bass lines are shown, with the soprano line in treble clef and the bass line in bass clef. Variation a) shows a smooth voice leading: Soprano D → E, Bass G → F. Variation b) shows a leap in the soprano: Soprano D → G, Bass G → F. Variation c) shows a leap in the soprano: Soprano D → A, Bass G → F. Variation d) shows a leap in the soprano: Soprano D → G, Bass G → F.

Der Übergang D T beansprucht rein harmonisch keine anderen Bestimmungen als derjenige T D. Nur sei bemerkt, daß auf das Beibehalten des gemeinsamen Tones in derselben Stimme dann verzichtet werden muß, wenn in der Dominante Quintverdopplung besteht.

Auch wenn der T die S folgt oder wenn es sich um die Verbindung von S und T handelt, erfährt das Bild der Stimmführung keine Änderung. Die Abstände der Akkorde sind eben hier wie dort dieselben.

17.

T S S T

Bei den Unterklängen sind die Verwandtschaftsgrade und mithin die Tonabstände durchaus dieselben wie bei den Oberklängen. In allen bisherigen Beispielen könnte man einfach die Vorzeichnung von C-Moll setzen. Bergegenwärtigen wir uns als Muster noch einige der Folgen  $\overset{\circ}{T} \overset{\circ}{S}$ ,  $\overset{\circ}{T} \overset{\circ}{D^{\circ}}$  usw. in A-Moll.

18.

$\overset{\circ}{T}$   $\overset{\circ}{S}$   $\overset{\circ}{S}$   $\overset{\circ}{T}$   $\overset{\circ}{T}$   $D^{\circ}$   $D^{\circ}$   $\overset{\circ}{T}$

Also auch hier im Bass Quartens- oder Quintensprung, in den anderen Stimmen Sekundanschluß oder Verweilen auf dem gemeinsamen Ton.

Dieser ersten Art der Akkordverbindung, der man die Bezeichnung „harmonisch“ gegeben hat, stellt sich die zweite Art, die „melodische“, gegenüber, d. h. die Manier, bei welcher alle Stimmen im Übergang zum neuen Klang vorwärtstreiben. Sprünge sind dabei eine direkte Notwendigkeit. Um nicht unnötig in Schwierigkeiten zu geraten, empfiehlt sich für die Anfangsübungen der Sprung zum nächstliegenden Ton.

Beispiel 19 führt einige melodische Verbindungen vor.

19.



Neben Sekundenschritten spielen nun Terzensprünge die Hauptrolle. Alle Stimmen befinden sich in Bewegung. Ganz natürlich symbolisiert sich hier eine größere Aktivität. Die Wahl der harmonischen oder der melodischen Verbindung hängt mit dem gewollten Ausdruck zusammen.

Um mehrere Klänge miteinander in Beziehung zu bringen, eine ganze Funktionsreihe vierstimmig auszuführen, bedarf es nicht nur der Aufmerksamkeit auf die Klangzusammenstellungen, sondern hauptsächlich auch auf den Verlauf der äußeren Stimmen, des Soprans wie des Basses. Diese müssen melodisch gehalten sein.

Unter Melodie versteht man eine geordnete Folge von Tönen. Und zwar bezieht sich die Ordnung 1. auf das melodische Element, d. h. den Wechsel der Tonhöhen, 2. auf das metrische Element, d. h. den Wechsel von betonten und unbetonten Zählzeiten, 3. auf das rhythmische Element, d. h. den Wechsel von kurzen und langen Notenwerten innerhalb der Zählzeiten.

Die im  $\frac{3}{4}$ -Takt geordnete Funktionsfolge

D | T S | T D | T ||

soll vierstimmig ausgeföhrt werden. Mögen regulär im Bass auch anders geartete Melodieschritte als in der Oberstimme üblich sein, jedes unnötige Herausspringen aus einer Oktavlage muß unten wie oben unbedingt vermieden werden. Bildungen wie die folgenden sind zu verwerfen.

20.

Im freien Satz, unter bestimmten Voraussetzungen, sind plötzliche Übergänge in entfernte Oktavlagen mitunter zu rechtfertigen und von eindringlicher Wirkung. Hier, wo es sich um kurze Sätze mit einheitlicher Stimmung handelt, kommen Erwägungen, welche man im freien Instrumentalsatz gelten lassen kann, gar nicht in Frage. Melodische Wendungen sind nun freilich noch lange nicht darum gut, weil sie sich innerhalb der Oktaven abspielen. An den Oberstimmen in Nr. 21 bleibt nicht wenig auszusetzen.

21.

D T S T D T

Zu häufig kehrt ein und derselbe Ton in den Sätzen wieder. In 21 c) stört der Sprung der übermäßigen Quarte zum Leitton wie das Abspringen von letzterem. Auch in d) ist das Abspringen vom Grundton der S wie die ganze Schlußbewegung unnatürlich.

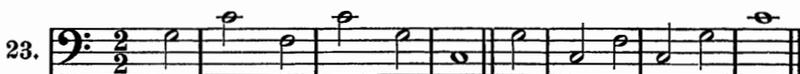
Nachstehend folgen einige melodische Wendungen, welche frei von solchen Mängeln sind, eine vollkommeneren Linienführung erkennen lassen.

22.

D T S T D T

Jede Melodie soll ein ganz bestimmtes Ziel in der Bewegung haben. Die Wellenlinien dürfen sich nicht bald hier bald dort überschlagen; sie müssen sich planmäßig vollziehen. In der Musik beobachten wir wie in allen anderen Künsten eine Gesetzmäßigkeit in der Konstruktion.

Die ausschließliche Verwendung der Grundtöne legt der Satz- bewegung zunächst größere Fesseln auf. Immerhin läßt sich eine bessere Anordnung, als es Nr. 20 zeigte, gewinnen.



Für die Melodien der äußeren Stimmen die Ergänzung zum vierstimmigen Satz vorzunehmen, bereitet keine Schwierigkeiten. Harmonische oder melodische Führung tritt in Kraft. Nr. 24 führt zwei Bearbeitungen vor. Die erste benutzt weite, die zweite enge Lage.

Bei der weiten Lage, wenn je zwei Stimmen auf ein System zu stehen kommen, stiehlt man die obere Stimme nach oben, die untere nach unten. Für die enge Lage ist das Zusammenschreiben und Zusammenstehlen der drei oberen Stimmen im Violinschlüssel üblich.

24.

D T S T D T D T S T D T

Für vorstehende Darstellungen der Funktionsfolge wurde C-Dur gewählt. Ein Transponieren in andere Tonarten ist jederzeit zu empfehlen.

Für eine Satz- bildung im reinen Moll diene nachstehende Funktionsfolge.

$$\frac{3}{2} \quad \overset{\circ}{T} | D^{\circ} \overset{\circ}{T} | ^{\circ}S | \overset{\circ}{T} ^{\circ}S | \overset{\circ}{T} ||$$

Dafür kommen in der Tonart A-Moll etwa die folgenden Ausarbeitungen in Betracht.

25.

T D° T °S T °S T T D° T °S T °S T

Alle Fortschreitungen sind bei den Unterklängen durchaus dieselben wie bei den Oberklängen. Über den Unterschied in der Wirkung von Dur- und Mollkadenzen wird später zu sprechen sein. Für Aufgaben, in denen nur Funktionszeichen gegeben sind, lassen sich bestimmte Töne in der Ober- wie in der Unterstimme durch Über- wie Unterschreiben der Funktionsbuchstaben mit den den Intervallen entsprechenden Zahlen fordern. Die arabischen Zahlen 1, 3, 5 weisen auf Hauptton, Terzton, Quintton des Oberklanges, die römischen Zahlen V, III, I auf Quintton, Terzton, Hauptton des Unterklanges hin.

Verschiedentlich wird in den Aufgaben ein und derselbe Klang zweimal nacheinander gefordert. Die Stimmen brauchen dabei keineswegs ihre Höhen zu bewahren. Im Gegenteil ist in solchen Fällen das Wechseln der Lage üblich und wirksam. Falsche Fortschreitungen entstehen niemals, wenn ein Klang von einer Lage in eine andere veretzt wird. Nachstehende Führungen sind daher gutzuheißen.

26.

T .. D .. T .. °S ..

Punkte hinter dem Funktionszeichen oder hinter den Klangbuchstaben deuten an, daß der Akkord zur Wiederholung gelangt.

Zur Übung der bisher besprochenen einfachsten Verbindungen mögen die Funktionsfolgen der Aufgaben 1—6 als Grundlage für

vierstimmige Bearbeitung dienen. Sie sind mit den Grundtönen im Baß aber mit verschiedensten Lagerungen in den oberen Stimmen und vor allem in verschiedensten Tonarten auszuführen. Wenn ein Takt im dreizähligen Metrum nur zwei Funktionszeichen aufweist, kann die Einteilung im Sinne von  $\frac{3}{4}$  oder  $\frac{3}{8}$  geschehen. Auch hinsichtlich der Wahl des Wertes der Auftakte besteht vollständige Freiheit.

Aufgaben: 1—6.

1.  $\frac{2}{2}$  T | D T | S T | D .. | T ||
2.  $\frac{2}{2}$   $\overset{\circ}{T}$  °S |  $\overset{\circ}{T}$  D° |  $\overset{\circ}{T}$  .. | °S |  $\overset{\circ}{T}$  D° |  $\overset{\circ}{T}$  °S |  $\overset{\circ}{T}$  ||
3.  $\frac{3}{4}$  T S | T .. | S T | D | T D | T ||
4.  $\frac{2}{2}$   $\overset{\circ}{T}$  D° |  $\overset{\circ}{T}$  °S |  $\overset{\circ}{T}$  .. | D°  $\overset{\circ}{T}$  | °S  $\overset{\circ}{T}$  | D°  $\overset{\circ}{T}$  | °S .. |  $\overset{\circ}{T}$  ||
5.  $\frac{2}{4}$  D | T S | T .. | D T | S | T .. | D .. | T ||
6.  $\frac{3}{4}$   $\overset{\circ}{T}$  °S |  $\overset{\circ}{T}$  | D°  $\overset{\circ}{T}$  °S |  $\overset{\circ}{T}$  .. | D°  $\overset{\circ}{T}$  | °S |  $\overset{\circ}{T}$  ||

Drei Bewegungsarten treten in den bisher erläuterten Verbindungen zutage: 1. gerade Bewegung, 2. Seitenbewegung, 3. Gegenbewegung. Gerade Bewegung liegt vor, wenn Stimmen in ein und derselben Richtung weitererschreiten oder weiterspringen.

27.

Bei der Seitenbewegung hält eine Stimme an ihrer Tonhöhe fest, während sich eine andere Stimme oder mehrere andere Stimmen dazu vorwärts bewegen.

28.

An der Sache ändert sich nichts, mag die Stimme, welche den Platz nicht verläßt, ihren Ton wieder angeben oder eine Bindung verwenden. Es handelt sich lediglich um eine Anschlags-eigentümlichkeit. Die Wirkung ist milder bei gebundenen, schärfer bei angeschlagenen Tönen.

Gegenbewegung entsteht, wenn sich zwei Stimmen, sei es schritt- oder sprungweise, voneinander entfernen oder einander nähern.

29.

Musical notation for exercise 29, consisting of two staves (treble and bass clef). The treble staff contains notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass staff contains notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The notes are connected by horizontal lines, indicating sustained sounds or ties.

Im mehrstimmigen Satz vereinigen sich meistens mehrere Bewegungsarten. In Nr. 30a) ist gerade Bewegung und Seitenbewegung vermischt, 30 b) zeigt die Gemeinsamkeit aller drei Bewegungsarten.

30.

Musical notation for exercise 30, divided into two parts, a) and b). Part a) shows a treble staff with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5 and a bass staff with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. Part b) shows a treble staff with notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5 and a bass staff with notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The notes are connected by horizontal lines, indicating sustained sounds or ties.

Bei dem Springen der Stimmen in gerader Bewegung gebietet sich größte Vorsicht. Läßt doch der strenge Satz Fortschreitungen wie die folgenden nicht zu.

31.

Musical notation for exercise 31, consisting of two staves (treble and bass clef). The treble staff contains notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The bass staff contains notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The notes are connected by horizontal lines, indicating sustained sounds or ties.

Eine ausführliche Besprechung der Parallelbewegungen bringt das 5. Kapitel. Hier sei nur festgestellt, daß im selbständigen Satz, d. h. im strengen Satz ein Nebeneinandersetzen von Stimmen, wie es Beispiel 32 bringt, verboten ist, wenn es sich um Klangwechsel handelt.



Sprünge in einzelnen Oberstimmen kommen auch schon bei den Verbindungen in der Grundstellung vor. Das sind die Seite 34 erwähnten Absprünge von den Terztönen. Die übrigen Stimmen müssen sich dann aber so einordnen, daß keine falschen Parallelen entstehen.

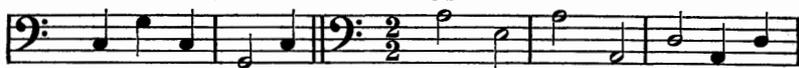


Mit den einfachen jetzt zu Gebote stehenden Mitteln sollen nun gegebene Stimmen, Melodien im Sopran oder Baß, vierstimmig ausgesetzt werden. Die Bestimmung über die Wahl der weiten Lage (w. L.) oder der engen Lage (e. L.) bleibt da, wo nichts vorgeschrieben ist, dem Schüler überlassen. Auch muß er die Anfangslage in der Oberstimme, wenn sie bei gegebenem Baß nicht verzeichnet ist, festsetzen. Liegt die Oberstimme als *cantus firmus* (abgekürzt c. f.) = gegebene Stimme vor, so ist, da wir es ja zunächst nur mit den Grundstellungen zu tun haben, die Folge der Baßtöne unschwer zu bestimmen. Mehr Überlegung erfordert das Formen der Oberstimme. Für alle Fälle sei empfohlen, bevor der vollständige Satz ausgeführt wird, erst die äußeren Stimmen niederzuschreiben.

Aufgaben: 7—17.



9. e. 2. III



T

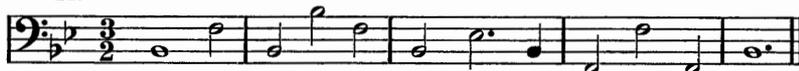
10.



D<sup>0</sup>



11.



T

12.



<sup>0</sup>S

13.



T

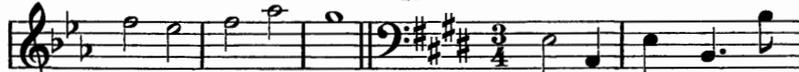


14.



T

15.



T

16.



T

17.

## Fünftes Kapitel.

### Die Verbindung der Dominanten in der Grundstellung untereinander.

Bisher ist nur die Tonika mit den Dominanten, sind letztere mit der Tonika verbunden worden. Neue Bestimmungen müssen getroffen werden, wenn sich die Seitenklänge direkt einander anschließen. Dreiklängen, deren Grundtöne um zwei Quinten voneinander entfernt sind, fehlen verbindende, gemeinsame Töne. Die harmonische Führung kann mithin gar nicht in Betracht gezogen werden; lediglich das melodische Verbindungsprinzip findet Beachtung. Aber auch dieses läßt sich nicht schlechthin als gültig erklären; es bedarf gewisser Einschränkungen. Würden Seitenklänge in nachstehender Weise nebeneinander gesetzt,

34.

so wären damit Fortschreitungen geschrieben, welche im Satze selbständiger Stimmen, d. h. im strengen Satze durchaus zu verbieten sind. Im freien Satze sind dieselben Führungen zur Verdopplung, Füllung und Charakterisierung nicht nur zu gestatten, sie vermögen

fogar an geeigneter Stelle treffliche Wirkungen zu erzielen. In der Harmonielehre spielt nur der strenge Satz eine Rolle.

In den Verbindungen aus Nr. 34 sind folgende Fortschreitungen zu beanstanden.

35.

The image shows two systems of musical notation, each consisting of a treble and a bass staff. The first system is labeled '35.' and shows a sequence of four measures. In the first measure, the treble staff has notes G4 and A4, and the bass staff has notes E3 and F3. In the second measure, the treble staff has notes A4 and B4, and the bass staff has notes F3 and G3. In the third measure, the treble staff has notes B4 and C5, and the bass staff has notes G3 and A3. In the fourth measure, the treble staff has notes C5 and D5, and the bass staff has notes A3 and B3. The second system shows a similar progression with different intervals, starting with G4 and A4 in the treble and E3 and F3 in the bass, moving to A4 and B4, then B4 and C5, and finally C5 and D5.

Zwei Stimmen bewegen sich, bei Wechsel der Harmonie, in reinen Quinten und reinen Oktaven. Duodezimen rechnen wie Quinten, Doppeloktaven und Primen wie Oktaven. Oktavparallelen und Quintenparallelen verbietet der strenge Satz.

Das Verbot der Paralleloktaven erklärt sich dadurch, daß die gleichmäßige Fortschreitungsmanier die Selbständigkeit der Stimmen aufhebt. Oktavparallelen klingen, wenn die Stimmen vorher eigene Wege gegangen sind, stets unangenehm.

36.

The image shows a musical exercise labeled '36.' in 2/2 time. It consists of two staves, treble and bass. The treble staff has a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has a bass line of quarter notes: E3, F3, G3, A3, G3, F3, E3. The piece consists of seven measures.

Von diesen, für den strengen Satz zu verwerfenden Oktavparallelen unterscheiden sich prinzipiell die Verstärkungsoktaven des freien Satzes.

Dürfen überhaupt zwei Stimmen in denselben Intervallen weiter-schreiten?

Gewöhnlich bezeichnet man Terzen- und Sextenparallelen als zulässig. Nur unter bestimmten Voraussetzungen kann von einer guten Wirkung derselben die Rede sein. Nachstehende Folge klingt sicherlich nicht angenehm.

37.

Da hier stets große Intervalle einander folgen, bewegt sich die obere Reihe in E-Dur, die untere in C-Dur. Wir sind nicht imstande, zwei verschiedene Tonarten als gleichberechtigt auf einmal zu empfinden. Obige Intervallzusammenstellung bleibt unverständlich und klingt deshalb schlecht. Die einzige Möglichkeit, solch gleichartige Intervalle zu verwenden, bietet die Ganztonleiter, weil sie die Vorstellung einer geschlossenen Tonart nicht aufkommen läßt. Freilich steht dahin, ob ihr Totalindruck günstig ist. Der Ausdruck der Ganztonleiter bleibt stets begrenzt (siehe Allgemeine Musiklehre S. 120). Nur ausnahmsweise läßt sie sich anbringen.

Fortschreitungen in Terzen und Sexten sind nur dann benutzbar, wenn die Größenverhältnisse der Intervalle umwechseln.

38.

Allerdings verschmelzen diese Töne auch bis zu einem gewissen Grade. Sie ordnen sich aber, da sie in der reinen Stimmung bald der Terzreihe, bald der Quintreihe angehören, eben nur in der Tonart einander unter, um sich doch wieder voneinander abzuheben. Weder eine gleichmäßige Klangverstärkung, noch ein Nebeneinandergehen in wirklichen Parallelen liegt vor. Die Terzreihe Nr. 38 klingt durchaus gut.

Warum sind Quintenparallelen verboten?

Erstens bedeuten die Quinten gleich den Oktaven außerordentlich starke Verschmelzungsintervalle. Mitgehende Quinten verstärken im Sinne von Obertönen den Klang. Zweitens rufen mitgehende Quinten länger durchgeführt eine Bewegung in zwei verschiedenen Tonarten hervor.



Die untere melodische Reihe in Nr. 39 hält an der Tonika  $c\ o\ g$ , die obere an der Tonika  $g\ h\ d$  fest. Also hier wie bei den Terzintervallen in Nr. 37 zwei tonische Dreiklänge zu gleicher Zeit!

Zwei Gründe sprechen dafür, Quintenparallelen im strengen Satz durchaus zu vermeiden.

Mögen sie auch in einzelnen Fällen, wenn z. B. eine Gegenbewegung in anderen Stimmen ihre Wirkung abschwächt, weniger hervortreten.

Nicht ganz einfach ist die Frage nach der Zulässigkeit von Quartensfolgen zu beantworten. Für die Harmonielehre bedeutet die Quarte nichts anderes als eine Umstellung der Quinte, eine Ergänzung der Quinte zur Oktave. Anhaltende Fortschreitungen in Quartensfolgen klingen gleich solchen in Quintensfolgen schlecht. Zwei Stimmen gehen eben in zwei Tonarten nebeneinander her. In geringer Zahl können Quartensfolgen dann als zulässig erscheinen, wenn sie als Ergänzungen in den Umstellungen der Dreiklänge, den Septakkorden und Quartseptakkorden, erfassbar sind. Die Intervallfolgen in Nr. 40 b) lassen sich im Sinne der Akkordfolgen 40 a) verstehen und rufen daher keinen üblen Eindruck hervor.



b)

Bei dieser Art des Nebeneinanderstellens wechseln, wie bei den Terzen, die Bedeutungen der Töne um. Terz- und Quinttöne vermischen sich in der Tonart.

Dissonanzreihen, Folgen von Sekunden und Septimen dürfen im allgemeinen nicht geschrieben werden.

Wie vermeidet man bei den Verbindungen der Seitenklänge die falschen Stimmführungen, die Parallelbewegungen in Oktaven und Quinten?

Bei den Grundstellungen der Dreiklänge, hauptsächlich durch Gegenbewegung der oberen Stimmen zum Baß, welcher von Grundton zu Grundton schreitet!

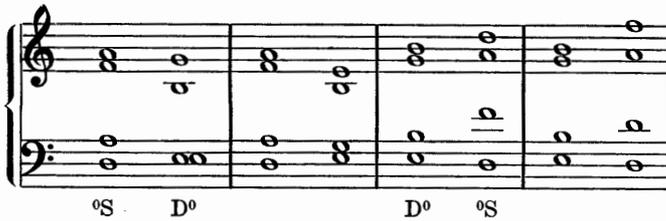
41.

S D D S D° °S °S D°

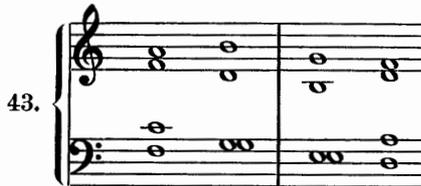
Nicht immer freilich lassen sich die melodischen Führungen mit derselben Ungezwungenheit, wie in dem vorstehenden Beispiel, bewerkstelligen. Andere Lagerungen des ersten Dreiklangs verlangen andere melodische Bewegungen, machen zum Teil größere Sprünge notwendig.

42.

S D D S



Auch wenn in einer gegebenen Oberstimme Terzton auf Terzton folgt, besteht die Notwendigkeit, die mittleren Stimmen freier zu führen.



Verschiedentlich werden in den weiteren Beispielen und Aufgaben die melodischen Linien durch Pausen unterbrochen. Mögen dieselben im Verlaufe oder am Schluß von Phrasen, von Motiven stehen, niemals heben sie die Regeln der Stimmführung auf.



Nach wirklichen Abschlüssen achtet man vielleicht weniger auf die Logik in der Stimmfortschreitung. Der strenge Satz verlangt aber auch für solche Stellen das Festhalten an den Grundsätzen einer korrekten Stimmführung. Als Aufgaben sind einige Funktionsfolgen in verschiedenen Tonarten auszusetzen. Des weiteren folgen Bearbeitungen gegebener Ober- und Unterstimmen.

Aufgaben: 18—29.

18.  $\frac{2}{2}$  D | T S | D | T .. | D S | D .. | T ||

19.  $\frac{2}{4}$  °S D° | °S .. |  $\overset{\circ}{T}$  .. | D° | °S  $\overset{\circ}{T}$  | D° °S |  $\overset{\circ}{T}$  ||

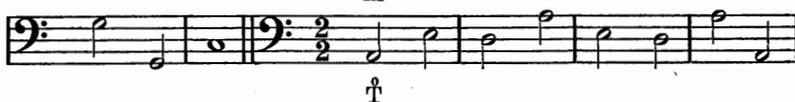
20.  $\frac{3}{4}$  T D S | D S | T | D .. | T S | D .. | T ||

21.  $\frac{3}{8}$  D° °S |  $\overset{\circ}{T}$  .. | °S D°  $\overset{\circ}{T}$  | D°  $\overset{\circ}{T}$  | °S D° °S |  $\overset{\circ}{T}$  ||

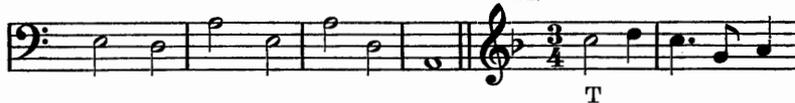
22.



23. III



24.



25.



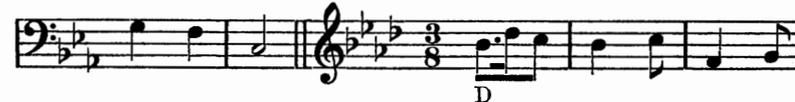
26.



27.



28.



29.

98

## Sechstes Kapitel.

## Die Umstellungen der Dreiklänge.

Jeder Musik haftet etwas Ungeschicktes und Schwerfälliges an, wenn im Baß stets nur die Grundtöne der Akkorde auftreten. In den bisherigen Übungen war das der Fall. Selbst in den einfachsten liedartigen Sätzen fällt ab und zu der untersten Stimme ein anderer Ton als der Grundton zu. Dadurch erhält namentlich die Kadenzierung, die Schlußbildung, charakteristisches Gepräge und Leben.

Liegt vom Oberklang nicht die 1, sondern die 3 oder 5, vom Unterklang nicht die V, sondern die III oder I in der tiefsten Stimme, so spricht man von den Umstellungen des Dreiklangs. Wir benutzen die Bezeichnung „Umstellung“ statt der sonst üblichen „Umkehrung“, weil letztere irreführend ist. Wird doch unter Umkehrung die Anwendung gleicher Verhältnisse in der entgegengesetzten Richtung verstanden. Von  $c \overset{\frown}{e} g$  ist eigentlich  $f \overset{\frown}{a} c$  die Umkehrung.

$e g c$  bedeutet dagegen eine Umstellung von  $c e g$ , ebenso  $g c e$ . In der Generalbaßbezeichnung hat man die Umstellungen der Dreiklänge mit Bezeichnungen versehen, welche den sich in enger Lage von unten nach oben ergebenden Intervallen entsprechen. Die erste Umstellung des Dur- wie des Molldreiklangs bringt vom untersten Ton aus eine Terz und eine Sexte.

45.

Dafür ist Terzsextakkord oder kurz Sextakkord gesagt worden. Die zweite Umstellung weist eine Quarte und eine Sexte auf.



Diese Stellung erhielt die Benennung Quartsextakkord.

Die erste Umstellung, bei welcher der Terzton in der untersten Stimme liegt, erscheint in Dur und Moll unter annähernd gleichen Bedingungen. Da in jeder Umstellung die Töne ebenso wie in der Grundstellung erfaßt und behandelt werden, rechnet in e g e nach wie vor e als Grundton, g als Terzton, g als Quintton des C-Oberflanges. Die Verdopplung von e, welche schon in der Grundstellung als ungeeignet bezeichnet wurde, unterbleibt auch in der Umstellung.

Als günstige Darstellungen des C-Oberflanges in der ersten Umstellung sind anzuführen:

47.

Die Luftbetonung geht dem Oberklang auch in der Umstellung nicht verloren. Doch äußert sich in ihr mehr Unruhe und Spannung. Dieselbe begründet sich zunächst wohl dadurch, daß der unterste Ton in den Zwiespalt zwischen Baßton und Grundton gerät. Als letzterer spielt er sich scheinbar auf; er ist es aber nicht. Wollte man im vierstimmigen Satze den Ton e wie einen Grundton verdoppeln, so würde das Gleichgewicht des Dreiklangs erschüttert. Mit dem Baßton e erklänge dann der Oberton h zu stark und der C-Klang begänne in einen E-Klang überzugehen.

Welchen Lagerungen aus Beispiel Nr. 47 der Vorzug gebührt, läßt sich schwer sagen. Eine jede hat ihren eigenen Reiz, symbolisiert

in ihrer Art und Weise. Im allgemeinen läßt sich feststellen, daß die Anordnungen unter Nr. 47 b) ruhiger wirken als diejenigen unter 47 a). Ein Quintintervall zwischen den oberen Stimmen drückt meistens größere Ruhe und Geschlossenheit als ein Quartintervall aus.

Nr. 48 bringt Umstellungen des E-Unterklanges.

48.

The image shows two systems of musical notation for exercise 48. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system shows the E minor triad in its main position (E3, G3, B3) and its first inversion (E4, G3, B3). The second system shows the triad in its second inversion (E3, G3, B3) and its third inversion (E4, G3, B3).

Unlust, Ernst, Trauer dokumentieren sich in den Umstellungen des Unterklanges wie in seiner Hauptstellung.

Als ungünstig erweisen sich in Dur und Moll diejenigen Lagerungen, bei denen sich die oberen Stimmen zu weit voneinander entfernen oder Töne zwecklos ausbleiben.

49.

The image shows two systems of musical notation for exercise 49. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system shows the E minor triad in its main position (E3, G3, B3) and its first inversion (E4, G3, B3). The second system shows the triad in its second inversion (E3, G3, B3) and its third inversion (E4, G3, B3).

Da jede Umstellung wie die Hauptstellung beurteilt wird, ändert sich für sie weder Funktionszeichen noch Klangbuchstabe. Nur kann die spezielle Lage durch Unterschreiben des Funktionszeichens resp. Klangbuchstabens mit derjenigen Intervallzahl, welche dem augenblicklichen Baßton in der ursprünglichen Dreiklangsstellung zukommt, wiedergegeben werden. e g c läßt sich in C-Dur mit  $\overset{\text{T}}{\underset{3}{}}$ , c e a in A-Moll mit  $\overset{\text{T}}{\underset{3}{}}$  notieren.

Wie gestalten sich die Verbindungen der Terzlage eines Dreiklanges mit anderen Akkorden?

Alles, was betrifft den Übergang von der Grundstellung der Tonika zur Grundstellung der Dominante wie der Subdominante zu sagen war, gilt auch für die Umstellungen. Wendungen von T zu D oder D in C-Dur lauten:

50.

T D

Selbstredend handelt es sich wie bei der Angabe der Stellungen nur um einen Teil möglicher Klangfolgen. Verschiedentlich übernimmt jetzt die Oberstimme diejenigen Sprünge, welche bei den Grundstellungsverbindungen dem Baß zufielen. Sowie eine Verbindung bringt sogar einen Sexten- wie einen Oktavensprung.

Beim Übergang von der T zur S sind ebenfalls Grundstellung wie erste Umstellung des zweiten Akkords zu berücksichtigen.

51.

T S

Die Oberstimme führt auch hier mannigfach größere Sprünge aus. Übergänge von den Seitenklängen zur Tonika vollziehen sich unter den gleichen harmonischen und melodischen Bedingungen wie diejenigen von der Tonika zu den Seitenklängen. Dagegen zeigen sich zum Teil neue Bewegungen bei den Folgen S D und D S, wenn die Terzlage eines der Klänge oder gar beider Klänge in Frage steht.

52.

S D

D S

Der Grundsatz, Gegenbewegung der oberen Stimmen gegen den Baß, verliert nun seine Gültigkeit. Das Augenmerk richtet sich allein darauf, falsche Fortschreitungen, Parallelen von Quinten und Oktaven zu vermeiden. Die allein zu gebrauchende melodische Verbindung

schließt Sprünge keineswegs aus. Doch sei nachdrücklichst vor einem Sprung gewarnt, demjenigen der übermäßigen Quarte, in C-Dur aufwärts f zu h, abwärts h zu f. Man schreibe, wie das im Beispiel 52 geschehen ist, für das übermäßige Intervall das verminderte, die Umstellung des ersteren. Auch bei dem Übergang  $\overset{\circ}{S}D$  kommt diese Fortschreitung in Frage.

Zur Darstellung der Verbindungen der Terzlagen der Unterklänge wählen wir die Hauptakkorde der A-Molltonart. Die Übergänge  $\overset{\circ}{T} \overset{\circ}{S}$  und  $\overset{\circ}{T} \overset{\circ}{S}$  zeigt Nr. 53.

53.

$\overset{\circ}{T} \quad S$

Des weiteren folgen  $\overset{\circ}{T} D^{\circ}$  und  $\overset{\circ}{T} D^{\circ}$ .

54.

$\overset{\circ}{T} \quad D^{\circ}$

Und ferner  $\overset{\circ}{S} D$  und  $\overset{\circ}{S} D^{\circ}$ :

55.

$\overset{\circ}{S} \quad D^{\circ}$

Terzverdopplung wurde in den bisherigen Darstellungen der Terzlagen vermieden. Im Zusammenhang aber zwingt nicht selten die Stimmführung zum doppelten Schreiben von Tönen, welche an

sich weniger geeignet dazu erscheinen. Terztöne vertragen zweifelsohne dann am ehesten eine Verdopplung, wenn sie zu keinem Ton des nächstfolgenden Akkordes im Leittonverhältnis stehen. Das ist im reinen Dur bei dem Terzton der S, im reinen Moll bei dem Terzton der D<sup>o</sup> der Fall. In C-Dur umgeben den Ton a, in A-Moll den Ton g nur Ganztöne. Mithin bestehen hier keine Leittonbeziehungen.

56.

S D D<sup>o</sup> °S

Aber auch wenn in Dur von T zur D, in Moll von  $\overset{\circ}{T}$  zur  $^{\circ}S$  gegangen wird, stört, da kein Leittonfortschritt in Frage kommt, eine Terzverdopplung im ersten Klang kaum.

57.

T D  $\overset{\circ}{T}$   $^{\circ}S$

Weiterhin macht sich Terzverdopplung in all den Fällen weniger bemerkbar, in denen der Umstellung mit der Verdopplung die Grundstellung des Akkordes vorangeht. Allerdings spielt in diesem Falle der Anschlußakkord eine nicht geringe Rolle.

58.

T .. D T .. S

Von den Verbindungen in Nr. 58 verdient die erste den Vorzug vor der zweiten. Der Übergang zur D wirkt besser als derjenige zur

S. Der Leittonschritt beider Stimmen von e nach f ist ausgeschlossen. Daher die Notwendigkeit des Abspringens von e in einer Stimme und die damit verbundene absonderliche Wirkung, die sich nur in einzelnen Symbolen günstig zu äußern vermag.

In Nr. 59 folgen Terzlagerungen des C-Oberklanges wie E-Unterklanges mit Baßverdopplung zur Benutzung in einzelnen Fällen.

59.

In Nr. 59 a) wie b) befriedigen die beiden letzten Lagen am allerwenigsten. Nur wenn der Baß vom Tenor oder Sopran Verstärkung erhält, klingt die Lagerung an sich nicht unangenehm.

Zu beachten bleibt außer der Darstellung und Weiterführung nun aber auch noch die Einführung der Terzlage bei Baßverdopplung, denn die gerade Bewegung zweier Stimmen zum Terzton, mag sie schritt- oder sprungweise geschehen, ist schlecht.

60.

Man hat dieser Bewegung, da sie in einem Oktavintervall endet, die Bezeichnung „verdeckte Oktavbewegung“ gegeben. Das Mangelhafte an der Verbindung sind aber keineswegs die verdeckten Oktaven, sondern die zu energischen Bewegungen zum Terzton. Hebt er sich doch nun im Klang wie ein Grundton oder Hauptton ab. Sowie durch Modulation eine andere Deutung des zweiten Akkordes bedingt wird, erscheint die Verdopplung durchaus korrekt.

61.

T S=°Sp D °S T D°=Dp D, T

In Nr. 61 a) vollzieht sich eine Modulation von C-Dur nach A-Moll, in b) eine solche von A-Moll nach C-Dur. Dadurch rechtfertigt sich die Verdopplung des Baßtones, da dieser nunmehr keinen Terzton, sondern einen Hauptton darstellt, vollkommen.

Die Verwendung der Terzlagen, die Gestaltung der Melodie bei ihnen wird nun an einem kleinen Satz gezeigt. Zur harmonischen Grundlage wählen wir die Funktionsfolge T | S.. | D.. | T. Für den abschließenden tonischen Dreiklang ist die Terzlage gewiß nicht verboten. Bei den Übungen nehme man aber von dieser Umstellung Abstand und ende mit dem Grundton im Baß, dessen Auftreten an letzter Stelle ein befriedigenderes Abschlußgefühl erweckt. Für alle anderen Akkorde dagegen ist Terzlage statthaft. Die Stellung wechselt immer gern, wenn zweimal dieselbe Funktion in Frage kommt. Für den Baß stehen hier nur Grundtöne oder Terztöne zur Verfügung, während der Sopran jeden Ton des Dreiklangs zu bringen vermag. Wir betonen nochmals, daß es für keine melodische Linie günstig ist, wenn sie zickzack verläuft, zu denselben Höhepunkten öfters ansteigt von ihnen stets wieder zurückfällt, Höhepunkten willkürlich zuspringt Oktavlagen schroff wechselt usw.

Die Melodieführungen des Basses in Nr. 62, welche auf Grund der in Frage stehenden Funktionen geschrieben sind, können als durchaus verwendbar angesehen werden.

62.

a) b) c) d)



Dieselben Melodieführungen lassen sich, eine Oktave oder eine Doppeloctave höher genommen, auch für den Sopran gebrauchen. Vielleicht schließt man, der weicheren Linie wegen, in e), h) und i) besser mit dem Terzton ab.

63.

Gleichmäßige Bewegungen wie die beiden Sextensprünge im letzten Satz sind stets von guter Wirkung. Derartiger Sequenzen bedarf die Musik direkt. In ihnen werden selbst ungünstige Schritte, wenn sie durch Versetzung eines Motivs auf andere Tonstufen entstehen, mit in Kauf genommen.

64.

Die übermäßige Quarte, welche hier zwischen den beiden reinen steht, darf ohne Bedenken geschrieben werden.

Für die Oberstimme lassen sich, da ja von ihr die Quinttöne berührt werden können, noch zahlreiche andere Wendungen auf Grund unserer Funktionsreihe herstellen.

65.

Tonwiederholungen wurden in den bisherigen Beispielen vermieden. Ordnen sie sich in nicht störender Weise, einer sonst vernünftigen melodischen Gestaltung ein, so ist nichts gegen sie einzuwenden.

66.

Wenn nun darangegangen wird, eine der Bassbewegungen vierstimmig auszusetzen, so müssen sich stets zahlreiche Wendungen der oberen Stimmen ergeben. In Nr. 67 bildet die 3. Bassführung aus Nr. 62 den *cantus firmus*.

67.

c) Musical notation for exercise c) in 2/2 time, consisting of two systems of treble and bass staves. The first system has four measures, and the second system has four measures. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef.

d) Musical notation for exercise d) in 2/2 time, consisting of two systems of treble and bass staves. The first system has four measures, and the second system has four measures. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef.

e) Musical notation for exercise e) in 2/2 time, consisting of two systems of treble and bass staves. The first system has four measures, and the second system has four measures. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef.

f) Musical notation for exercise f) in 2/2 time, consisting of two systems of treble and bass staves. The first system has four measures, and the second system has four measures. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef.

Alle vorstehenden Lesarten sind brauchbar. Nicht leicht ist zu sagen, ob die eine oder die andere Lesart den Vorzug verdient. In der Symbolik weichen die einzelnen Sätze nicht unbeträchtlich voneinander ab. Aufgabe der Satzlehre ist es, die Bedeutung melodischer Bewegungen im einzelnen klarzustellen. Auch im Kapitel: „Die Wirkung der Kadenzten“ finden sich einige Angaben. Nachstehende Funktionen und Melodien sind als Übungsbeispiele auszuarbeiten.

Aufgaben: 30—41.

30.  $\frac{2}{2}$  T .. | S D | T S | D | T .. | S D | T ||

31.  $\frac{2}{2}$   $\overset{\circ}{T}$  D<sup>o</sup> | <sup>o</sup>S .. |  $\overset{\circ}{T}$  .. | D<sup>o</sup> | <sup>o</sup>S .. |  $\overset{\circ}{T}$  .. | D<sup>o</sup> <sup>o</sup>S |  $\overset{\circ}{T}$  ||

32.  $\frac{3}{4}$  D | T .. | S ... | T S D | T .. | S | D .. | T ||

33.  $\frac{3}{2}$  <sup>o</sup>S  $\overset{\circ}{T}$  | D<sup>o</sup> |  $\overset{\circ}{T}$  <sup>o</sup>S |  $\overset{\circ}{T}$  .. | <sup>o</sup>S ... | D<sup>o</sup> <sup>o</sup>S |  $\overset{\circ}{T}$  ||

34. Musical notation for exercise 34 in 2/2 time, consisting of a single bass staff. The melody starts with a whole note T, followed by a half note S, and then a series of eighth notes: D, T, S, D, T, S, D, T. The time signature is 2/2.

T

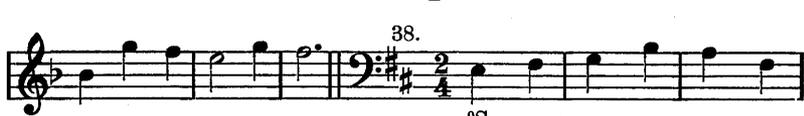
35. Musical notation for exercise 35 in 2/4 time, consisting of a single bass staff. The melody starts with a half note T, followed by a quarter note S, and then a series of eighth notes: D, T, S, D, T, S, D, T. The time signature is 2/4.

$\overset{\circ}{T}$

36. 

37. 

38. 

39. 

40. 

41. 



Die zweite Umstellung des Dreiflangs tritt unter anderen Bedingungen als die erste auf. Während sich die Terzlage ganz ungezwungen zwischen die Grundlagen einfügt, erscheint die zweite Umstellung nicht häufig und nur unter bestimmten Voraussetzungen. Gewiß, nur wenige länger ausgeführte musikalische Ideen, musikalische Sätze verzichten vollständig auf ihre Verwendung. Der Grundlage wie der Terzlage gegenüber bleibt sie aber doch eine seltenerere Erscheinung.

Auch bei der zweiten Umstellung, dem Quartsextakkord, behalten die Töne die Bedeutung der Grundstellung bei. In *g c e* ist *g* Quintton, *c* Hauptton, *e* Terzton des C-Oberklanges und in *g c es* bleibt *g* Hauptton, *c* Grundton, *es* Terzton des G-Unterklanges. Die zweite Umstellung des Oberklanges unterscheidet sich von der zweiten Umstellung des Unterklanges dadurch, daß in ihr der Quintton in der Unterstimme liegt; bei der anderen der Hauptton. Demgemäß drückt sich in der zweiten Umstellung des Unterklanges größere Abgeschlossenheit, größere Ruhe aus.

Die verschiedenartigen Wiedergaben der zweiten Umstellung des C-Oberklanges in Beispiel 68 lassen erkennen, daß sich die Lustbetonung, die eigentümliche Wirkung des Oberklanges, auch hier nicht verleugnet. Nur kommt ein Erregungsmoment hinzu. Dieses mag sich allerdings im besonderen aus der Verwendungsweise dieser Umstellung herleiten. Unwillkürlich empfindet der Musiker, wenn er den Quartsextakkord hört, das Hindrängen zu einem Schluß. Kadenzten pflegen mit der zweiten Umstellung zu beginnen. Aber auch einzeln genommen erweckt der Quartsextakkord des Oberklanges Spannung, die wohl dann am stärksten ist, wenn die Oberstimme den Baßton verdoppelt (68 c).

68.

Beim Unterklang dagegen bringt die Verdopplung des Baßtones größere Konzentrierung und Einheitlichkeit. Hier ist die Spannung am fühlbarsten, wenn der Grundton in der Oberstimme liegt, während der Hauptton in ihr die Spannung löst.

69.

Die zweite Umstellung des Dreiflangs tritt erstens im Nachschlag auf, und zwar vorwiegend auf leichter Zählzeit, wenn ihr Grundlage oder Terzlage vorausgehen.

70.

Zweitens erscheint sie auf leichter Zählzeit im Durchgang

71.

oder bei springendem Fuß.

72.

Drittens dient — das ist das Wichtigste — die zweite Umstellung innerhalb der Kadenz, der Schlußwendung, zur Vorbereitung der Seitenklangbewegung zur Tonika. In Dur führt der natürlichste Schluß von der Dominante zur Tonika, in Moll von der Mollsubdominante zur Molltonika. Die Dominantharmonie bereitet der Quartsextakkord der Tonika vor. Letzterer erscheint deshalb wie ein Wechselklang von der Dominantbildung.

73.

Hier ist in allen Fällen der erste Takt mit dem Quartsextakkord der leichte Takt. Während in Dur vorwiegend der Baßton des Quartsextakkordes, also die 5 der Tonika, welche schon 1 der Dominante ist, zur Verdopplung gelangt, verlangt die Mollkadenz nach der Verdopplung der V in der Molltonika, die sich schon als I der Mollsubdominante geltend macht. Die Durwendung hat den Anlaß gegeben, den Quartsextakkord im Sinne der nachfolgenden Dominante zu notieren, d. h. in den Funktionszeichen zu schreiben:  $D^{\sharp} \sharp$ . Von solcher Bezifferung des Quartsextakkordes kann aber nur dann die Rede sein, wenn sich an ihn wirklich die Dominante anschließt. Gewiß begegnet man den Schlüssen  $TS | T$  und  $\overset{\circ}{T} D^{\circ} | \overset{\circ}{T}$  seltener; man muß sie aber doch in Betracht ziehen.

74.

Wohl bleibt die Wechselklangwirkung des Quartsextakkordes bestehen. Eine Bezeichnung im obenerwähnten Sinne schließt sich aber von selbst aus.

Es ist ungünstig, in der Kadenz dem Quartsextakkord der Tonika denjenigen Seitenklang vorausgehen zu lassen, zu welchem die Umstellung hinleitet.

75.

Viel wirksamer beginnt in solchen Fällen das Motiv mit dem anderen Seitenklang.

76.

Vom kadenzierenden Quartsextakkord aus werden die Töne, welche im nächsten Klang nicht vorkommen, am besten schrittweise verlassen. Ein Springen der Stimmen ist aber keineswegs ausgeschlossen, namentlich dann nicht, wenn der Dominantklang die Terzlage einnimmt. Nachstehende Führungen können als durchaus korrekt gelten.

77.

Häufig begegnet man beim Übergang vom Quartsextakkord zur Dominantbildung einem Oktavsprung im Baß, der nichts anderes als einen Lagenwechsel darstellt.

78.

Wie die zweite Umstellung des Dreiflangs innerhalb der Kadenz als Wechselklang vor der Dominantbildung vorkommt, so ist schließlich noch das Auftreten dieser Stellung im schweren Takt zu beobachten, sei es daß damit nur das Ende des Motivs oder aber auch das Ende des ganzen Satzes hergestellt wird.

79.

Als Elementarübungen sind verschiedenartige Ausarbeitungen einer Kadenzbildung vorzunehmen. Beispielsweise läßt sich die Funktionsfolge  $S | T D | T ||$ , wie es Nr. 80 zeigt, mit mannigfaltigen Ober- und Unterstimmenwendungen aufschreiben.

80.

Dann sind nachfolgende Funktionsfolgen, bei denen sich die Stellungen verzeichnet finden, in mehreren Tonarten auszuführen.

Aufgaben: 42—45.

$$42. \quad \frac{2}{2} \quad D \mid T D \mid T S \mid T D \mid T \parallel$$

1     3 5     1 3     5 1     1

$$43. \quad \frac{2}{2} \quad D^{\circ} S \mid \overset{\circ}{T} \dots \mid \overset{\circ}{T} S \mid \overset{\circ}{T} \parallel$$

V     V     V III     I     V     V

$$44. \quad \frac{2}{4} \quad T S \mid D \mid T D \mid T S \mid T D \mid T \parallel$$

1 3     1     3 5     1 3     5 1     1

$$45. \quad \frac{2}{2} \quad \overset{\circ}{T} D^{\circ} \mid S D^{\circ} \mid \overset{\circ}{T} S \mid \overset{\circ}{T} D^{\circ} \mid \overset{\circ}{T} D^{\circ} \mid \overset{\circ}{T} \mid \overset{\circ}{T} S \mid \overset{\circ}{T} \parallel$$

V     V     III V     III III     I     V     III I     V     I     V     V

Weiter folgen gegebene Unterstimmen, bei denen nur für die zweite Umstellung Angaben gemacht sind.

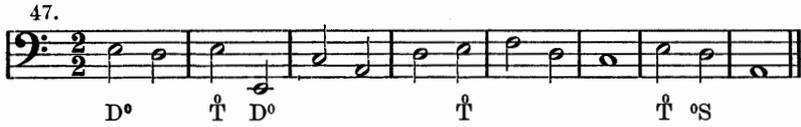
Aufgaben: 46—51.

46.



T D T D

47.



D° T D° T T° S

48.



T D T

49.



T D T III T D° D°

50.

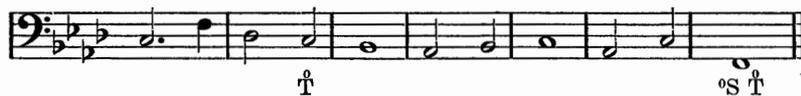


D° .. .. T° S T D

51.



D .. T D .. T III



T S T

Den Beschluß der Aufgaben bilden gegebene Ober- und Unterstimmen ohne jeden Vermerk für den zu wählenden Klang wie für die zu wählende Stellung.

Aufgaben: 52—58.

52.



T



## Siebentes Kapitel.

### Die Hauptakkorde der gemischten Systeme.

#### 1. Die harmonischen Systeme.

Unter gemischten Tongeschlechtern werden solche verstanden, bei denen die Seitenklänge eine Umwandlung erfahren. Eine Durtonart nimmt einen Unterklang (Unterklänge), eine Molltonart einen Oberklang (Oberklänge) als Dominante (Dominanten) auf. Die üblichste

Form der Umbildung ist die Einführung der  $^{\circ}S$  in Dur und der  $D^+$  in Moll. In früherer Zeit wurde nur in Moll ein gemischtes System berücksichtigt. Die Tonleiter, welche als Grundlage dabei in Frage kam, führte die Bezeichnung harmonisch (siehe Allgemeine Musiklehre S. 111). Längst hat die Praxis auch in Dur die entsprechende Veränderung eingeführt, so daß hier wie in Moll von einer harmonischen Tonleiter die Rede sein muß.

Bei der Umbildung des reinen zum harmonischen System tritt in Dur an Stelle des im Schluß schwächeren Dursubdominantklanges ein Mollsubdominantklang, in Moll an Stelle des im Schluß schwächeren Molldominantklanges ein Durdominantklang. Demnach gestalten sich das C-Durssystem wie das C-Mollsystem in folgender Weise:

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

Die Durtonart hat eine starke Schwentung nach Moll hinüber, die Molltonart eine solche nach Dur hinüber ausgeführt. Damit verändert sich vor allem die Wirkung. Wohl bleibt die Durtonart das Symbol der Luftbetonung, die Molltonart das Symbol der Unluftbetonung. Durch die  $^{\circ}S$  fällt aber ein Schatten auf die Helligkeit des Dur, während Moll durch die  $D$  eine hellere Färbung erhält. Ein Stimmungsausgleich macht sich bemerkbar, der nicht selten günstig benutzt werden kann, der aber auch leicht die Grenzlinien der Symbole verwischt; denn in einem Dur- wie in einem Mollsystem derselben Stufe behauptet sich eben nur noch die Tonika als charakteristischer Klang.

Der eigentümliche übermäßige Schritt der harmonischen Tonleiter, der Übergang von der 6. zur 7. Stufe ist stets ohne Harmoniewechsel als Melodieschritt brauchbar.

81.

T      D      D      T      D<sub>7</sub>      T

Klangwechsel beim Übergang von as nach h oder von h nach as bedingt eine unangenehme Wirkung.

82.

°S D D T

Für die einfachen Melodiebildungen der ersten Aufgaben soll der übermäßige Schritt gar nicht in Frage kommen.

Durch die Übereinstimmung der Dominanten rücken Dur und Moll derselben Tonstufe nahe aneinander. An sich könnte man meinen, daß nach der Bezeichnung C-Dur und C-Moll auch die Verwandtschaft der Dreiklänge eine nahe sein müßte. Die unmittelbare Folge dieser Akkorde wirkt aber, mindestens wenn die Stimmen springen, sehr unangenehm.

83.

T T T T

Den üblen Eindruck der ab- und zuspringenden Terztöne hat man als Querstand bezeichnet. Der Grund für eine schlechte Klangwirkung liegt stets in der Schwerverständlichkeit einer Verbindung. Mit dem tonischen Dreiklang wechselt das Tonssystem um; der Hauptton wird im Dreiklang plötzlich von unten nach oben oder von oben nach unten verlegt. Zudem gerät der zweite Terzton in die Möglichkeit der enharmonischen Verwechslung mit seinem Nebenton. So entsteht eine Unklarheit in der Herleitung, eine Unreinheit.

Querstände bei Dominantfolgen erscheinen viel weniger störend, da es sich nicht um einen Systemwechsel handelt.

84.

Der Zusatz eines dissonierenden Tones zum zweiten Klang läßt sogar die Querstanzwirkung fast vollständig verschwinden.

85.

S VII S T D° D7 T

Handelt es sich gar um Stellvertretungen, um entferntere Verwandtschaften, so kann vom Querstand überhaupt keine Rede mehr sein. Um alle Unebenheiten zu vermeiden, schreibe man anfangs die Terztöne in ein und derselben Stimme.

86.

S °S D D° D T

Die Darstellung und Verbindung der Akkorde geschieht in den gemischten Systemen nicht anders als in den reinen. In Dur besitzt nun die III der °S, in Moll die 3 der D Sekundenanschluß, eignet sich demnach wenig zur Verdopplung. Während übermäßige Schritte, wenigstens beim Klangwechsel, außer Betracht bleiben, sind verminderte Intervalle stets verwendbar.

87.

In Dur kann die  $^{\circ}S$  überall die  $S$ , in Moll die  $D$  die  $D^{\circ}$  ersetzen. Namentlich in den Kadenzen führt die zweite Umstellung der Tonika zu den veränderten Seitenklängen.

88.

Ferner treten die Seitenklänge direkt miteinander in Beziehung.

89.

Die Melodiebewegungen zeigen kein neues Gesicht. Höchstens können, wenn die Systembildungen miteinander verschmolzen werden, chromatische Halbtöne in Frage kommen.

Aufgaben: 59—69.

$$59. \frac{2}{2} \quad \overset{\circ}{T} D \mid \overset{\circ}{T} {}^{\circ}S \mid \overset{\circ}{T} D \mid \overset{\circ}{T} \parallel$$

$$60. \frac{3}{4} \quad T \dots \mid {}^{\circ}S D \mid T S {}^{\circ}S \mid T \parallel$$

$$61. \frac{3}{2} \quad \overset{\circ}{T} D \mid {}^{\circ}S D \overset{\circ}{T} \mid {}^{\circ}S D \mid T \parallel$$

62.

63.

$\overset{\circ}{T}$

64.

T

D

65.

$\overset{\circ}{S}$

66.

$\overset{\circ}{T}$

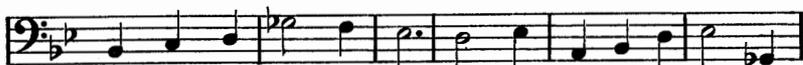
67.

D

$\overset{\circ}{T}$

68.

D



## 2. Die melodischen Systeme.

Der den harmonischen Systemen eigentümliche übermäßige Schritt kann nur unter gewissen Voraussetzungen in Anwendung kommen. Um in Dur abwärts einen günstigen Übergang zur Mollsubdominante, in Moll aufwärts zur Durdominante zu gewinnen, tritt eine Veränderung auch des anderen Seitenklanges ein. Als Hauptakkorde des melodischen Systems — so heißt die Bildung bei Veränderung beider Seitenlänge — ergeben sich für C-Dur und C-Moll:

$$\begin{array}{cc} f a s c & g b d & f a c & g h d \\ c e g & & c e s g & \end{array}$$

Die zwei Unterklänge verschleiern das helle Bild der Durtonart nicht unbeträchtlich. Meist werden sie, um das lustbetonte Symbol nicht zu stark zu beeinträchtigen, nur bei einzelnen Kadenzbildungen herangezogen. Im Moll finden sich die veränderten Seitenlänge, welche den Ernst mildern, wohl häufiger. Doch ist auch von ihnen, um dem Charakter der Molltonart nicht zu sehr entgegenzuarbeiten, ein sparsamer Gebrauch geboten.

Beim Tonleiterspiel werden die veränderten Terztöne regulär in Dur abwärts, in Moll aufwärts gespielt (siehe Allgemeine Musiklehre S. 111). In der Praxis erfolgt die Fortschreitung der melodischen Tonleiter aber auch in anderer Richtung. Der Ausdruck des musikalischen Satzes vermag dafür allein bestimmend zu sein.

90.

Die geringe Verwandtschaft der Akkorde in den Folgen  $T D^{\circ}$  und  $\overset{\circ}{T} S$  bedingt die absonderliche Wirkung. Die Tonalität erscheint augenblicklich erschüttert, wenn einer der Seitenklänge zur Tonika nicht mehr in Quintbeziehung steht. In C-Dur handelt es sich bei der Folge  $\overset{+}{c} d^{\circ}$ , in A-Moll bei der Folge  $\overset{\circ}{e} d^{+}$  um ein Sekundverhältnis. Somit fehlt die direkte Beziehung. In den nächsten Aufgaben gelangen nur die Folgen  $D^{\circ} \overset{\circ}{S} T$  und  $S D \overset{\circ}{T}$  zur Verwendung.

Es besteht keine Notwendigkeit, die Terztöne der veränderten Seitenklänge derselben Stimme zu übertragen.

91.

Manchmal kommt der fernerliegende Seitenklang mit der Tonika gar nicht in Berührung, sondern stellt lediglich den Wechselklang zur anderen Dominantbildung dar.

92.

Dissonanzen, Parallellänge, Seittonlänge können, wie wir später sehen werden, die Wendungen dieses gemischten Systems noch ungleich reicher gestalten.

Aufgaben: 70—79.

70. T | D° °S | T .. | °S | D° °S | T ||

71. S D |  $\overset{\circ}{T}$  .. | D | S D |  $\overset{\circ}{T}$  °S |  $\overset{\circ}{T}$  ||

72.

T

73.

S

74.

T

The musical score consists of six systems of notation, each representing an exercise:

- Exercise 75:** Treble clef, 2/4 time, key of B-flat major. It shows a cadence with a trill on the final note.
- Exercise 76:** Bass clef, 3/4 time, key of B-flat major. It shows a cadence with a trill on the final note.
- Exercise 77:** Bass clef, 2/2 time, key of D major. It shows a cadence with a trill on the final note.
- Exercise 78:** A system split into two staves. The left staff is bass clef, 2/4 time, key of D major. The right staff is treble clef, 2/4 time, key of D major. It shows a cadence with a trill on the final note.
- Exercise 79:** Treble clef, 3/4 time, key of B-flat major. It shows a cadence with a trill on the final note.

Achtes Kapitel.

Der Unterschied in der Wirkung von Kadenzen der reinen und gemischten Systeme.

Bei Besprechung der Ober- und Untertöne wurde darauf hingewiesen, wofür die Dreiklänge als Symbole benutzt werden können. Schon bei den Elementarübungen in der Komposition — als solche sind die Harmoniestudien anzusehen — muß der Musiker stets dem

Ausdruck der Musik seine Aufmerksamkeit schenken. Ein mechanisches Nebeneinanderstellen von Harmonien, ein geistreiches Spielen mit Klängen bedeutet noch lange kein Komponieren. Sicherlich weichen die Ansichten verschiedener Menschen über Einzelheiten im Ausdruck voneinander ab. Gleich den Menschen kommen ganze Generationen zu andersartigen Beurteilungen im einzelnen. Grundsätzliche Auffassungen verbleiben davon aber unberührt. Symbole der Lust wie der Unlust erkennen wir in unserer Musik ebenso wie in derjenigen des 18. Jahrhunderts. Das Wechselnde, das Vergängliche sind lediglich die Färbungen, welche durch besondere Klangmischungen veranlaßt werden. Dieselben verleihen im Augenblick einer Stimmung scheinbar mehr Nachdruck. Wie schnell aber verblässen fast stets diese Farben!

Im Zusammenhang wird nun noch einmal gezeigt, wie sich die Kadenzen je nach der Zusammenstellung der Ober- und Unterklänge im Ausdruck verändern. Gewiß kommt erst durch die Zuhilfenahme der Dissonanzen die Erregung und Spannung, die Lähmung und Hemmung voll zur Geltung. Wendungen mit den einfachen Dreiklängen weisen aber schon allein die Merkmale der hauptsächlichsten Gefühlsbewegungen auf.

Melodie und Harmonie bilden eine Einheit. Jede melodische Wendung besitzt eine harmonische Grundlage und bei jeder harmonischen Folge ergeben sich melodische Fortschritte. Freilich lassen sich auch einer Melodie verschiedene Harmonien unterlegen und eine Funktionsfolge kann in melodischer Hinsicht abwechslungsreich gestaltet sein.



Bei Annahme der Tonika c e g spiegelt sich im vorstehenden Motiv ein munteres Vorwärtsgen wider. Die Luftbetonung äußert sich nur dann vollkommen, wenn die ergänzenden Harmonien im gleichen Sinne wirken, d. h., wenn sie der Symboltendenz nicht entgegenarbeiten. Nicht die Akkorde allein, auch ihre Stellungen spielen eine hervorragende Rolle. Zur Erzielung der Luftbetonung genügt es nicht, für das Motiv 3 Oberklänge zu wählen, die Baßbewegung verlangt sorgfältigste Beachtung.

94.

T D S T

Von den Harmonisierungen mit der Funktionsfolge T | D S | T || stützen die Bearbeitungen a bis d die Tendenz des Motivs am nachdrücklichsten. Antrieb, Heiterkeit und Energie äußern sich im Bass wie im Sopran. Nicht ganz leicht fällt die Entscheidung, welche der Satzweisen der Lustbetonung am meisten gerecht wird. Wohl zeigt 94 a) in den Quintensprüngen des Basses Tatkraft. Doch bekundet auch d) in den Übergängen von Terzlage zu Grundlage Antrieb und Beweglichkeit. Demgegenüber wirkt die Gegenbewegung des Basses in e bis g beschwichtigend, so daß der Antrieb nicht zur Geltung gelangt. In e offenbaren die Quartsextakkorde Gespreiztheit, welche der Affektiertheit nicht entbehrt und welche die Ungezwungenheit des Soprans stört.

Wohl rufen die in Nr. 94 verwendeten Oberklänge nicht alle ein und denselben Eindruck hervor, sie unterstützen das Motiv nicht immer im gleichen Sinne. Alle aber huldigen der Lustbetonung!

Unterklänge mit der Tonika verbunden bedingen sofort eine Schwankung in der Gefühlsbewegung. Je nach der Beziehung des Seitenklanges zum Hauptklang erscheint dieselbe geringer oder stärker.

Im nächsten Beispiel behält das Motiv Nr. 93 eine ähnliche Bewegungsart der Stimmen wie in Nr. 94. Die Seitenklänge treten, verschieden angeordnet, als Unterklänge auf.

95.

T D° S T

T D° S T

T D° S T

Gleich in den beiden ersten Motivdarstellungen zeigt sich ein Unterschied gegenüber den Bildungen in Nr. 94. Auf dem melodischen Höhepunkt erscheint ein Unterklang. In ihm bekundet sich ein Zug der Wehmut, durch den die Heiterkeit des Motivs nicht ungestört zur Geltung kommen kann. Wie das augenblickliche Eingreifen einer schmerzlichen Erinnerung bei froher Grundstimmung mischt sich der Mollklang in die Durreihe. Bei Verwendung beider Seitenklänge als Mollakkorde verstärkt sich die Unlust nicht unbeträchtlich. Am überraschendsten wirkt der Molldominantklang in den Beispielen f, g, h. Durch seine geringe Verwandtschaft zur Tonika erscheint die Stimmung gewaltsam gewendet. Wenn die Terztöne der Seitenklänge im Bass liegen, entsteht der Eindruck von Unruhe und Zerkahrenheit.

Auch in Moll rufen die Klänge des harmonischen und melodischen Systems eine nicht geringe Veränderung des Ausdrucks hervor.

Zur Bearbeitung in Moll benutzen wir nachstehendes Motiv erster Tendenz.



Mannigfache Bassbewegungen lassen sich bei Zugrundelegung der Funktionsfolge  $\overset{\circ}{T}$  °S D° |  $\overset{\circ}{T}$  || anbringen.

97.

$\overset{\circ}{T}$  °S D°  $\overset{\circ}{T}$

In all diesen Satzweisen spiegelt sich eine getragene, ernste, wehmütige und herbe Stimmung wider. Die Stellungen der Dreiklänge in a bis c, das Abwärtsschreiten des Basses im Einvernehmen mit der Oberstimme betonen am gleichmäßigsten die Unlusttendenz. Die Umstellungen in den Beispielen c, d, e bedingen größere Spannung. Die Differenzierungen bleiben immerhin gering. Die Resignation, welche Moll charakterisiert, offenbart sich besonders durch den Übergang D°  $\overset{\circ}{T}$ . Diese für die Unlustbetonung so bezeichnende Wendung verliert nichts an Wert, wenn °S durch S ersetzt wird.

98.

$\overset{\circ}{T}$  S D°  $\overset{\circ}{T}$

Der eingeschobene Oberklang aber erscheint seiner geringen Beziehung zur Umgebung wegen wie ein augenblickliches Abirren von

der Tendenz des Symbols. Durch den grell klingenden Durakkord erleidet die ernste Grundstimmung eine gewaltsame Unterbrechung.

Die Einführung der Durdominante berührt das Motiv in viel geringerem Grade.

99.

a) b) c)

T<sup>♯</sup> S D T<sup>♯</sup>

Von einem Zickzack in der harmonischen Bewegung kann nicht die Rede sein. Gewiß geht auch jetzt eine Veränderung in der Unlustbetonung vor sich. Doch veranlaßt die D nichts anderes als eine Milderung der trüben Stimmung. Der Ernst, welcher der Verbindung  $D^{\circ}$  T<sup>♯</sup> eigen ist, macht einem freundlichen Einleiten Platz.

Durch zwei Durseitenklänge vermindert sich die Unlustbetonung bedeutend mehr. Eine musikalische Sprache greift Platz, welche es vermeidet, zu nachdrücklich vom Leid, vom Harm zu erzählen.

100.

a) b) c)

T S D T<sup>♯</sup>

d) e)

Die Helligkeit der Oberklänge leuchtet dann am meisten hervor, wenn die Terztöne beider Seitenklänge in der untersten Stimme liegen und wenn die Melodie des Basses nach oben strebt.

Bei direktem Anschluß eines jeden Seitenklanges in gegensätzlicher Bildung an die Tonika schwankt die Symbolbewegung unentschlossen hin und her.

101.

The musical score for exercise 101 is divided into eight variations, labeled a) through h). Each variation is presented in a two-staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 2/2. The melody is primarily located in the bass staff, moving from a lower pitch to a higher one. The treble staff contains chords that accompany the melody. The variations demonstrate different ways of harmonizing the same melodic line, showing how the relationship between the side chords and the tonic affects the overall sound and perception.

Die Art der Harmonisierung in 101 d wie h zerstört vollständig die Einheit der Stimmung. Nur die Tonika wahrt die Grundtendenz des Symbols; die Seitenklänge streben ihr entgegen. Ein gewaltiger Unterschied in der Wirkung besteht zwischen 101 a und d wie zwischen e und h. Plötzliche Übergänge von Ober- zu Unterklängen, von Unter- zu Oberklängen spiegeln starke Unebenheiten der Empfindungskurve wider.

Zur Übung beschränken wir uns auf die Beobachtung der Wirkung von mannigfacher Harmonisierung nachstehender Motive.

Aufgaben: 80—86.

Exercise 80: Treble clef, 2/2 time, notes G4, A4, B4, C5, with a 'T' below. Exercise 81: Treble clef, 3/4 time, notes G4, A4, B4, C5, with a 'T' below. Exercise 82: Treble clef, 2/2 time, notes G4, A4, B4, C5, with a 'T' below. Exercise 83: Treble clef, 2/4 time, notes G4, A4, B4, C5, with an 'S' below. Exercise 84: Treble clef, 2/2 time, notes G4, A4, B4, C5, with a 'T' below. Exercise 85: Treble clef, 3/4 time, notes G4, A4, B4, C5, with a 'S' below. Exercise 86: Treble clef, 2/2 time, notes G4, A4, B4, C5, with a 'D' below.

Neuntes Kapitel.

## Die Generalbassbezeichnung der Dreiklänge. Generalbassübungen.

Die Ende des 16. Jahrhunderts entstandene Generalbassbezeichnung erfasst alle Akkorde in enger Lage vom Basson aus gerechnet und gibt sie durch Zahlen über dem Bass an. Bis Ende des 18. Jahrhunderts hat diese Bassbezeichnung eine außerordentliche Rolle bei allen Begleitungen gespielt. Die sinngemäße Ausführung überließ man dem Spieler. Das Generalbassspielen erforderte nicht geringe Fertigkeit im raschen Erkennen und Darstellen der Harmonien. Genügte es doch meistens nicht, die Konsonanzen und Dissonanzen so nüchtern, wie es die einfache Generalbasschrift verlangt, anzuschlagen. Zur Belebung machten sich allerhand figurative Auszierungen nötig. Der Spieler mußte nicht nur Phantasie besitzen, sondern auch in der Variierungskunst bewandert sein, um sich als Meister des Generalbassspiels zeigen zu können.

Übungen im Generalbassspiel können auch jetzt noch einen großen Nutzen haben. In unserer musikalischen Erziehung fehlt die Gelegenheit, sich im Improvisieren zu üben. Das freie Generalbassspiel zwingt im höchsten Grade dazu, melodische Bewegungen zu schaffen, Figurationen herzustellen.

Die Erläuterungen dieses Kapitels gelten wie für die Hauptdreiklänge so für alle Dreiklangsanordnungen. Die Ausarbeitungen geschehen zunächst im vierstimmigen Satz ohne Figuration, so daß es sich nur um die Bewegung Note gegen Note handelt. Man halte die drei oberen Stimmen in enger Lage, gebe sie also beim Aufschreiben im Violinschlüssel wieder.

Im Generalbass zählt jeder Akkord wie in engster Lage über dem Bass, und zwar ohne Verdopplung zusammengedrückt. Alle Darstellungen des C-Oberklanges oder G-Unterklanges, welche Beispiel 102 a bringt, werden nach der Stellung unter b berechnet.

102.

The image shows two systems of musical notation for exercise 102. System 'a)' consists of two staves (treble and bass clef) with four chords. The first chord is C major (C-E-G), the second is C minor (C-Eb-G), the third is G major (G-B-D), and the fourth is G minor (G-Bb-D). System 'b)' shows a single bass clef staff with a single chord, C major (C-E-G), which is the same as the first chord in system 'a)'.

Weder Verdopplungen der Töne noch Auslassungen beeinflussen die Bezeichnung eines Akkordes. Für alle Dreiklangstellungen von Nr. 102 kommen im Generalbass die Zahlen 3 und 5 in Frage. Verabredungsgemäß fallen diese Zahlen aber aus, so daß über einen Bass-ton ohne Zahl jederzeit ein Dreiklang aus Terz und Quinte entstehend zu setzen ist. Die Größenverhältnisse der Intervalle richten sich nach der Vorzeichnung des Musikstückes. Chromatische Veränderungen bedürfen der Angabe. Ein glattes Vorsetzungszeichen gilt stets der Terz. Eine Veränderung der Quinte wird durch Anfügen des Vorsetzungszeichens an die 5 gefordert. Für die Erhöhung findet man auch einen Strich durch die Zahl.

103.

The image shows a single staff of musical notation for exercise 103. It contains four measures of music. The first measure has a bass clef and a C note. The second measure has a bass clef and a C note with a flat sign (Cb). The third measure has a bass clef and a C note with a sharp sign (C#). The fourth measure has a bass clef and a C note with a sharp sign and a cross (C#x). Above the staff are symbols: a flat sign, a sharp sign, a flat sign with a sharp sign (Cb#), and a sharp sign with a cross (C#x).

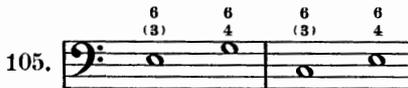
Bei vorstehender Generalbassnotierung sind etwa folgende Klangedarstellungen zu wählen.

104.

The image shows two systems of musical notation for exercise 104. System 1 consists of two staves (treble and bass clef) with three chords: C major (C-E-G), C minor (C-Eb-G), and G major (G-B-D). System 2 consists of two staves (treble and bass clef) with three chords: C major (C-E-G), C minor (C-Eb-G), and G major (G-B-D). The notation is identical to the first system.

Für die Lage der Oberstimme gibt im Verlauf eines Musikstückes der Generalbaß keine Andeutungen. Nur die Zahl über dem ersten Baßton bezieht sich auf die Oberstimme. 8 (selten 1) verlangt für den Sopran den Grundton, 3 die Terz, 5 die Quinte.

Die Umstellungen der Dreiklänge weisen in enger Lage die Intervallanordnungen Terz und Sexte oder Quarte und Sexte auf. Als Zahlen über dem Baß stehen einerseits  $\begin{smallmatrix} 6 \\ (3) \end{smallmatrix}$ , andererseits  $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$ .



Regulär bleibt die 3 bei der ersten Umstellung aus. Nur für den Fall chromatischer Veränderung findet sich an ihrer Stelle das erforderliche Versetzungszeichen.

Selbstverständlich muß der Generalbaßspieler wissen, welche Töne bei den Umstellungen der Akkorde für die Verdopplung sich eignen, wie sich im Einzelfall die Lagerungen am besten ergeben. Für die beiden Umstellungen des Dreiklangs bieten sich alle im 6. Kapitel gezeigten Möglichkeiten der Anordnung.

Die Grundsätze der Stimmführung, von denen bisher die Rede war, gelten natürlich auch hier. Wenn eine Unterstimme mit Bezifferung wie folgt lautet:



kommt etwa nachstehende Satzweise davon in Frage.



Zeichen chromatischer Veränderung spielen namentlich in Moll eine große Rolle. Nr. 108 bringt einen bezifferten Baß in E-Moll.

108.

Als vierstimmige Wiedergabe davon ergibt sich etwa:

109.

Die Ausarbeitung Nr. 109 läßt im 4. Takte bei der Folge des H-Unterklangs und H-Oberklangs die Stimmen schrittweise gehen. Trotz der Vorschrift  $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$  dürfen sie sich auch anders bewegen (siehe Beispiel 78). Man spiele nun nach den bezifferten Bässen (87 bis 93) vierstimmige Sätze auf dem Klavier. Der Versuch, nach der engen Lage auch die weite Lage zu üben, kann natürlich nur von Nutzen sein. Transponieren der Sätze in anderen Tonarten fördert das Einleben in die verschiedenen Tonssysteme. Daher sei auch dieses lebhaft empfohlen. Später nach Besprechung der Wechseltöne, Durchgangstöne, Vorhalte usw. mögen die einfachen Aufgaben nochmals vorgenommen und mit dissonierenden Zusatztönen versehen werden.

Aufgaben: 87—93.

87.

88.

89.



## II. Teil.

# Die Dissonanzen der reinen, harmonischen und melodischen Systeme.

### Zehntes Kapitel.

## Die Erklärung, Darstellung, Bezeichnung und Wirkung der Dissonanzen.

Dissonanzen sind die Darstellungsmittel der Erregung und Spannung. Im Ausdruck können sie gleich den Konsonanzen, aus denen sie sich zusammensetzen, lustbetont wie unlustbetont, heiter wie ernst sein. Während aber die Dreiklänge Seelenzustände gern in ebenmäßiger Bewegung symbolisieren, also kontinuierlichen Stimmungen gleichkommen, entsprechen nicht wenige Dissonanzen den Affekten, den schnell wechselnden Bewegungen, bei welchen zwischen anregenden, rüstigen und hemmenden, lähmenden unterschieden wird. In ihrer mildesten Form (charakteristische Dissonanzen!) bedeuten die Dissonanzen nur zarte Anschwellungen einer Gefühlsbewegung, Ausbuchtungen einer Wellenlinie, nach deren Verschwinden die Wiederherstellung des Gleichgewichts stets angenehme Empfindungen auslöst.

Dissonanzen gehen aus dem Zusammenklang von Oberklängen, von Unterklängen oder von Ober- und Unterklängen hervor. Jeder Dreiklang kann durch drei Töne, durch zwei Töne, ja nur durch einen Ton vertreten sein. In jeder Tonart stellen die Hauptakkorde, die Tonika und die Seitenklänge das Material dar, aus denen die wesentlichen Dissonanzen entstehen.

Bei Annahme der Tonart C-Dur sehen wir in h f e das Zusammenfassen der Dominante g h d, vertreten durch die Terz h, die Subdominante f a c, vertreten durch den Hauptton f, und der Tonika c e g, vertreten durch die Terz e. Drei konsonierende Klänge

verbinden sich, wenn auch nur auszugsweise, in einem dissonierenden Dreiklang. Am häufigsten erklingen zwei Dreiklänge derart zusammen, daß der eine vollständig vorhanden ist, während sich der andere nur in einem Ton zeigt. Nach dem vorherrschenden Klang, demjenigen, welcher am stärksten vertreten ist, erhält die Dissonanz ihre Benennung und Bezeichnung. Sein Funktionszeichen geht auch auf die Dissonanz über. Dissonierende Zusatztöne zählt man vom Hauptton der Funktion, beim Oberklang nach oben, beim Unterklang nach unten zu, ab. Näheres über die Art der Intervallbezeichnung ist in der Allgemeinen Musiklehre Seite 64 nachzulesen.

In C-Dur faßt  $g\ h\ d\ |\ f$  die Dominante  $g\ h\ d$  und die Subdominante  $f\ a\ c$  zusammen. Von ersterem Akkord erklingen alle Töne, von letzterem liegt nur der Hauptton  $f$  vor. Nach dem Dreiklang  $g\ h\ d$ , welcher durch seine drei Töne die Oberhand besitzt, erfolgt die Benennung des Akkordes; vom Hauptton  $g$  aus findet die Bezeichnung statt. Alles, was als Dissonanz zu  $g\ h\ d$  hinzukommt, rechnet im Sinne des Oberklanges von  $g$  aus nach oben zu, wird in enger Lage von  $g$  aus abgezählt und mit arabischen Zahlen notiert.  $f$  bildet von  $g$  aus die Sept. Dem Klangbuchstaben oder Funktionszeichen fügt man eine 7 bei. In  $g\ h\ d\ |\ f$  handelt es sich um eine Dominantdissonanz, einen Dominantseptakkord, einen G-Oberklang mit Sept. Als Schreibweise ergibt sich:  $D_7$  oder  $g^+7$ .

Auch in  $d\ |\ f\ a\ c$  erklingen — die C-Durtonart angenommen — die Dominante  $g\ h\ d$  und die Subdominante  $f\ a\ c$  gemeinsam. In dieser Dissonanz beansprucht aber  $f\ a\ c$  das Bestimmungsrecht; der Ton  $d$  als alleiniger Vertreter von  $g\ h\ d$  zählt als dissonierender Zusatzton. Die Berechnung und Bezeichnung muß vom Ton  $f$  aus erfolgen. Als Hauptstellung der Dissonanz hat die Anordnung  $f\ a\ c\ |d$  zu gelten. Mithin haben wir hier einen Subdominantklang mit Sept vor uns, einen Subdominantseptakkord, einen F-Oberklang mit Sept. Der Akkord ist zu schreiben:  $S_6$  oder  $f_6^+$ .

In der Tonart C-Moll setzt sich die Dissonanz  $d\ |f\ a\ s\ c$  aus der Moll dominante  $g\ b\ d$  und der Mollsubdominante  $f\ a\ s\ c$  zusammen.  $f\ a\ s\ c$  als vollständiger und deshalb hervortretender Akkord kommt allein für die Berechnung und Benennung in Betracht. Der Tonhöhe nach handelt es sich um einen C-Unterklang, der Funktion nach um einen Mollsubdominantakkord, dem vom Hauptton  $c$  aus eine Sept nach

unten zu angeschlossen ist. Als Funktionszeichen dafür steht: VII<sup>S</sup>, als Klangbuchstabe: VII<sup>o</sup>c.

Die Dissonanz  $g\ b\ d\ | \ f$ , welche in C-Moll ebenfalls Bestandteile von  $g\ b\ d$  und  $f\ a\ c$  zusammenfaßt, erfährt dagegen ihre Beurteilung von der Hauptstellung  $f\ | \ g\ b\ d$  aus. Dem D-Unterklang, der Moll dominante, fügt sich eine Untersext an. Als Funktionszeichen ergibt sich: VI<sup>D</sup>, als Klangbuchstabe: VI<sup>d</sup>o.

Nicht selten fehlt der Hauptton im Akkorde. Trotzdem wird er notiert, aber zum Zeichen des Nichtmiterklingsens durchstrichen. So ist  $h\ d\ f$  in C-Dur wie in A-Moll eine charakteristische Dissonanz mit ausgelassenem Hauptton. In C-Dur handelt es sich um den Akkord  $g\ h\ d\ | \ f$ , dem der Hauptton  $g$  fehlt, in A-Moll um den Akkord  $h\ | \ d\ f\ a$ , dem der Hauptton  $a$  fehlt. Die Bezeichnungen dafür sind: in C-Dur  $D_7$ , oder  $g^+$ , in A-Moll VII<sup>S</sup> oder VII<sup>o</sup>a.

Nach vorstehenden Grundsätzen geschieht die Erklärung, Benennung und Bezeichnung aller Dissonanzen. Die in erster Linie zu besprechenden Dissonanzakkorde weisen vier verschiedene Töne auf. Bei der Darstellung erhält jede Stimme des vierstimmigen Satzes einen von diesen. Auslassungen und Verdopplungen von Tönen sind nur, wenn besondere Gründe dazu Anlaß geben, vorzunehmen. Die Lagerungen, welche wie bei den Dreiklängen verschiedenartig wirken, werden dem gewollten Ausdruck gemäß gewählt.

Bestimmungen über Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen, welche allgemeine Gültigkeit haben, existieren nicht und können nicht existieren. Darüber entscheidet lediglich der Inhalt der musikalischen Sprache. Sätze, ja Musikstücke, welche mit einer Dissonanz enden, wollen in ihrem Ausgang zu keiner Klärung gelangen, die harmonische Entwicklung soll keine endgültige Lösung finden, vielmehr unvermittelt schließen, wie eine Erzählung, ein Bericht plötzlich fertig sein kann, ohne das eigentliche Ende erreicht zu haben.

Am einfachsten geschieht die Auflösung einer Dissonanz nach demjenigen Dreiklang der Tonart, welcher an der Dissonanzbildung nicht beteiligt war. Setzt sich  $g\ h\ d\ | \ f$  in C-Dur aus  $g\ h\ d$  und  $f\ a\ c$  zusammen, so bildet  $c\ e\ g$  die Auflösung. Ebenso führt  $d\ | \ f\ a\ c$ , der Zusammenklang von  $g\ b\ d$  und  $f\ a\ c$  in C-Moll, zur Molltonika  $c\ e\ s\ g$ .

Nächst dieser natürlichen und wirklich klärenden Auflösung, d. h. der Führung nach dem dritten Dreiklang der Tonart, bestehen noch

zahlreiche Möglichkeiten des Übergehens zu anderen Klängen, ferner Wechseltonbildungen, Vorausnahmen usw.

Je nach der Auflösung ist es möglich, die Dissonanzen in wesentliche und unwesentliche einzuteilen. Besteht einer der Akkorde, aus denen sich die Dissonanz zusammensetzt, als Auflösungsklang weiter (Vorhalte, Vorausnahmen, Wechseltöne), so handelt es sich um eine unwesentliche Dissonanz, folgt dagegen ein neuer Dreiklang, so liegt eine wesentliche Dissonanz vor. Unter den letzteren gliedern sich ab: charakteristische Dissonanzen und Nebendissonanzen. Charakteristisch sind diejenigen Dissonanzen, welche natürlich die Auflösung zur Tonika, Nebendissonanzen diejenigen, welche natürlich die Auflösung zu einem Seitenklang verlangen.  $g\ h\ d\ | f$ , in C-Dur aus D und S zusammengesetzt, löst sich nach der T auf und wird daher als charakteristische Dissonanz bezeichnet.  $f\ a\ c\ | e$ , in C-Dur der Zusammenklang von S und T, führt zur D über. Eine derartige Bildung stellt eine Nebendissonanz dar.

Wenn hier von Auflösung der Dissonanzen gesprochen wird, handelt es sich nur um solche Akkorde, welche als Zusammenklänge von Konsonanzen erfaßt werden müssen, welche in einer Musik vorkommen, die nach den seit Jahrhunderten geltenden Grundsätzen zu verstehen ist, in der die Töne nur als Vertreter von Klängen eine Rolle spielen. Dient doch in Kompositionen aus neuester Zeit die Dissonanz nicht mehr als Symbol seelischer Bewegungen, sondern nur als Färbung einer äußerlichen Malerei in Tönen. Da hat die Klangvertretung der Töne ihren Sinn und mithin ihre Berechtigung verloren. Ob eine Dissonanzverwendung dieser Art überhaupt Zweck hat und rein musikalisch möglich ist, darüber soll hier nicht entschieden werden.

## Elftes Kapitel.

### Charakteristische Dissonanzen.

Charakteristische Dissonanzen bilden sich aus den beiden Seitenklängen. Sie finden ihre Erklärung, ihre Lösung im Übergang zur Tonika, wenn nicht Trugschlüsse in Frage stehen. Bei ihnen entstehen Intervalle, welche nur in dieser einen Tonart möglich sind. Das spezifische dissonierende Intervall geht aus gleichartigen Tönen hervor.

Wir notieren zur völligen Klarstellung dieser Dissonanzen die Tonart mit ihren Akkorden einmal in reiner Stimmung (siehe „Allgemeine Musiklehre“ Seite 80):

$$\begin{array}{cccc} f & \bar{a} & c & \bar{g} \bar{h} d \\ & & c & \bar{e} g \end{array}$$

Der tonische Dreiklang ist im Tonssystem vollständig von Dissonanz umgeben:

$$\begin{array}{ccc} \bar{h} & d & f \bar{a} \\ & c & \bar{e} g \end{array}$$

$\bar{h} f$  ist ebensowenig wie  $d \bar{a}$  eine reine Quinte,  $d f$  keine kleine Terz. Eine reguläre kleine Terz, das Ergänzungsintervall der großen Terz zur reinen Quinte, bildet sich aus einem Terzton und einem Quintton. Die vorstehend erwähnten Intervalle treten nur in C-Dur auf. Schon die Paralleltonart A-Moll bedingt andere Töne, denn in ihr wird, wenn sich  $\bar{a} c \bar{e}$  nach der Stimmung von  $c \bar{e} g$  richtet, die Dissonanz  $\bar{h} \bar{d} f \bar{a}$  vorkommen, in welcher  $\bar{d} \bar{a}$  eine reine Quinte,  $\bar{d} f$  eine kleine Terz darstellt.

Eine verminderte Quinte und die unreine kleine Terz findet sich in C-Dur in jeder der charakteristischen Dissonanzen vor. Die praktische Musik hat von jeher die drei Zusammenstellungen bevorzugt:

$$\begin{array}{ccc} g & \bar{h} & d f \\ & \bar{h} & d f \bar{a} \\ & & d f \bar{a} c \end{array}$$

In dem Akkord  $g \bar{h} d f$  ergeben die Töne  $g$  und  $f$  das bedeutungsvolle Dissonanzintervall.  $f$  ist Grundton von  $f \bar{a} c$ ,  $g$  Grundton von  $g \bar{h} d$ . Außerdem dissoniert der Ton  $f$  mit  $\bar{h}$  und mit  $d$ . In  $\bar{h} d f \bar{a}$  klingt  $\bar{h} \bar{a}$  als markantestes Intervall hervor. Ferner dissonieren  $\bar{h} f$ ,  $d f$  und  $d \bar{a}$ . Die Quinttöne  $d$  von  $g \bar{h} d$  und  $c$  von  $f \bar{a} c$  bilden das hauptsächlichste Dissonanzintervall in  $d f \bar{a} c$ .

Stellt man diesen Hauptdissonanzen einen Akkord wie  $\bar{a} c \bar{e} g$  gegenüber, so zeigt sich, daß hier die Dissonanz zwischen einem Terzton  $a$  und einem Quintton  $g$  liegt und daß  $\bar{a} c \bar{e}$  wie  $c \bar{e} g$  in sich vollständig konsonieren. Zudem erscheint  $\bar{a} c \bar{e} g$  auch in der Tonart F-Dur in genau derselben Stimmung. Dieser Klang bildet demnach kein charakteristisches Merkmal der Tonart C-Dur.

Die drei Hauptakkorde des C-Mollsystems bedingen in reiner Stimmung folgende Notierung:

$$\begin{array}{cc} f \text{ as } c & g \text{ b } d \\ & c \text{ es } g \end{array}$$

Die charakteristischen Dissonanzen setzen sich aus den beiden Mollseitenklängen zusammen:

$$\begin{array}{cc} d \text{ f } \text{ as } c & \\ b \text{ d } \text{ f } \text{ as} & \\ g \text{ b } \text{ d } \text{ f} & \end{array}$$

b d f as, der Akkord, welcher mit seinen Tönen die Molltonika umgibt, erweist sich als die stärkste Dissonanz. In ihm ist weder b f, d as noch d f eine Konsonanz. Die Grenztöne vorstehender Dissonanzen: d c, b as, g f, besitzen in den Dominantakkorden ein und dieselbe Bedeutung, d. h. als Haupttöne, Terztöne oder Quinttöne. In d f as c dissoniert d, in g b d f dissoniert f zu allen Tönen des Klanges.

Bei einer Zusammenstellung der charakteristischen Dissonanzen müssen die drei Bildungen jedes Tonsystems als rein, harmonisch und melodisch Berücksichtigung finden. Die Stimmungsunterschiede bleiben dabei unbeachtet.

In C-Dur handelt es sich um folgende Akkorde, deren Schreibweise mit Funktionszeichen und Klangbuchstaben zugleich mit angeführt wird.

|             | Dissonanz | Funktionszeichen | Klangbuchstabe              |
|-------------|-----------|------------------|-----------------------------|
| rein:       | g h d f   | D <sub>7</sub>   | g <sup>+</sup> <sub>7</sub> |
|             | h d f a   | D <sub>9</sub>   | g <sup>+</sup> <sub>9</sub> |
|             | d f a c   | S <sub>6</sub>   | +f <sub>6</sub>             |
| harmonisch: | h d f as  | D <sub>9</sub>   | g <sup>+</sup> <sub>9</sub> |
|             | d f as c  | VII S            | VII <sup>0</sup> c          |
| melodisch:  | b d f as  | IX S             | IX <sup>0</sup> e           |
|             | g b d f   | VI D             | VI <sup>0</sup> d           |

In der neueren Instrumentalmusik kommt der Nonenakkord sehr häufig fünfstimmig vor. Dann heißen die drei Anordnungen desselben:

$$\begin{array}{ccc} g \text{ h } d \text{ f } a & D_9 & g^+{}_9 \\ g \text{ h } d \text{ f } a s & D_9 & g^+{}_9 \\ b \text{ d } f a s c & IX S & IX^0 c \end{array}$$

Im vierstimmigen Satz kann außer dem Hauptton auch der Quintton in Wegfall kommen:

|           |          |           |
|-----------|----------|-----------|
| g h f a   | $D_9$    | $g^{+9}$  |
| g h f a s | $D_9^s$  | $g^{+9}$  |
| b d a s c | $IX^s S$ | $IX^{0c}$ |

Das Auslassen der Terz wie der Sept ist statthaft, jedoch weniger üblich.

Die charakteristischen Dissonanzen von C-Moll heißen:

|             | Dissonanz | Funktionszeichen | Klangbuchstabe |
|-------------|-----------|------------------|----------------|
| retn:       | d f a s c | $VII^s S$        | $VII^{0c}$     |
|             | b d f a s | $IX^s S$         | $IX^{0e}$      |
|             | g b d f   | $VI^D$           | $VI^d$         |
| harmonisch: | h d f a s | $IX^s S$         | $IX^{0e}$      |
|             | g h d f   | $D_7$            | $g^{+7}$       |
| melodisch:  | h d f a   | $D_9$            | $g^{+9}$       |
|             | d f a c   | $S_6$            | $+f_6$         |

Die fünfstimmigen Nonenakkorde:

|             |          |           |
|-------------|----------|-----------|
| b d f a s c | $IX^s S$ | $IX^{0c}$ |
| h d f a s c | $IX^s S$ | $IX^{0c}$ |
| g h d f a   | $D_9$    | $g^{+9}$  |

Die Verkürzungen davon:

|           |          |           |
|-----------|----------|-----------|
| b d a s c | $IX^s S$ | $IX^{0c}$ |
| h d a s c | $IX^s S$ | $IX^{0c}$ |
| g h f a   | $D_9$    | $g^{+9}$  |

Bildungen in Dur und Moll derselben Tonstufe können dieselben sein. Zunächst charakterisieren Oberklanzusammenstellungen Dur, Unterklanzusammenstellungen Moll. Bei den harmonischen und melodischen Gestaltungen tritt jedoch eine völlige Verschmelzung der Systeme ein. Ein Klang wie h d f a s läßt sich dann ebensogut von der D wie von der  $^0S$  aus erklären. Dieses Sineinanderübergehen der Tonarten durch die Dominantdissonanzen gewinnt größte Bedeutung

bei der Modulation. Die oben angeführten Dissonanzakkorde der C-Systeme werden in Nr. 110, um ein Bild von der Art und Weise der Darstellung der Dissonanzen zu geben, je in einer Lagerung gezeigt.

110.

D<sub>7</sub>, D<sub>9</sub>, S<sub>6</sub>, D<sub>9</sub><sub>3</sub>, VII<sup>S</sup>, IX<sup>S</sup>, VI<sup>D</sup>, D<sub>9</sub><sub>2</sub>, D<sub>9</sub><sub>2</sub>, IX<sup>S</sup>

Töne, die der Baß intoniert und die ganz besonders für die Bezeichnung der Lagerung von Einfluß sind, lassen sich durch Unterschreiben des Funktionszeichens oder Klangbuchstabens mit der betreffenden Intervallzahl kenntlich machen. Für die Akkorde in Nr. 110 wäre zu notieren: D<sub>7</sub>, D<sub>9</sub><sub>3</sub>, S<sub>6</sub>, D<sub>9</sub><sub>3</sub>, VII<sup>S</sup>, IX<sup>S</sup> usw. Die Zahlen können auch für die Oberstimme in Anwendung kommen. Sie werden dann dem Funktionszeichen oder Klangbuchstaben überschrieben.

Für die charakteristischen Dissonanzen kommt, da sie sehr mild in der Wirkung sind, eine Vorbereitung nur selten in Frage. Unter Vorbereitung der Dissonanz versteht man ihr Einführen, nachdem einer ihrer Bestandteile vorausgegangen ist.

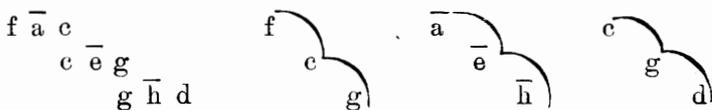
111.

g h d f, f a c, b d f a s, g b d, f a c

g h d f setzt sich in C-Dur aus g h d und f a c zusammen; f a c bereitet vor. In C-Moll besteht b d f a s aus g b d und f a c; g b d dient zur Vorbereitung.

Viel wichtiger sind die Bestimmungen über die Auflösungen der Dissonanzen. Das gleichzeitige Erklingen zweier konsonierender Akkorde, mögen dieselben auch nur in einzelnen Bestandteilen auftreten, muß etwas Unverständliches sein. Daß der Hörer eine solche Dissonanz trotzdem aufzufassen vermag, ja an ihrem Erklingen Freude haben kann, liegt nicht daran, daß er sich durch häufiges Hören an die Art

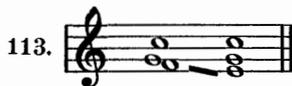
des Klanges gewöhnt hat, sondern daß er die Beziehung, welche zur Erläuterung zwischen den Tönen herzustellen ist, sofort einleitet. Schwerer verständliche dissonierende Intervalle werden stets auf die leichter verständlichen konsonierenden Intervalle, die reine Quinte und die große Terz, zurückgeführt. Das Nebeneinanderstellen der drei Hauptakkorde einer Tonart zeigt, wie die einzelnen Teile derselben in Beziehung zueinander treten.



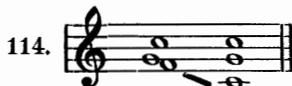
Zwischen f als Grundton der S und g als Grundton der D vermittelt c als Grundton der T.  $\bar{h}$ , die Terz der D, steht im Widerstreit zur Terz  $\bar{a}$  der S, mit welcher sie durch  $\bar{e}$ , die Terz der T, verbunden wird. d, als Quinte der D, dissoniert zur Quinte c der S; g, die Quinte der T, dient als Zwischenglied. Eine Dissonanz, welche die Seitenklänge oder Teile von ihnen in sich vereint, drängt eine Erklärung, eine Lösung suchend zur Tonika hin. Besteht in dem dissonierenden Akkord die Dissonanz zwischen den Tönen g und f als Grundtönen der Seitenklänge, so muß bei der Auflösung der Ton c, welcher vermittelt, auch wirklich als Grundton erklingen. Am einfachsten läßt sich die Dissonanzvermittlung zwischen g und f folgendermaßen darstellen:



Der Ton c kann sich nur dann Geltung als Grundton verschaffen, wenn f verschwindet und g seine Bedeutung als Grundton aufgibt, zur Quinte wird. Eine Klarstellung ist lediglich dadurch denkbar, daß von f zu e geschritten wird.



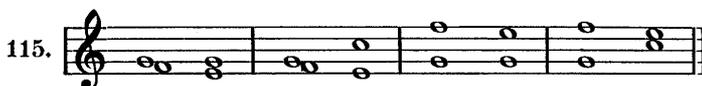
Durch einen Sprung von f nach c erscheint keiner der Töne, weder c noch g, in seiner Bedeutung bestätigt. Die Auflösung bleibt unklar.



Die Grundsätze für die Führung der Stimmen bei Auflösungen charakteristischer Dissonanzen lassen sich folgendermaßen fassen:

1. Dissonierende Töne werden schrittweise weitergeführt.
2. Von einer Sekunde aus entfernen sich die Töne voneinander, von einer Septime aus gehen sie einander entgegen.

Die Töne g und f der Dissonanz g h d f in C-Dur bewegen sich wie folgt zur Tonika.



Derjenige Ton, welcher im auflösenden Akkord konsoniert, kann seinen Platz behalten. Ein Wegspringen von ihm aus ist ebensogut zulässig. Übergänge in eine andere Oktavlage rechnen wie Fortschreitungen innerhalb der Oktavlage. Für die andern Töne der dissonierenden Akkorde gelten der Hauptsache nach beim Übergang zum neuen Klang die Stimmführungsregeln der Dreiklangsverbindungen.

In Moll geschehen die Stimmenfortschreitungen nach denselben Grundsätzen wie in Dur. Auch hier findet von Sekunden aus eine Entfernung, von Septimen aus eine Annäherung der Stimmen statt.

Übergänge der drei charakteristischen Dissonanzen des reinen C-Dursystems wie des reinen C-Mollsystems zum tonischen Dreiklang:

116. a)

b)

e)

S<sub>6</sub> T

d)

VII S T

e)

IX S T

f)

VI D T

## Zwölftes Kapitel.

## Nebendiffonanzen.

Außerlich erscheinen Nebendiffonanzen als Abbilder charakteristischer Diffonanzen. Wie diese setzen sie sich aus Dreiklängen zusammen. Als diffonierende Zusatztöne kommen auch bei ihnen, und zwar vom Hauptton des vorherrschenden Affordes aus, Septimen und Sexten in Frage.

Niemals aber bildet sich das dissonierende Intervall zwischen gleichartigen Tönen.  $\bar{e} | g \bar{h} d$  besteht in der Tonart C-Dur aus der Tonika und der Dominante. Demnach treten nicht zwei unverbundene, sondern zwei durch einen gemeinsamen Ton angeschlossene Dreiklänge zur Dissonanz zusammen. Die Dissonanz  $\bar{e} d$  bildet sich zwischen einem Ton der Terzreihe und einem Ton der Quintreihe.  $\bar{e}$  dissoniert nur zu  $d$ ; es konsoniert mit  $g$  wie  $\bar{h}$ . Demnach kann der Akkord auch sofort als  $\bar{e} g \bar{h} | d$  gehört werden. Nicht anders liegen die Verhältnisse etwa beim Akkord  $as | c es g$  in C-Moll, dem Zusammenklang der  $^{\circ}S$  und  $^{\circ}T$ .  $as$ , die Terz der  $^{\circ}S$ , dissoniert zu  $g$ , dem Hauptton der  $^{\circ}T$ , konsoniert aber mit  $c$  wie mit  $es$ .

Die Nebendissonanzen erweisen sich in keiner Weise für die Tonart bedeutsam. Wenn ein Akkord  $c \bar{e} g \bar{h}$  ohne auch nur in einer Tonhöhe zu schwanken ebensogut in C-Dur wie in G-Dur, in A-Moll wie in E-Moll vorkommt, kennzeichnet er keine dieser Tonarten. Infolge dieser Unbestimmtheit in der Zugehörigkeit zu einem Tonssystem symbolisieren sich gleichmäßige, eindeutige Stimmungen weniger günstig in Nebendissonanzen. Ihnen liegen die Affekte näher.

Ohne den Unterschied der Terz- und Quinttöne zu beachten, folgt hier eine Übersicht über die Nebendissonanzen der reinen, harmonischen und melodischen Systeme von Dur und Moll. In C-Dur handelt es sich um nachstehende Zusammenklänge, Funktionszeichen und Klangbuchstaben.

|             | Dissonanz   | Funktionszeichen  | Klangbuchstabe          |
|-------------|-------------|-------------------|-------------------------|
| rein:       | $c e g h$   | $T_{\bar{7}}$     | $\bar{c}_{\bar{7}}^{+}$ |
|             | $c e g a$   | $T_{\bar{6}}$     | $\bar{c}_{\bar{6}}^{+}$ |
|             | $f a c e$   | $S_{\bar{7}}$     | $^{+}f_{\bar{7}}$       |
|             | $g h d e$   | $D_{\bar{6}}$     | $g_{\bar{6}}^{+}$       |
| harmonisch: | $c e g a s$ | $T_{\bar{6}}^{+}$ | $\bar{c}_{\bar{6}}^{+}$ |
|             | $e f a s c$ | $\bar{v}I S$      | $\bar{v}I c$            |
| melodisch:  | $c e g b$   | $T_7$             | $\bar{c}_7^{+}$         |
|             | $e g b d$   | $vII D$           | $vII d$                 |

Die beiden letzten Klänge sind nur unter bestimmten Voraussetzungen verständlich.  $T_7$  wirkt fast stets wie ( $D_7$ ) zur  $S$ ,  $e g b d$  wie ( $vII S$ ) zu  $S_p$ .

Als entsprechende Diffonanzen von C-Moll sind anzuführen:

| Diffonanz            | Funktionszeichen                      | Klangbuchstabe                                |
|----------------------|---------------------------------------|---|
| rein: as c es g      | $\overset{\vee}{\text{VII}}\text{T}$  | $\overset{\vee}{\text{VII}}\text{g}^{\circ}$  |
| b c es g             | $\text{VI}\text{T}$                   | $\text{VI}\text{g}^{\circ}$                   |
| es g b d             | $\overset{\vee}{\text{VII}}\text{D}$  | $\overset{\vee}{\text{VII}}\text{d}^{\circ}$  |
| es f as c            | $\text{VI}\text{S}$                   | $\text{VI}\text{c}$                           |
| harmonisch: h c es g | $\overset{\wedge}{\text{VI}}\text{T}$ | $\overset{\wedge}{\text{VI}}\text{g}^{\circ}$ |
| g h d es             | $\text{D}_6^+$                        | $\text{g}\text{g}^{\circ+\frac{+}{6}}$        |
| melodisch: a c es g  | $\text{VII}\text{T}$                  | $\text{VII}\text{g}^{\circ}$                  |
| f a c es             | $\text{S}_7$                          | $+\text{f}_7$                                 |

Auch in Moll versteht man die beiden letzten Akkorde nur in Einzelfällen in der vorstehend angegebenen Bedeutung.  $\text{VII}\text{T}$  wird meist als ( $\text{VII}\text{S}$ ) zu  $\text{D}^{\circ}$ ,  $\text{S}_7$  als ( $\text{D}_7$ ) zu  $\text{D}^{\circ}\text{p}$  erfasst.

Bei den Nebendiffonanzen liegen die Verhältnisse nicht derart, daß die Akkorde von Dur und Moll einer Tonstufe dieselben Töne aufweisen. Alle obigen Diffonanzen von C-Dur enthalten den Terzton der Tonika e, alle Diffonanzen von C-Moll den Terzton der Molltonika es. Dadurch gliedern sich Dur-Nebendiffonanzen streng von Moll-Nebendiffonanzen.

Die Darstellung der Klänge vollzieht sich in gewohnter Weise.

117.

$\text{T}_7$     $\text{D}_6$     $\text{T}_8$     $\text{VII D}$     $\overset{\vee}{\text{VII}}\text{T}$     $\text{VI S}$     $\text{D}_6^+$     $\text{S}_7$

Bei gegebenen Funktionszeichen wie Klangbuchstaben läßt sich durch Über- oder Unterschreiben der Verlauf der Ober- oder Unterstimme fordern.

Der Vorbereitung bedürfen auch die Nebendiffonanzen weniger als der Auflösung. Für die Vorbereitung muß jederzeit der Inhalt der Musik ausschlaggebend sein. Eine Diffonanz von großer Schärfe wird sicherlich nur dann frei eintreten dürfen, wenn der Stimmungsverlauf einen scharfen Akzent wünschenswert macht. Sowie Weichheit

der harmonischen Zeichnung in Frage kommt, verlangen Dissonanzen eine sorgfältige Behandlung.

Wichtiger ist stets die Auflösung. Während charakteristische Dissonanzen eine Hauptauflösung besitzen, können Nebendissonanzen bald hierhin, bald dorthin führen. Aus diesem Grunde symbolisieren sie weit eher Gefühlswandlungen als gleichmäßige Stimmungen. Einer Dissonanz *c e g h* können beispielsweise in C-Dur sofort nachstehende Auflösungen zuteil werden.

118.

T<sub>7</sub> S T<sub>7</sub> D T .. F .. T<sub>7</sub> S<sub>p</sub>

Keiner von diesen Wendungen gebührt unbedingt der Vorzug vor der andern, alle befriedigen gleichmäßig. Der Übergang zur Tonika mag wohl am meisten zur Schlußstimmung verhelfen. Der Zwiespalt der Dissonanz drängt jedoch ebenso zum Übergang nach der S oder dem Sp. *c e g h* findet sich außerdem in den Tonarten G-Dur, A-Moll und E-Moll und geht dort zu anderen Dreiklängen über. Endgültige Entscheidungen über die wahre Bedeutung und Lösung dieser Dissonanzen lassen sich außerhalb der Sätze überhaupt nicht treffen.

Wie aus den Führungen in Nr. 118 ersichtlich, besteht ein großer Unterschied hinsichtlich der Bewegung des dissonierenden Tones bei der mannigfachen Auflösungen einer Dissonanz wie *c e g h*. Für die charakteristischen Dissonanzen konnte als Grundsatz erwähnt werden: von Sekunden aus bewegen sich die Stimmen auseinander, von Septimen aus zueinander. Bei den Nebendissonanzen, überhaupt bei den unwesentlichen Dissonanzen kann eine solche Führung noch zu Recht bestehen, Grundbedingung ist sie nicht mehr. Sowie dissonierende Töne als Wechselföne oder Vorausnahmen verstanden werden müssen, ändern sich die Bewegungstendenzen. Der Anschluß an andere Harmonien schafft dann allein Klarheit über die Fortschreitungsnotwendigkeit.

## Dreizehntes Kapitel.

**Verkürzte Dissonanzen, Scheinkonsonanzen: Parallelflänge und Leittonflänge, verminderte und übermäßige Dreiflänge.**

Im Verlaufe der Besprechung der charakteristischen Dissonanzen wurde auf die Möglichkeit aufmerksam gemacht, in Akkorden einzelne Töne auszulassen. Als besonders geeignet dafür erwies sich — man denke an den Nonenakkord — der Hauptton oder dessen Quintton. Die Praxis verwendet eine ganze Reihe von Dissonanzen, die sich durch Auslassen des Quinttones oder Haupttones scheinbar zu neuen Konsonanzen der Tonart umwandeln. Man hat diese Bildungen daher mit vollem Recht als Scheinkonsonanzen bezeichnet. Es handelt sich um diejenigen Dreiflänge, Moll- oder Durakkorde, welche bei dem stufenweisen Abzählen die Bezeichnung „Nebendreiflänge“ erhielten. Bemerkenswert an diesen Dreiflängen ist vor allem, daß sie akustisch konsonieren, musikalisch aber dissonieren. Ihre Behandlung im musikalischen Satz vollzieht sich deshalb unter ganz andern Voraussetzungen als diejenige der Hauptdreiflänge. Die Scheinterzen in ihnen können nicht nur verdoppelt werden, sondern bevorzugen direkt eine doppelte Aussetzung, weil sie aus der Reihe der Haupt- und Quinttöne stammen.

Eine einfache Kadenz diene zur Erläuterung, wie Scheinkonsonanzen entstehen. Eine beliebige Schlußwendung stellt die Funktionsfolge T | S<sub>6</sub> D<sub>7</sub> | T dar. Vierstimmig gesetzt erhält dieses Motiv etwa folgende Gestalt:

119.

T      S<sub>6</sub>    D<sub>7</sub>    T

Durch Fernbleiben des Quinttones im S<sub>6</sub> entsteht an zweiter Stelle ein Dreiflang, dessen Wirkung kaum von der Subdominantdissonanz abweicht.



Die Funktionsbezeichnung des zweiten Klanges müßte eigentlich  $S_7$  lauten, d. h. in dem Subdominantklang mit Sexte ist der Quintton in Wegfall gekommen. Aus der Verkürzung der Dissonanz resultiert aber ein Akkord, welcher scheinbar einer Konsonanz, d. h. dem Parallellklang der Subdominante, dem D-Mollakkord gleicht. Scheinbar! In der reinen Stimmung heißen die Töne des A-Unterklanges  $f \bar{a} \bar{d}$ , während der verkürzte Subdominantsextakkord die Töne  $f \bar{a} d$  bringt. Wohl hat die gleichschwebende Temperatur diese Stimmungsunterschiede ausgeglichen. Das Bewußtsein für sie ist trotzdem nicht vollständig verlorengegangen. Doch klingt jetzt im Anschlag der Dreiklang  $f \bar{a} d$ , man denke nur an seine Benutzung in der Terzquintlage, nicht anders als der konsonierende A-Unterklang. Von einer Gleichwertigkeit mit den Hauptakkorden der Tonart kann immerhin nicht die Rede sein. Deshalb bezeichnet man den Parallellklang, welcher hier den Hauptklang vertritt, als Scheinkonsonanz. Einzeln angeschlagen, akustisch, wirkt er wie eine Konsonanz, im Zusammenhang, musikalisch, stellt er eine Dissonanz, den Zusammenklang zweier Hauptdreiklänge dar.

Als Funktionszeichen für ihn ist zu schreiben  $S_p$ , was Subdominantparallellklang bedeutet, und als Klangbuchstabe  $^+f_p$ .

In der reinen Stimmung entsprechen  $T_p$  und  $D_p$  nicht durchaus dem  $S_p$ , da sie akustisch nicht dissonieren.  $T_p$  besteht aber aus  $f a c$  und  $c e g$ ,  $D_p$  aus  $c e g$  und  $g h d$ . Musikalisch handelt es sich also ebenfalls um Dissonanzen, d. h. um Zusammenklänge von Hauptkonsonanzen. In dieser Hinsicht kommen diese Dreiklänge  $S_p$  gleich und aus diesem Grunde stellen auch sie Scheinkonsonanzen dar.

Als Scheinkonsonanzen bilden sich im reinen Dur:

|           |                            |         |
|-----------|----------------------------|---------|
| aus $T_6$ | durch Auslassen der Quinte | $T_p$ , |
| " $D_6$   | " " "                      | $D_p$ , |
| " $S_6$   | " " "                      | $S_p$ . |

Für C-Dur bedeutet  $T_p$  (Tonikapallellklang) den Dreiklang  $a c e$ ,

$D_p$  (Dominantparallelklang) den Dreiklang  $e g h$ ,  $S_p$  (Subdominantparallelklang) den Dreiklang  $d f a$ .

Gleich dem reinen Dur verwendet das reine Moll an Stelle der Hauptklänge die Parallelklänge. Hier gehen sie aus den Unterklängen mit hinzugenommener VI und ausgelassener V hervor. In A-Moll entsteht aus  ${}_{VI}D$ , dem Akkord  $d | e g h$  mit unterdrückter v, der Dreiklang  $d | g h$ , welcher genau als  ${}_{VI}D$  zu schreiben wäre, kurzerhand aber als  $D^o_p$  bezeichnet wird. Diese Scheintonsonanz entspricht insofern dem Akkord  $f \bar{a} | d$  in C-Dur, als auch bei ihr in der reinen Stimmung akustisch keine Konsonanz vorliegt:  ${}_{VI}D$  in A-Moll =  $\bar{d} | g \bar{h}$ ;  $h^o_p = d | g \bar{h}$ . Sie wird den anderen Parallelklängen gleich in Anwendung gebracht.

Als Scheintonsonanzen bilden sich im reinen Moll:

|                |                                 |             |
|----------------|---------------------------------|-------------|
| aus ${}_{VI}T$ | durch Auslassen der Unterquinte | $T^o_p$ ,   |
| " ${}_{VI}S$   | " " " "                         | ${}^oS_p$ , |
| " ${}_{VI}D$   | " " " "                         | $D^o_p$ .   |

Für A-Moll bedeutet  $T^o_p$  (Molltonikaparallellklang) den Dreiklang  $c e g$ ,  ${}^oS_p$  (Mollsubdominantparallelklang) den Dreiklang  $f a c$ ,  $D^o_p$  (Molldominantparallelklang) den Dreiklang  $g h d$ . Diese Dreiklänge in Moll gestatten ebenfalls die Verdoppelung aller Töne.

Wie die reinen gebrauchen harmonische und melodische Systeme die Parallelklänge. In Dur kommen  ${}^oS_p$  und  $D^o_p$ , in Moll  $D_p$  und  $S_p$  in Betracht, für C-Dur demnach die Akkorde  ${}^oS_p = a s c e s$ ,  $D^o_p = b d f$ , für A-Moll  $D_p = e i s e g i s$ ,  $S_p = h d f i s$ .

Weiterhin stellen die Leittonklänge Scheintonsonanzen dar. In C-Dur erklärte sich zunächst der Dreiklang  $e g h$  aus einer Verkürzung des  $D_6$ . Der Dreiklang  $e g h$  kann hier aber ebensogut aus  $c e g | h$  hervorgehen. Diese Ableitung muß vor allem dann statt haben, wenn sich  $e g h$  mehr an die T als an die D anschließt, in verstärktem Grade also auf die Verkürzung von  $c e g h$  hinweist:

121.

Die Scheinkonsonanz e g h geht hier aus  $T_7$  durch Auslassen des Haupttones hervor, so daß zu schreiben wäre  $\mathbb{F}_7$ . Dafür durchstreicht man vereinfacht das Funktionszeichen mit dem Zeichen der großen Sept, welche den Leitton zum Hauptton darstellt:  $\mathbb{F}$ . Der Dreiklang e g h als akustische Konsonanz steht zu c e g im Verhältnis eines Leittonklanges. Ist doch h, der Hauptton einer Konsonanz e g h, der Leitton zu c, dem Hauptton von c e g. Wie e g h in C-Dur den Tonikaleittonklang ergeben kann, so a c e den Subdominantleittonklang. e g h ist außer  $D_p$  auch  $\mathbb{F}$ , a c e außer  $T_p$  auch  $\mathbb{S}$ .

In Moll entstehen die Leittonklänge aus  $\sqrt[VI]{T}$  und  $\sqrt[VI]{D}$ , und zwar durch Auslassen des Haupttones. In A-Moll resultiert dann f a c aus der Dissonanz f | a c e und nicht aus c | d f a. Es handelt sich um  $\sqrt[VI]{\mathbb{F}}$ , wofür vereinfacht geschrieben wird  $\mathbb{F}$ . Das Mollzeichen kann in Wegfall kommen. Die Scheinkonsonanz heißt Molltonikaleittonklang. Gleicherweise vermag c e g Molldominantleittonklang ( $\mathbb{D}$ ) zu sein.

Jeder Hauptklang der reinen, harmonischen, melodischen und übergreifenden Systeme darf seinen Parallellklang wie auch seinen Leittonklang zur Stellvertretung wählen.

Während die Parallellklänge und Leittonklänge als verkürzte Dissonanzen akustisch konsonieren, wichtige Scheinkonsonanzen darstellen, bleiben verminderte und übermäßige Dreiklänge, obgleich gleichfalls verkürzte Dissonanzbildungen auch in der Verkürzung dissonant. Demnach liegen in ihnen akustische und musikalische Dissonanzen vor.

Der Dreiklang h d f erweist sich in C-Dur als eine Verkürzung des  $D_7$ . Von der Dominantdissonanz ist der Hauptton g ausgeblieben. h besitzt deshalb die Bedeutung eines Terztones, d diejenige eines Quinttones. Im vierstimmigen Satze wird d verdoppelt, während h ein doppeltes Auftreten nicht verträgt. Der Dreiklang h d f findet sich ebenso in A-Moll. Hier geht er aus der Verkürzung des  $\sqrt[VI]{S}$  hervor. Von der Mollsubdominantdissonanz fehlt der Hauptton a. d, der Unterquintton von a, muß der zur Verdoppelung geeignetste Ton sein. Mithin läßt sich jeder verminderte Dreiklang, so wird diese Dissonanzverkürzung der verminderten Quinte wegen genannt, aus einem  $D_7$  oder einem  $\sqrt[VI]{S}$  durch Auslassen des Haupttones erklären. Harmonische Systeme weisen zwei verminderte Dreiklänge auf.

Der übermäßige Dreiklang hat seine Bezeichnung von der zwischen den Grenztönen bestehenden übermäßigen Quinte erhalten. Er setzt

sich aus einem Ober- und einem Unterklang zusammen, denen ein und dieselbe Hauptton gemeinsam ist.

f as c e gis h  
 c e g a c e

Von beiden Dreiklängen fehlt der Quintton, die V und 5. Als zur Verdopplung am geeignetsten bietet sich der mittlere Ton des übermäßigen Dreiklanges dar, bei as c e der Ton c, bei c e gis der Ton e. Unter anderen Voraussetzungen (siehe 25. Kapitel) kommen auch die anderen Töne für die Verdoppelung in Frage. Bestimmend ist, ob der übermäßige Dreiklang im harmonischen System auftritt oder ob er als „alterierter Dreiklang“ in übergreifende Systeme gehört.

Bierzehntes Kapitel.

Die Darstellung, Verwendung und Wirkung der verkürzten Dissonanzen.

1. Die Parallellänge.

Gleich den Nebendissonanzen bereichern die Scheinkonsonanzen die Ausdrucksmittel nachhaltigst. Die Parallellänge sind, weil sie zugleich musikalisch dissonieren und akustisch konsonieren, so stark im Ausdruck. Im reinen Dur ergeben die Parallellänge akustisch genommen Mollakkorde, im reinen Moll Durakkorde. Schieben sie sich zwischen die Hauptlänge ein, so gewinnt die musikalische Sprache außerordentlich an Abwechslung, die Symboltendenz wechselt jedoch nicht um.

122.

a) T .. S .. D .. T      b) T Tp S Sp D Dp T

Durch ausschließliche Verwendung von Oberlängen scheint der kleine Satz 122a) demjenigen von b) an Luftbetonung überlegen. Und

doch wirkt 122b) der Luftbetonung keineswegs entgegen. Dieselbe bekommt nur mehr Abwechslung. Die Eigentümlichkeit der Parallelklänge besteht hier eben nicht darin, Unlustbetonung hervorzurufen, sondern die Luftbetonung abzutönen. Nicht anders verhält es sich, wenn sich unter ähnlichen Voraussetzungen Parallelklänge in einem Mollsatz einstellen.

123.

a) .. D° .. °S .. T T T<sub>p</sub>

b) T D° D°<sub>p</sub> °S<sub>p</sub> T

Sicherlich unterscheidet sich 123b) nicht unbeträchtlich von a). An der Unlustbetonung ändern aber auch hier die Parallelklänge nichts Prinzipielles. Hier wie dort eine reichere Wellenlinie, ein mannigfaltigerer Ausdruck!

Sehr üblich ist das Ersetzen der Hauptklänge durch die Parallelklänge innerhalb der Kadenzen.

124.

a) T S<sub>p</sub> D<sub>7</sub> T

b) T D<sub>p</sub> D<sub>7</sub> T

c) T D°<sub>p</sub> °S T

d)

D° °S<sub>p</sub> T<sub>p</sub> D° T

Wenn in solchen Fällen der Parallelklang den Hauptklang vertritt, kommt er diesem an Wirkung sehr nahe. Durch die Art seiner Darstellung beweist er auch, wie er bestrebt ist, sich an den Hauptklang anzuschließen. Der Baß übernimmt bei solcher Stellvertretung gern den Hauptton des ursprünglichen Klangs, eine andere Stimme verdoppelt ihn, so daß die Scheinterz in der Scheinsonanz zweimal erklingt.

Weiterhin vermag der Parallelklang den Hauptklang auf schwerer Zählzeit zu ersetzen, indem er sich bestrebt, wie jener selbständig zu wirken, durch Einnahme einer Terzquintzstellung eigenartig hervorzutreten.

125.

T D T<sub>p</sub> T S · D<sub>p</sub> T D S<sub>p</sub>

T D° °S<sub>p</sub> °S T D°<sub>p</sub> T D° T°<sub>p</sub>

Für die Darstellung der Parallelklänge, für die Verdopplung eines Tones in ihnen, für die Stimmführung muß von entscheidender Bedeutung sein, welche Wirkung erzielt werden soll.

Je mehr sich die Parallelklänge durch Eintritt auf Schwerpunkten, durch die Art ihrer Lagerung als eigentliche Dreiklänge aufspielen, um so mehr verschwindet unwillkürlich die Bedeutung der Hauptklänge; die Stimmung gerät in Schwanken. Wenn sich mehrere Parallelklänge zu einer Phrase vereinen, kann sich sogar das Gefühl der Modulation einstellen. Die Stimmungsschwankung wird zur Stimmungswendung.

126.

T   D   T   S   Sp   Tp   Sp   Dp  
=°S   T   °S   D°

Gewiß läßt sich der Schluß des Satzes, wie es in den Funktionszeichen zunächst geschehen ist, noch im Sinne der Haupttonart erklären. Da das zweite Motiv aber vollständig nach Moll übergeht, kann man die Umdeutung im Sinn einer Modulation nicht von der Hand weisen.

Die Parallellänge der gemischten Systeme bereichern die Tonarten auf eine andere Weise.  $^{\circ}Sp$  und  $D^{\circ}p$  in Dur,  $Dp$  und  $Sp$  in Moll erweisen sich akustisch als Akkorde, welche in ihrer Art dem Hauptklang entsprechen. Sie besitzen demnach in sich die gleiche Klangtendenz wie die Tonika. Doch bedeuten auch sie nichts anderes als Schattierungen der Grundstimmungen.

Vielleicht am häufigsten sind diese Parallellänge in Terzquintlage zur Verwendung gekommen. Jeder Ton des Klanges darf verdoppelt werden.

127.

T    $^{\circ}Sp$    T   T   Dp   T

Auch die Anordnungen mit dem ursprünglichen Hauptton im Baß sind anzutreffen.

128.

Folgt in Dur D auf  $^{\circ}Sp$  resp.  $^{\circ}Sp$  auf D und in Moll  $^{\circ}S$  auf  $Dp$  resp.  $Dp$  auf  $^{\circ}S$ , so darf keine Stimme, da Klangwechsel vorliegt,

den übermäßigen Schritt, welcher zwischen der 6. und 7. Stufe der harmonischen Tonleiter besteht, ausführen. Alle fehlerhaften Fortschritte umgeht man, in der einen wie in der anderen Richtung, am besten durch Verdopplung des ursprünglichen Haupttones im Parallelklang.

129.

D °Sp                      Dp °S

Die Parallelklänge der melodischen Systeme stehen in demselben Verhältnis wie einfache Seitenklänge zueinander. Sie bedürfen keiner Sonderbestimmungen für ihre Satzweise und Verbindung.

130.

T D<sub>p</sub> °S<sub>p</sub> D<sub>p</sub> °S D T T Sp D<sub>p</sub> S<sub>p</sub> D T

Auf das stärkste beeinflussen die Parallelklänge der melodischen Systeme die Wirkung der Phrasen. Das augenblickliche scheinbare Verlassen der geschlossenen Tonart, das Hinausdrängen, das Sichausweiten ist das Symbol sehnenenden Weiterstrebens, schmerzlichen Verlangens. Nicht einfache, natürliche, sondern komplizierte Stimmungen kommen somit zum Ausdruck.

Auch in der zweiten Umstellung können die Parallelklänge auftreten. Zwar begegnet man diesen Stellungen seltener; ihre Wirkung ist aber keineswegs gering.

131.

Die „Quartsextakkorde“ der Scheinkonsonanzen leiten keine Kadenzen ein, auch treten sie nicht im Sinne von Wechselklängen vor andern Harmonien auf. Sie vertreten nur die Dissonanz, aus welcher sie hervorgegangen sind. Der Parallelklang eines Oberklanges stellt ja in der fraglichen Lagerung gar keinen Quartsextakkord, sondern einen Terzquartsextakkord, der Parallelklang eines Unterklanges einen Sekundquartsextakkord nach der Generalbassberechnung dar. Man lasse beispielsweise in dem ersten Motiv von 131 den Ton *c*, in dem dritten Motiv den Ton *a* weiterklingen, ein Unterschied in der Wirkung wird kaum zu bemerken sein.

132.

Als Aufgaben folgen einige Funktionsreihen, Motive und Sätze, in denen namentlich die kadenzierenden Wendungen Berücksichtigung finden sollen.

Aufgaben: 94–101.

94.  $\frac{3}{4}$  S D<sub>p</sub> D | T ||  
 95.  $\frac{2}{4}$   $\overset{0}{T}$  | D<sup>o</sup><sub>p</sub> °S |  $\overset{0}{T}$  ||  
 96.  $\frac{2}{2}$  T D | °S<sub>p</sub> °S | T ||  
 97.  $\frac{3}{4}$  °S<sub>p</sub> D | D<sub>p</sub> T<sub>p</sub> S<sub>p</sub> | D .. | T ||

98.  $\frac{3}{8}$   $\overset{\circ}{T} \overset{\circ}{T}_p | D^{\circ}_p \overset{\circ}{T}_p \text{ } ^{\circ}S | \overset{\circ}{T} \parallel$   
 99.  $\frac{2}{2}$   $T D^{\circ}_p | \text{ } ^{\circ}S_p \text{ } ^{\circ}S | D \dots | T \parallel$   
 100.  $\frac{3}{2}$   $\overset{\circ}{T} | S_p D_p S_p | D \text{ } ^{\circ}S \dots | \overset{\circ}{T} \parallel$   
 101.  $\frac{2}{2}$   $\overset{\circ}{T} \text{ } ^{\circ}S | D_p S | S_p D | \overset{\circ}{T} \parallel$

2. Die Leittonklänge.

Wie die Parallelklänge lassen die Leittonklänge als Scheinkonsonanzen die Verdopplung jedes Tones zu. Wohl können auch bei den Leittonklängen alle Stellungen Verwendung finden. Am häufigsten finden sich bei  $\text{F}$ ,  $\text{S}$ ,  $\text{F}$  und  $\text{D}$  einfache Dreiklangsanordnungen mit Verdopplung des Baßtones. Gern schließt sich der Leittonklang innerhalb des Taktes an die Hauptfunktion an, so daß deren Hauptton ohne schwere Schädigung der Klangwirkung weiter klingen kann.

133.

T  $\text{F}$  S S S D  $\overset{\circ}{T}$   $\text{F}$   $D^{\circ}$   $D^{\circ}$   $\text{D}$   $^{\circ}S$

Doch steht die Leittonsbedeutung der Scheinkonsonanz auch dann unzweifelhaft fest, wenn die Bildung dem Hauptklang vorausgeht.

134.

$\text{F}$  T  $\text{F}$  S

$\text{D}$   $D^{\circ}$   $\text{F}$   $\overset{\circ}{T}$

Je mehr allerdings in der Darstellung oder Lagerung ein Hauptton hervortritt, um so stärker ist die Neigung, die Scheinkonsonanz als von diesem Hauptton abhängig zu hören.

135.

T   D<sub>p</sub>   S   T   °S<sub>p</sub>   D°

Eher noch unterstützt die freilich mit Vorsicht zu verwendende Leittonsverdopplung die Leittonklangsbedeutung.

136.

In der Wirkung stellen auch die Leittonklänge nur Erweiterungen der Hauptklänge dar. Sie ergeben nichts anderes als Abtönungen der Symbole der Hauptakkorde, keine Symboländerung.

Aufgaben: 102—107.

102.  $\frac{2}{2}$  T  $\mathbb{F}$  | S D | T ||

103.  $\frac{2}{4}$   $\overset{\circ}{T}$   $\mathbb{F}$  | D<sup>°</sup><sub>p</sub> D |  $\overset{\circ}{T}$  ||

104.  $\frac{3}{4}$  S  $\mathbb{S}$  S | D °S<sub>p</sub> | D<sup>°</sup><sub>p</sub> °S | T ||

105.  $\frac{2}{2}$  D<sup>°</sup>  $\mathbb{D}$  | S S<sub>p</sub> | D .. |  $\overset{\circ}{T}$  ||

106.  $\frac{3}{4}$   $\overset{\circ}{T}$   $\mathbb{F}$  S | D °S<sub>p</sub> | °S D<sup>°</sup>  $\mathbb{D}$  | S D |  $\overset{\circ}{T}$  ||

107.  $\frac{2}{2}$  T  $\mathbb{F}$  T | S  $\mathbb{S}$  | D .. | T ||

### 3. Der verminderte Dreiklang.

Durch Auslassen des Haupttones im D<sub>7</sub>, wie VII<sup>S</sup> entsteht die Dreiklangsbildung, welche verminderter Dreiklang genannt wird. Die Töne h d f gehören, wenn nur die temperierte Stimmung in Be-

tracht gezogen wird, ebenso der Tonart C-Dur wie der Tonart A-Moll an. In C-Dur fehlt der Hauptton g, in A-Moll der Ton a. Wenn früher vom Ton h als dem Grundton des verminderten Dreiklangs h d f gesprochen worden ist, so kann nur ein vollständiges Erkennen der Entstehung des Akkordes den Anlaß dazu gegeben haben. Die Lagerung des Akkordes mit h im Baß gehört überhaupt zu den Seltenheiten. Vorzugsweise wird der Ton d der untersten Stimme übertragen. Der Baßton, also d, ist dann auch derjenige, welcher sich am besten zur Verdopplung eignet. Ab und zu findet sich die Verdopplung von f.

137.

B<sup>7</sup>    ::    ::    ::  
VII<sup>8</sup>    ::    ::    ::

Der unbedingt stark mitklingende Oberton a paßt zur Ergänzung ebenso nach C-Dur wie nach A-Moll, denn h d f a bildet in beiden Tonarten eine gleich wohlklingende Dissonanz.

Einige seltener verwendete Lagerungen des verminderten Dreiklangs mit Verdopplung verschiedener Töne zeigt das nächste Beispiel.

138.

Der verminderte Dreiklang gleicht als verkürzte Dissonanz dem Parallellklang wie dem Leittonklang. Er unterscheidet sich aber von diesen Bildungen, weil er nicht nur musikalisch, sondern auch akustisch dissoniert. Bei der Milde seiner Dissonanz besteht keine Regel für die Dissonanzfortschreitung. Sekundanschlässe, schrittweise Bewegungen bleiben gewiß das Nächstliegende. Auf die verminderte Quinte kann jederzeit die reine Quinte folgen, wenn der untere Intervallton nicht im Baß liegt.

Das harmonische System, in Dur wie in Moll, weist zwei verminderte Dreiklänge auf. In C-Dur harmonisch entsteht aus g h d f der Dreiklang h d f, aus d f as c der Dreiklang d f as. Ferner geht in harmonisch A-Moll aus h d f a der verminderte Dreiklang h d f und aus e gis h d der Dreiklang gis h d hervor. Diese Dreiklänge verbinden sich mit dem tonischen Dreiklang, doch gehen sie auch zu den Seitenklängen über und zwar  $\text{D}_7$  zur Subdominante,  $\text{VII}^{\text{S}}$  zur Dominante.

139.

T  $\text{D}_7$  T T  $\text{D}_7$  S T  $\text{D}_7$   $7^{\text{S}}$

$\text{T}^{\flat}$   $\text{VII}^{\text{S}}$   $\text{T}^{\flat}$   $\text{T}^{\flat}$   $\text{VII}^{\text{S}}$   $\text{D}^{\circ}$   $\text{T}^{\flat}$   $\text{VII}^{\text{S}}$   $\text{D}^{\sharp}$

Einige feltenerere Stellungen und Wendungen bringt 140.

140.

$\text{D}_7$   $\text{S}_p$  D  $\text{D}_7$   $7^{\text{S}}_p$  D  $\text{D}_7$  T  $\text{VII}^{\text{S}}$   $\text{VII}^{\text{S}}$   $7^{\text{S}}$  D  $\text{VII}^{\text{S}}$   $\text{T}^{\flat}$   $7^{\text{S}}$

Man experimentiere aber nicht mit den Klängen. Das Haupterfordernis für die Harmonielehre wird stets bleiben, die natürliche musikalische Sprache beherrschen zu lernen, klare Symbole für die verschiedensten Gemütsbewegungen in Anwendung zu bringen.

Aufgaben: 108—112.

108.  $\frac{2}{2}$  T  $\mathcal{D}_7$  | T S | T ||

109.  $\frac{3}{4}$   $\overset{\circ}{T}$   $\text{VII}^{\flat}\mathcal{S}$  | T  $\text{D}^{\circ}$   $^{\circ}\mathcal{S}$  |  $\overset{\circ}{T}$  ||

110.  $\frac{2}{4}$  T  $\text{VII}^{\flat}\mathcal{S}$  | D T | S  $\mathcal{D}_7$  | T ||

111.  $\frac{2}{2}$   $\overset{\circ}{T}$  |  $\mathcal{D}_7$   $\overset{\circ}{T}$  | S  $\text{Sp}$  |  $^{\circ}\text{Sp}$   $\text{VII}^{\flat}\mathcal{S}$  |  $\overset{\circ}{T}$  ||

112.  $\frac{3}{4}$  T  $\mathcal{D}_7$  S | T  $\text{VII}^{\flat}\mathcal{S}$  D | T ||

Die drei Arten der besprochenen Nebendreiflänge mögen nun bei der Harmonisierung von Melodien benutzt werden. Schon aus vorbereitenden Übungen, vierstimmigen Bearbeitungen kurzer Tonfolgen, ergibt sich die außerordentliche Beeinflussung des Ausdrucks. Die Töne e d c harmonisiere man erst in C-Dur, dann in A-Moll, und zwar mit Hauptakkorden sowie mit Stellvertretungen. Für die Durtonart kommen etwa nachstehende Anordnungen in Frage.

141.

a) T D T T D T T D T T D T T D T T D T<sub>p</sub>

f) T D S T D  $^{\circ}\mathcal{S}$  T D  $^{\circ}\text{Sp}$  T S<sub>p</sub> T

k) T  $\text{VII}^{\flat}\mathcal{S}$  T T S<sub>p</sub> T<sub>p</sub> D<sub>p</sub> D  $^{\circ}\mathcal{S}$  D<sub>p</sub>  $\text{VII}^{\flat}\mathcal{S}$  T<sub>p</sub>

o) p) q) r)

T D<sup>o</sup> S T D<sup>o</sup><sub>p</sub> S<sup>o</sup><sub>p</sub> T D<sup>o</sup><sub>p</sub> S<sup>o</sup><sub>p</sub> T S<sub>p</sub> S<sup>o</sup><sub>p</sub>

s) t) u) v)

T<sub>p</sub> D<sup>o</sup><sub>p</sub> S T<sub>p</sub> VII<sup>o</sup> T T<sub>p</sub> S<sub>p</sub> T D<sub>p</sub> S<sub>p</sub> T

Die Symboltendenz des melodischen Motivs heißt: ruhige Entschlossenheit in Luftbetonung! Die Hauptklänge in den ersten vier Bearbeitungen unterstützen diese Tendenz gleichmäßig. Die Stellungen beeinflussen das Motiv aber doch sehr verschiedenartig. In d) liegt unbedingt ein Vorwärtsdrängen, crescendo vor; in a) kann es sich ebensogut um decrescendo wie crescendo handeln. Der Wechsel der Stellungen in b) wie in c) dämpft die Entschlossenheit.

Ganz anders aber liegen die Verhältnisse beim Vergleich etwa von 141a) mit p) oder von a) mit n). Allerdings bringt p) auch nur Oberklänge, aber doch solche, welche als Parallelklänge zu deuten sind. Infolgedessen wirken der zweite und der dritte Klang vielmehr im Sinne der Mollseitenklänge, die durch sie vertreten werden. Die Luftbetonung äußert sich demnach in p) keineswegs so eindeutig und einwandfrei wie in a). n) verhüllt in noch weit höherem Grade die Grundstimmung.

Nr. 142 bringt eine größere Zahl harmonischer Auslegungen der Tonfolge e d c in A-Moll.

142.

a) b) c) d) e)

T S T T S T T S T T S T T S T<sub>p</sub>

f) g) h) i)

$D^{\circ} \text{ } ^{\circ}S \text{ } \overset{\circ}{T}$     $D \text{ } ^{\circ}S \text{ } \overset{\circ}{T}$     $D_p \text{ } ^{\circ}S \text{ } ^{\circ}S_p \text{ } \overset{\circ}{T} \text{ } D^{\circ}_p \text{ } \overset{\circ}{T}$

k) l) m) n)

$\overset{\circ}{T} \text{ } \text{ } \overset{\circ}{T} \text{ } \text{ } \overset{\circ}{T}$     $\overset{\circ}{T} \text{ } D^{\circ}_p \text{ } \overset{\circ}{T}_p$     $D_p \text{ } ^{\circ}S \text{ } \overset{\circ}{T}_p$     $\overset{\circ}{T} \text{ } \text{ } \overset{\circ}{T} \text{ } \text{ } \overset{\circ}{S}_p$

o) p) q) r)

$D_p \text{ } S \text{ } \overset{\circ}{T}$     $D_p \text{ } S_p \text{ } \overset{\circ}{T}$     $D_p \text{ } S_p \text{ } \overset{\circ}{T}_p$     $D_p \text{ } S_p \text{ } ^{\circ}S_p$

s) t) u) v)

$D_p \text{ } S_p \text{ } \overset{\circ}{T}_p$     $\overset{\circ}{T} \text{ } \text{ } \overset{\circ}{T} \text{ } \text{ } \overset{\circ}{T}$     $\overset{\circ}{T} \text{ } \text{ } \overset{\circ}{T} \text{ } \text{ } D^{\circ}_p \text{ } \overset{\circ}{T}$     $\overset{\circ}{T}_p \text{ } D^{\circ}_p \text{ } \overset{\circ}{T}$

Je natürlicher die Akkorde gewählt sind (142 a bis d), um so deutlicher erscheint die Unlustbetonung symbolisiert. Die Parallelklänge in p), welche an sich wohl wie Unterklänge wirken, bedingen einen ganz anderen Effekt als die Unterklänge in a). Die geringere Beziehung der Akkorde zur Molltonika veranlaßt ein Schwanken im Symbol, allerdings ohne den Grundzug zu beeinträchtigen. Wenn die Folgen hier teilweise noch überraschender erscheinen als in Dur, so hängt das in erster

Linie mit den Stellungen zusammen. Man vergleiche dazu 142q) oder m), die starke Modifikationen der Hauptklänge bringen.

Ähnliche Harmonisierungsübungen stelle man mit anderen Tonfolgen an, etwa mit den Tönen e f g, c h a, f e d, h a g, usw.

Aufgaben: 113—121.

113.

T D T<sub>p</sub> S<sub>p</sub> D T S S D D<sub>p</sub> T<sub>p</sub> .. S<sub>p</sub> D T

114.

Ṫ D° S<sub>p</sub> VII<sup>S</sup> Ṫ<sub>p</sub> S D°<sub>p</sub> Ṫ<sub>p</sub> Ṫ D° D°<sub>p</sub> S Ṫ<sub>p</sub> S<sub>p</sub>

115.

VII<sup>S</sup> Ṫ ♯ D°<sub>p</sub> S .. Ṫ T

116.

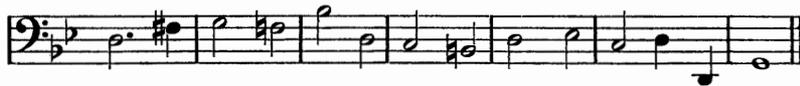
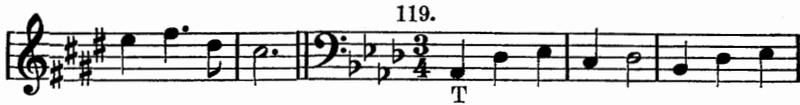
Ṫ

117.

T

118.

Ṫ



#### 4. Der übermäßige Dreiklang.

Der übermäßige Dreiklang entsteht nur in den gemischten und übergreifenden Systemen. Gleich dem verminderten Dreiklang setzt er sich aus zwei konsonierenden Dreiklängen zusammen; mithin ist er dissonant. In ihm liegt ein Zwitterakkord vor, aus Lust und Unlust gepaart. Ein Sehnen, ein Drängen, ein Vorwärtzstreben kommt in dem eigenartig wirkenden Akkord zum Ausdruck. Namentlich wenn mehrere übermäßige Dreiklänge einander folgen, entsteht eine ganz besonders sehrende Stimmung. Man denke an die Einleitung zum ersten Satz der Faustsymphonie von Franz Liszt, an den ersten Aufzug des Siegfried von Richard Wagner!

Ein Klang wie as c e müßte eigentlich vom Ton c aus bezeichnet werden. Zunächst wird aber, solange es sich um das harmonische

C-System handelt, entweder f as c oder c e g als Hauptklang angenommen. Als Bezeichnungen ergeben sich dann (für C-Dur):

$$e | f \text{ as } c = \text{VI}^{\flat} \text{S} \text{ oder } \text{VI}^{\flat} \text{c}$$

$$c \text{ e } g | \text{ as} = \text{T}^{\flat} \text{ oder } \text{c}^{\flat}$$

Bei der Darstellung wird gern der Ton c, d. h. der eigentliche Hauptton verdoppelt.

143.

Bei der Auflösung dieser Dissonanz ist es erstens möglich, daß die Bedeutung des einen C-Klanges aufhört und nur noch der andere bestehen bleibt (Wechseltonbildung).

144.

Zweitens kann der Klang der Tonart, welcher an der Dissonanzbildung nicht beteiligt war, das Ziel, nach welchem die Dissonanz hinstrebt, bilden.

145.

Die Verbindungen gestalten sich noch inniger, wenn zum Dominantklang der dissonierende Zusatzton genommen wird. Dadurch ermöglicht sich ein weiterer Leittonschritt, die Bewegung von e zu f.

146.

Die Wirkung der Dissonanz  $as\ c\ e$  macht sich ohne Zweifel bei einer Auflösung, wie sie 144 zeigt, viel weniger bemerkbar als in 145 oder gar in 146. Beim Übergang von  $as\ c\ e$  zu  $c\ e\ g$  oder  $f\ as\ c$  trübt sich die Bedeutung des einen C-Klages nur vorübergehend. Über die Lustbetonung zieht ein Schatten, die Unlustbetonung erfährt eine Aufhellung. Schließt sich dagegen  $D$  oder  $D_7$  an  $as\ c\ e$  an, so offenbart der Dissonanzklang erst seinen wirklichen Charakter, die Spannung, welche in ihm liegt, läßt nicht sofort wieder nach. Sie bedeutet nicht ein vorübergehendes Sichausdehnen, sondern ein starkes Vorwärtsdrängen.

Der übermäßige Dreiklang bringt in den Verlauf einer musikalischen Phrase einen ganz eigentümlichen Akzent hinein.

147.

T S  $D_7$  T T  $^{\circ}S$   $D_7$  T T  $\overset{\vee}{\text{VI}}\text{S}$   $D_7$  T

Das Motiv 147 a) gibt in seinen Oberklängen eine durchaus heitere Stimmung wieder, die auch der mild dissonierende Dominantseptakkord nicht beeinträchtigt. Diese Heiterkeit läßt vorübergehend nach, wenn, wie das in 147 b) geschieht, S durch  $^{\circ}S$  ersetzt wird. Doch bedingt der Unterklang noch keine größere Unruhe. Sowie aber in 147 c) an zweiter Stelle der übermäßige Dreiklang eingeführt wird, erhält das Motiv einen anderen Charakter. Die Lustbetonung erhält durch den übermäßigen Dreiklang eine Erschütterung, eine nicht unbedenkliche Wendung, von der es mindestens fraglich bleiben muß, ob sie nicht zum völligen Bruch, zur Abkehr von der Heiterkeit führen

wird. Die Spannung ist nicht gering. Die Zwitterdissonanzen beeinflusst die Tendenz des Motivs in viel stärkerem Grade, als es der einfache Unterklang zustande bringt.

In F-Moll erklärt sich der Akkord  $as\ c\ e$  entweder als  $D_7^{\flat}$  oder als  $\text{VII}^{\flat}$ . Als Darstellungen des Dreiklangs im vierstimmigen Satz sind die unter Nr. 143 verzeichneten einzusehen. Auch die Auflösungen mit Beibehaltung eines klangbildenden Bestandteils der Dissonanzen sind dieselben wie in C-Dur. Der Übergang zum neuen Akkord führt hier zur  $^{\circ}S$  oder zum  $\text{VII}^{\flat}S$ .

148.

Ob der übermäßige Dreiklang in der Umgebung von Unterklängen ebenso wie in derjenigen von Oberklängen wirkt, ist nicht ohne weiteres zu entscheiden. Sicher aber erlangt auch ein Motiv mit Molltonika durch Benutzung des übermäßigen Dreiklanges merkliche Spannung.

In der Praxis finden wir den übermäßigen Dreiklang häufiger als sogenannten alterierten Akkord. Er gehört dann zu den übergreifenden Bildungen. Seine Ableitung erfolgt in anderer Art, d. h. er setzt sich aus einem Oberklang und der Dominante des Parallelklanges oder aus einem Unterklang und der Mollsubdominante dessen Parallelklanges zusammen. Dadurch kommen für die Verdopplung andere Töne in Frage. Da die Dissonanzen nicht mehr zwei Hauptklänge vereint, symbolisiert sie auch anders.

Wir sehen hier zunächst davon ab Aufgaben mit dem übermäßigen Dreiklang auszuarbeiten.

## Fünfzehntes Kapitel.

### Die Verwendung der charakteristischen Dissonanzen.

#### 1. Der Dominantseptakkord.

Der Dominantseptakkord  $D_7$ , der Zusammenklang von Dominante und Grundton der Subdominante findet sich am häufigsten innerhalb der Kadenz vor der Tonika. Da die Dominantdissonanzen

auf Grund des harmonischen Systems in Dur und Moll derselben Tonstufe vorkommt, ergeben sich beiderseits gleiche Auflösungsarten. g h d f geht nach e g wie nach e es g über.

149.

D, T  
(T)

Von f der Sept, d. h. demjenigen Ton, welcher zur Dominante wie zur nächstfolgenden Konsonanz dissoniert, muß stufenweise von g weg, also abwärts zu, gegangen werden, und zwar nach dem Terzton e der Durtonika oder nach dem Terzton es der Molltonika. Vom Ton g aus ist vollständige Bewegungsfreiheit gestattet. Das Gewohnte ist innerhalb der Kadenz der Sprung von g nach e im Baß. In allen Verbindungen von 149 erfolgt von d aus Sekundanschluß nach c. Von h ist der Uebergang zum Grundton e, der Leittonschritt, das Gegebene (149 a, c, e). Daraus resultiert freilich eine unvollständige Wiedergabe der Tonika, denn ihr fehlt die 5 resp. I. Zur Vermeidung dieser Verkürzung läßt man (siehe 149 b, d) vom Leitton aus einen Terzsprung abwärts zu. Nur in der Oberstimme empfiehlt sich das Weiterschreiten zum Grundton. Mindestens in einer Schlußkadenz verdient 149 e) vor f) den Vorzug. Handelt es sich darum, in einem der Akkorde einen Ton auszulassen, so wird man ihn weniger in der Dissonanz, die ja an sich vier Töne aufweist, als im Dreiklang vermischen. Der Septakkord läßt sich sehr gut ohne Quinte wiedergeben. Zur Verdopplung gelangt dann, da sich Terz wie Septime nicht dazu eignen, der Hauptton.

150.

Hin und wieder ist auch das Auslassen des Terztones statthaft. Der zu verdoppelnde Ton bleibt der Hauptton.

151.

Zur Verwendung einer bestimmten Lagerung gibt fast stets der Zusammenhang, die Stimmführung den Anlaß. An sich macht sich der Dissonanzcharakter am meisten geltend, wenn der dissonierende Ton in der Oberstimme liegt.

Aufgabe:

Anschlagen des  $D_7$  in allen Dur- und Mollsystemen. Vierstimmige Darstellung des  $D_7$  mit dem Hauptton im Baß und Verbindung desselben mit der Dur- wie Molltonika.

Gleich dem Hauptton kann die Terz, die Quinte wie die Septime des  $D_7$  im Baß liegen.

152.

$D_7$     $D_7$     $D_7$     $D_7$   
1   3   5   7

Die Generalbaflehre hat die 2. Stellung als Quintsextakkord, die 3. Stellung als Terzquartakkord, die 4. Stellung als Sekundakkord bezeichnet. Prinzipielle Bedeutung kommt diesen Benennungen nicht zu. Quintsextakkord kann ebensogut eine Hauptstellung wie eine Umstellung kennzeichnen.

Die Grundsätze für Darstellung und Verbindung mit der Tonika bleiben bei den Umstellungen des  $D_7$  genau dieselben wie bei der Hauptstellung.

153.

153.

Auf den Dominantseptakkord mit der Terz im Baß folgt mit Vorliebe die Grundstellung des Dreiklangs. Wenn, wie es immerhin möglich ist, einmal vom Leitton zum Terzton der Tonika gesprungen wird, macht sich, um die Verdopplung des Terztones in der Tonika zu vermeiden, eine veränderte Führung des dissonierenden Tones erforderlich.

154.

Bei etwaigem Abwärtspringen des Leittones geschehen die anderen Stimmbewegungen in normaler Weise.

155.

Auch beim Übergang von D<sub>7</sub> mit der 5 im Baß zur Terzlage der Tonika vermeidet man durch Aufwärtsschreiten oder Abwärtspringen vom dissonierenden Ton aus die Verdopplung des Terztones der Tonika.

156.

Als zulässig darf die Terzverdopplung erachtet werden, wenn die Stimmen über den Terzton hinweg stufenweise weiterstreiten.

157.

Dagegen ist Terzverdopplung, wenn eine Stimme vom Terzton abspringt, schlecht.

158.

Stellvertretende Fortschreitung des dissonierenden Tones hat auch dann stattzufinden, wenn der Stellung des  $D_7$  mit dem Hauptton im Baß die Terzlage der Tonika folgt.

159.

An  $D_7$  mit der Sept im Baß schließt sich am einfachsten  $T$  oder  $T^{\circ}$  an. Zwar kann der Sprung von der Sept zum Grundton des Dreiklangles vorkommen; durch ihn wird die Auflösung der Dissonanz aber fast stets unbefriedigend wirken (160 a, b, c). Ebenso ist das Weiterschreiten des dissonierenden Tones aufwärts (160 d, e, f) nur selten verwendbar.

160.

a)      b)      c)      d)      e)      f)

Wo findet sich nun der Dominantseptakkord? Vor allem innerhalb der Kadenz vor der abschließenden Tonika.

161.

Wenn an vorletzter Stelle  $D_7$  statt  $D$  steht, so veranlaßt die Dissonanz nichts anderes als ein stärkeres Hindrängen zur Tonika. In diesem Sinne wirkt sie anregend. Da die Dissonanz außerordentlich gering ist, erscheint das Symbol gegenüber der eigentlichen Dreiklangswirkung nicht grundsätzlich geändert. Der zwischen Unterklängen eingeschobene Oberklang mit Sept hellt gewiß die Stimmung etwas auf, ohne die Unlustbetonung zu verdrängen.

Zu berücksichtigen ist, in welcher Stellung der  $D_7$  auftritt, wie sich die Lage der Oberstimme ergibt. Energischer bekräftigt der Übergang von Grundton zu Grundton, wie es Nr. 161 zeigte, den Schluß, als wenn  $D_7$  mit Terz oder Quinte im Baß erklingt.

162.

Aber selbst wenn der Baß von Grundton zu Grundton springt, beeinflusst die Lage der Oberstimme noch stark die Wirkung des Abschlusses.

163. a) b) c)

Früher machte man einen Unterschied zwischen vollkommenen und unvollkommenen Schläffen. Zu ersteren rechnete nur die Wendung 163 a). Daß 163 c) in Moll auch einen vollkommenen Schluß darstellt, wurde meist ganz übersehen. Motiv 163 b), gleichgültig ob mit Dur- oder Molltonika, eignet sich für Stimmungen weicher Tendenz, für solche, die mehr fragend als bejahend ausklingen. Auch der Quintschluß in Dur 163 c) ruft diesen Eindruck hervor.

Ebenso gut wie am Ende einer musikalischen Idee kann der im Verlauf oder am Anfang derselben auftreten, gleichgültig ob auf leichter oder auf schwerer Zählzeit.

164.

Der  $D_7$  dissoniert so seltsam wenig, daß er auch frei eintretend niemals merkliche Unruhe widerspiegelt. Soll seine Vorbereitung in Betracht gezogen werden, wird entweder der Hauptton oder die Sept Bestandteil des vorhergehenden Akkordes sein. Für den letzteren Fall kommen  $S$ ,  $S_p$ ,  $^{\circ}S$ ,  $^{VII}S$  in Frage.

165.

Bei der Vorbereitung durch die D ist diese selbst wie ihr Parallelklang verwendungsfähig.

166.

Die Septime schließt sich nicht nur schrittweise an den Grundton an, sie kann auch sprungweise auftreten.

167.

In vorstehenden Beispielen ist die Sept wie ein vorausgenommener Wechselton anzusehen. Die Phrasierung zwingt das f zu e (oder zu es), nicht aber zu g, h oder d zu ziehen.

Die ersten Aufgaben dienen der Verwendung des  $D_7$  bei seiner Verbindung mit der Dur- oder der Molltonika. Es gilt vor allem zu beobachten, wie sich nun die Symbole von denjenigen, welche nur mit Dreiklängen operieren, abheben.

Aufgaben: 122—132.

$$122. \frac{3}{4} \text{ } ^{\circ} \text{S } \overset{\circ}{\text{T}} \text{ } D_7 \mid \overset{\circ}{\text{T}} \text{ } D^{\circ} \mid \text{ } ^{\circ} \text{S } \text{ } D_7 \mid \overset{\circ}{\text{T}} \parallel$$

$$123. \frac{2}{4} \text{ } T \text{ } \dots \mid \text{ } ^{\circ} \text{S } \text{ } D_7 \mid T \text{ } \text{ } \text{ } \mid S \text{ } S_p \mid T \text{ } D_7 \mid T \parallel$$

124.

T D<sub>7</sub> D<sub>7</sub> D<sub>7</sub>

125.

T D<sub>7</sub> D<sub>7</sub> D<sub>7</sub>

126.

T D<sub>7</sub> D<sub>7</sub> D<sub>7</sub>

127.

T D<sub>7</sub> D<sub>7</sub> D<sub>7</sub>

128.

D<sub>7</sub> T D<sub>7</sub> D<sub>7</sub> D<sub>7</sub> D<sub>7</sub>

D<sub>7</sub>

129.

T

130.

T

131.

T

132.

D<sub>7</sub>, T

Der Dominantklang mit Sept verbindet sich nicht nur mit der Dur- oder Molltonika, sondern noch mit einer Reihe von anderen Klängen. Die Gesetze der Stimmführung bleiben bei jeder anderen Verbindung dieselben wie bei derjenigen zur Tonika. Bei den Dissonanzen gelten aber wie bei den Konsonanzen die Grundsätze der Stimmführung dann nicht mehr, wenn ein Klang aus einer Lage in eine andere versetzt wird. Nur die letzte Stellung schließt sich dem nächstfolgenden Akkord in gewohnter Weise an.

168.

T D<sub>7</sub>, ... T      T .. D<sub>7</sub>, .. .. T

Von der Dissonanz g f aus, d. h. dem Zusammenklang von zwei Tönen, welche durch c in Beziehung treten, sind folgende Weiterbildungen zur Konsonanz möglich:

169.

+      0      0      †      0      +  
c      g      c      f      e      as

Der vermittelnde Ton c kann zum Hauptton, Terzton oder Quintton eines Ober- wie Unterklanges werden. Die Zusammenstellung

der Klangbuchstaben von den Dreiklängen, welche einem Dissonanzakkord mit den wesentlich dissonierenden Tönen g und f folgen können, gibt nachstehendes Bild:

$$f \overset{+}{a} s \ c \ | \ c \ \overset{\circ}{e} \ g.$$

Jeder Buchstabe zählt als Vertreter eines Dreiklanges. f, as und c rechnen als die Haupttöne von Oberklängen; c, e und g rechnen als die Haupttöne von Unterklängen. Mithin kann D<sub>7</sub> in der Tonart C-Dur aufgelöst werden nach:

$$T, T_p, S, \overset{\circ}{S}, \overset{\circ}{S}_p,$$

und D<sub>7</sub> in der Tonart C-Moll nach:

$$\overset{\circ}{T}, \overset{\circ}{S}, \overset{\circ}{S}_p, S, \mathfrak{S}.$$

In C-Dur fehlt von den Dreiklängen, welche den Ton c enthalten, der G-Unterklang, in C-Moll der C-Oberklang. Bei Besprechung der Zwischenkadenzten wird sich zeigen, daß c es g in C-Dur als D<sub>g</sub> (Dominantgegenklang), ebenso c e g in C-Moll als <sup>0</sup>S<sub>g</sub> (Mollsubdominantgegenklang) verwendbar ist.

Eine wirkliche Lösung der Dominantdissonanz bringt nur der tonische Dreiklang. Alle anderen auflösenden Akkorde täuschen eine Schlusswendung vor. Man hat sie deshalb als Trugkadenzten bezeichnet. Plötzlich schwankt die Stimmung. Namentlich wenn der Trugschluß auf eine schwere Zählzeit fällt, tritt eine unerwartete Wendung im Symbol ein, die, wenn auch vorübergehend, so doch nicht unbedeutend von der Grundlinie des Symbols ablenkt. Durch Metharmose des abschließenden Akkordes läßt sich sofort die Verkettung mit einem neuen Symbol herstellen.

Wie bei den einfachen Kadenzierungen des D<sub>7</sub> zur T, spielt auch bei den Trugschlüssen nicht nur der Klang an sich, sondern seine Stellung eine bedeutame Rolle. In bezug auf die Stimmführung ist nichts Neues zu sagen. Die Dissonanzen bewegen sich in gewohnter Weise, Leittonschritte verdienen stets besondere Beachtung, der Grundton des eigentlich erwarteten Hauptakkordes wird gern verdoppelt. Den größten Eindruck ruft ein Trugschluß sicherlich dann hervor, wenn der stellvertretende Schlußklang auf einer schweren Zählzeit im Satz, auf dem 4. oder 8. Takt erklingt. In den nachstehenden Beispielen denke man sich den zweiten Takt als einen schließenden Schlußtakt. Der T<sub>p</sub> läßt unter der Voraussetzung, daß vorher eine

lustbetonte Stimmung symbolisiert wurde, den Ausdruck eine Wendung zur Unlust nehmen, vorübergehend unbestimmt werden.

170.

The musical score for exercise 170 is presented in two systems. The first system contains measures labeled a) through e), and the second system contains measures labeled f) through k). The music is written for piano in 2/2 time. It features various chordal textures and dissonances, with specific measures (h, i, k) highlighted for analysis.

170 h), i), k) erscheinen am auffallendsten, weil hier nicht der erwartete Hauptton c in der Oberstimme erklingt. Durch das Auftreten von a wie e gewinnt der Dreiklang a c e an Selbständigkeit, versucht er sich von der Parallelbedeutung freizumachen. Aber auch an solchen Stellen erhält sich grundsätzlich die Trugschlußwirkung, die das Symbol wehmütig ausklingen läßt.

Bei der Wendung nach der Subdominante kommt eine Verwunderung zum Ausdruck, ein Moment des Zögerns, des fragenden Verweilens unterbricht den Stimmungsverlauf. Dabei wahrt die Dursubdominante den Charakter der Lustbetonung.

171.

The musical score for exercise 171 is presented in one system with measures labeled a) through e). The music is written for piano in 2/2 time. It shows a progression of chords, with the seventh of the previous chord remaining in the bass line of the new chord.

Die Septime bleibt hier liegen, vom Hauptton des Dissonanzakkordes aus wird zur Terz des neuen Akkordes geschritten. Vereinzelt findet sich auch die Fortschreitung 171 e).

Ein Zögern, ein Fragen spiegelt die Verbindung mit der  $^{\circ}S$  ebenfalls wider. Nur bedingt der Unterklang eine Verschiebung im Symbol; durch den unluftbetonten Dreiklang scheint sich ein Stimmungsumschlag vorzubereiten.

172.

Der Übergang zum  $^{\circ}S_p$  läßt das Moment der Überraschung nicht minder stark hervortreten. Hier springt die Stimmung unerwartet in einen anderen luftbetonten Kreis über.

Schon der Stimmführung wegen, zur Vermeidung des übermäßigen Schrittes, macht sich meist im  $^{\circ}S_p$  die Verdopplung des ursprünglichen Haupttones erforderlich.

173.

Stellungen wie diejenigen in 173 d) und e) kommen wohl vor, doch sind sie der eigentümlichen Wirkung wegen vorsichtig zu handhaben.

Aufgaben: 133—140.

$$133. \frac{3}{4} \quad T \ S \mid D_7 \ T_p \mid D_7 \ S \ S_p \mid D \ D_7 \mid ^{\circ}S_p \ ^{\circ}S \ D_7 \mid T \parallel$$

$$134. \frac{2}{2} \quad D \ D_p \mid S \ S_p \mid T \ D_7 \mid ^{\circ}S \ .. \mid D \ .._7 \mid T \parallel$$

135.

136.

137.

T  $D_7$   $T_p$   $D_7$   $^{\circ}S_p$

$D_7$  S  $^{\circ}S_p$

138.

$D_7$   $^{\circ}S$   $D_7$   $T_p$   $D_7$

139.

$^{\circ}S_p$   $^{\circ}S$   $T_p$   $S_p$   $D_7$   $^{\circ}S$

$D_7$   $T_p$   $S_p$   $D_7$   $T_p$

140.

$D_7$  S  $D_7$   $T_p$   $D_7$   $^{\circ}S_p$

Bei der Folge  $D_7$   $^{\circ}S$  stockt auch in Moll die Bewegung. Statt einer entschiedenen Lösung macht sich eine unentschlossene Ausweichung bemerkbar, deren Eindruck dann von Besonderheit ist, wenn der Sopran nach oben rückt.

174.

a) b) c)

d) e)

$^{\circ}S_p$  verschafft in Moll der unlustbetonten Stimmung nur eine geringe Aufhellung.

175.

Aufregend dagegen, einem grellen Lichtschein vergleichbar, wirkt S bei der Trugkadenz in Moll. Der Klang der dorischen Sexte, das ist S in Moll, gibt einem Symbol ein ganz besonderes Gepräge.

176.

Bei der Auflösung des  $D_7$  nach S erscheint der Stimmungsverlauf noch in erhöhtem Maße gestört. Die Art der harmonischen Folge gemahnt durchaus an den Trugschluß nach  $^{\circ}S_p$  in Dur. Hier

wie dort der Fortschritt zu einem Dreiklang, der in sich das gleiche Klanggeschlecht wie der ursprüngliche tonische Dreiklang aufweist. Hier wie dort das Verleugnen der tonischen Terz. Ein Sprung in der Stimmung ist bei diesem Trugschluß auch in Moll zu beobachten. Jetzt nur der Sprung in einen anderen unlustbetonten Kreis!

177.

Das Auftreten des erwarteten Grundtones c im Sopran, 177 a) bis d), weist noch die größte Ähnlichkeit mit der ursprünglichen Kadenzbildung auf. Sowie aber der Ton a oder gar e oben zu liegen kommt, verschärft sich das Gefühl der Überraschung in der harmonischen Wendung und mithin in der Symbolbewegung.

Aufgaben: 141—149.

$$141. \frac{2}{4} \overset{\circ}{T} D^{\circ} | {}^{\circ}S D_7 | +S | \overset{\circ}{T} D_7 | \overset{\circ}{T} ||$$

$$142. \frac{3}{4} D^{\circ} {}^{\circ}S \overset{\circ}{T} | {}^{\circ}S D_7 | \& | S_p D_p D_7 | {}^{\circ}S \overset{\circ}{T} ||$$

143.

$\overset{\circ}{T}$  D .. $^{\circ}$ S  $D_7$   $^{\circ}$ S $_p$

144.

$D_7$   $^{\circ}$ S  $D_7$   $^{\circ}$ S $_p$

145.

$D_7$  S  $\overset{\circ}{T}$   $D_7$   $^{\circ}$ S

S  $D_7$  &  $^{\circ}$ S

146.

$\overset{\circ}{T}$   $D_7$  & S $_p$

147.

$D_7$   $^{\circ}$ S $_p$  S  $D_7$   $\overset{\circ}{T}$  S D .. $^{\circ}$ S

$^{\circ}$ S  $D_7$  S  $D_7$   $\overset{\circ}{T}$   $^{\circ}$ S $_p$   $D_7$   $^{\circ}$ S

148.

$\overset{\circ}{T}$   $D_7$   $^{\circ}$ S $_p$

$D_7$   $^{\circ}$ S  $D_7$   $\overset{\circ}{T}$   $D_7$  S

149.

$\overset{\circ}{T}$   $D_7$   $^{\circ}$ S  $D_7$   $^{\circ}$ S .. $\overset{\circ}{T}$



## 2. Der Mollsubdominantseptakkord.

Im Mollsubdominantseptakkord, VII<sup>S</sup>, erklingen im reinen Moll °S und D<sup>o</sup>, im harmonischen System °S und D<sup>+</sup> zusammen. Das harmonische System in Dur bringt dieselben Seitenklänge wie in Moll; VII<sup>S</sup> findet sich mithin in Moll wie in Dur derselben Tonstufe vor. Die Stimmführungen bei den Übergängen der Dissonanz zu Konsonanzen geschehen hier wie dort unter denselben Bedingungen.

Als in der Praxis bevorzugte Lage, als Hauptstellung ist die Lagerung mit dem Grundton der °S im Baß anzusehen. Von dem dissonierenden Ton, der Untersept aus erfolgt der Fortschritt zur Terz der auflösenden Dur- oder Molltonika. Bei einer Verbindung von d | f as c mit e es g resp. c e g springt der Baß regulär von f nach c, von d aus muß es oder e erreicht werden, der gemeinsame Ton c bleibt in derselben Stimme, von as aus erfolgt der Leittonschritt nach g.

178. a) b) c) d) e) f)

VI<sup>°</sup>S T  
(T)

Konsonanz wie Dissonanz bringen alle Töne; Auslassungen machen sich nicht notwendig.

Aufgabe:

Anschlagen des VII<sup>S</sup> in allen Moll- und Durssystemen. Vierstimmige Darstellung des VII<sup>S</sup> mit dem Grundton der °S im Baß und Verbindung der Dissonanz mit der Moll- und Durtonika.

Auch bei diesem Dissonanzakkord kann jeder Ton im Baß liegen.

179.

VI<sup>°</sup>S VII  
VII<sup>°</sup>S V  
VII<sup>°</sup>S III  
VII<sup>°</sup>S I

Wir sehen hier dieselben Arten der Stellungen, welche in Nr. 152 für den  $D_7$  angeführt wurden. In Nr. 180 werden Verbindungen gezeigt von  $VII^{\circ}S$  zur  $\overset{\circ}{T}$  oder  $T$ , wenn von der Dissonanz der Baß die III bringt.

180. a)                      b)                      c)                      d)                      e)                      f)

Folgt der Dissonanz die Grundstellung des tonischen Dreiklangles, so muß von der III aus nach dem Grundton gesprungen werden (180 a, b, d). Sekundschritt macht sich bei dem Anschluß der zweiten Umstellung der Tonika an die Dissonanz notwendig (180 c, e, f). Unregelmäßige Führungen sind dabei, namentlich in der Instrumentalmusik, nichts Ungewohntes (180 e, f). Bei Eintritt des tonischen Dreiklangles mit der Terz im Baß muß dem dissonierenden Ton zur Vermeidung von Terzverdopplung eine freiere Bewegung gestattet sein.

181.

Auf die Stellung des  $VII^{\circ}S$  mit der VII im Baß folgt meist die Terzlage der Tonika.

182.

Der Übergang zur Grundstellung des tonischen Dreiklangles mit der Bewegung von der VII zur V oder 1 entbehrt, selbst wenn die Folge verminderte und reine Quinte vermieden wird (183 a, b) nicht der Gewaltfamkeit und klingt nicht gut.

183.

Innerhalb der Kadenz ist der Sprung der VII zur I oder 5 üblich. Dafür läßt eine der oberen Stimmen die Terz der Tonika erklingen.

184.

Der Dissonanzklang mit der I im Baß wird, wenn die Tonika mit dem Grundton im Baß folgt, fast stets als Wechselklang wirken. Da der Baß nicht fortschreitet — Oktavversetzung rechnet nicht als Fortschreitung —, kommt diese Verbindung am wahrscheinlichsten innerhalb eines Taktes vor.

185.

An die Stellung des VII<sup>S</sup> mit der V im Baß schließen sich auch die Umstellungen des tonischen Dreiklanges an. Die Verbindung mit der zweiten Umstellung der Tonika, welche mindestens innerhalb der Kadenz gern den Baßton zur Verdopplung bringt, bereitet keine Schwierigkeiten.

186.

Bei der Terzlage des tonischen Dreiklangles vermeidet man durch einen Schritt abwärts oder einen Sprung aufwärts vom dissonierenden Ton aus die Verdopplung des Terztones im Dreiklang.

187.

Die Folge: verminderte, reine Quinte ist stets zwischen mittleren und oberen Stimmen zulässig.

Terzverdopplung wird dann, wenn die Stimmen schrittweise in Gegenbewegung weiterrücken, gutzuheißen sein.

188.

Man vergegenwärtige sich auch hier die ungünstigen Wirkungen der Terzverdopplung, wenn von einem Terzton oder wenn von beiden Terztönen abgesprungen wird.

189.

Gleich dem  $D_7$  findet sich der  $vii^b$  innerhalb der Kadenz vor der abschließenden Tonika. Vorausgehen kann der Dissonanz die Tonika selbst oder der Dominantklang.

190.

T   vii<sup>b</sup>   T                    T   vii<sup>b</sup>   T



Am besten fügt sich die Molldissonanz der Kadenzierung zur Molllonika ein. Durch sie erleidet der Verlauf der ersten Stimmung keine Unterbrechung. Von den Verbindungen Nr. 190 wahrt das Beispiel c) am vollkommensten die Unlustbetonung, weil hier die  $D^{\circ}$  dem  $VII^{\circ}S$  vorausgeht und somit die drei für die reine Tonart charakteristischen Terzen nacheinander erklingen. Innerhalb der Kadenz zur Durtonika veranlaßt die Molllsubdominantedissonanz eine Trübung, die je nach der Lagerung des Dissonanzklanges mehr oder weniger intensiv wirkt. Wenn in Nr. 190 b) die Terz des  $VII^{\circ}S$  der Oberstimme zufällt, beeinflusst sie das Motiv besonders stark. Statt vor der abschließenden Tonika läßt sich  $VII^{\circ}S$  im Verlauf der Säge auf leichter wie schwerer Zählzeit anbringen.

191. a) b)

$VII^{\circ}S$   $T$  ..  $^{\circ}S$   $VII^{\circ}S$   $T$        $D^{\circ}$   $^{\circ}S$   $VII^{\circ}S$   $T$   $VII^{\circ}S$   $T$

c) d)

$VII^{\circ}S$   $T$   $^{\circ}S$   $VII^{\circ}S$   $T$        $D$   $VII^{\circ}S$   $T$  .. ..  $D, T$   $VII^{\circ}S$   $T$

Durch Auftreten auf schwerem Taktteil erscheint die Dissonanz gewichtiger. Immerhin stellt  $VII^{\circ}S$  einen Akkord dar, welcher ebenso wie  $D_7$ , mild in der Dissonanz ist, welcher stets, ohne gewaltsam ein-

zugreifen, frei eintreten darf. Für eine Vorbereitung können  $D^{\circ}$ ,  $D^{\circ}_p$ ,  $D$ ,  $D_7$  in Frage kommen.

192.

Zur Vorbereitung dient auch der  $^{\circ}S$  selbst oder sein Parallelklang.

193.

Das Nachschlagen des dissonierenden Tones vollzieht sich schritt- oder sprungweise. Wie beim  $D_7$  erhält der dissonierende Ton die Bedeutung eines vorausgenommenen Wechseltones.

194.

Aufgaben: 150—160.

150.  $\frac{3}{4}$   $\overset{\circ}{T}$   $^{\circ}S_{VII}S$  |  $\overset{\circ}{T}$   $\overset{\circ}{T}_p$  |  $D^{\circ}$   $^{\circ}S_p VII S$  |  $\overset{\circ}{T}$  ||

151.  $\frac{2}{4}$   $T D T$  |  $VII S T$  |  $^{\circ}S D$  |  $^{\circ}S_p VII S$  |  $D T$  |  $^{\circ}S VII S \dots$  |  $T$  ||

152.

$T$   $VII S$   $^{\circ}S$  ..  $VII S$

153.

$\overset{\circ}{T}$   $VII S$   $VII S$

154.

$T$   $VII S$   $^{\circ}S$   $VII S$

155.

$VII S$   $\overset{\circ}{T}$   $D^{\circ}$   $^{\circ}S_p VII S$   $VII S$  .. ..

156.

$D^{\circ}$   $^{\circ}S_p VII S$   $\overset{\circ}{T}$   $VII S$  ..  $D^{\circ}$   $^{\circ}S_p$



$T_p$  °S VII S  $T$   $D^{\circ}_p$  .. VII S  $T$  °S  $D^{\circ}$  °S VII S



T



T



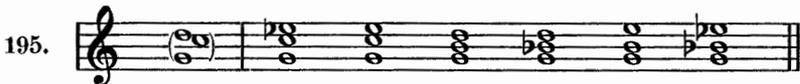
T



T



Der VII S geht gleich dem  $D_7$  nach den Parallel- und Leittonklängen über; ferner wendet er sich der Dominantseite zu. Für seine Trugschlüsse gelten die Stimmführungsgrundsätze der Hauptkadenz. Die Verbindung zwischen den beiden dissonierenden Tönen d und c in der Mollsubdominantdissonanz d f as c stellt g her. Am besten läßt sich die Weiterbildung zu Konsonanzen folgendermaßen veranschaulichen:



Der vermittelnde Ton g wird zum Hauptton, Terzton oder Quintton eines Unter- oder Oberklanges. Die Haupttöne der Dreiklänge, welche

einer Dissonanz d f as c folgen können, lassen sich in nachstehender Weise ordnen:

$$c \overset{+}{e}s \ g \mid g \overset{\circ}{h} \ d;$$

e, es und g rechnen als die Haupttöne von Oberklängen, g, h und d als die Haupttöne von Unterklängen.

viiS kann in C-Moll aufgelöst werden nach:

$$\overset{\circ}{T}, \overset{\circ}{T}_p, D^{\circ}, D, D_p$$

und eventl. noch  $^{\circ}S_g$  (Mollsubdominantgegenklang).

viiS kann in C-Dur aufgelöst werden nach:

$$T, D, D_p, D^{\circ}, \text{D}$$

und eventl. nach  $D_g$  (Dominantgegenklang).

Übergänge von viiS nach  $\overset{\circ}{T}_p$  in C-Moll:

196.

$\overset{\circ}{T}$  viiS     $\overset{\circ}{T}_p$

Der auflösende Oberklang, wenn er auch Molltonikaparallellklang ist, wirkt ein freundliches Licht auf die unlustbetonte Stimmung. Die Veränderung im Symbol wird dann am wenigsten verspürt, wenn der ursprüngliche Hauptton, hier der Ton *g*, im Baß erscheint (196 a, b, c, i). Durch Verlegung des Scheingrundtones des Dreiklages, des Tones *es*, in den Baß (196 d, f, h) macht sich der Oberklangscharakter, die Lustbetonung stärker geltend. Die Stellung mit *b* in der Unterstimme (e und g) scheint zu einem wirklichen Abwenden von der Unluststimmung Anlaß zu geben.

In sehr bestimmter Weise verstärkt sich der Unlustcharakter beim Übergang des VII<sup>S</sup> zum Moll dominantdreiklang.

197.

The musical score for exercise 197 consists of two systems of piano accompaniment. The first system contains measures a) and b), and the second system contains measures c), d), and e). The music is in 2/2 time with a key signature of one flat (B-flat). The notation shows the treble and bass staves for each system, with notes and rests indicating the harmonic structure.

Löst sich eine Dissonanz nach der  $D^0$  auf, so hebt sich die Wehmut, der Ernst, die Trauer im besonderen Maße hervor. Der auflösende Dreiklang tritt gern mit dem Grundton im Baß auf. Eine stellvertretende Stimmführung vom Ton *c* aus kann, wenn die Oberstimme nach der III springt, jederzeit statthaben (197 e).

Die *D* klingt als Auflösungsakkord der Mollsubdominantdissonanz entschiedener hervor und gibt der Stimmung, namentlich wenn es sich um einen Abschluß auf metrischem Schwerpunkt handelt, eine Wendung dem Freundlichen zu. Man vergleiche den Unterschied zwischen den Schlüssen in Nr. 198. Der *E*-Durakkord läßt die musikalische Idee verfühlich ausklingen, der *E*-Mollakkord dagegen vertieft in seiner Herbheit wundervoll die Grundstimmung.

198. a)

b)

Die Stimmführung ist äußerlich dieselbe beim Übergang zur  $D^+$  wie zur  $D^0$ .

Ein ähnliches Moment der Überraschung wie bei der Folge  $T D_7 \text{ } ^0S_p$  macht sich beim Übergang von der  $vii^bS$  zum  $D_p$  geltend. Die Stimmung springt in einen anderen Kreis, und zwar in einen unlustbetonten Kreis über. Am charakteristischsten wirkt der neue Klang, wenn er, wie in Nr. 199 d), in Terzquintlage gesetzt ist.

199. a) b) c) d)

Trugschlüsse finden sich in Moll wie in Dur bei Motiv- wie Satzendungen. Für die Aufgaben empfehlen wir, wenigstens für einige Sätze, dringend das Festhalten am reinen Moll.

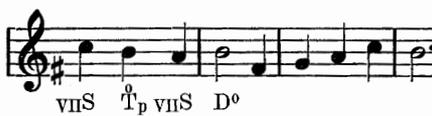
Aufgaben: 161—169.

$$161. \frac{3}{4} D^0 \overset{0}{T} | \text{}^0S | vii^bS \overset{0}{T}_p D^0 | \text{}^0S vii^bS | \overset{0}{T} \parallel$$

$$162. \frac{3}{4} \overset{0}{T} \dots vii^bS | D^0 | \text{}^0S_p vii^bS | D^0 \overset{0}{T} | \text{}^0S vii^bS | \overset{0}{T}_p D^0 | \text{}^0S vii^bS | \overset{0}{T} \parallel$$

163.  

$\overset{\circ}{T}$  VII<sup>S</sup>  $\overset{\circ}{T}_p$   $\overset{\circ}{T}$

165.  

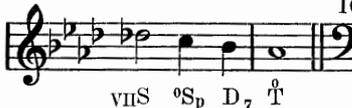
VII<sup>S</sup>  $\overset{\circ}{T}_p$  VII<sup>S</sup> D<sup>o</sup>  $\overset{\circ}{T}$  VII<sup>S</sup>  $\overset{\circ}{T}_p$  VII<sup>S</sup>

D<sup>o</sup> VII<sup>S</sup>  $\overset{\circ}{T}_p$

166.  

$\overset{\circ}{T}$   $^{\circ}S$  D<sup>o</sup><sub>p</sub> VII<sup>S</sup> D<sub>p</sub> S

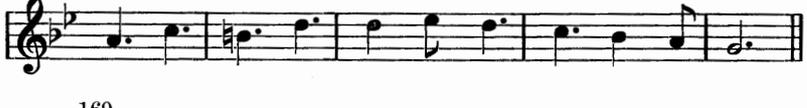
167.  

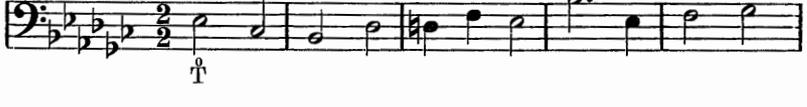
VII<sup>S</sup>  $^{\circ}S_p$  D<sub>7</sub>  $\overset{\circ}{T}$   $\overset{\circ}{T}$



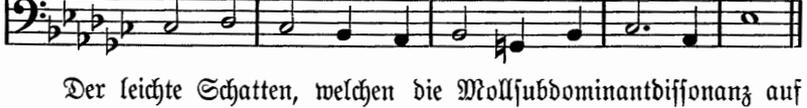
168. 

$\overset{\circ}{T}$



169. 

$\overset{\circ}{T}$



Der leichte Schatten, welchen die Mollsubdominantdissonanz auf die Durkadenz wirkt, macht sich unverändert auch in den Trugschlüssen geltend. Beim Übergang zum Dominantklang können wir auf die

in Nr. 197 gezeigten Verbindungsarten VII<sup>S</sup> D<sup>0</sup> verweisen. Die Auflösung zum D<sub>p</sub> bedingt lediglich, wenn nicht der ursprüngliche Grundton im Baß liegt, einen besonderen Eindruck. In der zweiten Umstellung klingt der Dreiklang am eigenartigsten; sein Mollcharakter hebt sich in dieser Lage mehr als sonst hervor.

200.

a) b) c) d)

e) f) g) h) i)

Durch die Verbindung des VII<sup>S</sup> mit der D<sup>0</sup> schwankt die Stimmung in erhöhtem Maße. Das Symbol wendet sich im Augenblick energischer von seiner Grundtendenz ab.

201.

a) b) c) d)

Namentlich beim Zusammentreffen des Trugschlusses mit metrischem Schwerpunkt zeigt sich auf das deutlichste die Eigenart der Stimmungsschwankung.

202.

2 4

viiS bereitet eine Bewegung in das unluftbetonte Gebiet vor und der Moll dominantklang bildet dann den Abschluß einer von der Hauptbewegung abzweigenden Seitenbewegung. Der Moll dominantleittonklang liegt von allen anzuführenden Klängen der Durtonika am fernsten. Immerhin wahrt der Oberklangscharakter des Dreiklanges die Eigenart der Grundstimmung. Nur in Stellungen, wie sie Nr. 203 g) und h) vorführen, offenbart sich größere Unruhe. Daher werden die Übergänge in diesen Fällen der Stimmungskurve größeren Schwung verleihen.

203.

Exercise 203 consists of four measures labeled a) through d). Each measure shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/2. Measure a) starts with a treble clef and a bass clef. Measure b) continues the accompaniment. Measure c) shows a change in the bass line. Measure d) concludes the exercise with a final chord.

Exercise 203 continues with measures e) through h). Measures e) and f) show the continuation of the piano accompaniment. Measure g) features a more complex harmonic structure with a treble clef and a bass clef. Measure h) concludes the exercise with a final chord.

Aufgaben: 170—177.

170.  $\frac{2}{2}$  S D<sub>p</sub> | D<sub>7</sub> T<sub>p</sub> | viiS viiS | D<sup>o</sup> | T<sup>o</sup>S | D T | viiS D | T ||

171.  $\frac{3}{8}$  T .. | D | T viiS | D | T T<sub>p</sub> S<sub>p</sub> | D T viiS | D | viiS D<sub>7</sub> | T ||

172.

Exercise 172 is a single melodic line in treble clef, 2/2 time signature, with a key signature of two flats. The notes are: D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.

T viiS T °S D D<sub>p</sub> T<sub>p</sub> S<sub>p</sub> viiS D<sub>p</sub> D<sub>7</sub> T

173.

Exercise 173 is a single melodic line in bass clef, 2/2 time signature, with a key signature of two flats. The notes are: D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1.

T viiS D °S<sub>p</sub> viiS D D<sub>7</sub> T viiS D<sup>o</sup> T °S viiS T

174.

Exercise 174 is a single melodic line in bass clef, 3/4 time signature, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notes are: D3, C#3, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C#3, B3, A3, G3, F#3, E3, D3.

viiS T °S D T D T D T viiS D<sub>p</sub> T<sub>p</sub> S<sub>p</sub> viiS

175.

D D<sub>p</sub> S<sub>p</sub> VII S D .., T T

176.

T

177.

T

### 3. Der Subdominantsextakkord.

S<sub>6</sub> stellt den Zusammenklang von S mit dem Quintton der D dar. Die natürliche Auflösung dieser Dissonanz führt zur Tonika. Die milde wirkende Dissonanz fördert lediglich die Bewegung zum tonischen Dreiklang hin; sie unterstützt die Kadenzierung. Als üblichste Stellung der Dissonanz ist diejenige anzusehen, bei welcher die 1, d. h. der Grundton der S in der untersten Stimme liegt. Auch die anderen Stellungen finden sich in der Praxis.

204.

S<sub>6</sub><sub>1</sub> S<sub>6</sub><sub>2</sub> S<sub>6</sub><sub>5</sub> S<sub>6</sub><sub>6</sub>

Für die Stimmführungen beim Übergang zur Tonika verweisen wir auf die Auflösungen des VII S. Man denke sich in den Beispielen 178, 180, 181 usw. die Be-Verzeichnung fort.

Stellt die Folge S<sub>6</sub> T ein vorbereitendes Glied in der Kadenz dar, so tritt der tonische Dreiklang auch mit der 5 im Baß auf.

205.

Bei der Bewegung des Basses zur Terz der Tonika ist Terzverdopplung meist nur dann, wenn in Gegenbewegung weitergegangen wird, günstig. Sonst empfiehlt sich eine stellvertretende Bewegung für den dissonierenden Ton.

206.

Der Stellung der Dissonanz mit der 3 im Baß schließt sich die Tonika mit der 1, 3 oder 5 im Baß an.

207.

$S_6$  mit der 6 in der Unterstimme führt regulär zur Terzlage der Tonika.

208.

Die Verbindung der letzteren Dissonanzanordnung mit der Grundstellung der Tonika hat stets etwas Gezwungenes.

209.

Besser folgt, besonders innerhalb der Kadenz, die zweite Umstellung der Tonika auf die fragliche Dissonanzlagerung.

210.

Wechselklangwirkung stellt sich bei liegendem Baß ein.

211.

In der Kadenz steht  $S_6$  entweder vor der abschließenden Tonika oder  $S_6$  geht der Kadenzierung mit der  $D_7$  voraus.

212.

Eine Vorbereitung der Subdominantedissonanz geschieht entweder durch einen Klang, welcher ihren dissonierenden Ton enthält, oder durch Nachschlagen der Sexte.

213.

Der  $S_6$  ist in allen Tonarten anzuschlagen, vierstimmig darzustellen und mit der Tonika zu verbinden.

Aufgaben: 178—186.

178.  $\frac{3}{4}$  D T  $T_p$  |  $S_p$   $S_6$  | T  $D_7$  | T ||

179.  $\frac{2}{4}$  T  $S_6$  T |  $S_6$  T  $T_p$  | S ..  $S_6$  | T ||

180. 181.

T  $D_7$  T  $T_p$   $S_p$   $T_p$   $S_6$  T D T  $S_6$  T

$S_6$  T  $D_7$  T .. S .. D T S  $S_6$  T

182.

T  $S_6$  T .. S ..  $S_6$  T ..  $S_p$  ...  $T_p$  ..

183.

$D_p$   $T_p$   $S_6$  T D T .. D T S  $S_6$

T  $D_7$  T  $S_p$  D  $D_p$   $T_p$   $S_6$  T  $S_6$  T  $S_6$  T  $D_7$  T

184.

T



Von den Trugschlüssen des  $S_6$  begegnet man in der Literatur allein denjenigen zur  $D$  und zum  $D_p$  häufiger. Bei der Wendung zur  $D$  handelt es sich entweder um eine Zwischentadenz, einen Halbschluß, oder um die Erweiterung der abschließenden Kadenz.

214.

T    $T_p$     $S_6$     $D$     $D_p$     $S_p$     $S_6$     $3a$     $D$     $D_7$     $T$

Die Wirkung des Dominantklanges in Takt 2 ist ungleich eindringlicher als in Takt 3 a. An der Tendenz des Symbols veranlaßt er wohl auch hier keine Änderung. Während aber an erster Stelle eine Teilbewegung durch ihn zum Abschluß kommt, bildet er an zweiter Stelle nur ein Glied in der Kette der Klänge, welche zum Mittelpunkt der darstellenden Harmonien, der Tonika hindrängen. Übergänge von  $S_6$  zur  $D$  bei verschiedenartiger Lagerung der beiden Akkorde zeigt Nr. 215.

215.

Stellvertretende Stimmführungen sind in den unteren Stimmen ausnahmsweise, bedingt durch irgendwelchen Zwang in der Stimmführung, erlaubt.

216.

Der Trugschluß zum  $D_p$  steht demjenigen zur  $D$  (wie auch zur  $D_4^{\flat 5}$ ) dann sehr nahe, wenn in der Scheinkonsonanz der ursprüngliche Hauptton im Baß liegt.

217.

Die anderen Stellungen des Parallellanges verhelfen vielmehr dazu, den Unterlangscharakter zur Geltung zu bringen und dadurch die Stimmung zu beeinflussen.

218.

Aufgaben: 187—195.

187.  $\frac{2}{2}$  T .. | D T | D  $S_6$  |  $D_p$  | D T | S  $S_6$  |  $D_p$   $D_7$  | T ||

188.  $\frac{3}{4}$  D T | S  $S_6$  |  $D_p$  . . . |  $T_p$  |  $S_p$   $S_6$  | D . . . | T ||

189.

T  $D_7$  T  $S_6$   $D_p$   $D_7$  T  $T_p$   $S_6$  D  $D_p$   $T_p$   $S_p$   $T_p$

190.

$S_6$   $D_p$   $S_6$   $D_p$   $D_7$  T T  $S_6$  D  $D_p$

S  $S_6$   $D_p$   $D_7$  T  $S_6$  T S  $S_6$   $D_p$  S T  $D_7$  T

191.

T  $\mathbb{F}$  S S<sub>6</sub> D<sub>p</sub> T<sub>p</sub> D T S<sub>6</sub> .. D S<sub>6</sub> D<sub>p</sub> T<sub>p</sub>

192.

S<sub>p</sub> S<sub>6</sub> D D<sub>7</sub> T T S D T S<sub>6</sub> D<sub>p</sub> S

S<sub>6</sub> D<sub>p</sub> T .. S T D<sub>7</sub> T S<sub>p</sub> S<sub>6</sub> D D<sub>7</sub> T

193.

T

194.

T

195.

S<sub>6</sub>

Selten findet S<sub>6</sub> in Moll Verwendung. Die Kadenzierung +S<sup>0</sup> T<sup>0</sup> kann ihrer klanglichen Eigentümlichkeit wegen nur in besonderen Fällen berücksichtigt werden.

Die Fortschreitungen der Folgen VII S<sup>0</sup> T<sup>0</sup> oder S<sub>6</sub> T<sup>0</sup> gelten dabei auch für S<sub>6</sub> T<sup>0</sup>. Das Augenmerk hat sich jetzt nur der Wirkung der Harmonieverbindung zuzuwenden.

Zum Moll dominantdreiklang führt die Subdominantdissonanz in Moll wie in Dur. Die Seitenlänge der dorischen wie der mixo-

lydischen Tonart sind ja S und D°. Ein Unterschied besteht aber darin, daß im ersten Falle die Dursubdominante, im zweiten Falle die Moll dominante in so entschiedenem Gegensatz zum tonischen Dreiklang tritt, seine Stimmungstendenz verneint.

219.

Man übersehe allerdings nicht, daß in Moll die Dissonanz, in Dur dagegen der auflösende Dreiklang das fremde Element darstellt. Hier wie dort überrascht uns die Wendung im Symbol, die der Ausdruck einer nicht unbedeutenden Empfindungsschwankung ist. Bei der Verbindung S<sub>6</sub> D bringt der auflösende Akkord geringere Überraschung als die Dissonanz. Hat der Moll dominantleittonklang seine kadenzierende Stellung inne, so ist man wenig von ihm befremdet.

220.

Beim Auftreten des Akkordes in Dreiklangsstellung oder zweiter Umstellung erhält dagegen die Stimmungskurve durch den Trugschluß eine ausgesprochene Ablenkung.

Die Klangverbindungen der dorischen und der mixolydischen Tonart werden im 16. Kapitel durchgesprochen; wir sehen deshalb hier davon ab, diese Dissonanzaufösungen in Aufgaben vorzubringen.

#### 4. Der Moll dominantsextakkord.

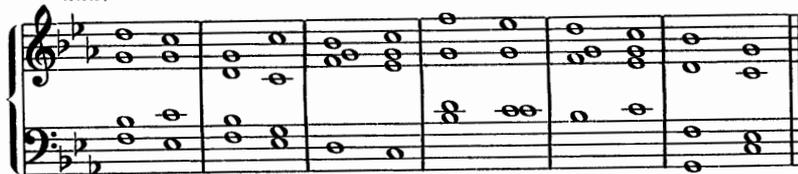
viD findet sich im Vergleich zu den bisher besprochenen charakteristischen Dissonanzen seltener in der Literatur vor. Durch die Bevorzugung des harmonischen Systems ist er etwas in Vergessenheit geraten. Und wie trefflich vermag doch gerade diese Dissonanz in

einzelnen Fällen eine ebemäßige Symbolik zu stützen. Bei ihrem Auftreten im reinen Moll ist sie als Zusammenklang der Moll dominante mit der V der Mollsubdominante zu erklären. Ihre natürliche Auflösung führt daher zur Molltonika. f g b d verbindet sich in C-Moll mit e es g. Jeder Ton des Akkordes kann in der untersten Stimme liegen.

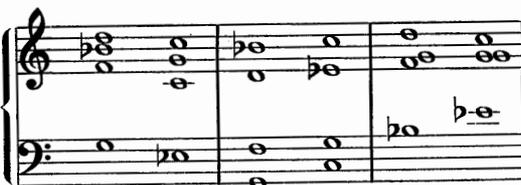
221. 

viD VI      viD V      viD III      viD I

Bei der Auflösung erfolgt von f aus der Schritt zur Terz der Molltonika es.

222. 

Stellvertretungen in den Fortschreitungen sind statthaft.

223. 

Beim viD erweist sich eine Vorbereitung nicht selten als zweckdienlich. Der eigenartige Klang schmiegt sich dadurch mehr der Umgebung an.

224. 

Wie eigenartig wirkt dieser Akkord! Wie gibt er einem ernstern Symbol noch einen besonders wehmütigen Zug! Wie wird durch ihn das schmerzliche Empfinden gesteigert! In seiner Schlichtheit weiß er so unendlich viel zu sagen, so treffend zu charakterisieren. Allerdings ist, um sich seiner richtig zu bedienen, schon ein gewisses Kompositionsgeschick vonnöten. Mit Klängen dieser Art zu experimentieren hat keinen Zweck.

Aufgaben: 196—199.

196.

T °S D° VI D T .. °S .. D° VI D T ..

197.

°S VII S T T D° °S D° VI D

T .. °S T VI D T .. °S T VII S T

198.

T T<sub>p</sub> °S T D° T °S VII S T .. D° .. VI D

199.

T .. VI D T VII S T T D° VI D T D°

°S D°<sub>p</sub> °S VII S D° VI D T VII S T<sub>p</sub> °S<sub>p</sub> VII S T

Die Trugschlüsse des VI D führen in Moll zur °S und zum °Sp. Bei der Wendung zur Mollsubdominante erhält das Symbol eine leichte Schwankung; ein fragendes Moment fügt sich ihm ein.

225.

Der Übergang zum Mollsubdominantparallellklang bringt in die Unterklangsstimmung dagegen eine Aufhellung, die je nach der Lagerung des Dreiklanges mehr oder weniger stark empfunden wird und dadurch in den Stimmungsverlauf eingreift.

226.

Der As-Durakkord in der Stellung 226 d) drängt zweifelsohne mehr aus der Mollstimmung heraus als in der Stellung 226 b).

In Dur zeigt sich  $\text{VI}D$  bei mixolydischer Bildung. Die Auflösungs-dreiklänge werden dort S,  $T_p$  und T sein. Die Art der Stimmbewegung zur Konsonanz gleicht in diesen Fällen durchaus derjenigen, welche gelegentlich der Verbindung des  $S_6$  mit T, D und  $D_p$  beobachtet wurde.

227.

T D T  $\text{VI}D$   $T_p$   $S_6$  T T  $T_p$  D  $S_6$   $D_p$   $D_7$  T

Die Akkorde  $g b d f$  und  $a c e$  beeinflussen je nach der Bedeutung, die sie in einer Tonart einnehmen, den Stimmungsverlauf ganz verschiedenartig. Gewiß hier wie dort bedingt die Dissonanz eine Spannung im Symbol. Während dieselbe aber in F-Dur etwas durchaus Natürliches hat, führt sie in C-Dur zu einem, wenn auch

nur vorübergehenden Bruch in der Einheitlichkeit der Stimmung und bringt Unruhe, die unerwartet eingreift, in das Symbol.

Die zuletzt besprochenen Klangverbindungen können bei den Aufgaben der Kirchentonarten mit in Anwendung kommen.

Es sei noch ein Mittel erwähnt, um für eine Dissonanz die auflösenden Dreiklänge innerhalb eines Tonsystems sofort zu erkennen. Man ordnet die Töne der Dissonanz terzenweise übereinander, für  $S_6$  in C-Dur also  $d f a c$ , und ergänzt in der Tonart nach oben weiterhin Terzen, bis der Ausgangston wieder erreicht ist. Daraus entsteht die Reihe  $d f a c e g h d$ . Vom letzten Ton der aufzulösenden Dissonanz, dem Ton  $c$ , sind dann die Dreiklänge, welche sich ergeben, abzulesen:  $c e g$ ,  $e g h$ ,  $g h d$ . Nach diesen vermag sich die Dissonanz hinzuwenden.  $d f a c$  findet sich nun aber auch in C-Moll (dorisch). Für dieses System ergibt sich als Terzenreihe:  $d f a c e s g b d$  und mithin die Auflösungsfolge:  $c e s g$ ,  $e s g b$  und  $g b d$ . Alle Dreiklänge zusammengenommen sind diejenigen, welche den Ton  $g$ ,  $d$ ,  $h$  den Vermittlungston zwischen der Dissonanz  $c d$ , enthalten.

#### 5. Die Nonenakkorde.

Große Bedeutung für den Ausdruck der Motive besitzen die Nonenklänge, die innerhalb der Systeme in verschiedenster Fassung auftreten können. Als häufigste Bildungen davon kommen im reinen Dur  $D_9$  und  $D_{10}$ , im reinen Moll  $IXS$  und  $IXS$  vor; ferner in den harmonischen Systemen  $D_{\frac{9}{8}}$ ,  $D_{\frac{10}{9}}$  und  $IXS$ ,  $IXS$ . Da melodisch Dur zwei Mollseitenklänge, melodisch Moll zwei Durseitenklänge aufweist, gelangt  $IXS$  wie  $IXS$  gelegentlich auch in Dur,  $D_9$  wie  $D_{10}$  gelegentlich auch in Moll zur Einführung.

Der vollständige Dominantnonenakkord besteht aus fünf Tönen. Im freien Satz der neueren Musik ist er sehr beliebt. Trotz seiner vielen Töne wirkt er niemals hart, wenn nur die Gebote für seine korrekte Darstellung befolgt werden, deren hauptsächlichstes lautet: Die None muß, und zwar mindestens im Nonenabstand, über dem Hauptton liegen.

228.

The musical notation shows two staves, treble and bass clef. The treble clef staff contains two chords: a C4 octave chord (C-E-G-Bb-F) and a C5 octave chord (C-E-G-Bb-F). The bass clef staff contains two chords: a C4 octave chord (C-E-G-Bb-F) and a C5 octave chord (C-E-G-Bb-F). The number 228 is written to the left of the staves.

Der Hauptton braucht sich nicht in der untersten Stimme zu befinden, wenn er auch vielleicht am häufigsten dem Baß zufällt.

Die Dissonanz des Nonenklanges gefährdet bei Verwendung in Dur keineswegs die heitere Stimmung, welche einer Folge von Oberklängen eigen ist. Sie ruft im Gegenteil gesteigerte Weichheit hervor, offenbart eine Schwärmerei, die leicht ins Sentimentale umschlagen kann. Man erinnere sich nur Schlußwendungen wie der folgenden.



Die Auflösung des Nonenakkordes geschieht nach der Tonika. Von der None wird regulär zur Quinte der Tonika gegangen. Die anderen Stimmfortschreitungen entsprechen denjenigen des  $D_7$ . Nur beansprucht, zur Vermeidung falscher Parallelen, die Fortschreitung vom Quintton aus besondere Beachtung. Im freien Satz, in dem die Zahl der Stimmen jeden Moment wechseln kann und in dessen Wechsel falsche Bewegungen häufig nicht bemerkt werden, kommen solche Rücksichtnahmen weniger in Betracht. Für unseren Satz hier haben wir es ja aber auch gar nicht mit dem fünfstimmigen, sondern nur mit dem vierstimmigen Nonenakkord zu tun.

Wie wird nun die Verkürzung des Nonenakkordes erzielt?

In Wegfall kommen kann der Quintton, seltener Terz oder Sept, ferner der Hauptton. Der Quintton wird am leichtesten ergänzt und darum am wenigsten vermisst. Ausgebliebene Zwischentöne finden weder bei Funktionszeichen noch bei Klangbuchstaben einen Vermerk.

Die Übergänge von der Nonendissonanz zur Tonika ergeben sich bei ausgelassener Quinte vollständig ungezwungen.



Größere Vorsicht verlangt die Akkordverbindung, wenn in der Dissonanz der Terzton fehlt. Zur Vermeidung von Quintenparallelen muß in einzelnen Fällen die Terz der Tonika verdoppelt werden.

231.

Fehlt der Nonendissonanz die Septime, so vollzieht sich der Übergang zur Tonika ohne Schwierigkeit.

232.

Diese Klangdarstellung steht in der Wirkung hinter den anderen zurück. Sie läßt die Weichheit vermissen, klingt dünn, ja etwas spröde.

Brauchbarer ist der Dominantnonenklang mit ausgelassenem Hauptton:  $D_9$ . Schon die Möglichkeit, diese Dissonanz gleich dem  $D_7$  beliebig umzustellen, begünstigt ihre Einführung. Als Dissonanz wirkt  $D_9$  derart mild, daß von einer Symbolstörung durch sie niemals die Rede sein kann.  $D_9$  in C-Dur heißt  $h d | f a$ . Die Manier der Verbindung  $h d f a$  zu  $c e g$  haben wir schon unter den Trugschlüssen des  $vii^S$  kennengelernt.

233.

Terzverdopplung in der Tonika kann jederzeit, wenn die Stimmführung ungezwungen nach ihr verlangt, geschrieben werden. In der zweiten und dritten Verbindung wird gezeigt, wie sich die Terzverdopplung vermeiden läßt. Die erste Auflösung zur Tonika mit Terzverdopplung wirkt aber der Natürlichkeit der Stimmbewegung halber unangenehmer.

Die Milde des Dissonanzklanges rechtfertigt allerhand stellvertretende Fortschreitungen.

234.

Der Dominantnonenklang darf vorbereitet wie unvorbereitet eintreten. Zur Vorbereitung dienen S, D, eventuell auch Sp.

235.

Überall da, wo sonst von den einfachen Seitenklängen zur Tonika übergegangen wird, läßt sich, ohne Rücksicht auf die Stellung im Takt, der Nonenklang anwenden.

Nonenklänge mögen in den verschiedensten Tonarten angeschlagen und mit dem tonischen Dreiklang verbunden werden.

Aufgaben: 200—207.

$$200. \quad \frac{3}{4} \quad D_9, T \mid S_p D \mid T S D_9 \mid T \parallel$$

$$201. \quad \frac{2}{4} \quad T D_9 \mid T S \mid D_9 T \text{ VII} S \mid T \parallel$$

202.

T S D<sub>9</sub> T S<sub>p</sub> T<sub>p</sub> S D<sub>9</sub> T S<sub>p</sub> D<sub>7</sub> T

203.

T .. D<sub>9</sub> T T<sub>p</sub> .. S<sub>p</sub> D<sub>9</sub> T .. D<sub>9</sub> T ..

204.

S S<sub>6</sub> D T T .. .. D D<sub>9</sub> T .. S<sub>p</sub> T<sub>p</sub>

205.

S<sub>p</sub> D<sub>9</sub> T S T D<sub>7</sub> T D<sub>9</sub> T

206.

T

207.

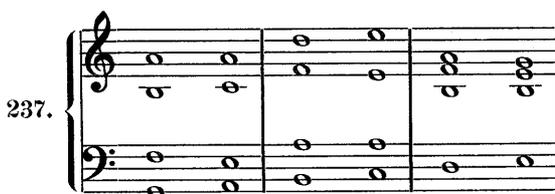
D<sub>9</sub> T

Innerhalb der Kadenz erscheint der Nonenklang nicht selten im Sinne eines Wechselklanges. Die None geht zum Grundton. None und Septime schreiten abwärts und zwar während des Verweilens des Grundtones in der Unterstimme. Im Augenblick des Anschlages bleibt die Wirkung der Dissonanz natürlich ein und dieselbe. Im Zusammenhang dagegen geht ein Teil der Eigenart der Nonenklangebildung verloren, weil sich der Klang in sich selbst auflöst.

236.



In den vorstehenden Verbindungen kommt mit die Führung des  $D_9$  zum  $D_p$  vor. Trugschlußartig vermag er sich ferner nach dem  $T_p$  aufzulösen.  $D_9$  schließt gleichfalls zu  $T_p$  und  $D_p$ .



Nur beim Übergang zur Tonika ist vom wirklichen Nonenklang zu sprechen. In allen anderen Fällen entsteht ein Klammerakkord.

Die beiden Nonenklängebildungen des reinen Moll heißen  $IXS$  und  $IXS$ , in C-Moll:  $b d | f a s c$  und  $b d | f a s$ . In der temperierten Stimmung gleichen diese Mollsubdominant-Nonenbildungen durchaus den Dominantnonenklängen der Paralleltonart, hier also von Es-Dur. Da die Praxis vom reinen Moll verhältnismäßig wenig Gebrauch gemacht hat, begegnet man diesen Dissonanzakkorden nicht eben häufig. Durch Weichheit in der Klangwirkung zeichnen sie sich in Moll wie in Dur aus. Sie heben sich in Moll aus der Umgebung im Sinne eines aufheiternden Momentes ab.



Für die Darstellung bleibt in Moll gleichfalls Bedingung, daß sich Hauptton und None nicht in einer Oktavlage befinden. Die None

muß unterhalb des Haupttones liegen. Bei der Auflösung geht die IX zur V der Molltonika, die VII zur III, die III zur I. Die I der Dissonanz kann beibehalten werden oder aber zur I der Molltonika springen. Für das Auslassen im vierstimmigen Satz kommt von dem eigentlich fünfstimmigen Akkord zunächst die V, seltener die III oder VII in Frage.

239.

Ungleich brauchbarer, und zwar wegen seiner beliebigen Umstellungsfähigkeit, ist der Mollsubdominant-Konertonklang mit ausgelassenem Hauptton. Auch er klärt die Stimmung eines Mollsatzes auf, weil er in der temperierten Stimmung dem  $D_7$  der Paralleltonart vollkommen gleich. Während die Auslassungen der V usw. in der Funktionsbezeichnung nicht besonders vermerkt werden, zeigt man das Fehlen des Haupttones mittelst Durchstreichens des Funktionszeichens oder des Klangbuchstabens an.  $b\ d\ | f\ as$  bildet in C-Moll  $IX^S$  oder  $IX^e$ .

240.



214.

T

Im Trugschluß geht  $\text{IXS}$  zu  ${}^{\circ}\text{Sp}$  und  $\text{T}_p$  über. Die Stimmführungen gleichen dabei denjenigen, welche bei  $\text{D}_7$ ,  $\text{S}$  und  $\text{D}_7$ ,  $\text{T}$  besprochen wurden. Der Wirkung nach liegen Klammerakkordbildungen vor.

Die melodischen Systeme ermöglichen die Verwendung von  $\text{IXS}$  resp.  $\text{IXS}$  in Dur und von  $\text{D}_9$  resp.  $\text{D}_9$  in Moll. Die Dissonanzaforde bedingen stark eine Überraschungswirkung.

214.

T   D<sup>o</sup> IXS   T   T   D<sup>o</sup><sub>p</sub> IXS   T

T<sup>o</sup>   S   D<sub>9</sub>   T<sup>o</sup>   T<sup>o</sup>   S   D<sub>9</sub>   T<sup>o</sup>

In den harmonischen Systemen Dur wie Moll bilden sich die Nonenakkorde  $\text{D}_9^>$ ,  $\text{D}_9^>$ ,  $\text{IXS}$ ,  $\text{IXS}$ , für die Tonarten C-Dur und C-Moll die Klänge  $g\ h\ d\ | f\ a\ s$  und  $h\ d\ | f\ a\ s$ ,  $h\ d\ | f\ a\ s\ c$  und  $h\ d\ | f\ a\ s$ . Der verkürzte Nonenakkord, derjenige mit Auslassung des Haupttones, hat demnach in Dur und Moll harmonisch gebildet durchaus dasselbe Aussehen. Diese Dissonanz ist der in ihr enthaltenen verminderten Septime wegen als vermindertes Septimenakkord bezeichnet worden. Sie spielt eine große Rolle in der Modulation.

Die Stimmbewegungen bei der Auflösung des  $D_{\frac{7}{9}}$ ,  $D_{\frac{7}{9}}$  zur Dur-tonika wie  $\overline{\text{IXS}}$ ,  $\overline{\text{IXS}}$  zur Molltonika entsprechen denjenigen des Nonenklanges mit großer None. Der Anschluß ist jetzt nur noch inniger, weil  $\bar{7}$  zur 5 der T wie  $\overline{\text{IX}}$  zur V der  $\overset{\circ}{\text{T}}$  im Leittonverhältnis steht.

242.

Terzverdopplung im tonischen Dreiklang kann durch Fortschreiten von einer verminderten zu einer reinen Quinte vermieden werden. Doch schreibt man diese Intervallfolge nicht gern zwischen Baß und einer oberen Stimme. Die Führungen Nr. 243 a) sind zulässig, diejenigen unter b) schlecht.

243.

$\overline{\text{IXS}}$  kommt, wohl seiner scharfen, ja unangenehm klingenden Dissonanz wegen, selten vor. Für diese Dissonanz ist in Moll wie in Dur eine Vorbereitung wünschenswert.

244.

Da zwischen  $D_{\frac{7}{9}}$  und  $\overline{\text{IXS}}$  kein Unterschied existiert, bezeichnet man sehr häufig den verminderten Septimenakkord auch in Moll von der Dominante aus.  $D_{\frac{7}{9}}$  leitet in den Kadenzten wechsellangartig wie  $D_9$  zur Dominante und ihren Stellvertretungen über.

245.

Der verminderte Septimenakkord klingt düster, schmerzlich, wehmütig. Die Unlustbetonung liegt ihm sicher näher wie die Lustbetonung. Einem Mollsatz fügt er sich ein, ohne dessen Tendenz merklich zu berühren. Ein Duratz wird durch ihn in seinem Stimmungsverlauf erschüttert. Allerdings wird ein lustbetontes Bild nicht vollständig getrübt; im Augenblick macht sich aber ein Entgegenarbeiten gegen die Lustbetonung deutlich bemerkbar.

Die Trugschlüsse des verminderten Septimenakkordes bringen das Überraschungsmoment, das in der Wirkung durch den auflösenden Akkord bald in Hinneigung zur Heiterkeit, bald in Hinneigung zum Ernst bedingt wird.  $D_{\flat}^{\circ}$  geht im Trugschluß zu  $T_p$  und  $D_p$ ,  $\overline{IX}S$  zu  $^{\circ}S_p$  und  $T_p^{\circ}$  über.

246.

Bei der Verbindung  $D_{\flat}^{\circ} T_p$  wie  $\overline{IX}S T_p^{\circ}$  wird freilich fast stets Zwischenmodulation empfunden, d. h., der verminderte Septimenakkord wird enharmonisch vertauscht gehört.

Verkürzte Nonenakkorde finden am häufigsten im Verlauf von Sätzen Anwendung. Wohl können sie auch innerhalb der Kadenzen vor der abschließenden Tonika auftreten. Ihre Schlußkraft ist aber den Dominantklängen mit Hauptton nicht gleichzusetzen.

Aufgaben: 215—224.

$$215. \quad \frac{3}{4} \quad T \ D_{\flat}^{\circ} \mid T \mid D \ D_{\flat}^{\circ} \mid D_p \ T_p \mid S_p \dots D_{\flat}^{\circ} \mid T \parallel$$

$$216. \quad \frac{2}{2} \quad \overline{IX}S \mid T^{\circ} \ ^{\circ}S \mid T_p^{\circ} \ ^{\circ}S_p \mid \overline{IX}S \dots \mid T^{\circ} \dots \mid D^{\circ} \ \overline{IX}S \mid T^{\circ} \ VII S \mid T^{\circ} \parallel$$

217.

D B<sub>9</sub> T .. S S<sub>6</sub> D<sub>p</sub> B<sub>9</sub> T S B<sub>9</sub> T

218.

S<sub>p</sub> D<sub>9</sub> T T .. IXS T 9S IXS T

D .., T .. IXS T<sub>p</sub> 9S IXS T B<sub>7</sub> T

219.

D<sub>9</sub> T

220.

T

221.

T

222.

223.

224.

## 6. Die Verbindung charakteristischer Dissonanzen untereinander.

Bei den Verbindungen der Hauptdreiklänge der Tonart zeigte sich die Möglichkeit, namentlich für Kadenzierungen, der Tonika beide Seitenklänge vorausgehen zu lassen. Da nun S, <sup>o</sup>S, D, D<sup>o</sup> gern von Zusatztönen Gebrauch machen, erscheint es gar nicht verwunderlich, daß die Dissonanzen, welche die Tonika in Dur wie in Moll umgeben, direkt in Verbindung zueinander treten. Als Zusammenstellungen solcher Dissonanzakkorde sind zu erwähnen:

|                               |                |           |
|-------------------------------|----------------|-----------|
| S <sub>6</sub> D <sub>7</sub> | VI D           | VII S     |
| VII S D <sub>7</sub>          | D <sub>7</sub> | VII S     |
| Ø <sub>9</sub> D <sub>7</sub> | IX S           | VII S     |
| Ø <sub>9</sub> D <sub>7</sub> | IX S           | VII S     |
| VII S Ø <sub>9</sub>          | D <sub>7</sub> | IX S      |
| S <sub>6</sub> D <sub>9</sub> | VI D           | IX S      |
| VII S D <sub>9</sub>          | D <sub>7</sub> | IX S usw. |

Auch in umgekehrter Reihenfolge kommen vorstehende Dissonanzanschlüsse vor.

Die Verbindung zweier Dissonanzen geht derart vonstatten, daß sich zunächst die erste Dissonanz mit dem die zweite Dissonanz beherrschenden Hauptakkord regulär verbindet, nach ihm hin auflöst und daß dann erst der dissonierende Zusatzton Platz greift. Auf S<sub>6</sub> folgt D<sub>7</sub>, heißt nichts anderes als: S<sub>6</sub> schließt zur D und diese erhält ihr Septintervall.

Wie wird durch den Anschluß von Dissonanz an Dissonanz die Stimmführung und der Ausdruck beeinflusst?

Im Grunde gelten alle Vorschriften der Stimmführung, welche bisher erwähnt werden mußten, auch hier. Vor allem bleibt das Prinzip der Dissonanzbewegung: Sekunden gehen auseinander, Septimen nähern sich, unverändert bestehen. Nur häufen sich beim Aneinanderreihen leichtverständlicher Dissonanzen die Ausnahmen.

Während beim Übergang S<sub>6</sub> D<sub>7</sub> in C-Dur regulär von c nach h gegangen werden soll, sind Bewegungen nach g, d, ja nach f absolut nichts Seltenes.

247.

$S_6$   $D_7$

Ähnliche Unregelmäßigkeiten sind bei allen Dissonanzverbindungen zu beobachten. Kennenswerte Störungen rufen sie meistens nicht hervor. Der Hörer wird durch den zweiten Dissonanzklang sofort gefesselt. Die Spannung desselben beschäftigt ihn und er vergißt darüber die außergewöhnliche Bewegung der Stimmen.

Damit ist auch schon das Wesentliche für den Ausdruck gesagt. Häufung der Dissonanzen vermehrt die Spannung. Der Grad der Spannung richtet sich nach der Art der Dissonanzlänge. Nicht vergessen werden darf allerdings, daß es nicht gleichgültig ist, an welchen Stellen im Satz die Dissonanzfolgen erklingen. Je mehr sie sich auf die Kadenzen beschränken, um so weniger drängen sie sich auf.

Bei einer größeren Zahl einanderfolgender Dissonanzen handelt es sich meist um Modifikationen von Bildungen einer Dominantseite.

248.

$\overline{VI}S$   $VII S$   $IX S$   $D_7$   $D_7^b$   $T$

Aufgaben: 225—229.

225.  $\frac{2}{2}$   $T \dots | S_6 D_7 | T \parallel$

226.  $\frac{2}{4}$   $\overset{\circ}{T} | IX S VII S | \overset{\circ}{T}_p D_7 | \overset{\circ}{T} VII S | \overset{\circ}{S}_p D | \overset{\circ}{T} VII S | \overline{IX} S \overline{IX} S | \overset{\circ}{T} \parallel$

227.  $\frac{2}{2}$   $D_7 D_7^b | T \dots | D^{\circ}_p IX S | D_7 T | VII S D_7^b | T \parallel$

228.  $\frac{3}{4}$   $\overset{\circ}{T} | D^{\circ} VI D VII S | \overset{\circ}{T}_p \overline{IX} S D_7 | \overset{\circ}{S}_p D^{\circ} | D^{\circ}_p | IX S VII S \overset{\circ}{T} | \overset{\circ}{S} VII S D_7 | \overset{\circ}{T} \parallel$

229.  $\frac{3}{8}$   $T D_7 VII S | D D_7^b | T D^{\circ}_p IX S | \overline{IX} S D_7 T | VII S D_7^b T | \overset{\circ}{S} VII S | D_7^b D_7 \dots | T \parallel$

## Sechzehntes Kapitel.

## Die Verwendung der Nebendiffonanzen.

## 1. Dreiklänge mit hinzugenommener großer Sept in den reinen Systemen.

Nebendiffonanzen, welche in besonderer Art und Weise bezeichnet werden, sind äußerlich Abbilder charakteristischer Diffonanzen. Gleich diesen treten sie mit hinzugenommener Sept oder S<sub>7</sub> auf. In der Wirkung sind sie keineswegs weniger charakteristisch als die bisher besprochenen Diffonanzen. Ja frei eintretend besitzt T<sub>7</sub> sicherlich mehr Eindruckskraft als D<sub>7</sub>. Bei den nun zu besprechenden Akkorden handelt es sich um Nebendiffonanzen nur in bezug auf ihre Bedeutung in der Tonart. Nicht nebensächlich im Wert sind aber vor allem Dreiklänge mit großer Sept, weil sie sich ganz besonders zur Wiedergabe von Affekten, heftigen Gemütswallungen, zur Schilderung großer Erregung eignen.

Im reinen Dur treten Tonika und Subdominante mit Hinzunahme der Sept auf. Dadurch entstehen die beiden Nebendiffonanzen:

T<sub>7</sub> und S<sub>7</sub>.

Die 7 erhält in beiden Fällen den Zusatz <; handelt es sich doch um ein großes Intervall. Die Auflösungen, bei denen von Wechsellönen und Vorausnahmen zu sprechen ist, lassen wir zunächst außer Betracht. Am bedeutsamsten erscheint stets die Auflösung nach dem Akkord der Tonart, welcher an der Diffonanzbildung unbeteiligt ist. Für T<sub>7</sub>, zusammengesetzt aus T und D, muß mithin der Übergang nach der S, für S<sub>7</sub>, zusammengesetzt aus S und T, der Übergang nach der D das Gegebene sein. Das Stimmführungsprinzip für die Diffonanzen lautet auch hier: Sekunden gehen auseinander, Septimen nähern sich.

Alle Umstellungen dieser Diffonanzen, alle Lagerungen in den oberen Stimmen sind verwendbar.

249.

T<sub>7</sub> S

Musical notation for the first system, showing a piano accompaniment with chords in the right and left hands. The chords are labeled  $S_7$  and  $D$ .

Musical notation for the second system, showing a piano accompaniment with chords in the right and left hands.

Als auflösende Akkorde kommen für  $c\ e\ g\ h$  in C-Dur ferner  $h\ d\ f$  ( $D_7$ ) und  $d\ f\ a$  ( $S_p$ ), für  $f\ a\ c\ e\ g\ h$  ( $D_p$ ) und  $h\ d\ f$  in Frage. Für die Verdopplung der Scheinterzen in den Parallelklängen verweisen wir auf alle Angaben, welche bei den Trugschlüssen der charakteristischen Diffonanzen zu machen waren.

250.

Musical notation for the third system, starting at measure 250, showing a piano accompaniment with chords in the right and left hands. The chords are labeled  $T_7$  and  $S_p$ .

Musical notation for the fourth system, showing a piano accompaniment with chords in the right and left hands. The chords are labeled  $S_7$  and  $D_p$ .

Die Auflösungen nach dem verminderten Dreiklang gehören genau genommen zu den Verbindungen der Diffonanzen untereinander.

251.

$T_7$   $D_7$

$S_7$   $D_7$

Viel natürlicher und infolgedessen häufiger vollzieht sich demgegenüber in der Praxis der Übergang zur vollständigen Dominantdissonanz.

252.

$T_7$   $D_7$

$S_7$   $D_7$

Wie bei den charakteristischen Dissonanzen sind bei den Nebendissonanzen stellvertretende Stimmführungen gelegentlich eine Notwendigkeit. In den Mittelstimmen benutzt man sie namentlich dann

gern, wenn sonst in den Klängen Töne ausgelassen werden müßten. Erhält der auf  $T_7$  folgende Subdominantklang sofort den Zusatzton der  $\flat_6$  oder  $\flat_7$ , so sind Stimmbewegungen, wie sie Nr. 253 zeigt, durchaus üblich.

253.

Wir beobachten somit, daß sich in verschiedenster Weise Dissonanzen an Dissonanzen anschließen. Auch  $S_7$  verbindet sich nicht nur mit der D, sondern ebenso mit  $D_7$ , eventuell  $D_6$ .

Die Nebendiffonanzen des reinen Moll, in denen eine große Septime erklingt, sind  $\flat_{VII}T$  und  $\flat_{VII}D$ , mithin in C-Moll die Akkorde  $as | c es g$  und  $es | g b d$ . Als nächstliegender Auflösungsklang kommt für  $as | c es g$   $g b d$ , für  $es | g b d$   $f as c$  in Frage.

254.

$\flat_{VII}T \quad D^{\circ}$

$\flat_{VII}D \quad \flat S$

Auflösungsklänge für  $\flat_{VII}T$  sind des weiteren  $D^{\circ}_p$  und  $\flat_{VII}S$ .

255.

$\flat_{VII}T \quad D^{\circ}_p$

$\tilde{\text{vii}}^{\text{T}} \text{vii}^{\text{S}}$

$\tilde{\text{vii}}^{\text{D}}$  läßt sich mit  $^{\circ}\text{Sp}$  und  $\text{vii}^{\text{S}}$  in Verbindung setzen.

256.

$\tilde{\text{vii}}^{\text{D}} \text{ } ^{\circ}\text{Sp}$

$\tilde{\text{vii}}^{\text{D}} \text{vii}^{\text{S}}$

Anschlüsse von Dissonanzen spielen auch in Moll eine Rolle.  
Auf  $\tilde{\text{vii}}^{\text{T}}$  folgt  $\text{vi}^{\text{D}}$  wie  $\tilde{\text{vii}}^{\text{D}}$ .

257.

$\tilde{\text{vii}}^{\text{T}} \text{vi}^{\text{D}}$

$\tilde{\text{vii}}^{\text{T}} \tilde{\text{vii}}^{\text{D}}$

$\tilde{\text{vii}}^{\text{D}}$  verbindet sich mit  $\text{vii}^{\text{S}}$ .

258.

$\tilde{\text{vii}}^{\text{D}} \text{vii}^{\text{S}}$

Die Vorbereitung dieser Nebendiffonanzen, wie ja überhaupt aller diffonierenden Akkorde, besteht darin, daß einer der die Diffo- nanz bildenden Dreiklänge dem Septakkord vorausgeht. In gleicher Weise wie durch die Vorbereitung mildert sich die Diffo- nanz durch den Nachschlag.

## 2. Dreiklänge mit hinzugenommener großer Sext in den reinen Systemen.

Diese Nebendiffonanzen entsprechen äußerlich den charakteristischen Diffo- nenzen  $S_6$  und  $VI D$ . Gleich den Hauptdiffo- nenzen wirken sie milde und üben auf die Grundstimmung eines Symbols keinen be- sonderen erregenden Einfluß aus. Selbst frei eintretend klingen sie niemals scharf hervor. Dadurch unterscheiden sie sich bedeutsam von den zuerst besprochenen Nebenakkorden.

Im reinen Dur bilden sich die Diffo- nanzakkorde:

$T_6$  und  $D_6$ .

$T_6$ , in C-Dur c e g | a, setzt sich aus T und S,  $D_6$ , in C-Dur g h d | e, aus D und T zusammen. Die Tonika beteiligt sich dem- nach an beiden Diffo- nanzakkorden. Das hauptsächlich diffo- nierende Intervall besteht zwischen einem Ton aus der Quint- und einem solchen aus der Terzreihe. Als Auflösungsklänge kommen für  $T_6$ : D,  $D_7$  und  $S_p$ , für  $D_6$ :  $S_p$ , S und  $T_p$  in Betracht. Des weiteren sind aber auch die Übergänge zu den Diffo- nenzen  $D_7$ ,  $S_6$  resp.  $S_6$ ,  $T_6$  im Gebrauch. Alle Stimmbewegungen entsprechen den bei  $S_6$  erörterten.

Verbindungen von  $T_6$  und D zeigt Nr. 259.

259.

The exercise consists of five measures of music in C major. The first measure shows the  $T_6$  chord (C-E-G-A) in both treble and bass clefs. The second measure shows the D chord (D-F-A-C) in both clefs. The third measure shows a transition with the bass clef holding the D chord and the treble clef moving to a new chord. The fourth measure shows the transition with the treble clef holding the new chord and the bass clef moving. The fifth measure shows the final chords in both clefs.

$T_6$  D

Des weiteren folgen Übergänge zu  $D_7$  und  $S_p$ .

260.

The exercise consists of six measures of music in C major. The first measure shows the  $T_6$  chord (C-E-G-A) in both clefs. The second measure shows the  $D_7$  chord (D-F-A-C) in both clefs. The third measure shows a transition with the bass clef holding the  $D_7$  chord and the treble clef moving. The fourth measure shows the transition with the treble clef holding the new chord and the bass clef moving. The fifth measure shows the transition with the bass clef holding the new chord and the treble clef moving. The sixth measure shows the final chords in both clefs.

$T_6$   $D_7$   $T_6$   $S_p$

An  $T_6$  schließen sich ferner die Dissonanzen  $D_7$  und  $S_6$  an.

261.

$T_6$   $D_7$                        $T_6$   $S_6$

Als hauptsächlichste Auflösung des  $D_6$  hat  $S$  zu gelten, d. h. der dritte Klang der Tonart, derjenige, welcher an der Dissonanzbildung nicht beteiligt ist.

262.

$D_6$   $S$

Weiterhin ist die Bewegung zum  $S_p$  möglich.

263.

$D_6$   $S_p$

Drittens vollzieht sich die Auflösung zum  $T_p$ .

264.

$D_6$   $T_p$

Den Anschluß an die Dissonanzen  $S_6$  und  $T_6$  zeigt Nr. 265.

265.

D<sub>6</sub> S<sub>6</sub>                      D<sub>6</sub> T<sub>6</sub>

Die Vorbereitung von T<sub>6</sub> geschieht durch T oder S, diejenige von D<sub>6</sub> durch D oder T.

Als Unterklänge mit hinzugenommener Sext sind im reinen Moll zu erwähnen:

$\text{VI}^{\circ}\text{T}$  und  $\text{VI}^{\circ}\text{S}$ ;

$\text{VI}^{\circ}\text{T}$  besteht in C-Moll aus den Tönen b | c e s g,  $\text{VI}^{\circ}\text{S}$  in derselben Tonart aus den Tönen e s | f a s c. Der Molltonika-sextakkord findet als Zusammenklang von Molltonika und Molldominante seine nächstliegende Auflösung in der Mollsubdominante. Ferner wendet er sich dann zum D<sup>o</sup><sub>p</sub> und  $\text{VII}^{\circ}\text{S}$ . In der Art der Stimmbewegung entspricht  $\text{VI}^{\circ}\text{T}$   $\text{VI}^{\circ}\text{S}$  vollkommen D<sub>7</sub> T.

266.

$\text{VI}^{\circ}\text{T}$   $\text{VI}^{\circ}\text{S}$

In  $\text{VI}^{\circ}\text{T}$  D<sup>o</sup><sub>p</sub> sehen wir das Abbild von S<sub>6</sub> T. Gern gelangt im Parallellklang der ursprüngliche Hauptton zur Verdopplung.

267.

$\text{VI}^{\circ}\text{T}$  D<sup>o</sup><sub>p</sub>

Der Übergang von  $\text{VI}^{\circ}\text{T}$  zu  $\text{VII}^{\circ}\text{S}$  gleicht der Folge T<sub>6</sub> D<sub>7</sub>.

268.

VI<sup>T</sup> VII<sup>S</sup>

Die Anschlüsse des VI<sup>T</sup> zu den Dissonanzen VII<sup>S</sup> und VI<sup>D</sup> geschehen in folgender Weise:

269.

VI<sup>T</sup> VII<sup>S</sup> VI<sup>T</sup> VI<sup>D</sup>

VI<sup>S</sup> löst sich, zusammengesetzt aus <sup>o</sup>S und <sup>o</sup>T, erstens nach der D<sup>o</sup> auf.

270.

VI<sup>S</sup> D<sup>o</sup>

Zweitens geht VI<sup>S</sup> zum <sup>o</sup>T<sub>p</sub> über.

271.

VI<sup>S</sup> <sup>o</sup>T<sub>p</sub>

Als dritter Auflösungsklang kommt D<sup>o</sup><sub>p</sub> in Betracht.

272.

VI S D<sup>o</sup><sub>p</sub>

Die Diffonanzklänge, welche sich an den VI S anschließen können, sind VI D und VI T.

273.

VI S VI D VI S VI T

Während die Nebendiffonanzen mit Sept ihrer scharfen Diffonanz wegen nur da angebracht sind, wo die Stimmung den scharfen, energischen harmonischen Akzent verträgt oder verlangt, passen die Nebendiffonanzen mit Sext fast überall hin. Gewiß, sie sind den Konsonanzen im Ausdruck nicht gleichzusetzen — die Sext diffoniert eben —, sie vermögen aber doch nur geringe Schwankungen im Symbol zu veranlassen. Freilich übersehe man nicht, daß die Lagerung der Klänge eine gewichtige Rolle spielt.

In den nächsten Aufgaben verwende man ausschließlich reine Systeme.

Aufgaben: 230—240.

230.  $\frac{2}{2}$  T T $\bar{7}$  | S S $\bar{7}$  | D $_7$  T<sub>p</sub> | S<sub>p</sub> D $_7$  | T ||

231.  $\frac{3}{4}$  D D $_6$  S | D<sub>p</sub> T<sub>p</sub> S $_6$  | T D $_7$  T | D T $\bar{7}$  | S D $_7$  | T T $_6$  D | D $_6$  T<sub>p</sub> S $_6$  | T ||

232.  $\frac{2}{2}$   $\overset{0}{T}$  VI T |  $\overset{0}{S}$  | D $^o$  VI D |  $\overset{0}{T}$  D $^o$  |  $\overset{0}{T}$  VII T | D $^o$ <sub>p</sub> VII D |  $\overset{0}{S}$ <sub>p</sub> VII S |  $\overset{0}{T}$  ||

233.  $\frac{3}{2}$  VII D |  $\overset{0}{S}$  VII S |  $\overset{0}{T}$ <sub>p</sub>  $\overset{0}{S}$ <sub>p</sub> | VI T VI S VI D |  $\overset{0}{S}$ <sub>p</sub> VII S |  $\overset{0}{T}$  | D $^o$ <sub>p</sub> IX S |  $\overset{0}{T}$  ||  
VI T |  $\overset{0}{S}$  | D $^o$  |  $\overset{0}{S}$  VII S |  $\overset{0}{T}$  ||

234.

T T<sub>7</sub>S D .. D<sub>6</sub> S S<sub>7</sub>D... T T<sub>6</sub>D.. T<sub>p</sub> D<sub>p</sub>S

235.

D T<sub>p</sub> S<sub>7</sub> D D<sub>6</sub>S S<sub>6</sub> D<sub>p</sub>D<sub>7</sub> T T<sub>7</sub><sup>♯</sup>T D<sup>0</sup>..

<sup>0</sup>S<sub>p</sub> V<sup>IS</sup> T<sub>p</sub>...<sup>0</sup>S D<sup>0</sup> V<sup>ID</sup> T<sup>0</sup> .. V<sup>IT</sup> V<sup>IS</sup> T<sup>0</sup> <sup>0</sup>S T<sub>7</sub><sup>♯</sup>D <sup>0</sup>S

236.

V<sup>IS</sup> D<sup>0</sup><sub>p</sub> T<sub>p</sub> V<sup>IS</sup> V<sup>IS</sup> .. T<sup>0</sup> T

237.

T<sup>0</sup>

238.

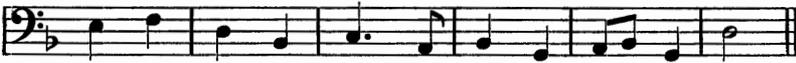
D<sup>0</sup>

239.

T

240.

T<sup>0</sup>



### 3. Dreiklänge mit hinzugenommener kleiner Sext in den harmonischen Systemen.

Die harmonischen Systeme bringen Diffonanzen, in welchen sich der tonische Dreiklang mit seinem Gegenklang vereint:  $T_6$ ,  $\sqrt[VI]{S}$ ,  $\sqrt[VI]{T}$ ,  $D_6$ . Diese Nebendiffonanzen finden wir auch in den melodischen Systemen wieder. Nur verbinden sie sich dort mit anderen Akkorden. Das stark diffonierende Intervall besteht in ihnen zwischen der Terz der Tonika und der Terz von ihrem Gegenklang. In C-Dur kommt e mit as, in C-Moll es mit h in Zwiespalt. Hier liegen jeweils zwei Strebetöne vor, welche zu einem neuen Diffonanzintervall führen.

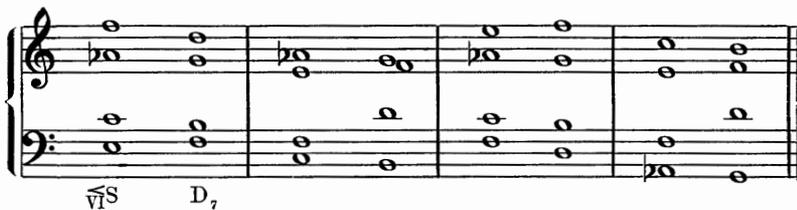


Die in Frage stehenden Diffonanzen werden mithin keine direkten Auflösungen besitzen, sondern sich mit einem diffonierenden Akkord verbinden, der dann erst zu einer Konsonanz übergeht.

Die Nebendiffonanzen in Form des Dreiklangs mit hinzugenommener kleiner Sexte, welche das harmonische System bedingt, heißen in C-Dur:

$$\begin{aligned} c \ e \ g \ | \ a \ s &= T_6 \\ e \ | \ f \ a \ s \ c &= \sqrt[VI]{S}. \end{aligned}$$

Sie lassen die verschiedenartigsten Lagerungen zu und gehen etwa in folgender Manier zum  $D_7$  über:



Gegenüber den bisher beobachteten Auflösungen von Sekund- resp. Septimenintervallen zeigt sich hier eine Ausnahme. Bei der Fortschreitung von Sekunden aus nähern sich die Stimmen, von Septimen aus entfernen sie sich. Sekunden wie Septimen spielen eben hier eine nebensächliche Rolle; die Bedeutung liegt in den Quart- resp. Quintintervallen. Diese verlangen nach der obengezeigten Weiterführung. So erweisen sich die Sexten nur als Wechseltöne vor den nebenliegenden Quinttönen.

Das harmonische C-Mollsystem enthält als Dreiklänge mit hinzugenommener kleiner Sext die Nebendiffonanzen

$$\begin{array}{l} h | c \text{ es } g = \sqrt[VI]{T} \\ g \text{ h } d | \text{ es} = D_{\flat}^{\text{VI}} \end{array}$$

es h strebt zu d c hin. An die Nebendiffonanzen in Moll mit kleiner Sext schließt sich daher die Mollsubdominantdiffonanz an.

276.

$\sqrt[VI]{T}$  VII S

$D_{\flat}^{\text{VI}}$  VII S

In diesen Nebendiffonanzen symbolisiert sich stets Erregung. Unvorbereitet auftretend, erschüttern sie die Stimmung gewichtig. Durch Vorbereitung mindert sich die impulsive Kraft der Akkorde und die Beeinflussung des Stimmungsverlaufes im antreibenden Sinne.

Zur Übung bringe man Dreiklänge mit hinzugenommener kleiner Sext in einzelnen der Aufgaben 241—249 an.

#### 4. Dreiklänge mit hinzugenommener kleiner Sext oder kleiner Sept in den melodischen Systemen.

Dreiklänge mit kleiner Sext finden wir auch in den melodischen Systemen. Ihre Zusammensetzung und ihre schroffe Wirkung bei freiem

Auftreten ändern sich nicht. Nur die Anschlußdiffonanzen sind gemäß den veränderten Seitenklängen andere.

277.

$T_7$  VI D       $VII S$  VI D       $VI T$   $S_6$        $D_7$   $S_6$

Nicht selten kommen, durch die melodische Tonleiter veranlaßt, Ausnahmen in den Fortschreitungen vor.

278.

$T_7$  VI D       $VII S$  VI D       $VI T$   $S_6$        $D_7$   $S_6$

Als Neuerscheinungen ergeben sich in den melodischen Systemen Dreiklänge mit kleiner Sept. Neuerscheinungen sind die Akkorde allerdings nur hinsichtlich der Zusammensetzung; im Klang gleichen sie, wenigstens in der temperierten Stimmung, vollständig charakteristischen Diffonanzen. Durch den Molldominantklang entstehen im melodischen Durssystem:

$T_7$  und  $VII D$ .

Demnach bilden sich in C-Dur die Nebendiffonanzen  $c e g | b$  und  $e | g b d$ .  $T_7$  klingt nicht anders als  $D_7$ ,  $VII D$  nicht anders als  $VII S$ . Der Unterschied zwischen den Diffonanzen beruht auf der Bedeutung des diffonierenden Zusatztones. In  $c e g b$  als  $T_7$ , in C-Dur gehört  $b$  der Molldominante  $g b d$ , in  $c e g b$  als  $D_7$ , in F-Dur der Subdominante  $b d f$  an. Und gleicherweise ist  $e$  in  $e g b d$ , wenn es sich um C-Dur handelt, Terz der Tonika  $c e g$ , in D-Moll Hauptton der Molldominante  $a c e$ . Nicht unerwähnt bleibe, daß  $c e g b$  auch als  $IX S$ ,  $e g b d$  als  $D_9$  gehört werden kann. Schließt  $c e g b$  zu  $f a c$  oder  $f a c$ , so ergibt sich, namentlich wenn der Dreiklang auf einen metrischen Schwerpunkt fällt, Zwischenmodulation.

279.

T (D<sub>7</sub>) S D D<sub>7</sub> T D<sub>p</sub> T (D<sub>7</sub>) °S D<sub>7</sub> T

Um die Dissonanzen im Sinne der Nebendissonanzen der Tonart zu hören, macht sich die Verbindung mit einer Dissonanz der Tonart notwendig.

280.

T<sub>p</sub> T<sub>7</sub> VII S D T VII D VIII S T

Im melodischen Moll entstehen die Nebendissonanzen: VII T und S<sub>7</sub>. VII T gleicht in der temperierten Stimmung VII S (evtl. D<sub>9</sub>) und S<sub>7</sub> gleicht D<sub>7</sub> (evtl. IX S). Auch hier schließen sich diese Akkorde, um nicht das Gefühl einer Zwischenmodulation aufkommen zu lassen, an Dissonanzen der Tonart an. In C-Moll verbinden sich a c e s g = VII T und f a c e s = S<sub>7</sub> etwa wie es Beispiel 281 zeigt, mit charakteristischen Dissonanzen.

281.

T VII T IX S T T S<sub>7</sub> D<sub>7</sub> T

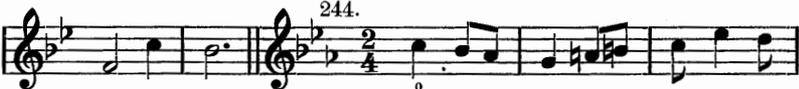
Der oben bei den Durnebissonanzen erwähnte Anschluß an Klänge übergreifender Systeme ist auch in Moll möglich. Ohne Zweifel aber bevorzugen hier wie dort Fortschreitungen der melodischen Tonleiter die weich klingenden Akkorde. Weich klingen diese Akkorde in Moll

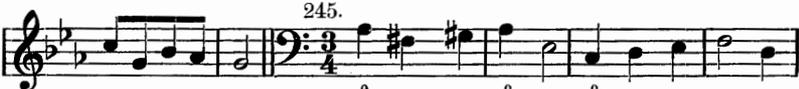
wie in Dur. Sie fügen sich daher in die Motive ein, ohne im Stimmungsverlauf Unebenheiten zu bereiten.

Aufgaben: 241—249.

241.  T T<sub>7</sub> VII<sup>S</sup> D D<sub>7</sub> T T<sub>7</sub> VII<sup>S</sup> .. T 242. T<sup>♯</sup> S<sub>7</sub> D<sub>7</sub>

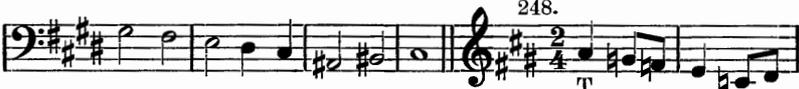
 243. T

 244. T<sup>♯</sup>

 245. T<sup>♯</sup> S<sub>7</sub> IX<sup>S</sup> T<sup>♯</sup> D T<sup>♯</sup> S<sub>7</sub> D<sub>7</sub> °S<sub>p</sub>

 246. VI<sup>S</sup> D<sub>7</sub> T

 247. S<sub>7</sub> D<sub>7</sub>

 248. T

 249. T





beziehungen zueinander gelangt. Immerhin resultiert das Empfinden sehr gesteigerter Unrast.

Auf die mannigfachste Art treten Zusatztöne zu den Akkorden in Beziehung. Ihr Zweck besteht in der Belebung des Ausdrucks. Entweder, wenn sie Sprünge ausfüllen, sich ausgleichend einfügen, ebnen sie die melodische Linienführung und damit die Stimmung oder, wenn sie unvermittelt einsetzen, erweisen sie sich als treffliche Symbole von Affekten, als Zeichen der Hast, der Ungeduld, plötzlichen Abwendens, lustiger, burlesker Regungen usw.

Bei den Zusatztönen unterscheidet man gewöhnlich zwischen:

1. Wechselfönen,
2. Durchgangstönen,
3. Vorhalten,
4. Vorausnahmen.

Wir stellen die Wechselföne an erste Stelle, weil sie die wichtigsten dieser Nebentöne sind, wenigstens, wenn man darunter diejenigen dissonierenden Töne versteht, welche ohne Vorbereitung, also frei eintretend, auf den Zählzeiten statt der Akkordtöne erklingen und sofort, während sich der angeschlagene Hauptakkord weiter behauptet, zum nebenliegenden Akkordton übergehen.

283.

T      T      S      T

Wechselföne sind dissonierende Töne, dissonierend stets in musikalischer Hinsicht, fast stets auch in akustischer. Vereinzelt bedingt der Zusammenhang die Deutung einer Konsonanz als Dissonanz.

284.

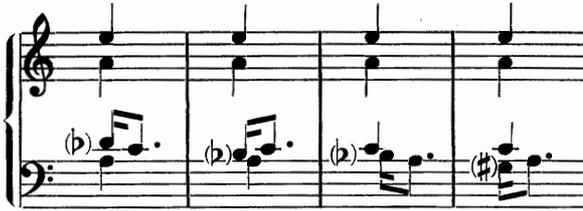
Der Ton a im vierten Takt des vorstehenden Beispiels verlangt nach Auflösung. Musikalisch erweckt er den Eindruck eines dissonierenden Tones; akustisch konsoniert der Klang des letzten Taktes.

Ein Akkord wie c e g h, der erste Dissonanzanschlag in Nr. 283 gleicht vollkommen der Nebendissonanz  $T\frac{7}{4}$ . Die Zusammensetzung dieses Klanges kann, solange es sich um die Tonart C-Dur handelt, nur aus c e g und g h d, d. h. aus T und D bestehen. Während sich aber die Nebendissonanz nach f a c resp. d f a auflöst, geht hier bei der Wechseltonbildung die Bedeutung von c e g, der Tonika, nicht verloren; nur diejenige von g h d, der Dominante, verschwindet. Zu einem Ton vollzieht sich, während die anderen Töne in Ruhe verharren, eine Kadenzierung. Der Übergang h zu c in der Oberstimme vertritt die Akkordfolge D zu T. Wir haben es hier mit derselben harmonischen Erscheinung wie beim Orgelpunkt zu tun.

In jedem Akkord kann vor jedem Ton ein Wechselton in Gestalt des oberen oder unteren Nebentones gesetzt werden. Für die Nebentöne kommt nicht nur die diatonische, sondern auch die chromatische Bildung in Frage. Halbton- wie Ganztonabstand ist zulässig.

Der C-Oberklang wie der E-Unterklang lassen sich den Angaben von Beispiel 285 gemäß mit Wechseltönen auszieren.

285.



Allgemeine Vorschriften über die Dauer, den Wert der Wechselstöne gibt es nicht und kann es nicht geben. Der Inhalt der Sätze, die Stimmung, welche in einer Melodie ihr Symbol hat, kommen in erster Linie in Frage. Kürzere Dauer der Wechselstöne eignet sich meist für Sätze mit leichter Bewegung, während länger ausgehaltene Wechselstöne in ruhigere Entwicklungen hineinpassen. Ferner spielt die Dynamik eine Rolle und nicht zum geringsten die harmonische Bedeutung der Nebentöne, denn übergreifende Halbtöne besitzen größere Schärfe als diatonische Nebentöne.

Zeitgeschmack wie persönlicher Geschmack beeinflussen die Wahl zwischen Ganz- und Halbtönen. Bei Verzierungen mit Wechselstönen nimmt man jetzt regulär von unten nach oben den Halbton, von oben nach unten den der Tonleiter eigenen Nebenton. Zu Bachs Zeiten war stets der diatonische Nebenton üblich.

Wohl sind Wechselstöne vor allen Stimmen möglich und üblich. In den unteren Stimmen nimmt aber ihre Verständlichkeit ab. Die letzten Verbindungen in Nr. 285 a) wie b) klingen am unklarsten.

Bei Wechseltonbildung vor der Terz ist es nicht ratsam, den Terzton, also den Auflösungsston des Wechseltones, und zwar der harten Klangwirkung wegen, in einer anderen Stimme mit anzuschlagen (286 a). Bei Haupt- und Quinttönen ist eine solche Rücksichtnahme nicht geboten (286 b).

286.

Gleich Wechselstönen in einer Stimme benutzt die Praxis Wechselstöne in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit.

287.

Einzelne Theoretiker (in neuester Zeit noch Louis Thuille) verstehen unter Wechselton den dissonierenden Ton, welcher sich zwischen zweimaliges Auftreten des Haupttones auf leichter Zählzeit einschleibt.

288.

Eine solche Manier der Auszierung stellt die Eigentümlichkeit des Bralltrillers und Mordenten dar. Gewiß handelt es sich bei diesen Nebentönen um Wechselöne. Vor allem bleibt aber doch in Betracht zu ziehen, wohin die Töne gehören, welcher Phrasierung sie unterliegen. Eine Beziehung kann hier nur zum nachfolgenden Ton bestehen. Von den Bezeichnungen mit Bogen in Nr. 289 ergibt sich diejenige unter a) als die allein natürliche.

289.

a)

b)

Derartige Nebentöne sind demnach vorausgenommene Wechselöne. Sie gelangen entweder, wie in Nr. 288 stufenweise oder, wie in Nr. 290, sprungweise zur Einführung.

290.

Im Grunde ist das nichts anderes als eine Milderung nachstehender richtiger Wechseltonverbindungen.

291.

Wechseltöne kommen auch in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit vor.

292.

Die Instrumentalmusik enthält bisweilen unaufgelöste Wechseltöne. Das Abspringen der Dissonanzen erschwert das Verständnis, verwickelt den Ausdruck. Beispiel 293 a) zeigt solche abspringende Wechseltöne, 293 b) bringt eine erklärende Auflösung von ihnen.

293. a)



Weiterhin ist noch der doppelten Wechselttöne zu gedenken. Der obere wie der untere oder der untere wie der obere Nebenton gehen dem Hauptton voraus.



Zweifache Wechselttöne spielen, wie wir sehen, auch vorausgenommen oder abspringend eine Rolle (Nr. 294 c) und d).

Bei einer zweiten Art mehrfacher Wechselttöne geht einem Nebenton wieder fein Nebenton voraus. In Nr. 295 a) ist der Ton als Wechselton vor h, h Wechselton vor c, in Nr. 295 b) hat der Wechselton as vor g noch feinen Nebenton b usw.



Bei den hierhergehörigen Aufgaben sind zwei Arten zu berücksichtigen. Die erste Art (Aufgaben 250—256) verlangt das Bilden von Wechselttönen in einer Stimme oder abwechselnd in verschiedenen Stimmen. In der zweiten Art der Aufgaben (257—263) müssen verschiedenste Töne der gegebenen Stimmen als Wechselttöne behandelt werden.

Aufgaben: 250—263.

250.

T

251.

T

252.

T

253.

T

254.

Tp D

255.

T

256.

T

257.

T

258.

Tp Sp D T



Durchgangstöne sind dissonierende Zwischentöne, welche stufenweise kommen, stufenweise gehen und auf leichter Zählzeit zwischen Akkordtönen stehen. Ihr Abstand von der vorhergehenden oder nächst-

folgenden Tonstufe kann einen Ganzton wie einen Halbton betragen. Sie treten einzeln wie in größerer Zahl auf. Ihre Aufgabe ist es, Bewegungen zu ebnen. In der Abrundung der melodischen Linienführung spiegelt sich Weichheit der Stimmung wider.

296.

Die in der zweiten Verbindung von Nr. 296 eingeschobenen Töne d und h stellen diejenigen Nebentöne dar, welche man Durchgangstöne nennt. Der Phrasierung nach gehört d zu c, h zu a.

Die Durchgangstöne erweisen sich demnach auch als Wechseltöne, und zwar als vorausgenommene Wechseltöne, die sich von den bisher besprochenen nur durch den stufenweisen Anschluß, welchen sie nach beiden Seiten hin besitzen, unterscheiden.

Häufung von Durchgangstönen berührt in keiner Weise das Wechseltonprinzip.

297.

Im ersten Takt führt ais zu h wie h zu c, im zweiten Takt führt ges zu f wie f zu e oder es zu d usw.

Halbtonschritte in großer Zahl bringen einen weichlichen, süßlichen, ja sentimentalcn Eindruck hervor. Bei fortgesetztem stufenweisen Fortschreiten kommt man unwillkürlich dazu, Bildungen, welche an sich zu den Wechseltönen gehören, den Durchgängen beizuzählen.

298.

Schon das a zum Schluß des ersten Taktes erweist sich als vorausgenommener Wechselton, dis, wie auch f, im dritten Takt dann als richtiger Wechselton. Da nun aber alle Töne stufenweise kommen, wie sie stufenweise gehen, spricht man kurzerhand von Durchgängen. Bildungen wie diejenigen des dritten Taktes kann man im besonderen Wechseltöne im Durchgang benennen.

An den hauptsächlichlichen Funktionen ändern Durchgangstöne ebenso wenig etwas wie Wechseltöne. Dabei spielt auch gar keine Rolle, in welcher Stimme sie sich zeigen. Die vier kleinen Sätze in Nr. 299 stellen nichts anderes als figurirte Auszierungen ein und derselben Funktionsfolge dar.

299.

a)

T S D<sub>7</sub> T

b)

T S D<sub>7</sub> T

c)

T S  $D_7$  T

d)

T S  $D_7$  T

Selbst Durchgänge in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit, welche sich in der kontrapunktischen Musik, in jeder Art Instrumentalmusik in größter Zahl vorfinden, zerstören die grundlegende Funktionsfolge nicht.

300.

a) b)

T .. S Sp D .., T T ..

S Sp D .., T

Die Funktionsfolge des ersten kleinen Satzes in Nr. 300: T.. | S Sp | D D<sub>7</sub> | T gilt auch für den zweiten. Damit ist aber nur ge-

sagt, daß die harmonische Grundlage, nicht daß der Ausdruck oder die Wirkung der Sätze gleichbleibt. Denn eine derartige Fülle von tonlichem Zwischenmaterial, wie es Nr. 300 b) einführt, muß das Symbol gesteigerter Unruhe sein. Man denke sich als Vergleich die Welle eines Tones, welcher von verschiedenen Instrumenten vorgetragen wird. Die Klangfarbe, an der wir die Herkunft der Töne erkennen können, hängt von der Zusammensetzung der Welle ab. Farbenreichste Töne weisen große Mannigfaltigkeit in der Anordnung der Welle auf. Die Schwingungszahl, welche den Ton charakterisiert, erleidet dadurch aber keine Veränderung. Auch hier stellen die Zwischenstufen nichts anderes als eine Abtönung der Funktionen dar.

Sehr häufig entstehen aus Durchgangstönen in verschiedenen Stimmen zu gleicher Zeit vollständige Durchgangsklänge (siehe Orgelpunkt).

Im strengen Satz dürfen Durchgangstöne keine falschen Fortschreitungen veranlassen. Die Quint- und Oktavfortschreitungen in den nächsten Motiven, von Durchgängen hervorgerufen, sind stets schlecht.

301.

The image shows two systems of musical notation for exercise 301. The first system is in 2/4 time and the second system is in 3/4 time. Both systems feature a treble and bass clef with various rhythmic values and accidentals.

Wie bei den Wechselfönen liegen auch hier zwei Arten von Aufgaben zur Bearbeitung vor. Erst sind in den Sätzen 264—268, und zwar in einer oder auch in mehreren Stimmen, Durchgangstöne anzubringen; dann soll in den *cantus firmi* 269—277 eine ganze Reihe von Tönen als Durchgangstöne angesehen werden, so daß die anderen Stimmen zum Teil größere Notenwerte aufweisen müssen.

Als Muster für die letztere Manier sei ein cantus firmus in G-Dur

302.

in nachstehender Fassung vierstimmig wiedergegeben.

303.

Nicht selten gleichen Durchgangstöne den nachschlagenden dissonierenden Tönen, welche wir bei den Haupt- und Nebendiffonanzen kennengelernt haben. Ob im dritten Takt von Nr. 303 der Ton *fis* als Durchgang oder als nachschlagende Sept angesprochen wird, spielt absolut keine Rolle.

Schwieriger als Fragen nach der Bezeichnung einzelner Töne sind wohl Fragen nach der Auswahl von Harmonien für einen mit Durchgängen stark durchsetzten cantus firmus. Bestimmend dafür wirken der Hauptsache nach die Kadenzen. Der zweite, vierte, sechste und achte Takt in der Melodie Nr. 302 sind schwere Takte; zu ihnen hin findet Wechsel der Harmonie statt. Der achte Takt bildet einen vollständigen

Abſchluß, Kadenz zur Tonika, der vierte Takt einen Halbschluß, Kadenz zur Subdominante. Die Töne des zweiten Taktes zwischen a und d verzerren den Dominantklang mit Durchgangstönen. Daher steht hier der Dominantakkord. Um ihn neu eintreten zu laſſen, erklingt am Schluß des erſten Taktes zu dem d noch die Tonika. Der Sprung von d nach g im dritten Takt deutet auf die toniſche Harmonie hin. h im ſechſten Takt erhält, um nicht der Tonika des achten Taktes vorzugreifen, den Tp. Dieſen Trugſchluß bereitet D<sub>7</sub> vor. d im fünften Takt wird als Grundton und nicht als Quinte genommen. Die letzte Kadenzbildung vollzieht ſich ungezwungen mit der Funktionsgrundlage S | T D<sub>p</sub> D<sub>7</sub> | T.

Aufgaben: 264—277.



270.

T

271.

T

272.

T

273.

T

274.

T

275.

T

276.

T

277.

T

## Achtzehntes Kapitel.

## Vorhalte und Vorausnahmen.

Vorhalte weisen ein ähnliches Dissonanzprinzip wie Vorausnahmen auf. In beiden Fällen verbinden sich zwei Akkorde derart miteinander, daß sie durch eine Stimme ineinander klingen.

304.

a) Vorhalt

b) Vorausnahme

D T D T

In 304 a) behält die Oberstimme beim Eintritt der T den Ton d noch bei, in 304 b) nimmt sie den Ton c schon voraus.

Vorbereitete Wechselklänge heißen Vorhaltstöne. Wenn einer Dissonanz  $c\ e\ g\ h$ , die sich nach  $c\ e\ g$  auflöst, ein Akkord vorausgeht, welcher den Ton  $h$  enthält — am wahrscheinlichsten der Dreiklang  $g\ h\ d$  oder  $e\ g\ h$  —, und wenn vor allem der Ton  $h$  in derselben Stimme beibehalten wird, liegt eine Vorbereitung vor.

305.

Das Heranbinden und Wiederanschlagen geht nicht den Vorhalt, sondern nur seine Wirkung etwas an. Herangebunden macht sich der dissonierende Ton weniger bemerkbar als wieder angeschlagen. Bindungen wirken milder, Anschläge härter. Vorbereitet ist eine Dissonanz zweifelsohne auch dann, wenn eine andere Stimme den dissonierenden Ton intoniert hat, wenn er in irgendeiner Lage da war. Für den strengen Satz rechnet als Vorbereitung des Vorhaltes nur das Beibehalten des dissonierenden Tones in derselben Stimme.

Vorhalte kommen in jeder Stimme, vor jedem Akkordton und in jeder Richtung vor.

306.

a)

T D T<sub>6</sub> D D<sub>7</sub> T D<sub>7</sub> T D<sub>9</sub> T

b)

S T °S Ṭ VII S Ṭ D° Ṭ

$D^\circ$   $T$   $^\circ S_p$   $T$   $^\circ S$   $T$   $D_7, T$

$D_7, T$   $D_7, T$   $VII^\circ S$   $D$   $D_9$   $T_7$   $S$

Wie bei den Wechselföhen treten auch bei den Vorhalten akustische Konsonanzen musikalisch als Dissonanzen auf (die 5. Verbindung in 306 a), b), c). Der Auflösungsston eines Vorhaltes darf, außer wenn es sich um Vorhalt vor der Terz handelt, in jeder anderen Stimme vorhanden sein. Vorhalte in den unteren Stimmen, vor allem im Baß, sind schwerer verständlich als in der Oberstimme. Manche Vorhalte vor Dissonanzen, so 8 vor 7 und 5 vor 6 usw., lassen sich nur im Zusammenhang, d. h. in Verbindung mit anderen Vorhalten als solche erfassen.

Vorhalte heben Fortschreitungen, welche an sich falsch sind, nicht auf. Nachstehende Verbindungen sind schlecht.

307.

S T D S

Das Verhältnis von Vorbereitungston und Vorhaltston im Wert zueinander kann ein ganz verschiedenartiges sein. Die Regel früherer Theoretiker: „Die Vorbereitung darf nicht in einer Notengattung ge-

schehen, welche kleiner ist als die des Vorhaltes“, hat in der Praxis niemals unbedingt Gültigkeit besessen. Nur der Inhalt der musikalischen Sätze bestimmt die Art der Notenwerte. Je kürzer der Vorbereitungston, um so unruhiger der Ausdruck.

Beim Vorhalte finden sich dieselben Abarten, welche bei den Wechselklängen Erwähnung fanden, d. h. das Abspringen, die Verbindung mit dem anderen Nebenton, die Verknüpfung mit neuen Wechselklängenbildungen usw.

Ab und zu lösen sich Vorhalte erst im nächsten Akkord auf.

308.

D<sub>7</sub> T F S<sub>p</sub> D<sub>7</sub> T T<sub>p</sub>

Für die Vorhalte in mehreren Stimmen gelten alle Vorschriften der einfachen Vorhalte.

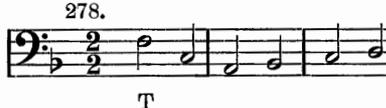
309.

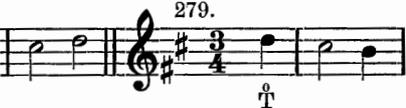
T S<sub>6</sub> .. D<sub>p</sub> D<sub>7</sub> T T<sub>7</sub> S

Wie wirken die Vorhalte?

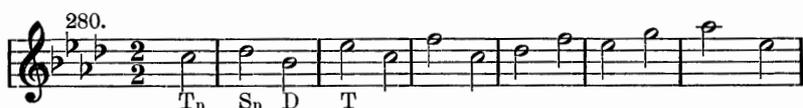
Gebunden sind sie Symbole der Weichheit und Zartheit; verträumte, ja verschwommene Stimmungen geben sie wieder. Bei Häufung entsteht leicht der Eindruck der Weichlichkeit, der Zerfahrenheit. Angeschlagene Vorhalte lassen, Wechselklängen gleich, die Dissonanz mehr zum Bewußtsein kommen; sie wahren aber immerhin durch das Ineinandergreifen der Harmonien den Charakter ausgleichender Weichheit.

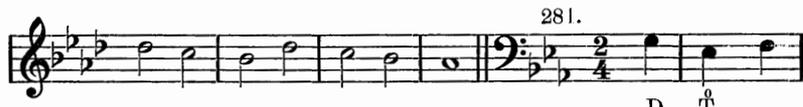
Die Aufgaben 278—284 erhalten Vorhalte; die herangebundenen oder wieder angeschlagenen Töne der Sätze 285—289 sind als Vorhalte zu verwenden.

278.  T

279.   $\overset{\circ}{T}$



280.  T<sub>p</sub> S<sub>p</sub> D T

281.  D  $\overset{\circ}{T}$



282.  T

283.  T





284.   $\overset{\circ}{T}$

285.  T

The image displays a musical score with ten staves of music. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures (3/4, 2/4, 3/4, 2/2), and key signatures (one flat, two sharps). Measure numbers 286, 287, 288, and 289 are indicated above the staves. A 'T' symbol is placed below the notes in measures 286, 287, 288, and 289, likely representing a specific musical instruction or a type of note.

Vorausnahmen ähneln im Ausdruck dadurch, daß sie die Kon-  
turen verwischen, den Vorhalten. Wie bei diesen handelt es sich im  
Falle der Bindung um Synkopen. Außer gebunden kommen Voraus-  
nahmen aber auch im Anschlag vor. Sie sind vor allen Tönen der  
Konsonanzen und Dissonanzen zulässig.

310.

Die Wirkung der Vorausnahmen hängt wie diejenige der Vorhaltsbildungen nicht wenig vom Wertverhältnis des vorausgenommenen Tones zum Auflösungsston ab. Kurzen Auftakten wohnt lebhafter Antrieb inne.

Freiheiten in der Auflösung bestehen darin, daß vom vorausgenommenen Ton abgesprungen wird.

311.

Wendungen dieser Art gleichen den abspringenden Wechseltönen. Töne, die zwei Akkorden gemeinsam sind, lassen sich nur in gleichartigen Folgen als Vorausnahmen verstehen. Regulär hört man sie als nachschlagende Akkordtöne.

Vorausnahmen sind außer in einer Stimme in zwei oder drei Stimmen statthaft. Dadurch bilden sich häufig vollständige vorausgenommene Akkorde. Trotz der synkopischen Gemeinsamkeit geben Vorausnahmen der Musik einen ganz anderen Ausdruck als Vorhalte. Letztere hemmen, erstere treiben vorwärts. Ungeduld, Ungestüm, Hast, quälende Unruhe kündeten sie an, bei Häufung sogar in beängstigender Weise.

In den Aufgaben 290—294 müssen die Stimmen mit Vorausnahmen versehen werden, in Nr. 295—299 verlangt eine große Zahl von Melodietönen die Behandlung als Vorausnahmen.

290.

T

291.

T

292.

T

293.

T

294.

T

295.

T

296.

T

297.

T



## Neunzehntes Kapitel.

## Sequenzen.

Eine Häufung motivischen Materials erfordert in jeder Kunst strenge Gliederung, die sich im gleichmäßigen Fortbilden von Grundideen äußert. Auch in der Musik beobachten wir in den Werken aller Zeiten nicht nur die Aufstellung, sondern die Wiederholung motivischen Materials. Werke der hörbaren Erscheinungswelt bedingen direkt zum Verständnis das Zurückgreifen auf einmal aufgestellte Wendungen. In der Musik geschieht das aber nicht derart, daß eine melodische, eine harmonische Phrase immer in der gleichen Lage erklingt, sondern so, daß sich die Tonfolgen, die Tonzusammenstellungen auf anderen Stufen wiederholen. Mehrmaliges Versetzen von Motiven, eventuell von Sätzen, nach oben oder nach unten zu ergibt die Eigentümlichkeit der Sequenz (= Folge).

Zwei Arten der Sequenzen müssen unterschieden werden: tonale Sequenzen und modulierende Sequenzen. Tonal heißen Sequenzen

dann, wenn sich die Nachbildungen innerhalb der Tonart vollziehen (312 a), modulierend, wenn die Tonart verlassen wird (312 b).

312.

a)

b)

Sequenz

Sequenz

D ..7 T Sequenz

D ..7 T

Sequenz

Detailed description: The image shows three musical examples of sequences in 2/4 time. Example (a) shows a sequence of four notes in D major: D4, E4, F#4, G4. The first note is labeled 'D', the second 'D ..7', and the third 'T'. The entire sequence is bracketed and labeled 'Sequenz'. Example (b) shows a sequence of four notes that modulate from D major to B major: D4, E4, F#4, G4. The first note is labeled 'D', the second 'D ..7', and the third 'T'. The entire sequence is bracketed and labeled 'Sequenz'. The third example shows a sequence of four notes in B major: B3, C#4, D#4, E4. The entire sequence is bracketed and labeled 'Sequenz'.

Nur das Vorbild, das Muster für die Nachbildung erhält bei jeder Bezeichnung mit Funktionszeichen Buchstaben, die Nachbilder werden mit Klammern umschlossen und einfach als „Sequenz“ gekennzeichnet. Das Verweilen in der Tonart oder das Verlassen derselben spielt dabei keine Rolle. Gewiß besteht auch die Möglichkeit, jeden Akkord einzeln zu notieren.

Regulär kehrt die Sequenz nicht öfter als zweimal wieder, d. h. einmal tritt das vortragende Motiv auf, zweimal kommt es zur Nachahmung, und zwar gleichmäßig bei beiden Arten der Sequenz.

Betrachtungen über modulierende Sequenzen überlassen wir späteren Kapiteln, vor allem aber der Modulationslehre. Tonale Sequenzen spielen sich in allerhand Form ab. Bald treten in den Motiven nur Konsonanzen in Beziehung, bald Konsonanzen mit Dissonanzen, bald Dissonanzen mit Dissonanzen. Das Bestimmende in den Sequenzen sind die melodischen Bewegungen; diese ziehen die Harmonien mit sich. Das melodische Prinzip läßt es bedeutungslos erscheinen, ob sich die Akkorde in den Nachbildungen umwandeln oder nicht. Die Hauptsache, der melodische Fortschritt in den Stimmen, besteht eben doch fort; durch ihn erkennt man die musikalische Idee wieder. Die Konservierung der musikalischen Idee läßt — das ist ein sehr wichtiges Moment — auf Stimmungseinheit schließen. Die andersgearteten Klänge einer tonalen Sequenz besitzen demnach nicht so viel Macht, Symboländerung herbeizuführen; sie zieren ein Symbol nur aus, gestalten die Empfindungswelle abwechslungsreicher. Hier begegnet uns zum ersten Male ein auffallendes Beispiel dafür, daß die Harmonie nicht in gleicher Stärke und vor allem nicht im gleichen Sinne wirkend eingreift wie die Melodie.

313.

The musical score for example 313 is in 2/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a sequence of chords and melodic fragments, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The sequence is labeled 'T S T D' and 'Sequenz'.

Die heitere, behagliche Tendenz des Musters der Sequenz in Nr. 313 verderben die in den Nachahmungen vorherrschenden Unterklänge nicht.

Die melodisch-harmonische Bewegung im vortragenden Motiv entscheidet darüber, ob sich die Wiederholung auf höheren oder tieferen Stufen vollzieht. Manche Motive lassen beide Richtungen zu; hier und da entstehen Zweifel, welcher Weg am besten einzuschlagen ist. Die Sequenzbildung in Nr. 313 bewegt sich folgerichtig abwärts. Das Muster in Nr. 314 drängt zur Wiederkehr auf höheren Stufen.

314.

T Sp T S Sequenz

Das Motiv in Nr. 315 kann sich ebensogut aufwärts wie abwärts weiterbilden.

315.

a)

D° °S D° °S T Sequenz

b)

D° °S D° °S T Sequenz

Die Melodie bewegt sich hier eben nicht ausgesprochen in einer Richtung.

Jede Nachahmung in den bisherigen Musterbeispielen geschah schrittweise höher oder tiefer. Je nach der Konstruktion des Musters geht dieselbe aber auch sprungweise vor sich. Nur wird entweder an Schritten oder an Sprüngen festgehalten, und zwar an Sprüngen, die immer das gleiche Intervall darstellen.

Über die Länge des Sequenzmusters lassen sich Angaben nicht machen. Entweder handelt es sich, wie in den angeführten Beispielen,

um wirkliche Motive, d. h. Bildungen von zwei Takten, oder aber um Unterteilungsmotive.

316.

T S Sequenz D T S D°p Sequenz

Eigenartige Wirkungen entstehen, wenn die Motive in ihrem Aufbau dem Metrum zuwiderlaufen.

317.

D Tp Sequenz D T

T Dp Sequenz D<sub>7</sub> T D<sub>7</sub> T

Trotz, Hartnäckigkeit, Eigensinn kommen in Wendungen dieser Art zum Ausdruck.

Beispiel 318 bringt einige Sequenzbildungen in Dur und Moll, welche als Vorbilder der Übungen gelten können.

318.

a)

Sequence b) is written in 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign. The left hand provides a bass line with quarter notes. A double bar line is present in the middle of the system.

Sequence c) is written in 2/4 time. The right hand has a melodic line with eighth notes and a sharp sign. The left hand has a bass line with quarter notes. A double bar line is present in the middle of the system.

Sequence d) is written in 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes. The left hand has a bass line with quarter notes. A double bar line is present in the middle of the system.

Sequence e) is written in 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and a sharp sign. The left hand has a bass line with quarter notes. A double bar line is present in the middle of the system.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef. The treble clef part contains a sequence of eighth and sixteenth notes, while the bass clef part features a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, marked with a forte dynamic 'f)' and a triplet '3'. The treble clef part has a melodic line with triplet eighth notes, and the bass clef part has a corresponding eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, marked with a triplet '3'. The treble clef part continues the melodic line with triplet eighth notes, and the bass clef part has a steady eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, marked with an eighth-note figure '8)'. The time signature changes from 2/4 to 1/4 and back to 2/4. The treble clef part features a melodic line with eighth-note figures, and the bass clef part has a steady eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with changing time signatures (2/4, 1/4, 2/4, 1/4). The treble clef part features a melodic line with eighth-note figures, and the bass clef part has a steady eighth-note accompaniment.

Diese Sequenzen sind in zahlreiche Tonarten zu transponieren. Ferner haben nachstehende Motive harmonische Ausföhrung und sequenzartige Nachbildung zu erhalten.

Aufgaben: 300—306.

300. 301. 302.

303.

304. 305.

306.

Schließlich müssen selbständig Muster geschaffen und sequenzartig nachgeahmt werden. Nicht unerwähnt bleibe, daß bei Bildungen dieser Art nicht selten Melodieschritte veranlaßt werden, die an sich nicht als empfehlenswert gelten. Außergewöhnliche Schritte und Sprünge dürfen dann unbedenklich in Anwendung kommen, wenn sie sich in den Nachahmungen ergeben.

## Zwanzigstes Kapitel.

### Der Orgelpunkt. Liegende Stimmen.

„Sehr häufig entstehen aus Durchgangstönen in verschiedenen Stimmen zu gleicher Zeit vollständige Durchgangsklänge.“ Mit diesem Satz war im 17. Kapitel auf das hingedeutet worden, was hier bei Erörterung des Orgelpunktes, der liegenden Stimmen einer besonderen Darlegung bedarf. Oft hält am Schluß wie im Verlauf musikalischer Sätze eine Stimme längere Zeit an einem Ton fest, während sich die anderen Stimmen harmonisch gesondert oder harmonisch geeint hin und her bewegen. Dabei sind alle nur möglichen Klangkombinationen,

vor allem auch Zwischenmodulationen wie vollständige Modulationen zulässig. Beibehalten eines Tones im Baß ergibt die harmonische Verbindung, welche als Orgelpunkt bezeichnet wird; bei einem festgehaltenen Ton in einer der oberen Stimmen spricht man von liegender Stimme. Regeln über die Einrichtung solcher Bildungen gibt es nicht; sie lassen sich auch nicht geben. Als wünschenswert gilt lediglich, daß Anfang wie Ende tonal feststeht.

319.

Tp D T S D 1 Tp Sp D<sub>7</sub>

T T<sub>7</sub> viiS T <sup>9</sup>Sp D D<sub>6</sub> T

Im zweiten Takt vom vorstehenden Beispiel beginnt ein Orgelpunkt, welcher drei Takte lang anhält. Der Quartsextakkord zu Anfang des zweiten Taktes zählt als Wechselklang vor der Dominante, die den Orgelpunkt auch abschließt. So unterliegt es keinem Zweifel, daß sich die Bildung über der 1 der Dominante vollzieht. Dieselbe wird, wie oben gezeigt, notiert, d. h. der Bogen hinter der 1 unter den Funktionsbuchstaben deutet auf das liegende g hin. Die darüber wechselnden Klänge sind ihrem Verhältnisse gemäß zur Tonika aufgeschrieben.

Orgelpunkte bilden sich über allen Tönen konsonierender wie dissonierender Akkorde, am häufigsten über der 1 oder 5 des Oberklanges,

der V oder I des Unterklanges. Liegende Stimmen bevorzugen dieselben Tonstufen.

320.

I  
Ṫ D<sup>o</sup><sub>p</sub> °Sp D ... °Sp

Ṫ D<sup>o</sup><sub>p</sub> Ṫ viiS D, Ṫ

An der I der Molltonika hält die Oberstimme den ganzen vorstehenden Satz hindurch fest. Auch hier sind alle Akkorde in ihrem Verhältnis zur Molltonika angegeben.

Den Funktionszeichen unterschriebene Zahlen betreffen den Baß, überschriebene Zahlen die Oberstimme. Für Festhalten an einem Ton im Alt oder Tenor gebietet sich das Vorschreiben der betreffenden Stimme.

321.

Alt: 1  
S D, S .. S<sub>p</sub> D, T

Die Beibehaltung von Tönen in zwei Stimmen ändert an der Auffassung und Bezeichnung der Verbindung absolut nichts.

322.

T D T D T<sub>p</sub> D T

5  
1

Der Orgelpunkt und die Bildung mit liegender Stimme kann innerhalb einer Komposition an sehr verschiedenartigen Stellen in Anwendung kommen. Zu Anfang, in der Mitte wie am Schluß von Sätzen oder Musikstücken, ja durch Sätze, eventuell vollständige Kompositionen hindurch finden wir diese harmonischen Zusammenstellungen. In ihnen drückt sich Sammlung, Konzentrierung aus. Die musikalische Sprache bedient sich dieser Mittel gern, wenn sie von elementaren, primitiven Erscheinungen erzählen will.

Vollkommene Wirkungen lassen sich im Orgelpunkt allerdings nur unter Zuhilfenahme aller noch zu besprechenden harmonischen Mittel erzielen, vor allem der Modulationen. Hier sollte lediglich das Prinzip der Bildung erörtert werden. Bei der Figuration wird sich ferner zeigen, daß das Liegenlassen eines Tones absolut keine Bedingung ist; allerhand Auszierungen, Variierungen dürfen Platz greifen. Ein ausgehaltenes *c* kann in nachstehender Weise ersetzt werden.

323.

Der harmonische Sinn wird davon nicht berührt, d. h. die Funktionszeichen ändern sich nicht um. Die Wirkung gestaltet sich aber anders; die vermehrten Notenwerte deuten auf größere Beweglichkeit im Ausdruck, gesteigerte Unruhe hin.

In den Aufgaben 307—314 sind die gebundenen Töne orgelpunktartig auszuführen, als liegende Stimmen zu behandeln.



## Einundzwanzigstes Kapitel.

## Die Generalbaßbezeichnung der Dissonanzen. Generalbaßübungen.

Dissonanzen finden in der Generalbaßbezeichnung dieselbe Art der Behandlung wie Konsonanzen, d. h. man zählt sie in enger Lage vom untersten Ton aus ab und zwar ohne jede Verdopplung. Durdreiklänge erhalten keine anderen Zahlen als Molldreiklänge; ebenso kommen für Durdissonanzen im Prinzip keine anderen Bezifferungen in Frage als für Molldissonanzen. Die Generalbaßbezeichnung bezweckt niemals eine Erklärung der Klänge. Nur ein rein äußerliches Abzählen von unten nach oben spielt eine Rolle. Als Hauptstellung für alle Dreiklänge, Durdreiklänge, Molldreiklänge, verminderte Dreiklänge, übermäßige Dreiklänge rechnet die Intervallanordnung 1 3 5. Für die wesentlichen Vierklänge, charakteristische Dissonanzen und Nebendissonanzen geht man von der Hauptanordnung 1 3 5 7 aus. Beispiel 324 zeigt an, wie man sich die Dissonanzen des reinen C-Dur und C-Moll für die Generalbaßbezeichnung in „Grundstellung“ angeordnet zu denken hat.

324.



Vom untersten Ton, dem Berechnungston, aus liegen demnach als Intervalle vor: eine Terz, eine Quinte, eine Septime. Von den über einen Baß zu setzenden Zahlen 3, 5, 7 bleiben wie beim Dreiklang verabredungsgemäß 3 und 5 aus, so daß die Zahl 7 einen vollständigen Septimenklang verlangt. Die Dissonanzen von Nr. 324 sind folgendermaßen über dem Baß zu notieren.

325.



Für den Fall der chromatischen Veränderung des Terz- oder Quintintervalls müssen die erforderlichen Zeichen geschrieben werden. Versetzungszeichen ohne Zahl gelten auch hier stets der Terz, so daß ein Auflösungszeichen oder ein Kreuz die Erhöhung des Terztones ankündigt.

Beispiel 326 zeigt uns die Notierung der Dissonanzen in dem melodischen C-Dur- und C-Mollsystem.

326.

Außer in der Grundstellung tritt jeder Septimentklang in drei Umstellungen auf.

327.

Für diese Lagerungen ergeben sich als Zahlen über einem Bass:

328.

Ohne die Größenverhältnisse der einzelnen Intervalle zu berücksichtigen, entstehen die Stellungen: Terzquintsextakkord, Terzquartsextakkord, Sekundquartsextakkord. Die in Nr. 328 eingeklammerten Zahlen bleiben regulär aus. Man bedient sich ihrer nur, wenn chromatische Veränderungen vorkommen. Den oben eingeklammerten Zahlen gemäß spricht man meist auch nur von Quintsextakkord, Terzquartakkord und Sekundakkord. Im Beispiel 329 werden einige Septimentklangsumstellungen im melodischen C-Durssystem wie C-Mollsystem und die Generalbezeichnung davon gezeigt.

329.

Wechselföne und die auf der Zählzeit gleichklingenden Vorhalte erfordern, wenn sie über einem Ton auftreten und sich auflösen, eine zweifache Bezifferung.

Als hierhergehörige Bezifferungen bei Dreiklängen sind anzuführen:

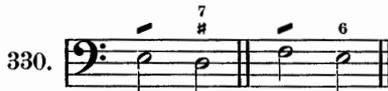
|                |                         |  |
|----------------|-------------------------|--|
| Grundstellung: | Nebentöne vor der Terz: | 2 3, 4 3   |
|                | " " " Quinte:           | 4 5, 6 5   |
|                | " " " Oktave:           | 7 8, 9 8   |
| 1. Umstellung: | " " " Terz:             | $\frac{6-}{2\ 3}, \frac{6-}{4\ 3}$<br>(vom Bass aus gezählt) |
|                | " vor der Sexte:        | 5 6, 7 6   |
| 2. Umstellung: | " " " Quarte:           | $\frac{6-}{3\ 4}, \frac{6-}{5\ 4}$                           |
|                | " " " Sexte:            | $\frac{5\ 6}{4-}, \frac{7\ 6}{4-}$                           |

Die Striche deuten an, daß die durch vorausgehende Zahlen bestimmten Töne weiterhin Geltung besitzen.

Als Wechseltonbezifferungen bei Septimenakkorden verdienen erwähnt zu werden:

|                |                         |   |
|----------------|-------------------------|---|
| Grundstellung: | Nebentöne vor der Terz: | $\frac{7-}{2\ 3}, \frac{7-}{4\ 3}$                |
|                | " " " Quinte:           | $\frac{7-}{4\ 5}, \frac{7-}{6\ 5}$                |
|                | " " " Sept:             | 6 7, 8 7  |
|                | Nebenton " " Oktave:    | $\frac{9\ 8}{7-}$                                 |
| 1. Umstellung: | Nebentöne " " Terz:     | $\frac{6-}{5-}, \frac{6-}{2\ 3}, \frac{6-}{4\ 3}$ |
|                | " " " Quinte:           | $\frac{6-}{4\ 5}, \frac{6-}{3-}, \frac{6\ 5}{3-}$ |
|                | Nebenton " " Sexte:     | $\frac{7\ 6}{6-}, \frac{6-}{5-}$                  |
| 2. Umstellung: | " " " Terz:             | $\frac{6-}{4-}, \frac{4-}{2\ 3}$                  |
|                | " " " Quarte:           | $\frac{6-}{5\ 4}, \frac{6-}{3-}$                  |
|                | " " " Sexte:            | $\frac{7\ 6}{4-}, \frac{4-}{3-}$                  |
| 3. Umstellung: | " " " Sexte:            | $\frac{7\ 6}{4-}, \frac{4-}{2-}$                  |

Andere mögliche Bildungen behandelt man nach der angegebenen Manier. Chromatisch veränderte Töne bedürfen besonderer Berücksichtigung. Durchstreichen einer Zahl rechnet als Erhöhung. Sonst stehen Kreuze, Bee und Auflösungszeichen neben den Zahlen, um die entsprechenden chromatischen Veränderungen zu bedingen. Nicht unerwähnt bleibe, daß Anfang des 18. Jahrhunderts nicht selten ein Kreuz als Auflösungszeichen eines Bee, ein Bee als Auflösungszeichen eines Kreuzes geschrieben wurde. Auch dienten durchstrichene Zahlen oder Zahlen mit Kreuzen dazu, übermäßige Intervalle, selbst wenn sie leitereigen waren, kenntlich zu machen. Ebenso wies ein Bee neben der 5 auf die verminderte leitereigene Quinte hin. Ein Kreuz konnte Zeichen der vorzeichnungsgemäßen großen Terz, ein Bee Zeichen der kleinen Terz sein. Bei Wechseltönen im Bass deutete ein schräger Strich darauf hin, daß die Zahl des nächstfolgenden Akkordes voranzunehmen war.



Zum Ton e muß vorstehend in den oberen Stimmen schon d fis a c, zu f schon c e g angeschlagen werden. Ähnlich ordneten Zahlen über einer Pause an, daß die oberen Stimmen den Akkord erklingen lassen, welcher mit den Zahlen von dem der Pause folgenden Baßton aus zu ermitteln ist.



Über der ersten Pause ist a c d, über der zweiten e gis h anzuschlagen.

Nachschlagende Akkordtöne bleiben im bewegten Zeitmaß meist ohne Bezeichnung. Zur Kenntlichmachung der gleichbleibenden Harmonie lassen sich aber auch die bereits erwähnten Striche benutzen.



Bei Durchgangstönen das gleiche Prinzip der Schreibweise! Nur auf den Anschlägen, den schweren Zählzeiten oder beim Wechsel werden Zahlen geschrieben.



Der C-Oberklang, und zwar mit der Terz in der Oberstimme, beginnt. Nach zwei Vierteln löst ihn der F-Oberklang ab, welcher die zweite Hälfte des Taktes ausfüllt. Der G-Oberklang steht auf dem ersten Viertel des zweiten Taktes. Ihm folgt auf das zweite und dritte Viertel der C-Oberklang. Den Takt schließt der G-Oberklang mit Wechselton cis vor d ab.

Die Oberstimmen brauchen nicht ihre Lage beizubehalten. Sie dürfen jederzeit innerhalb des Klanges hin- und hergehen. Lagenwechsel wird sogar meist der melodischen Gestaltung halber notwendig sein. Für ein gutes Generalbassspiel bedarf es nicht nur des korrekten Aussehens der Harmonien, sondern vor allem der Schaffung melodischer Führungen. Zum Baß Nr. 333 sind die Oberstimmen etwa wie folgt zu spielen.



Beim Orgelpunkt handelt es sich der Hauptsache nach um durchgehende Klänge. Von gewöhnlichen schreibt man nur einige besonders hervortretende harmonische Wendungen der schweren Zählzeiten auf und überläßt die Bildung aller Zwischenharmonien dem Spieler. Die Häufung der Zahlen, welche eine reichere harmonische Ausgestaltung beansprucht, muß derart verwirrend wirken, daß ein Bombhattabspielen schwerfällt. Man sehe die Zahlen ein, welche zum Aufschreiben des Satzes Nr. 335 a) notwendig sind.

335.

a)

b)

|   |    |   |   |   |   |   |   |    |   |   |   |
|---|----|---|---|---|---|---|---|----|---|---|---|
| 8 | 7  | 8 | 6 | 8 | 7 | 7 |   | 7  | — | 8 |   |
| 5 | 6♭ | 5 | 4 | 5 | 4 | 6 | 5 | 6♭ | 5 | — | 5 |
| 3 | 4  | 3 | 2 | 3 | 2 | 4 | 3 | 4  | 3 | — | 3 |

Wenige Klangwechsel verursachen die harmonische Bewegung in Nr. 335. Und doch Welch nicht geringe Zahlenmenge in der Generalbaßschrift! Modulationen und Zwischenmodulationen mit all den für sie notwendigen Versetzungszeichen komplizieren die Notierung derart, daß ein Ablesen zur Unmöglichkeit wird. Und dabei bleibt immer zu bedenken, daß sich als einwandfrei klar noch nicht einmal die Zahlen von Nr. 335 b) zeigen. Als sehr erschwerend für das rasche Erfassen der Klänge kommt hinzu, daß beim Orgelpunkt die Akkorde zum Teil ganz andere Zahlen erhalten, als sie für sie beim Abzählen von unten nach oben sonst charakteristisch sind. Wenn in Nr. 335 b) der verminderte Dreiklang mit der Zahl  $\frac{7}{2}$ , der Nonenakkord mit  $\frac{7}{4}$  erscheint, geben diese durch die zufällige Stellung über dem Baß veranlaßten Zahlen absolut kein Abbild des Akkordes.

Wir sehen, daß die Generalbaßschrift mit ihren Zahlen nur gewisse Richtlinien zu ziehen vermag. Ein großer Teil der Erwägungen über die Ausführung im einzelnen muß stets dem Spieler überlassen bleiben. Nicht nur Übung, sondern Scharfblick und Phantasie gehören dazu, um sich rasch zu orientieren, die melodischen, figurativen usw. Bewegungen zweckmäßig anzulegen, sich mühelos in die Seckunst hineinzufinden.

Die Aufgaben 315—325 spiele man erst mit den Akkorden, welche die Zahlen verlangen, ab und versuche dann figurative Auszierungen mit Durchgangstönen, Wechselfönen usw. vorzunehmen.



7 7 6 6  
 # # 5 # 4 3 5 - - 5

321. 3 6 8 6 6 6 7

6 7 4 3 6 5 8 6

6 6 7 - 6 5 # 6 7 8 - 9 8  
 2 # 3 - 4 - 2 2 8 5 -

322. 8 3 8 3 6 5

323. 6 6 7 - 7 - 5 - 6  
 4 6 4 4 - 4 - 2 - 2 - 5  
 2 3 6 2 - 2 - 2 - 2 - 5

9 8 9 8 9 8 9 8 9 5 x 6 7  
 5 - 7 6 5 - 7 6 7 6 5 x 6 4 6  
 4 3 3 - 7 6 4 3 3 - 5 3 4 - 2 # 4



### III. Teil.

## Übergreifende Systeme.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

### Doppelte Dominant- und doppelte Subdominant- bildungen.

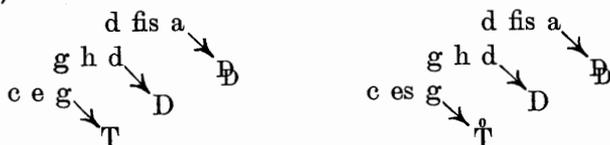
Die bisher besprochenen harmonischen und melodischen Tonssysteme sind neben den reinen Systemen keineswegs die allein in der Musik verwendeten. Schon in den Kadenzierungen der klassischen Zeit und in erhöhtem Maße in denjenigen der romantischen und neueren Zeit zeigt sich ein Umbilden der Tonarten, welches nach Angabe von Moritz Hauptmann als „Übergreifen“ bezeichnet wird. Unter Übergreifen versteht man das Übergehen zu Klängen einer neuen, meist nahverwandten Tonart.

Wie ist es möglich, daß ein solches Übergreifen keine Modulation bedingt?

Eine Modulation kommt nur zustande, wenn die Tonika durch vollständige Kadenzierung wechselt. Beim Übergreifen treten lediglich vorübergehend neue Klänge auf. Ein übergreifendes System verschmilzt genau in derselben Weise mit einem reinen, harmonischen oder melodischen zu einer Einheit, wie diese unter sich verschmelzen. Am häufigsten findet sich in der Literatur das Übergreifen nach der Durdominantseite wie nach der Mollsubdominantseite.

Das Übergreifen nach der Dominantseite vollzieht sich durch Abstoßen des Subdominantakkordes und Einführen der Dominante der Dominante oder, wie gesagt wird, der doppelten Dominante (Funktionszeichen: D). In C-Dur verschwindet f a c, in C-Moll f a s c, statt dessen erscheint d f a. f a s stellt darin keine Alteration von f dar, a als Quintton in d f a hat mit dem Terzton a in f a c nichts gemein.

Als Akkorde der C-Systeme mit doppelter Dominantbildung ergeben sich:



Die Funktionszeichen der zwei Dominantakkorde sind in beiden Fällen dieselben. Scheinbar liegen verschobene G-Durtonarten vor, deren Schwergewicht auf der Subdominantseite ruht. Da die Verschiebungen in den Tonarten meist nur vorübergehender Natur sind, vermögen sie nicht das Bewußtsein der Tonalität zu trüben. Sie weiten lediglich momentan die luftbetonte Stimmungskurve (so in Dur) oder die Wendung zur Luftbetonung (so in Moll) aus. Die Zeichnung des Symbols wird reicher, büßt aber nichts an Einheitlichkeit ein.

Mit der doppelten Dominante werden alle diejenigen Bildungen bewerkstelligt, welche mit der einfachen Dominante üblich sind, z. B. doppelte Dominante mit Sept, doppelte Dominante mit None, Parallelklang der doppelten Dominante usw. In C-Dur wie C-Moll kommen als Akkorde der doppelten Dominantseite in Frage:

$$\begin{aligned}
 d \text{ fis } a &= \mathbb{D} \\
 d \text{ fis } a \text{ c} &= \mathbb{D}_7 \\
 d \text{ fis } c \text{ e} &= \mathbb{D}_9 \\
 d \text{ fis } c \text{ es} &= \mathbb{D}_{\frac{9}{\flat}} \\
 \text{fis } a \text{ c } e &= \mathbb{D}_9 \\
 \text{fis } a \text{ c } \text{es} &= \mathbb{D}_{\frac{9}{\flat}} \\
 \text{fis } a \text{ c} &= \mathbb{D}_7 \\
 h \text{ d } \text{fis} &= \mathbb{D}_p \text{ oder } \mathbb{D} \\
 \text{fis } a \text{ cis} &= \mathbb{D}.
 \end{aligned}$$

Diese Klänge, welche gleich den einfachen Dominantbildungen dargestellt werden, schließen sich an alle Akkorde der Tonart an; sie gehen zur T,  $\overset{\circ}{T}$ , D,  $D^{\circ}$ , S,  $^{\circ}S$  und den Stellvertretungen dieser Klänge über. Vielleicht am häufigsten sind innerhalb der Kadenzwendungen zur Tonika.

336.

a)  $D_7$  T  $D_7$  T

b)  $D_7$  T ..  $S_6$   $D_7$  T

c)  $D$  T S T

d)  $D_7$  T  $S$   $D_7$  T

Beim Anschluß der D an die  $D_7$  handelt es sich um dieselben Folgen wie bei D T. Von der Subdominanteite können die Ober- wie Unterklängebildungen den Akkorden der doppelten Dominante folgen.

337.

a) T  $D$  S D T

b)  $D_p$   $S_p$  .. D .. $_7$  T

c)  $D$  S  $D_p$   $D_7$  T

d)  $D_7$   $S_7$   $D_7$  T

System e) and f) showing musical notation in 2/2 time. System e) consists of two measures of chords. System f) consists of two measures of chords. Below the notation are the following chord symbols:

T D<sub>7</sub> °S D<sub>p</sub> D<sub>7</sub> T D<sub>7</sub> VII<sup>S</sup> T °S<sub>p</sub> D T

System g) and h) showing musical notation in 2/2 time. System g) consists of two measures of chords. System h) consists of two measures of chords. Below the notation are the following chord symbols:

D °S D T<sup>o</sup> D<sub>7</sub> VII<sup>S</sup> D<sup>o</sup> °S VII<sup>o</sup> T<sup>o</sup>

Je weniger eng die Beziehungen zwischen den Akkorden sind, um so mehr finden sich Stellvertretungen in den Fortschreitungen.

Die zweite Art des Übergreifens wendet sich der Mollsubdominante zu. An Stelle des Dominantklanges fügt sich die Mollsubdominante der Mollsubdominante, die doppelte Mollsubdominante (Funktionszeichen: °S) ein. In C-Moll wie in C-Dur weicht die Dominantbildung dem Akkord b des f. Der Grundton b die, 3 Dreiklangs gehört der Quintreihe an; er hat nichts mit der Terz vom D-Unterklang zu tun. des stellt niemals eine chromatische Veränderung von d dar.

Die drei Hauptakkorde von C-Moll und C-Dur mit doppelter Mollsubdominante heißen:

Diagram showing chord relationships for two triads:

- Triad 1: b des f. The chord symbol °S is positioned below 'b des'. An arrow points from 'f' to °S. The chord symbol °S is positioned below 'des'. An arrow points from 'f' to °S. The chord symbol T<sup>o</sup> is positioned below 'f'. An arrow points from 'f' to T<sup>o</sup>. The chord symbol °S is positioned below 'des'. An arrow points from 'des' to °S. The chord symbol °S is positioned below 'f'. An arrow points from 'f' to °S.
- Triad 2: b des f. The chord symbol °S is positioned below 'b des'. An arrow points from 'f' to °S. The chord symbol °S is positioned below 'des'. An arrow points from 'f' to °S. The chord symbol T is positioned below 'f'. An arrow points from 'f' to T. The chord symbol °S is positioned below 'des'. An arrow points from 'des' to °S. The chord symbol °S is positioned below 'f'. An arrow points from 'f' to °S.

Die beiden Subdominantakkorde erhalten in Moll und Dur dieselben Funktionszeichen. Scheinbar liegen verschobene F-Molltonarten vor, deren Schwergewicht auf der Dominantseite ruht.

Die Praxis benutzt von der doppelten Mollsubdominante aus alle diejenigen Anordnungen, welche von der einfachen Mollsubdominante aus vorkommen.

Als Klänge in C-Moll wie in C-Dur sind zu erwähnen:

|             |   |  |
|-------------|---|--|
| b des f     | = | $^{\circ}\mathbb{S}$                     |
| g b des f   | = | $\text{VII}^{\circ}\mathbb{S}$           |
| e s g des f | = | $\text{IX}^{\circ}\mathbb{S}$            |
| e g des f   | = | $\text{IX}^{\circ}\mathbb{S}$            |
| es g b des  | = | $\text{IX}^{\circ}\mathbb{S}$            |
| e g b des   | = | $\text{IX}^{\circ}\mathbb{S}$            |
| g b des     | = | $\text{VII}^{\circ}\mathbb{S}$           |
| des f as    | = | $^{\circ}\mathbb{S}_p$ oder $\mathbb{S}$ |
| ges b des   | = | $\mathbb{S}$ .                           |

Obige Drei- und Vierklänge, welche in der Darstellung gleich allen anderen Subdominantakkorden behandelt werden, gehen der  $\overset{\circ}{T}$ ,  $T$ ,  $^{\circ}S$ ,  $S$ ,  $D^{\circ}$ ,  $D$  und deren Stellvertretungen voraus und folgen ihnen nach.

Zum Mittelpunkt der Tonart steht  $^{\circ}\mathbb{S}_p$  im gleichen Verhältnis wie  $\mathbb{H}_p$ . Beide Akkorde können ebensogut als Leittonklänge erfasst werden. des f as stellt den Leittonklang zu f as c, h d fis den Leittonklang zu g h d dar. Das Prinzip des Übergreifens erleidet dadurch keine Umänderung. des bleibt Terz der  $^{\circ}S$  wie fis Terz der  $\mathbb{H}$ . Der Leittonklang der Mollsubdominante ist als „Klang der neapolitanischen Sexte“ bekannt. Die neapolitanische Komponistenschule, deren berühmtester Vertreter Alessandro Scarlatti (1659—1725) war, soll diesen Klang eingeführt und mit Vorliebe verwendet haben. Er findet sich aber schon in Werken aus früherer Zeit.

des f as tritt in C-Moll wie in C-Dur am häufigsten mit dem Ton f im Baß auf — daher die Benennung neapolitanischer „Sextakkord“ —; zur vierstimmigen Dissonanz wird der Klang durch Hinzunahme des Haupttones c. In der Sextakkordstellung gelangt im vierstimmigen Satz fast stets der Baßton zur Verdopplung. Aber auch bei anderer Stellung bleibt der Grundton der  $^{\circ}S$  der für die Verdopplung bevorzugte Ton. Der Mollsubdominant-Leittonklang (Funktionszeichen:  $\mathbb{S}$ ) verbindet sich zunächst mit der Moll- oder Durtonika, dann mit den Akkorden der Dominantseite.

338.

a) b) c)

S T D<sub>7</sub> T S T D<sub>7</sub> T S .. T

d) e) f) g)

S D T S D<sub>7</sub> T S D<sub>7</sub> T S D<sub>7</sub> T

h) i) k)

S D<sub>9</sub> T S D<sub>7</sub> T S D<sub>p</sub> D<sub>7</sub> T

Beim Übergang zur Dominante ist der Sprung der verminderten Terz, in Nr. 338 d) von des nach h, das übliche. Allerdings kann auch, wie in Nr. 338 e) oder i), von des nach d gegangen werden. Querständige Wirkungen entstehen trotz des Abspringens von des und des Springens nach d nicht. Die Akkorde besitzen eben gar keine Verwandtschaft miteinander. Daher ist auch ein übermäßiger Sekundschritt wie in Nr. 338 k) zulässig.

Der Mollsubdominant-Seittonklang verbindet sich ferner mit den Akkorden der Subdominante. Besonders überraschend wirkt nach ihm der Dursubdominant-Seittonklang und seine Umbildungen.

339.

S °S D<sub>7</sub> T S VII S D<sub>7</sub> T S S S<sub>6</sub> T

S S<sub>p</sub> D T S S<sub>p</sub> D<sub>7</sub> T

Schließlich folgen dem Mollsubdominant-Leittonklang die durch Übergreifen nach der Oberdominante entstehenden Akkorde: D, D<sub>7</sub>, D<sub>9</sub> usw.

340.

S D D T S D<sub>9</sub> D<sub>7</sub> T

S D<sub>7</sub> D T S D D<sub>7</sub> T S D<sub>9</sub> D<sub>p</sub> D<sub>7</sub> T

Der scharf dissonierende vierstimmige VII<sup>S</sup> geht ebenfalls zu den Dissonanzen der Dominante oder der doppelten Dominante über.

341.

$\text{VII}^{\text{S}}$  D,  $\text{T}^{\text{p}}$

Alle durch Übergreifen nach der doppelten Mollsubdominante entstehenden Drei- und Vierklänge wenden sich entweder direkt der Tonika zu oder kadenzieren vorher zur Mollsubdominante.

342.

$^{\circ}\text{S}$   $\text{T}^{\text{p}}$   $^{\circ}\text{S}$   $\text{T}^{\text{p}}$   $\text{VII}^{\text{S}}$   $\text{T}^{\text{p}}$   $\text{VII}^{\text{S}}$   $\text{T}^{\text{p}}$   $^{\circ}\text{S}$  T D, T

$\text{IX}^{\text{S}}$  T D T  $^{\circ}\text{S}$   $^{\circ}\text{S}$  D,  $\text{T}^{\text{p}}$   $\text{IX}^{\text{S}}$  S, D,  $\text{T}^{\text{p}}$

IX S VII S T S VII S D T

Ferner verbinden sie sich mit Akkorden der Dominante, ja der doppelten Dominante.

343.

S D, T S D D T

VII S D<sub>7</sub> D T IX S D<sub>7</sub> D<sub>7</sub> T

Wie wir hier sehen, daß auf Klänge der doppelten Mollsubdominante solche der doppelten Dominante folgen, so beobachten wir in der Praxis gleicherweise Anschlüsse der doppelten Dominantseite an die doppelte Mollsubdominantseite. Man spiele sich, um die Möglichkeiten der Klangkombinationen zu erkennen, die Motive aus Nr. 343 einmal vom letzten Klang zum ersten Klang zu, lasse also auf T D<sub>7</sub> S<sup>0</sup>, auf T D D<sub>7</sub> S<sup>0</sup> folgen usw.

Das Übergreifen nach der Dominant- wie Subdominantseite weitet die Stimmung aus. Ein Symbol gewinnt an Abwechslung, an Mannigfaltigkeit. D<sub>7</sub>, D<sub>7</sub>, usw. steigern bei Durstätzen das Gefühl beglückten

Sich ausdehnen;  $^{\circ}S$ , VII $\bar{S}$  usw. vertiefen den Ernst, die Herbheit reiner Mollfäße. Andererseits hellen die nach der Dominantseite übergreifenden Klänge das Dunkel in Moll ebenso auf, wie doppelte Mollsubdominantbildungen der Helligkeit in Dur entgegenwirken. Harmonische Mittel liegen demnach vor, welche in ganz besonderem Grade dem Ausbau der Symbole dienlich sind.

Aufgaben: 326—335.

326.

T  $D_7$  D  $D_p$   $T_p$  D D .., T S T D, T

327.

$\overset{\circ}{T}$   $^{\circ}S$  S  $\overset{\circ}{T}$  .. IX $\bar{S}$   $D_7$   $D_7$   $\overset{\circ}{T}$  D S  $\overset{\circ}{T}$  S ..

328.

$D_7$  D  $D_7$   $\overset{\circ}{T}$  T .., VII $\bar{S}$  .. D .., T ..

$^{\circ}S$  .. T ..  $D_7$  .. D, T  $S_p$   $S_6$  D .., T .. .. VII $\bar{S}$

329.

T S D  $D_7$   $D_p$  D, T  $\overset{\circ}{T}$   $T_p$  S  $\overset{\circ}{T}$   $^{\circ}S$

IX $\bar{S}$   $\overset{\circ}{T}$  S  $\overset{\circ}{T}$   $D^{\circ}$   $D_7$  D,  $\overset{\circ}{T}$   $D_7$   $\overset{\circ}{T}$  S S  $T_p$   $\overset{\circ}{T}$  D D  $\overset{\circ}{T}$

330.

$\overset{\circ}{T}$  .. D  $D_p$   $D^{\circ}$  S .. VII $\bar{S}$   $\overset{\circ}{T}$   $^{\circ}S$  IX $\bar{S}$

331.

$B_b, A_b, \sharp, s, D_b, D, \sharp$  T

332.

T

333.

T

334.

T

335.

$\flat$

## Dreiundzwanzigstes Kapitel.

## Kirchentonarten.

Die ältere Kirchenmusik kannte keine anderen Tonreihen als die Oktavgattungen der Stammtöne von c, d, e, f, g und a aus. Diese Tonleitern erhielten die Benennung „Kirchentonleitern“, weil sich alle Kirchenmelodien mit ihnen aufbauten, nach ihnen eingeteilt wurden. Nähere Angaben über die Kirchentonarten finden sich im sechsten Kapitel der „Allgemeinen Musiklehre“. Wir führen hier zur Orientierung nur noch einmal die Namen der authentischen und plagalischen Reihen an.

Authentische Reihen:

|             |   |   |   |   |   |   |   |   |
|-------------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Sonisch     | C | d | e | f | g | a | h | C |
| Dorisch     | D | e | f | g | a | h | c | D |
| Phrygisch   | E | f | g | a | h | c | d | E |
| Lydisch     | F | g | a | h | c | d | e | F |
| Mixolydisch | G | a | h | c | d | e | f | G |
| Kolisch     | A | h | c | d | e | f | g | A |

Plagalische Reihen:

|                 |   |   |   |   |   |   |   |   |
|-----------------|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Hypoionisch     | g | a | h | C | d | e | f | g |
| Hypodorisch     | a | h | c | D | e | f | g | a |
| Hypophrygisch   | h | c | d | E | f | g | a | h |
| Hypolydisch     | c | d | e | F | g | a | h | c |
| Hypomixolydisch | d | e | f | G | a | h | c | d |
| Hypoäolisch     | e | f | g | A | h | c | d | e |

Die ionische Tonart unterscheidet sich in nichts von der C-Durtonart. Alle reinen Durtonarten unseres modernen temperierten Tonsystems stellen transponierte ionische Tonarten dar. Der verschiedenartigen Stimmlagen wegen waren Transpositionen von jeher eine Notwendigkeit. Nr. 344 zeigt die vierstimmige Bearbeitung der Choralmelodie: „Gott des Himmels und der Erden“.

344.

The image shows a musical score for a four-part setting of the hymn 'Gott des Himmels und der Erden'. The score is written in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system has a bass clef on both the top and bottom staves. The music is a simple, homophonic setting with a clear melodic line in the upper parts and a supporting bass line.



Der Schluß in der ionischen Tonart erfolgt regulär von der D aus. Häufig geht wie im obigen Beispiel der D noch die S voraus.

Die lydische Tonart, die Reihe der Stammtöne von f—f, unterscheidet sich von F-Dur durch die vierte Stufe, den Ton h. In jeder Durtonart bedingt die Einführung der übermäßigen Quarte vom Grundton aus (lydische Quarte) die Eigentümlichkeit der vierten Kirchen-tonleiter. Mit den Stammtönen von f zu f bilden sich nachstehende Hauptakkorde:

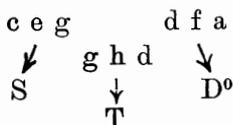
|       |       |   |    |
|-------|-------|---|----|
|       | g h d | → | ♯  |
|       | c e g | → | D  |
| f a c |       | → | T. |

Das Tonssystem greift nach der Dominantseite über. Dem Dominantklang fehlt die Septime. Die doppelte Dominante kann diesen Zusatzton erhalten. Selbst die None wäre verwendbar. Die ältere Musik hat sich in den einfachen Gesängen aber nur selten ihrer bedient. Die wesentliche Kadenzierung vollzieht sich von der D zur T. Als Muster eines lydischen Satzes bringt Nr. 345 den Choral „Nun jauchzet all, ihr Frommen“ in vierstimmiger Bearbeitung.

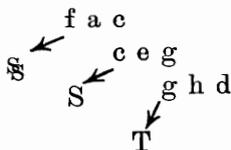




Für die mixolydische Tonart erweist sich vom Grundton aus die kleine Septime (mixolydische Septime) als charakteristisch. Als Hauptklänge kommen eine Durtonika und eine Dursubdominante in Frage; statt des für die G-Durtonart charakteristischen Durdominantklanges steht im mixolydischen eine Molldominante.



Als Parallellklang darf  $f a c$  den Dreiklang  $d f a$  ersetzen. Dadurch wird ein Übergreifen nach der Dursubdominante herbeigeführt.



Da die Wendung von der  $D^0$  zur  $T$  nur einen unvollkommenen Schluß bedeutet, erfolgt die Kadenzierung in der mixolydischen Tonart regulär von der  $S$  aus. Wird die  $D$  verwendet, so handelt es sich um eine transponierte ionische Tonart. Die Satzweise der Melodie „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist“, wie sie in Nr. 346 gezeigt ist, hält streng an den Klängen der mixolydischen Tonart fest.



Von den drei Mollreihen der Kirchensysteme stimmt mit unserem heutigen Moll am meisten das Kolische überein. A-Moll melodisch abwärtsgepielt gleicht durchaus dieser Kirchentonleiter. Den symmetrischen Gegensatz zum Ionischen stellt aber das Phrygische dar (Allgemeine Musiklehre S. 110). Eine mit e beginnende und schließende Tonreihe darf allerdings dazu nicht mit der Molltonika e g h, sondern muß mit der Molltonika a c e harmonisiert werden. J. S. Bach beginnt auch in seinen Bearbeitungen phrygischer Melodien normal mit a c e. Es sei nur an den Choralsatz von „O Haupt voll Blut und Wunden“ erinnert. Da früher die Tonsezer den Oberklang als den einzigen wirklich schlußberechtigten Dreiklang erachteten, endeten sie zum Finalton e auf dem Dreiklang e gis h. Der dem e vorausgehende Leitton f erhielt dann den D-Molldreiklang. Diese Akkordfolge bildete den „phrygischen Schluß“. Melodien, welche im Phrygischen mit h begannen, harmonisierte man auch anfangs schon mit dem E-Oberklang. Siehe: J. S. Bachs Bearbeitung von „Aus tiefer Not schrei' ich zu dir“ und von „Es wolle Gott uns gnädig sein“. Die Molltonika blieb aber a c e und der E-Oberklang zum Schluß stellte nur eine Halbfadenz dar. Derartige Schlußwendungen waren absolut nichts Außergewöhnliches. Joh. Phil. Kirnberger sagt in seiner „Kunst des reinen Satzes in der Musik“: „Man schließt auch gern in den alten Tonarten mit einem halben Schluß von dem Akkord der Tonika auf den Akkord der Dominante mit der großen Terz, z. B. in

der ionischen, dorischen, lydischen und äolischen Tonart.“ Von chromatischen Veränderungen einzelner Stufen machte man überhaupt nicht selten Gebrauch. Kirnberger bemerkt dazu: „Wollte man die alten Tonarten ganz streng behandeln, so würden allerdings sehr eingeschränkte und unvollkommene Kompositionen davon herkommen. Die Alten haben eben deswegen nach und nach die notwendigen Semitonia eingeführt. Daher ist die beste Art, diese Töne zu behandeln, wohl diese, daß man sowohl in der Hauptmelodie als im Basse die Töne, die nicht in der Tonleiter der gewöhnlichen Tonart liegen, soviel als möglich vermeide und z. B. in D kein B, in E kein Fis, in F kein B, in G kein Fis brauche, dennoch aber, besonders in den Mittelstimmen zur Vermeidung eines Tritonus, oder sonst zu wahrerem Wohlklang sich dieselben erlaube. Hauptsächlich ist das Subsemitonium modi bei allen Kadenzten, die mit dem Dominantenafford gemacht werden, nötig.“ Über die unbedingte Notwendigkeit des Subsemitonium modi, d. h. des Leittonschrittes, läßt sich natürlich streiten. Gibt doch gerade der Mangel an Leittönen den Kirchentonleitern das besondere Gepräge. Häufung von Halbtönen steigert nicht den Ausdruck, sondern schwächt ihn ab. Wir halten hier daran fest, von einigen Hauptkadenzten abgesehen, die Melodien mit Klängen der reinen Tonarten zu versehen.

Den phrygischen Choral „O Haupt voll Blut und Wunden“ zeigt Nr. 347 unter Benutzung der Molltonika a c e.

347.



Die Harmonisierung des Chorals „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ in Nr. 348 beweist, daß auch eine Zugrundelegung der Molltonika e g h im Phrygischen möglich ist.

348.



Aber freilich fallen hier zum Schluß Finalton der Melodie und Hauptton des Dreiklanges nicht zusammen. Daher nahmen früher die Tonsetzer fast stets den  $\overset{+}{e}$  statt des  $\overset{0}{h}$  und zwar nicht nur bei der letzten Kadenz, sondern bei allen Abschlüssen. Eine Harmonisierung in diesem Sinne bringt Nr. 349 in der Ausarbeitung der phrygischen Melodie „Aus tiefer Not schrei' ich zu dir“.

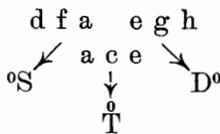
349.



The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a sequence of chords and melodic fragments. The second system continues this sequence. The third system concludes with a final chord and a fermata over the final note.

Die letzte Wendung hat J. S. Bach gern gebraucht. Dadurch, daß dem E-Durklang auf dem Schwerpunkt noch ein A-Mollklang und dann erst ein letzter E-Durklang folgt, wird dem Oberklang mehr Gewicht gegeben, seine Schlußkraft erhöht. Das Empfinden des Halbschlusses verliert sich.

Beim Ausgang vom  $\overset{\circ}{e}$  und beim Abschließen mit diesem Akkord in der phrygischen Tonart bilden sich die Hauptklänge wie in der A-Molltonart.



Bei Harmonisierung mit dem  $\overset{\circ}{h}$  als Molltonika entsteht ein Übergreifen zur doppelten Mollsubdominante.

d f a →  $^{\circ}\text{S}$   
 a c e →  $^{\circ}\text{S}$   
 e g h →  $\overset{\circ}{\text{T}}$ .

Das Einführen des  $\overset{+}{e}$  bedingt im ersten Fall eine D, im zweiten Fall ein T.

Die zum Hauptton der Tonreihe im Verhältnis der kleinen Sekunde stehende nächsthöhere Stufe nennt man phrygische Sekunde.

Eine ausschließlich mit leitereignen Akkorden harmonisierte äolische Melodie bringt Nr. 350. Der Text des Chorales lautet: „Nun kommt der Heiden Heiland“.

350.

The musical score for Nr. 350 is presented in two systems. Each system contains a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The time signature is 4/4. The melody is written in a simple, diatonic style, starting on D4 and ending on D4. The accompaniment consists of chords and moving lines in the bass, providing harmonic support for the melody.

Hier zeigt sich nun ebenfalls die Eigentümlichkeit, daß beim Abschluß der Finalton der Melodie nicht der Hauptton des Akkordes ist. Durchschlüsse wurden deshalb auch im Äolischen sehr beliebt. Nur bedingen dieselben dann unvermeidlich die Verwendung der Durdominante.

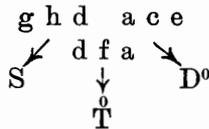
Nicht günstig ist die Folge  $\overset{\circ}{\text{T}}$  D T. Am besten läßt man der Durdominante die Mollsubdominante vorausgehen oder schließt, wenn es die melodische Wendung gestattet, überhaupt von der Mollsubdominante zur Durtonika. Die letzten beiden Takte von der in Nr. 350 benutzten Melodie würden dann folgende Gestalt gewinnen:

351.

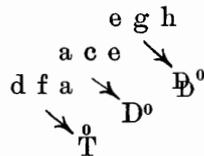
The musical score for exercise 351 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef starts on G4, moves to A4, B4, C5, then descends to B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line starts on D3, moves to E3, F3, G3, then descends to F3, E3, D3, C3, B2, A2. The piece concludes with a fermata over the final D4 note in the treble and D3 note in the bass.

Zur Molltonika der ersten wie der zweiten Fermate könnte ebenso von der Durdominante aus geschlossen werden.

Die Töne der dorischen Reihe bilden außer einer Molltonika eine Molldominante und eine Dursubdominante.



Statt der S kommt Sp vor, so daß zu gleicher Zeit ein Übergreifen nach der Molldominante vorliegt:



Als charakteristisches Intervall vom Hauptton d aus ergibt sich eine große Sexte, die in Moll die dorische Sexte heißt. Normal enden dorische Melodien mit dem Ton d. Eine Harmonisierung dieses Finaltones mit dem D-Molldreiklang läßt auch in dieser Molltonart ein Zusammenfallen mit dem Hauptton nicht möglich erscheinen. Der Schluß mit dem D-Durdreiklang erfordert die Einführung einer Durdominante, häufig auch noch einer Mollsubdominante, so daß dann allerdings diese Kadenzbildung die Eigenart des Dorischen zerstört, eine Übereinstimmung mit dem Aolischen herstellt.

Zunächst bringt Nr. 352 die vierstimmige Bearbeitung einer alten Melodie von: „Christe, du Lamm Gottes“, und zwar mit Akkorden des reinen Dorischen.

352.

Die Anwendung der D und zum Schluß gar der °S, wie sie in Nr. 353 bei Zugrundelegung derselben Melodie geschieht, zerstört den dorischen Grundcharakter nicht unwesentlich und läßt den Satz wie im Kolischen gebildet erscheinen.

353.

Jede der Kirchentonarten hat in reiner Fassung einen ganz spezifischen Charakter. Nachstehend wird versucht, ungefähr die Merk-

male der verschiedenen Kirchentonarten hinsichtlich des Ausdrucks anzugeben.

Das Ionische besitzt vom Grundton aus leicht zu intonierende Intervalle. Die Folge der drei Oberklänge des Systems gibt Munterkeit, Frohsinn, angenehm heitere Beweglichkeit wieder. Doch auch Zuversicht, Vertrauen, stolzes Kraftbewußtsein offenbaren sich in ihm. In keinem Tonsystem kann sich die Gewißheit: „Ein' feste Burg ist unser Gott“ besser aussprechen als in diesem.

Die übermäßige Quarte, welche im Lydischen vom Grundton aus vorhanden ist, verleiht als selbständiges Intervall der melodischen Bewegung Herbheit. Der Mangel eines Subdominantklanges im System spiegelt dann andererseits Unentschiedenheit und Unbestimmtheit wider. Ja, durch starkes Heranziehen der doppelten Dominantbildungen kann sogar das Gefühl der Weichheit entstehen, namentlich weil das Gegengewicht des anderen Seitenklanges fehlt. Die Harmonisierung der vierten Stufe schafft damit eine andere Wirkung, als das übermäßige Quartintervall als Melodiesprung bedingt.

Die mixolydische Tonart bringt vom Hauptton aus lediglich natürliche und einfache Intervalle. Wohl veranlaßt das Übergreifen zur doppelten Dursubdominante auch ein Schwanken, ein Sichausdehnen. Hier liegt aber in dem Übergehen zum Oberklang der Untersekunde der Tonika keine Weichheit, sondern ein Erstarren, ein würdiges Sich-erheben, ein Machtbewußtsein. Dagegen spiegeln die Harmonien, welche mit der der Tonika angeschlossenen kleinen mixolydischen Sept zur Subdominante führen, Weichheit und Entgegenkommen wider.

Unter den Mollsystemen drückt das Phrygische den größten Ernst, die größte Wehmut und Trauer aus. Freilich vermögen nur Klänge der reinen Tonart in harmonischer Hinsicht der herben Größe phrygisch-melodischer Wendungen gerecht zu werden. Vom Hauptton aus gleichen die Melodieschritte des Phrygischen bis auf die zweite Stufe vollkommen denjenigen des Äolischen. Aber gerade dieser Halbton zum Hauptton trägt so unendlich viel zu dem tiefschmerzlichen Zug im Melodischen bei.

Äolisch entspricht dem reinen Moll. Wie dieses dient es der Trauer, der Herbheit, kurz, der Unlust zum Ausdruck. Alle melodischen Bewegungen vom Hauptton aus sind leichtfaßlich und klar. Daher haben äolische Melodien trotz des Ernstes etwas Angenehmes.

Im Dorischen tritt die große Sexte vom Grundton aus stark hervor. Von den übrigen für Moll charakteristischen Intervallen hebt sie sich in ihrer Helligkeit scharf ab. Der zur Molltonika nicht direkt verwandte Dursubdominantakkord verleiht dem ganzen harmonischen Kreis dieser Tonart eine gewisse Sprunghaftigkeit im Symbol. Die Empfindungswelle schlägt plötzlich, aber nur vorübergehend, von der Unlust zur Lust um. Kann in dem Choral „Mit Fried und Freud ich fahr' dahin“ bei der ernststen Grundstimmung das „Freud“ besser symbolisiert werden als durch den Klang der dorischen Tonart?

354.

Bisher war nur von den authentischen Reihen die Rede. Hinsichtlich der Harmonisierung sind in den plagalischen dieselben Grundsätze zu beobachten. Die Bedeutung liegt lediglich in den Grenzen, innerhalb deren sich eine Melodie bewegt. Auch für den musikalischen Sinn muß auf das verwiesen werden, was oben für die authentischen Reihen angegeben wurde.

Aufgaben: 336—351.

336. Ionisch: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her.“

337. Ionisch: „Eins ist not, ach Herr.“



338. Hypoionisch: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist.“



339. Dorisch: „Christ lag in Todesbanden.“



340. Dorisch: „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort.“



341. Hypodorisch: „Mein Gebet und meine Tränen.“





342. Phrygisch: „Christus, der uns selig macht.“



343. Phrygisch: „Es wolle Gott uns gnädig sein.“



344. Hypophrygisch: „Da Jesus an dem Kreuze stand.“

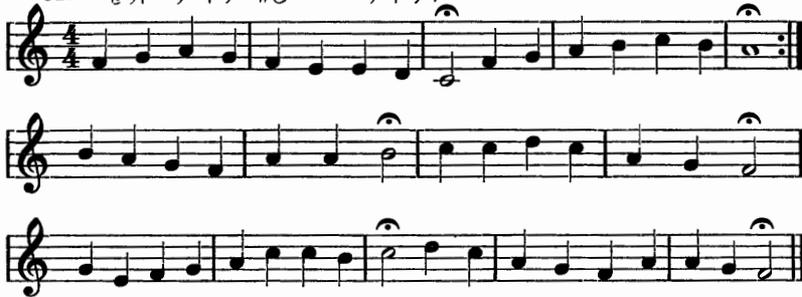




345. Lydisch: „Sollt' es gleich bisweilen scheinen.“



346. Hypolydisch: „Freu dich sehr, o meine Seele.“



347. Mixolydisch: „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist.“



348. Hypomixolydisch: „Gelobet seist du, Jesu Christ.“





349. Kolisch: „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort.“



350. Kolisch: „In deiner Liebe, Gott.“



351. Hypoäolisch: „Wer nur den lieben Gott läßt walten.“



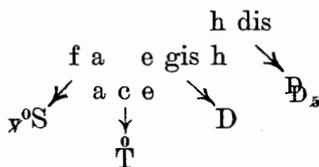
### Vierundzwanzigstes Kapitel.

### Doppelseitige Afforde.

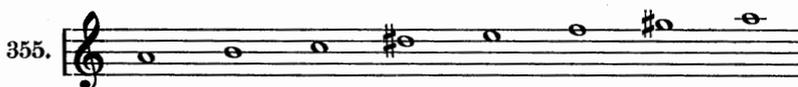
Bei den im 22. Kapitel besprochenen Systemen kam ein vollständiges augenblickliches Übergehen einer Dur- oder Molltonart nach der Oberdominant- oder nach der Subdominantseite in Betracht. Auch in den Kirchentonarten spielen nur ganze doppelte Seitenklänge eine

Rolle. Wie sich aber Akkorde, etwa verkürzte Nonnenklänge oder übermäßige Dreiklänge, aus gleichen Teilen verschiedener Akkorde zusammensetzen können, so finden sich auch Tonssysteme, in denen nur Teile übergreifender Systeme vorhanden sind. Die Klänge solcher Mischsysteme bringen in erster Linie die bedeutsamen Intervalle (Terztöne!) von  $\text{H}$  und  $^{\circ}\text{S}$  oder von  $^{\circ}\text{S}$  und  $\text{D}$  zu gleicher Zeit. Die moderne Musik konserviert nicht gern längere Zeit hindurch eine bestimmte Art von Systembildung. Nicht nur in den Sätzen, sondern schon in den Motiven wechselt sie zwischen verschiedenen Systemarten ab. Es gibt aber melodische Gestaltungen, welche an dem Prinzip solch halben Übergreifens festhalten, sich durchaus nach ihm entwickeln. Ihnen liegt demnach ein System zugrunde.

Das bedeutendste System halben Übergreifens ist das Doppelleittonsystem, in welchem zum Hauptton zwei Leitöne verwendet werden. Dasselbe verbindet sich, in Dur wie in Moll, gern mit dem harmonischen System. Man denke sich, daß in A-Moll außer  $\text{T}$  und  $\text{D}$  von der  $^{\circ}\text{S}$  die Terz  $\text{f a}$  und von der  $\text{H}$  die Terz  $\text{h dis}$  vorhanden ist.

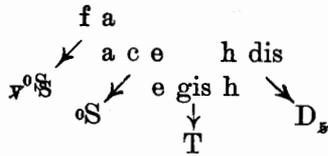


Als Tonleiter solchen Systems erhalten wir:

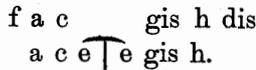


Die Zigeunermusik hat in vielen Fällen von dieser Tonreihe Gebrauch gemacht. Man hat sie daher „Zigeunertonleiter“ genannt. Während aber die Zigeunermusik meist nur die melodische Eigentümlichkeit zur Geltung kommen läßt, verwendet die neuere Musik gerade die aus dieser Tonfolge hervorgehende Harmonik, ohne auf ungarische Weisen irgendwelchen Bezug zu nehmen.

Bei einer in Symmetrie zu dem oben besprochenen Übergreifen der A-Molltonart stehenden Umbildung der E-Durtonart schließt sich der  $\text{T}$  und  $^{\circ}\text{S}$  die Terz der  $\text{D}$   $\text{h dis}$  und die Terz der  $^{\circ}\text{S}$   $\text{f a}$  an.

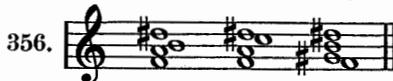


Hier wie dort dieselben Akkorde oder Akkordbestandteile, denen nur je nach der Stellung in der Tonart eine andere Funktion zukommt! Ein Oberklang und ein Unterklang mit dem Hauptton e liegen vor. Jeder führt seinen Leittonklang mit sich.



Die eigentümlichen doppelseitigen Dissonanzen dieses Systems lösen sich gleichberechtigt zum  $e^+$  wie  $e^{\circ}$  auf.

Drei wesentliche dissonierende Akkorde entstehen:



Beim stufenmäßigen Abzählen hat der erste Klang die Bezeichnung „übermäßiger Terzquartakkord“, der zweite die Bezeichnung „übermäßiger Quintsextakkord“, der dritte die Bezeichnung „übermäßiger Sekundakkord“ erhalten. Die erste Dissonanz stellt einen Doppelklang dar (d f a + h dis fis), die zweite einen Tripelklang (d f a + a c e + h dis fis), die dritte ebenfalls einen Tripelklang (d f a + e gis h + h dis fis). Mithin kommen nicht alterierte Töne, sondern durch Übergreifen bedingte Töne in Betracht. f und dis erweisen sich als die Terztöne zweifacher, doppelter Seitenklänge zu einem Hauptton. Die mit ihnen gebildeten Dissonanzen erhalten darum die Bezeichnung als „doppelseitige Akkorde“.

Zur Vereinfachung bezeichnet man sie gleich den Sextakkorden usw. von einer Funktion aus. Die übergreifenden Töne werden als Ersatztöne der diatonischen Stufen notiert. dis bildet den Ersatz für d, fis den Ersatz für f.

In A-Moll ist zu bezeichnen:

f a h dis als  $B_{\sharp}^{\frac{7}{5}}$  oder  $\text{VII}^{\frac{7}{5}}S$

f a c dis als  $B_{\sharp}^{\frac{6}{5}}$

f gis h dis als  $\text{IX}^{\frac{6}{5}}S$ .

In E-dur ist zu bezeichnen:

f a h dis als  $D\frac{7}{5}$  oder  $\text{VII}^{\flat}\text{S}$

f a c dis als  $D\frac{9}{5}\text{S}$

f gis h dis als  $\text{IX}^{\flat}\text{S}$ .

Man denke sich also in A-Moll f a h dis als h dis fis a, den doppelten Dominantseptakkord, in welchem fis durch f ersetzt ist, oder als h d f a, den Mollsubdominantseptakkord, in welchem d durch dis ersetzt ist usw.

Alle vorstehend angeführten doppelseitigen Dissonanzen werden zu den Dreiklängen aufgelöst, welche den Ton, zu dem f und dis als Seitöne hinstreben, d. h. den Ton e, enthalten.

Die sechs auflösungsberechtigten Dreiklänge lassen sich folgendermaßen anordnen:

a <sup>+</sup>c e | e <sup>0</sup>gis h.

Jeder Ton vertritt einen Dreiklang. Und zwar sind die Töne des E-Unterklanges die Haupttöne von Oberklängen (A-Oberklang, C-Oberklang, E-Oberklang), die Töne des E-Oberklanges Haupttöne von Unterklängen (E-Unterklang, Gis-Unterklang, H-Unterklang). Im allgemeinen klingen diejenigen Dreiklänge, in denen e der Hauptton ist, am günstigsten. Jedenfalls gelangt e, gleichgültig ob Hauptton, Terzton oder Quintton, regulär zur Verdoppelung.

357. <sup>a)</sup>

In A-Moll:  $D\frac{7}{5}$   $\overset{\circ}{T}$   $^{\circ}\text{Sg}$  D D  $\overset{\circ}{T}_p$   
 In E-Dur:  $D\frac{7}{5}$   $^{\circ}\text{S}$  S T T  $^{\circ}\text{S}_p$

$D^{\circ}$      $D_p$      $D_p$      $D_p$      $T$      $^{\circ}S_g$   
 $D_g$      $T_p$      $T_p$      $D_p$      $S$      $S$

$D$      $T_p$      $D^{\circ}$      $D_p$      $T$   
 $T$      $^{\circ}S_p$      $D_g$      $T_p$      $S$

$D$      $^{\circ}S_g$      $D^{\circ}$      $T_p$      $D_p$   
 $T$      $S$      $D_g$      $^{\circ}S_p$      $T_p$

In der Praxis, namentlich in der freien Instrumentalmusik, kommen zahlreiche Ausnahmen in der Stimmführung vor.

358.

Bei den Auflösungen mit Füllstimmen in der Instrumentalmusik finden sich auch die bei Übergängen zu einzelnen Akkorden möglichen Quinten.

359.

The musical score for exercise 359 consists of four measures. The key signature has one sharp (F#). The first measure shows a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note. The second measure has a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note. The third measure has a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note. The fourth measure has a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note.

Der Satz mit selbständigen Stimmen läßt derartige Führungen vollständig außer Betracht.

Gleich allen anderen Dissonanzen können die doppelseitigen Akkorde frei eintreten. Sie schließen sich an alle Harmonien der Tonart an; in der Instrumentalmusik auch jederzeit mit Zulassung des übermäßigen Schrittes.

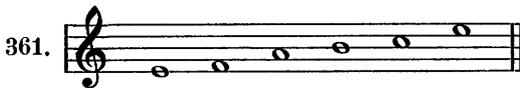
360.

The musical score for exercise 360 consists of four measures. The key signature has one sharp (F#). The first measure shows a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note. The second measure has a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note. The third measure has a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note. The fourth measure has a treble clef with a G4 quarter note and a bass clef with a G2 quarter note.

Die Art des Symbols wird bestimmend auf die Verwendbarkeit der Stimmschritte wirken. Der Ausdruck der Dissonanzen selbst spielt eine nicht geringe Rolle. Die beiden aus verkürzten Nonnenklängen entstandenen Bildungen bedeuten sehr milde Dissonanzen, weil sie nach enharmonischer Verwechslung charakteristischen Dissonanzen gleichkommen. Auf einem Tasteninstrument gleicht f a c dis durchaus f a c es. Im Zusammenhang der E-Tonarten bleibt natürlich das Bewußtsein des Tones dis vorhanden, und in dem starken Ausdehnen nach den Seitenklängen zu liegt ein Sehnen, ein wehmutsvolles Verlangen, ein in seinen Einzelheiten nicht klares, doch aber nachdrückliches Begehren. Die den Septdissonanzen entsprungene doppelseitige Bildung birgt den stärksten Zwiespalt in sich. In dem gleichmäßigen Betonen einer Subdominant- wie Dominantdissonanz, die weniger als gewöhnlich miteinander verwandt sind, bekundet sich ein energischerer innerer Zwiespalt. Man denke an die Stelle aus Schuberts „Frühlingstraum“: „Nun sitz' ich hier alleine und denke dem Traume nach“. Durch Nebeneinanderlegen der Töne dis und f kommt in dem

Liede gerade die eigentümliche Schärfe zur Geltung. Regulär fällt sonst die einer oberen, f einer unteren Stimme zu.

Mit der Art des Übergreifens, wie es sich in den in Frage stehenden Tonarten zeigt, ist die Grenze des Ausdehnens für ein ganzes System erreicht, weil sich Kadenzierungen sonst nicht mehr herstellen lassen. Es ist augenscheinlich kein Zufall, daß bei der Zigeunertonleiter gerade diese beiden Tonstufen eine Veränderung erleiden. In dem reinen System des E-Unterklanges entstehen folgende konsonierende Dreiklänge: a c e, d f a, e g h, c e g, f a c. Die beiden letzten Afforde sind allerdings musikalisch dissonant, akustisch jedoch in sich konsonant. Die Töne, welche an sich in A-Moll Klänge vertreten können, sind: e, a, h, c, f. Ordnet man dieselben in einer Oktavlage e bis e, so resultiert nachstehende Reihe:



Also gerade diejenigen Tonstufen fehlen hier, welche bei der Zigeunertonleiter einer Veränderung unterworfen sind. Da weder g noch d als Haupttöne akustischer Konsonanzen von A-Moll eine Rolle spielen, sind sie am leichtesten einer Veränderung ausgesetzt. Eine altgriechische Melodie in typischer Gestaltung findet sich im 1. Band der Geschichte der Musik von H. W. Ambros abgedruckt. Sie lautet:



In dieser Tonreihe fehlen ebenfalls diejenigen Tonstufen, welche keine Klänge in der Tonart vertreten, welche gerade in der Zigeunertonleiter eine Umänderung erfahren. Man sieht, in welcher eigentümlicher Weise sich charakteristische Merkmale bei Musiksystemen, deren Benutzung zeitlich und räumlich weit getrennt ist, bemerkbar machen.

Aufgaben: 352—357.



353.

$D_7^{\frac{5}{5}}$   $T$   $VII^S$   $D_9^{\frac{5}{5}}$

354.

$IX^S$   $T$   $D_9^{\frac{5}{5}} S$   $D_7^{\frac{5}{5}}$   $T$

$IX^S$   $D_9^{\frac{5}{5}}$  ..  $D_9^{\frac{5}{5}}$

355.

$T$   $VII^S$   $T$   $D_9^{\frac{5}{5}}$   $D_7$  ..  $VII^S$   $D_9^{\frac{5}{5}}$   $T$

$D IX^S$   $VII^S$   $D_9^{\frac{5}{5}}$   $D$   $T$   $S$   $VII^S$   $T$

356.

$T$   $D_9^{\frac{5}{5}}$   $D_7^{\frac{5}{5}}$   $IX^S$   $T$

357.

$VII^S$   $S_9$   $D$   $D_7^{\frac{5}{5}}$   $T$   $T$   $VII^S$   $D$

$D_9^{\frac{5}{5}}$   $IX^S$

Gleich den vollständigen doppelten Dominant- und Subdominant- bildungen kommen nun auch die hier besprochenen doppelseitigen Dissonanzen in Dur und Moll derselben Tonstufe gleichmäßig vor.

Die Auflösungen der drei Dissonanzakkorde, welche auf Seite 272 für A-Moll und E-Dur gezeigt wurde, gelten gleicherweise für A-Dur und E-Moll. In C-Dur wie C-Moll finden sich daher nachstehende doppelseitige Dissonanzen:

$$\begin{aligned}
 \text{as c d fis} &= D_{\frac{2}{5}} \text{ oder } \frac{\text{VII}S}{\sqrt{V}} \\
 \text{as c es fis} &= D_{\frac{2}{5}} \\
 \text{as h d fis} &= \frac{\text{IX}S}{\sqrt{\text{IV}}} \\
 \text{des f g h} &= D_{\frac{2}{5}} \text{ oder } \frac{\text{VII}S}{\sqrt{V}} \\
 \text{des e g h} &= \frac{\text{IX}S}{\sqrt{\text{IV}}} \\
 \text{des f as h} &= D_{\frac{2}{5}}.
 \end{aligned}$$

Eine Anhäufung derartiger Akkorde innerhalb eines Satzes ergibt das Abbild großer innerer Unruhe und Zerkahrenheit.

### Fünfundzwanzigstes Kapitel.

#### Alterierte Akkorde.

Die ältere Harmonielehre rechnete alle Zwischentöne, welche in Dur nicht dem reinen, in Moll nicht dem harmonischen System angehören, zu den alterierten Tönen. Im Grunde sind alle Alterierungen nichts anderes als übergreifende Bildungen. Zur Vereinfachung werden auch jetzt noch Akkorde mit übergreifenden Tönen von einem Funktionszeichen aus aufgeschrieben. Den alterierten Ton kennzeichnet man als Erhebung des normalen Tones nach oben ( $\leftarrow$ ) oder nach unten ( $\rightarrow$ ) zu. Nie ist von Alterierungen zu sprechen, wenn durch chromatische Veränderungen leitereigene Akkorde einer anderen Tonart entstehen. Die Erhöhung von c zu cis in c e g ergibt nicht  $c_{\frac{+}{5}}$ , sondern  $c^{+}$ ; die Erniedrigung von fis zu f in d fis a h ergibt nicht  $d_{\frac{-}{5}}$ , sondern  $\text{VIIa}$  usw.

Will man die Bezeichnung „alteriert“ überhaupt noch gelten lassen, dann nur unter der Voraussetzung, daß der alterierte Klang den nicht-



|                 |   |                         |
|-----------------|---|-------------------------|
| A-Moll: des f a | = | $\overset{\vee}{\vee}S$ |
| h des f a       | = | $\overset{VIII}{\vee}S$ |
| g h des f       | = | $\overset{IX}{\vee}S$   |
| gis h des f     | = | $\overset{X}{\vee}S$    |
| h des f         | = | $\overset{VIII}{\vee}S$ |
| des e g h       | = | $\overset{VI}{\vee}D$   |
| des g h         | = | $\overset{VI}{\vee}D$   |
| des e gis h     | = | $D\overset{\vee}{7}$    |
| des gis h       | = | $D\overset{\vee}{7}$    |
| as c e          | = | $\overset{\vee}{\vee}T$ |
| f as c e        | = | $\overset{VII}{\vee}T$  |
| es g h          | = | $\overset{\vee}{\vee}D$ |
| c es g h        | = | $\overset{VII}{\vee}D.$ |

Eine Tiefalterierung des d zu des in C-Dur bedeutet das Einführen der Terz der  $\overset{0}{S}$ , eine Hochalterierung des d zu dis in A-Moll das Einführen der Terz der  $\overset{D}{D}$ . Von den eigentlichen mit diesen Tönen entstehenden charakteristischen doppelseitigen Akkorden war schon im vorigen Kapitel die Rede.

Hier sind noch einige alterierte Klänge anzugeben:

|                 |   |                          |
|-----------------|---|--------------------------|
| C-Dur: g h des  | = | $D\overset{\vee}{5}$     |
| h des f a       | = | $D\overset{0}{5}$        |
| h des f         | = | $D\overset{7}{5}$        |
| A-Moll: dis f a | = | $\overset{\vee}{\vee}S$  |
| g h dis f       | = | $\overset{IX}{\vee}S$    |
| h dis f         | = | $\overset{VIII}{\vee}S.$ |

Bei den Weiterführungen der alterierten Klänge kommen, da es sich um übergreifende Bildungen handelt, meist Leittonfortschreitungen in Frage. Terzverdoppelungen in den Auflösungsklänge sind keine seltene Erscheinung.

364. a)

D<sub>5</sub> T D<sub>5</sub> T<sub>p</sub> S<sub>p</sub> D<sub>5</sub> T D<sub>5</sub> T D<sub>5</sub> T

b)

S<sub>6</sub> T T<sub>7</sub> S S<sub>7</sub> D V<sub>8</sub> T V<sub>8</sub> T IX<sub>8</sub> T

IX<sub>8</sub> T VII D T D<sub>7</sub> T VII T D<sup>0</sup> VII D VIX<sub>8</sub>

Ungünstige Wirkungen entstehen durch Nebeneinanderlegen zweier Töne, welche zum Auflösungsston Leitöne bilden: Nr. 365 a), ferner durch Auftreten eines nach oben zu alterierten Tones in der untersten, eines nach unten zu alterierten Tones in der obersten Stimme: Nr. 365 b).

365. a) b)

Dehnungen nach oben zu überantwortet man lieber oberen, Dehnungen nach unten zu unteren Stimmen.

Alterierte Töne tragen zum Verwischen scharfer Konturen bei; durch sie erhält ein Symbol Weichheit, bei Häufung Weichlichkeit, Sentimentalität.

Aufgaben: 358—365.

358.

T T<sub>3</sub> T<sub>7</sub> D<sub>9</sub> D<sub>2</sub>

359.

T vus vD vT

vus vS D<sub>9</sub>

360.

T

361.

T

362.

T

363.

T



## IV. Teil.

# Die Tonart bis an ihre Grenzen erweitert.

Sechszwanzigstes Kapitel.

### Zwischenmodulationen, Klammerakkorde.

Modulation bedeutet Wechsel des tonischen Dreiklangs. Durch vollständige Kadenzierungen, meist auf metrischen Schwerpunkten, muß das Gefühl des Eintritts einer neuen Tonart entstehen. Belanglosere Kadenzierungen, welche der Tonart nicht angehören, sie aber doch nicht zu erschüttern vermögen, nennt man Zwischenmodulationen. Es mischen sich also in solchen Fällen Konsonanzen oder Dissonanzen einer nahverwandten Tonart unter die Klänge des herrschenden Tonsystems. Ein Übergreifen liegt demnach auch hier vor, nur berührt es das Tonsystem lediglich auf einen Augenblick.

Wenn im Beispiel 366  $e^+$ , zu  $e^0$  schließt, vollzieht sich eine momentane Wendung nach A-Moll. Die Schlußwirkung ist aber keineswegs machtvoll genug, um die Haupttonart C-Dur zu zerstören. Eine wirkliche Modulation tritt nicht ein, denn sofort greifen wieder Akkorde der Haupttonart Platz. Wir haben es mithin lediglich mit einer Zwischenmodulation zu tun, welche nur ganz kurz nach A-Moll übergreift.

366.

T .. D<sub>7</sub> T (D<sub>7</sub>) T<sub>p</sub> vii<sup>b</sup>5 D<sub>p</sub> D<sub>7</sub> T

Die Funktionsbezeichnung geschieht derart, daß der neue Klang der Bedeutung nach, welche ihm in der neuen Tonart zukommt, notiert wird, daß man aber sein Funktionszeichen in Klammer setzt und als zum folgenden Akkord gültig liest. Im dritten Takt von Nr. 366 erklingt e gis h d als D<sub>7</sub>, von A-Moll. Der E-Unterklang bedeutet im Zusammenhang nichts anderes als den Tonikaparallellklang. Die in Klammer gesetzte Dominante mit Sept hat mit der charakteristischen Dissonanz der Haupttonart nichts mehr zu tun. Sie bezieht sich lediglich auf den Parallellklang. Der der Klammer folgende Akkord gilt stets als Tonika für die Akkorde innerhalb der Klammer; denn es ist sehr gut denkbar, daß eine Zwischenmodulation auch mehrere Klänge umfaßt. Beispiel 367 bringt die harmonische Erweiterung eines D-Mollsatzes.

367.

The musical score consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is in 3/4 time and shows a sequence of chords: T, T<sub>p</sub>, °S, D, .., T, (°S D..), T<sub>p</sub>, (D<sub>7</sub> D..), D<sub>7</sub>. The second system continues the sequence: (D<sub>7</sub>) °S (D<sub>7</sub>) °S, T, .. °S, T<sub>p</sub>, D<sub>7</sub>, D<sub>7</sub>, T. A bracket underlines the final four chords of the second system.

Der dritte Takt bildet eine Umschreibung des Molltonikaparallellklangs, von dem °S und D<sub>7</sub> in Erscheinung treten. Im vierten Takt zeigen sich Dominantbildungen von C-Dur, dem Molldominantparallellklang. Schließlich bringt der fünfte Takt eine zweimalige Kadenzierung durch die Dominante zur Mollsubdominante. Alle diese Zwischenklänge vermögen das Gefühl der D-Molltonart nicht zu zerstören.

In den beiden bisher gezeigten Sätzen waren Dissonanzen oder Dissonanzen mit Konsonanzen verbunden als Zwischenklänge in Anwendung gekommen. Auch das ausschließliche Berücksichtigen von Konsonanzen ist möglich.

368.

T D T °Sp (D) °Sp T D (D) Dp Sp D T

Zwei andere Möglichkeiten der Zwischenmodulationsbildungen sind noch zu erwähnen. Bei der ersten beziehen sich die tonartfremden Konsonanzen oder Dissonanzen auf einen vorangehenden leitereigenen Akkord. Die Umklammerung der Funktionszeichen bleibt nach wie vor in Kraft. Die Beziehungsrichtung erhält aber durch einen nach links gewendeten Pfeil ihre Angabe.

369.

T .. S D<sub>7</sub> T<sub>p</sub> (D<sub>7</sub>) D<sub>7</sub>

°Sp (D<sub>7</sub>) °S D<sub>7</sub> T

Zweitens kann der erklärende Akkord einer Klammerbildung ausgelassen sein. Er wird dann trotzdem zur Orientierung notiert, aber in eine eckige Klammer gesetzt, welche in dem Sinne zu verstehen ist, daß der durch sie eingeschlossene Klang im musikalischen Verlaufe fehlt.

370.

T D T<sub>p</sub> D T (D<sub>7</sub>) [D<sub>p</sub>] VII<sup>S</sup> T D<sub>7</sub> T

Beispiel 371 führt einen musikalischen Satz vor, in dem die verschiedenen Arten der Klammerakkordbildungen miteinander verbunden sind. Diese Art der Erweiterung der musikalischen Sprache bildet eine Haupteigentümlichkeit der Musik des 19. Jahrhunderts.

371.

T IX<sup>S</sup> T VII<sup>S</sup> (°S VII<sup>S</sup> D<sub>7</sub><sup>2</sup>) T<sub>p</sub> S

(D<sub>9</sub>) D (VII<sup>S</sup>) D<sub>7</sub> T D (D<sub>9</sub>) .. [S]

(°S) D<sup>o</sup><sub>p</sub> ((D<sub>9</sub>) °S) D D<sub>9</sub> T

Die ersten Klammerakkorde im dritten Takt gehören nach C-Dur, dem Molltonikaparallellklang. Die Dissonanzen zu Anfang des fünften und sechsten Taktes erweisen sich als Dissonanzen von der Dominante E-Dur. Der verkürzte Nonenakkord  $\text{dis fis a c}$  könnte wohl als doppelte Dominantbildung geschrieben werden; da es sich aber im Zusammenhang um zwei Akkorde von E-Dur handelt, ist es richtiger, den ersten wie den zweiten davon als Klammerakkorde zu notieren.  $\text{fis a c}$  muß somit als verkürzter Mollsubdominantseptakkord rückwärts gelten. An den Dominantklang des siebenten Taktes schließt sich der Nonenakkord  $\text{eis eis h d}$  an. Die wahrscheinlichste Auflösung dieser Dissonanz müßte der Dreiklang  $\text{fis a eis}$  bilden. Zu erklären wäre dieser als Dursubdominant-Leittonklang. Das Ausbleiben dieses Auflösungs- und Erklärungsakkordes zeigt die eckige Umklammerung des Funktionszeichens an. Die Harmonien des Motives im zehnten und elften Takt umschreiben den G-Durdreiklang.  $\text{c es g}$  stellt die Mollsubdominante dazu dar. Dem zweiten G-Unterklang geht ein Nonenakkord,  $\text{h d f as}$ , voraus. Dieser muß zu dem schon in Klammer stehenden Mollsubdominantdreiklang nochmals in Klammer gesetzt werden. Die Klammerbildung bezieht sich, wie der Pfeil andeutet, auf den vorhergehenden Dreiklang. Innerhalb einer Klammerbildung kann demnach nochmals ein Klammerakkord auftreten.

Die Dissonanz  $\text{h d f as}$  ließe sich von G-Dur aus auch als  $\text{IX}^{\flat}$  bezeichnen. Sie macht aber der Hauptsache nach den Eindruck einer Sonderkadenzierung zum G-Unterklang.

Beispiel 372 zeigt einen C-Duratz, welcher stark von Zwischenmodulationen durchsetzt ist.

372.

T S T (D, D<sub>2</sub>) D (D) .. ..

$D_7$ ,  $D_7$ ),  $^{\circ}S_b$  (  $D_7$ , ..  $D_7$ ) [Tp]

(  $D_7$ , .. ..) S T S  $D_7$   $D_7$  T

Durch das Wechseln verschiedenartigster Dominantklänge entsteht das Gefühl größerer Beweglichkeit, ja Unruhe; trotzdem erhält die Gleichartigkeit der Klänge die Grundstimmung, eine fröhliche Entschlossenheit.

Welch großer Unterschied zwischen diesem C-Duratz und dem nächstfolgenden, bei welchem sich nicht wenige Unterklangediffonanzen in den Klammerbildungen zeigen!

373.

T  $D_7$  T VII S T ( $\text{IX}^{\text{S}}$ )  $T_p$  ( $\text{IX}^{\text{S}}$ )  $S_p$

(D)  $^{\circ}S_p$  (VII $\bar{5}$ )  $^{\circ}S_p$  ( $D_2^{\flat}$   $^{\circ}S$   $D_2^{\flat}$ ) D, T  $D^{\circ}$

( $^{\circ}S$  VII $\bar{5}$ )  $D^{\circ}_p$  ( $^{\circ}S$ )  $D_2^{\flat}$  T

In Nr. 372 keine Unterbrechung der Luftbetonung, in Nr. 373 ein ununterbrochenes Verdüstern der Stimmung durch die Unterklangererscheinungen, somit keine Gleichartigkeit im Symbol, sondern ein Schwanken zwischen Luftbetonung und Unluftbetonung. Schon im ersten Motiv der düstere Einschlag durch die doppelte Mollsubdominantdissonanz. Das zweite Motiv nimmt an sich die Wendung einem akustischen Unterklang zu. Nicht unwesentlich erhöht sich aber die Wirkung desselben durch die vorangehende Zwischenmodulierung. Wohl herrschen in den weiteren Motiven akustische Oberklänge; doch auch diesen an sich freundlichen Symbolen streben Unterklangersdissonanzen zu, welche die Luftbetonung nicht voll zur Geltung kommen lassen.

Man spricht in der Musik jetzt viel von chromatischen Systemen, von chromatischen Tonleitern. Nach den bisherigen Beobachtungen kann die Chromatik in nichts anderem als einem ununterbrochenen Zwischenmodulieren bestehen. Kommen zu allen Tönen eines Tonsystems Leittonbildungen, die als Dominant- oder Subdominantvertretungen zu nehmen sind, vor, so ist die Chromatik erreicht. Somit existieren keine chromatischen Systeme, sondern nur Dur- oder Mollsysteme mit chromatischer Zwischenbildung. Der Schreibweise nach ergeben sich so viele verschiedene chromatische Tonleitern, als es der

Tonhöhe nach verschiedene Dur- oder Molltonleitern gibt. Um die Unterschiede klarzustellen, zeigt Beispiel Nr. 374 die Schreibweise der chromatischen Fortschreitung vom Ton c aus in C-Dur, C-Moll, F-Dur, G-Dur und As-Dur.

374.

Die diatonischen Stufen eines jeden Systems geben die Grundlagen ab.

Beispiel 375 zeigt die Leittonfortschreitungen in C-Dur aufwärts harmonisiert.

375.

D T (D) Sp (D) Dp (D) S (D) D (D) Tp (D) B D T

Jeder Leitton erweist sich zwischenmodulierend als Terz einer Dominante. Zu diesem Seitenklang kann die Sept hinzutreten, alle Nonnenklängebildungen sind denkbar, ferner die Stellvertretungen im Sinne des Parallellanges oder Leittonklanges.

376.

(D<sub>7</sub>) S<sub>p</sub> (B<sub>7</sub>) S<sub>p</sub> (D<sub>p</sub>) S<sub>p</sub> (D) S<sub>p</sub>

Beispiel 377 zeigt des weiteren die Zwischenmodulationen der abwärtsgerichteten chromatischen C-Durtonleiter. Bei ihr spielen Subdominatbildungen eine Rolle; die nach unten strebenden Leitöne sind Terztöne von Mollsubdominanten.

377.

(S) D (°S) S<sub>p</sub> (°S) T (°S) D<sup>o</sup> S T (°S) D (°S) S T

Jeder abwärtsgerichtete Leitton kann außerdem durch die Umbildungen und Stellvertretungen dieses Seitenklanges harmonisiert werden, der Ton b in der Reihe von Nr. 377 außer durch °S noch durch VII<sup>h</sup>S, IX<sup>h</sup>S, °S<sub>p</sub> und S. Alle diese Akkorde sind Klammerakkordbildungen zu S<sub>p</sub>.

378.

(VII<sup>h</sup>S) S<sub>p</sub> (IX<sup>h</sup>S) S<sub>p</sub> (°S<sub>p</sub>) S<sub>p</sub> (S) S<sub>p</sub>

Bei der chromatischen Bewegung nach unten findet eine andersartige Ableitung der Zwischentöne als bei der Bewegung nach oben statt. Die Halbtonsfortschreitungen zwischen der Oktave c<sup>2</sup> und c<sup>1</sup> in C-Dur, C-Moll, F-Dur, G-Dur und A<sup>h</sup>-Dur ergeben daher folgendes Bild.

379.

The exercise consists of five staves of music. The first staff is in C major, the second in C minor, the third in G major, and the fourth and fifth in G minor. Each staff contains a sequence of notes and rests, demonstrating chromatic and diatonic patterns.

Die Schreibweisen von Nr. 374 und Nr. 379 gelten zunächst nur für reine Systeme. Bei einem Übergreifen von C-Dur nach der Subdominantseite wird ais durch b, bei einem Übergreifen nach der Oberdominantseite wird ges durch fis ersetzt. C-Moll melodisch aufwärts bedingt zwischen g und a gis, zwischen a und h ais. Abwärts findet sich sehr häufig die Schreibweise c h b a as g, weil gleichfalls in dieser Richtung die Durseitenklänge genommen werden können.

Die Klammerakkorde, welche für die chromatischen Zwischenstufen des reinen A-Moll in Frage kommen, zeigt Nr. 380.

380. a)

Part a) shows a sequence of chords in A minor. The notes in the treble clef are: A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A. The notes in the bass clef are: A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A. The chords are: T (D), Sp (D), Tp (D), °S (D), D° (D), °Sp (D), D°p (D), T.

Part b) shows a sequence of chords in A minor. The notes in the treble clef are: A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A. The notes in the bass clef are: A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A. The chords are: T (°S), Tp (°S), S (S), Tp (°S), D°p (°S), °Sp (°S), D° (°S), °S, T.

Erweiterungen und Stellvertretungen der Dominant- und Mollsubdominantakkorde sind selbstverständlich auch hier auf allen Stufen zulässig. Als Klammerakkorde beispielsweise zum  $D^{\circ}_p$  können die  $D$  vertreten:  $D_7$ ,  $D_9$ ,  $D_p$ ,  $B$ , und ferner die  $^{\circ}S$ :  $_{VII}S$ ,  $_{IX}S$ ,  $^{\circ}S_p$ ,  $S$ .

Bei den Bearbeitungen von Melodien spielt beim Lehrgang in erster Linie das technische Problem eine Rolle. Dann aber handelt es sich darum, wie übergreifende Kadenzierungen die musikalische Sprache beeinflussen. Darauf zu achten sei dem Schüler ganz besonders empfohlen.

Aufgaben: 366—375.



370.

Exercise 370 consists of three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff contains measures 1-3. The second staff contains measures 4-6, with an 'x' mark above the second measure. The third staff contains measures 7-9.

371.

Exercise 371 consists of three staves of music in B minor (two flats) and 3/4 time. The first staff contains measures 1-3. The second staff contains measures 4-6. The third staff contains measures 7-9.

372.

Exercise 372 consists of three staves of music in G major (one sharp) and 5/4 time. The first staff contains measures 1-3. The second staff contains measures 4-6. The third staff contains measures 7-9.

373.

Exercise 373 consists of two staves of music in B minor (two flats) and 4/4 time. The first staff contains measures 1-2. The second staff contains measures 3-4.



## Siebenundzwanzigstes Kapitel.

## Klangverwandtschaften zweiten und dritten Grades.

Der Tonartbegriff darf nicht eng gefasst werden. Früher definierte man: Tonart bedeutet eine Zusammenstellung von Klängen, welche sich aus den Tönen der Tonleiter bilden, und zwar in Dur aus den Tönen der reinen, in Moll aus den Tönen der harmonischen Tonleiter. Jetzt versteht man unter Tonart eine Zusammenstellung von Klängen, welche durch Dominante und Subdominante mit einem

Mittelpunkt, der Tonika, verwandt sind. Außer den direkt verwandten Afforden können Verwandtschaften zweiten, ja dritten Grades in Frage kommen. Zu den direkten Verwandtschaften zählen:

1. die Quintverwandtschaft,
2. die Terzverwandtschaft, der Parallelklang,
3. die Leittonverwandtschaft, der Leittonklang,
4. die Verwandtschaft auf demselben Ton, der Gegenklang.

Am besten vergegenwärtigt man sich die fraglichen Afforde in Dur wie Moll dadurch, daß die Hauptklänge des reinen resp. harmonischen Systems in einer Reihe notiert und dann alle Dreiklänge von links nach rechts abgelesen werden.

In C-Dur ist zu schreiben:

$$f \overset{as}{a} c e g h d.$$

Als direkt verwandte Dreiklänge zu  $c e g$  gelten:  $f a c$ ,  $f a s c$ ,  $a c e$ ,  $e g h$ ,  $g h d$ .

In C-Moll ist zu schreiben:

$$f a s c \overset{h}{e} s g b d.$$

Als direkt verwandte Dreiklänge zu  $c e s g$  gelten:  $f a s c$ ,  $a s c e s$ ,  $e s g b$ ,  $g b d$ ,  $g h d$ .

Quintverwandt sind:

|                           |   |                                       |
|---------------------------|---|---------------------------------------|
| $c e g$ und $f a c$ ,     | $\overset{+}{c}$ und $\overset{+}{f}$ , | T und S                               |
| $c e g$ und $g h d$ ,     | $\overset{+}{c}$ und $g^+$ ,            | T und D                               |
| $c e s g$ und $f a s c$ , | $\overset{0}{g}$ und $\overset{0}{c}$ , | $\overset{0}{T}$ und $\overset{0}{S}$ |
| $c e s g$ und $g b d$ ,   | $\overset{0}{g}$ und $d^0$ ,            | $\overset{0}{T}$ und $D^0$ .          |

Terzverwandt sind:

|                           |   |   |
|---------------------------|---|---|
| $c e g$ und $a c e$ ,     | $\overset{+}{c}$ und $\overset{0}{e}$ ,   | T und $T_p$                               |
| $c e s g$ und $e s g b$ , | $\overset{0}{g}$ und $\overset{+}{e} s$ , | $\overset{0}{T}$ und $\overset{0}{T}_p$ . |

Leittonverwandt sind:

|                             |   |                               |
|-----------------------------|---|-------------------------------|
| $c e g$ und $e g h$ ,       | $\overset{+}{c}$ und $\overset{0}{h}$ ,   | T und $\Phi$                  |
| $c e s g$ und $a s c e s$ , | $\overset{0}{g}$ und $\overset{+}{a} s$ , | $\overset{0}{T}$ und $\Phi$ . |

Verwandt durch denselben Hauptton sind:

c e g und f a s c,       $\overset{+}{c}$  und  $^{\circ}c$ ,      T und  $^{\circ}S$   
 c e s g und g h d,       $\overset{\circ}{g}$  und  $g^{+}$ ,       $\overset{\circ}{T}$  und D.

Bei der Verwandtschaft durch denselben Hauptton spricht man von Gegenklang. Für die Funktionsbezeichnung läßt sich durch Anfügen eines g die Gegenklangsbildung kenntlich machen. In C-Dur stellt c e s g den Dominantgegenklang dar: D<sub>g</sub>, e g i s h den Tonika-parallelgegenklang: T<sub>pg</sub>. In den vermittelten Verwandtschaften begegnen uns diejenigen Klänge, welche wir im vorausgegangenen Kapitel als Klammerakkordbildungen kennenlernten. Nur handelte es sich dort um ganze Kadenzierungen, hier kommen lediglich einzelne Klangwechsel in Betracht. Der Einfluß der Einzelakkorde auf den Ausdruck ist vielleicht größer, weil sie unvermittelter und daher stärker in der Wirkung sind.

Zwei Beispiele zur Erläuterung! In Nr. 381 vollzieht sich eine Zwischenmodulation zum Subdominantparallelklang, der E-Oberklang wie der A-Oberklang mit hinzugenommener Sept treten auf, und zwar in dem Bestreben, den Subdominantklang mehr hervorklingen zu lassen. Sie erweisen sich demnach nur als Mittel zum Zweck.

381.

T (D<sub>g</sub>, D<sub>g</sub>) S<sub>p</sub> D<sub>g</sub> T

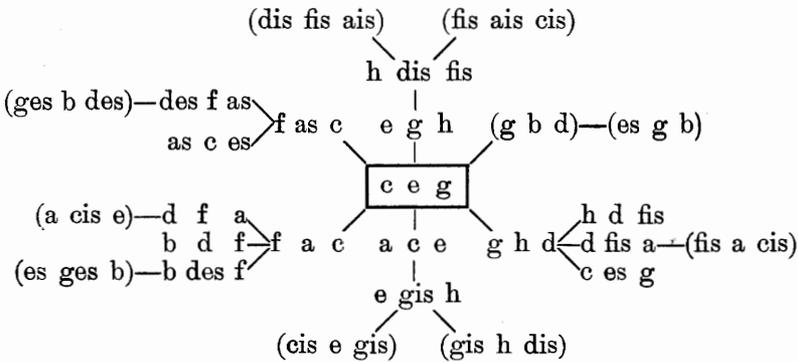
In Nr. 382 dagegen sind E-Dur und A-Dur der Zweck selbst. In selbständiger Aufwallung heben sie sich von der Umgebung ab; bedeutamer klingen sie hervor.

382.

T T<sub>pg</sub> T S<sub>pg</sub> VII S D<sub>g</sub> T

Es ist, als ob einzelne Teile einer Welle mit einem Male stärker hervorgehoben würden, um den Eindruck zu erhöhen, um ein reicher abgestuftes Wellenbild zu erzeugen. Je nach der Bedeutung der einzelnen Akkorde, je nach dem Abstand vom Hauptklang muß sich der Wirkungsgrad ergeben.

Denken wir uns nun die Verwandtschaften, welche wir oben als zur Tonika *c e g* wie zur Molltonika *c es g* gehörig kennengelernt haben, von diesen selbst aus wieder gebildet, so daß sich demnach von einem Hauptklang aus ein ganzer Kreis von Verwandtschaften ergibt. Manche Akkorde könnten auf doppelte Art erreicht werden; so wäre es möglich, *b des f* als Gegenklang der Subdominante wie als Quintverwandtschaft der Mollsubdominante zu erfassen. Das spielt keine Rolle. Wir schreiben in der folgenden Aufstellung nur eine Vermittlungsart auf. Für die Tonika *c e g* kommen nachstehende Klangreihen in Betracht.



Die Tonika umgeben zunächst die direkten, dann die einfach indirekt verwandten Akkorde. Die Klammern umschließen doppelt vermittelte Dreiklänge. Nur einer Ausnahme ist zu gedenken: des D-Unterklanges. Derselbe steht, obwohl neben der Tonika befindlich, doch in Klammer. Er bildet eben eine indirekte Verwandtschaft, wird aber im melodischen System stellvertretend als Dominantbildung eingeführt.

Unter den Akkorden, welche derart zur Tonika *c e g* gehören können, finden sich alle Ober- und Unterklänge bis zur Vorzeichnung mit 6 Kreuzen und 6 Beenen.

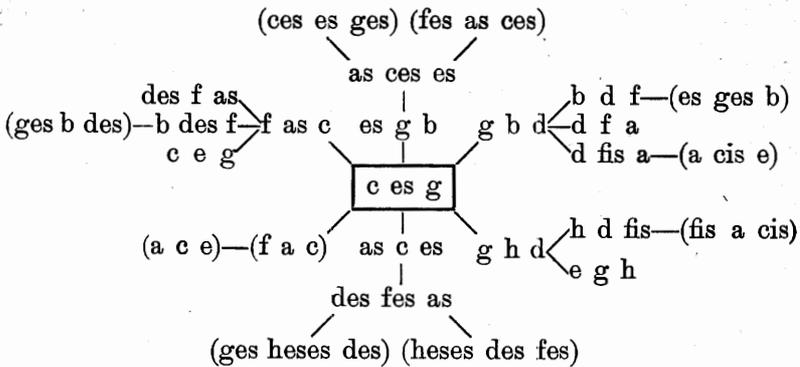
Die Beziehung zum Hauptklang läßt sich von allen Akkorden leicht angeben.

In C-Dur ist:

- g h d Dominante, D  
 d fis a doppelte Dominante, D<sub>2</sub>  
 a cis e Subdominantparallelgegenklang, Spg  
 e gis h Tonikaparallelgegenklang, Tpg  
 h dis fis Tonitaleittongegenklang, Fg  
 fis ais cis Dominantleittongegenklang, Bg  
 f a c Subdominante, S  
 b d f doppelte Subdominante, S<sub>2</sub>  
 es g b Moll dominantleittonklang, D<sup>♭</sup>  
 as c es Mollsubdominantparallelklang, <sup>♭</sup>Sp  
 des f as Mollsubdominantleittonklang, S<sup>♭</sup>  
 ges b des Leittonklang der doppelten Mollsubdominante, S<sub>2</sub><sup>♭</sup>  
 a c e Tonikaparallellklang, Tp  
 e g h Tonitaleittonklang, F<sup>♯</sup>  
 h d fis Dominantleittonklang, B<sup>♯</sup>  
 fis a cis Leittonklang der doppelten Dominante, D<sub>2</sub><sup>♯</sup>  
 cis e gis Parallelklang des Tonikaparallelgegenklangs, Tpgp  
 gis h dis Parallelklang des Tonitaleittongegenklangs, Fgp  
 dis fis ais Leittonklang des Tonitaleittongegenklangs, Fg  
 d f a Subdominantparallelklang, Sp  
 g b d Moll dominante, D<sup>♭</sup>  
 c es g Dominantgegenklang, Dg  
 f as c Mollsubdominante, <sup>♭</sup>S  
 b des f doppelte Mollsubdominante, <sup>♭</sup>S<sub>2</sub>  
 es ges b Gegenklang der doppelten Subdominante, Sg.

Die Vermittlungen sind vorstehend etwas anders als in der obigen Zusammenstellung angemerkt. Zum Teil, weil sich derart die Bezeichnungen einfacher gestalten. Dann sollte aber auch dargetan werden, daß die Vermittlung eben eine doppelte sein kann. Die Funktionszeichen erscheinen vereinzelt nicht ganz einfach. Die Sonderbarkeit des Zeichens weist aber gerade auf die Weitschweifigkeit in der Verwandtschaft hin. Außerordentlich klar geht aus den Zeichen hervor, welcher Weg eigentlich eingeschlagen werden muß, um das Ziel zu erreichen. Tpgp verlangt von der Tonika den Parallelklang, dann dessen Gegenklang und schließlich den Parallelklang usw.

Nun folgt eine Anordnung der direkten und indirekten Verwandtschaften zur Molltonika c es g.



In C-Moll ist:

- f as c Mollsubdominante,  $^{\circ}S$
- b des f doppelte Mollsubdominante,  $^{\circ}S_g$
- es ges b Molldominantparallelgegenklang,  $D^{\circ}pg$
- as ces es Molltonifaparaellegenklang,  $\overset{\circ}{T}pg$
- des fes as Molltonifaleittongegenklang,  $\mathbb{F}_g$
- ges heses des Mollsubdominantleittongegenklang,  $S_g$
- g b d Molldominante,  $D^{\circ}$
- d f a doppelte Molldominante,  $\mathbb{D}^{\circ}$
- a c e Subdominantleittonklang,  $S$
- e g h Dominantparallelklang,  $D_p$
- h d fis Dominantleittonklang,  $\mathbb{D}$
- fis a cis Leittonklang der doppelten Dominante,  $\mathbb{D}$
- es g b Molltonifaparaelklang,  $\overset{\circ}{T}_p$
- as c es Molltonifaleittonklang,  $\mathbb{F}$
- des f as Mollsubdominantleittonklang,  $S$
- ges b des Leittonklang der doppelten Mollsubdominante,  $S$
- ces es ges Parallelklang des Molltonifaparaelgegenklangs,  $\overset{\circ}{T}pgp$
- fes as ces Parallelklang des Molltonifaleittongegenklangs,  $\mathbb{F}_{gp}$
- heses des fes Leittonklang des Molltonifaleittongegenklangs,  $\mathbb{F}_g$
- b d f Molldominantparallelklang,  $D^{\circ}_p$
- f a c Dursubdominante,  $S$
- c e g Mollsubdominantgegenklang,  $^{\circ}S_g$
- g h d Dominante,  $D$
- d fis a doppelte Dominante,  $\mathbb{D}$
- a cis e Gegenklang der doppelten Molldominante,  $\mathbb{D}^{\circ}_g$

In Moll dieselbe Erscheinung wie in Dur! Einzelne Akkorde haben in der zweiten Zusammenstellung eine andere Erläuterung als in der ersten gefunden. Diese oder jene indirekte Verwandtschaft läßt sich ohne weiteres auf verschiedene Art und Weise vermitteln.

Mit der Aufzählung all der Ober- und Unterklänge ist die Tonart buchstäblich bis an ihre äußersten Grenzen erweitert. Es kann und darf nicht Aufgabe der Harmonielehre sein, Bestimmungen darüber zu treffen, wenn solche Verwandtschaften zweiten, dritten Grades in Anwendung kommen können. Sache der Begabung, des wirklich musikalischen Feingefühls ist es, in vollendeter Weise alle Ausdrucksmittel zu verwenden. Viele Stimmungen werden besonderer Mittel, wie sie entferntere Verwandtschaften darstellen, gar nicht bedürfen. Dann wieder können in besonderen Fällen von der Tonika abliegende Akkorde die Symbole ganz wunderbar reich gestalten und äußerst charakteristische Wendungen veranlassen.

Wir halten es nicht für ratsam, mit den Dreiklängen entfernterer Verwandtschaft Übungen anzustellen. Jede Häufung ganz besonders zu berücksichtigender und zu behandelnder Ausdrucksmittel muß zur Verzerrung der Symbole führen. Benutzen wir lieber die uns jetzt zur Verfügung stehenden Klänge in den im Anhang angegebenen Melodien dann, wenn die ganze innere Entwicklung der Melodie und Harmonie nach ihnen verlangt, wenn wir unsrer Sache sicher sind, daß hierher und nirgends andershin der und der Klang gehört. Im vollsten Maße freilich kann die bis an ihre Grenzen erweiterte Tonart sicherlich erst dann ausgenutzt werden, wenn die Modulation dazu in ihre Rechte tritt.

## Anhang.

### Melodien zum Harmonisiren.

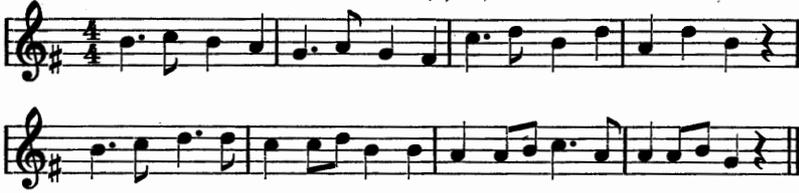
In den Melodien Nr. 376—422 muß der Hauptsache nach eine Harmonisierung dem Charakter der Melodie gerecht werden. Nicht ungünstig für die musikalische Ausbildung ist es aber sicherlich, wenn beim Studium mehrere Arten ausprobiert werden, wenn man darauf achtet, wie Durchgänge, Wechselföne, Zwischenmodulationen, überhaupt Dissonanzen, starke Klangwechsel usw. den Ausdruck beeinflussen. Verschiedenartige harmonische Bearbeitungen einundderselben Melodie stellen uns dann Variationen dar, Variationen, welche das Abbild verschiedenster Stimmungssphasen bedeuten.

Das Erste muß stets sein, sich diejenigen Harmonien klarzumachen, welche die melodische Linie ohne weiteres fordert. Danach ist zu entscheiden, ob eine Notwendigkeit für die Anwendung dieser oder jener Harmonie vorliegt oder nicht. Für uns handelt es sich darum, daß die Beschäftigung mit der Harmonielehre die Erkenntnis der Wirkung der Klänge vertieft. Gewiß kann mitunter eine mehrfache harmonische Auslegung einer Melodie berechtigt erscheinen. Bedingung bleibt aber dann, daß nach vorgenommener verschiedenartiger Bearbeitung die Abweichungen in der Wirkung auf das gründlichste zum Bewußtsein gebracht werden.

376. Niederdeutscher Spielmannsreim.



377. Volkslied: „Nun ade, mein schönstes Leben.“



378. Volkslied: „Ach, wie ist's möglich dann.“



379. Alter bayerischer Volkstanz.



380. Volkslied: „Sie allein war mein Glück.“



## 381. Choral: „O Lamm Gottes unschuldig.“

Musical score for Choral 381, titled "O Lamm Gottes unschuldig." The score is written in G minor (one flat) and 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody is composed of quarter and eighth notes, ending with a double bar line and repeat dots. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns.

## 382. Choral: „Was Gott tut, das ist wohlgetan.“

Musical score for Choral 382, titled "Was Gott tut, das ist wohlgetan." The score is written in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. The melody is composed of quarter and eighth notes, ending with a double bar line and repeat dots. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns.

## 383. Choral: „Wie schön leuchtet der Morgenstern.“

Musical score for Choral 383, titled "Wie schön leuchtet der Morgenstern." The score is written in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. The melody is composed of quarter and eighth notes, ending with a double bar line and repeat dots. The second, third, and fourth staves continue the melody with similar rhythmic patterns.

## 384. Choral: „Einer ist König.“

Musical score for Choral 384, titled "Einer ist König." The score is written in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of one staff of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody is composed of quarter and eighth notes, ending with a double bar line and repeat dots.

385. Choral: „Erschienen ist der herrlich Tag.“

386. Volkslied: „Wenn ich ein Vöglein wär.“

387. Volkslied: „Prinz Eugen, der edle Ritter.“

## 388. Volkslied: „Verstohlen geht der Mond auf.“



## 389.



## 390.



## 391.



## 392.



393.

394.

395.

396.

397.





403.



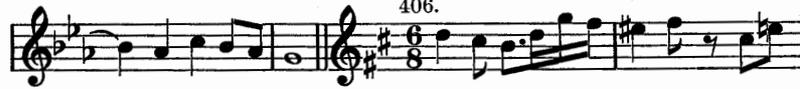
404.

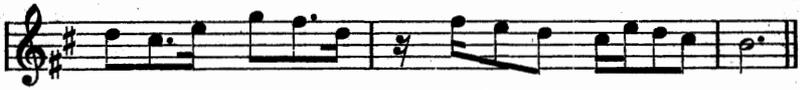


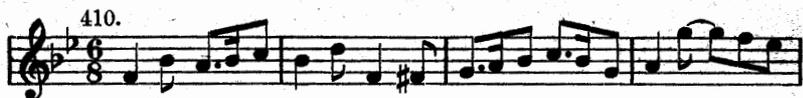
405.

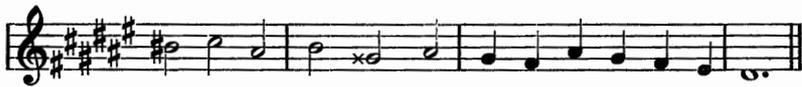


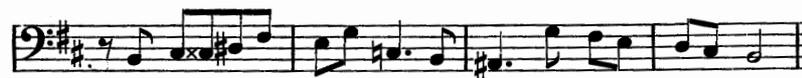
406.











420.

421.

422.

The image shows a page of musical notation with three numbered pieces. Each piece is written on a single treble clef staff. Piece 420 is in 2/2 time and consists of 10 measures. Piece 421 is in 2/4 time and consists of 10 measures. Piece 422 is in 3/4 time and consists of 10 measures. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The key signatures for each piece are indicated by the number of sharps or flats at the beginning of the staff.

## Register.

- Akkorde**, dissonierende 91.  
Akkorde, konsonierende 13.  
Alt 25.  
Alterierte Akkorde 277.  
Mollisch 254.  
Auflösung der Dissonanz 98.
- Baß** 25.  
b durum 14.  
b molle 14.
- cantus firmus** 42.  
charakteristische Dissonanzen 94, 126.  
charakteristischer Klang 20.  
charakteristischer Ton 18.  
chromatische Tonleiter 290.
- Dissonanzen** 91.  
Dissonanzfolgen 180.  
Dominante 22.  
Dominantseptakkord 126.  
doppelte Dominante 244.  
doppelte Mollsubdominante 246.  
doppelseitige Akkorde 269.  
Dorisch 254.  
Dur 13.  
Durchgangstöne 199, 206.
- Einklang** 28.  
enge Lage 25, 38.  
Entfernung der Stimmen voneinander 26.
- Fortschreitungen**, verbotene 44.  
Funktionsbezeichnung 22.
- Gegenbewegung** 40.  
Gegentklang 297.  
Gemischte Systeme 70.
- Generalmaßbezeichnung 86, 234.  
Gerade Bewegung 40.  
Grundstellung 26.  
Grundton 18.
- harmonische Systeme 70.  
harmonische Verbindung 35.  
Hauptdreiklänge 20.  
Hauptton 18.
- Intervallschritte 34.  
Intervallsprünge 36, 48.  
Ionisch 254.
- Kadenz 65.  
Kirchentonarten 254.  
Kammerakkorde 283.  
Klangbuchstabe 18.  
Klangverwandtschaft 296.
- Leittonlänge 107, 115.  
Leittonschritt 33.  
liegende Stimme 230.  
Lydisch 254.
- Melodie 36.  
melodische Systeme 76.  
melodische Verbindung 35.  
Mixolydisch 254.  
Moll 13.  
Molldominante 23.  
Molldominantseptakkord 164.  
Mollsubdominante 23.  
Mollsubdominantseptakkord 143.  
Molltonika 23.
- Neapolitanische Sexte 247.  
Nebendissonanzen 101, 182.

- Nebendreiklänge 105.  
 Nonenakkord 168.  
 Oberintervall 19.  
 Oberklang 16.  
 Oktababstand 28.  
 Oktapparellelen 45.  
 Orgelpunkt 229.  
 Parallelen 45.  
 Parallellänge 106, 109.  
 Phrygisch 254.  
 Quartsextakkord 64.  
 Querstand 72.  
 Quintenparallelen 46.  
 Quintsextakkord 128.  
 reine Systeme 32.  
 Scheinsonanz 106.  
 Seitenbewegung 40.  
 Seitenlänge 22.  
 Sekundakkord 128.  
 Sequenzen 222.  
 Sextakkord 51.  
 Sopran 25.  
 Stufenbezeichnung 15.  
 Subdominantsextakkord 157.  
 Tenor 25.  
 Terzquartakkord 128.  
 Terzverdoppelung 26, 56.  
 Tonart 20.  
 Tonika 20, 23.  
 übergreifende Systeme 243.  
 übermäßiger Dreiklang 108, 123.  
 übermäßiger Schritt 71.  
 Umkehrung 51.  
 Umstellung 51.  
 Unterintervall 19.  
 Unterklang 16.  
 Verdoppelung der Akkordtöne 26.  
 verkürzte Dissonanzen 105.  
 verminderter Dreiklang 108, 116.  
 Vorausnahmen 219.  
 Verhalte 215.  
 Wechseltöne 199.  
 Weite Lage 25, 38.  
 Wirkung der Dissonanzen 91.  
 Wirkung der Dreiklänge 16.  
 Wirkung der Kadenzten 79.  
 Zigeunertonleiter 270.  
 Zwischenmodulationen 283.