Handbuch

der

Harmonielehre

und Modulation.

von

Dr. Moritz Brosig,

weiland Kgl. Musikdirektor, Dom-Kapellmeister, Lehrer am Kgl. akademischen Institute für Kirchenmusik zu Breslau, Mitglied der Kgl. Akademie der heil. Caecilia zu Rom etc.

Achte Auflage.

Dr. Hinrichs.

Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart

K. K. Österreichische, Kgl. Dänische und Großherzogl. Mecklenburgische Goldene Medaille für Wissenschaft und Kunst. Königlich Sächsische Staatsmedaille. Ehrenpreis der Internationalen Buchgewerbe-Ausstellung zu Leipzig 1914.

1918

Handbuch

der

Harmonielehre

und Modulation.

Zunächst für

Musikschulen und Lehrerbildungsanstalten

von

Dr. Moritz Brosig,

weiland Kgl. Musikdirektor, Dom-Kapellmeister, Lehrer am Königl. akademischen Institute für Kirchenmusik zu Breslau, Mitglied der Königl. Akademie der heil. Caecilia zu Rom etc.

Neu bearbeitet und mit Beiträgen versehen

von

Carl Thiel,

Lehrer am Königl. akad. Institut für Kirchenmusik zu Berlin.

Mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbeilagen.

Achte Auflage.

Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart

K. K. Österreichische, Kgl. Dänische und Großherzogl. Mecklenburgische Goldene Medaille für Wissenschaft und Kunst. Königlich Sächsische Staatsmedaille. Ehrenpreis der Internationalen Buchgewerbe-Ausstellung zu Leipzig 1914.

1918

C. G. Röder G. m. b H., Leipzig

Vorwort zu der vierten Auflage.

Das Brosigsche Handbuch der Harmonielehre ist das Resultat einer langen und erfolgreichen Lehrthätigkeit. Die Methode zeigt überall den praktischen Pädagogen, der bei möglichster Beschränkung aller musik-wissenschaftlichen Erörterungen dem Schüler eine zweckmässige Verwendung des harmonischen Materials vermitteln will. Die Brosigschen Erklärungen harmonischer Verhältnisse entsprechen jedoch nicht immer unseren Anschauungen. Hier musste die Bearbeitung einsetzen. Eine vollständige Umarbeitung der Kapitel über „Septimen- und Nonenakkorde", sowie über „chromatisch veränderte Harmonien" und „harmoniefremde Töne" war notwendig. Auch sonst ist überall ergänzt, Veraltetes korrigiert, Nebensächliches ausgeschieden worden. Der Unterzeichnete war aber — was ausdrücklich hervorgehoben werden soll — bestrebt, den Brosigschen Text möglichst zu schonen, sowie des Verfassers hinterlassene Verbesserungen und Ergänzungen — soweit nur immer angängig — zu benutzen. Manchem wäre vielleicht eine Änderung des Abschnittes über „Wechseldominantharmonien", die teilweise in das Modulationsgebiet übergreifen, erwünscht gewesen. Auch der Herausgeber hat sich anfangs mit diesem Gedanken beschäftigt, ist jedoch bald zu der Überzeugung gelangt, dass dies ohne Beeinträchtigung des vortrefflichen Lehrganges nicht geschehen könne. Wie man aber auch diese Harmonien auffassen mag — auf keine Weise dürften dem Schüler Nachteile daraus erwachsen. Ebensowenig erschien eine durchgreifende Änderung des Kapitels über „Verwandtschaft der Tonarten" angemessen, weil die dort vorgetragenen Erklärungen die Grundlage für die Anordnung des Lehrganges in der Brosigschen Modulationstheorie bilden.

Nach der Intention des Verfassers ist das vorliegende Werk besonders auch für Lehrerbildungsanstalten bestimmt. Da aber deren Zöglinge sich nach Absolvierung des Seminarstudiums zum Teil als Organisten, Chordirigenten und Gesanglehrer zu bethätigen haben, war eine in dem Werke bisher nicht vorgesehene, zweckentsprechende Erweiterung des Stoffes geboten. Abhandlungen über „Harmonisierung von Kirchenliedern", „Kirchentonarten", „Begleitung des gregorianischen Gesanges", „Vokalsatz" etc. sind neu hinzugekommen.

Indem ich bezüglich des Lehrganges auf das Vorwort zu den früheren Auflagen verweise, wünsche ich, dass dieses ebenso populäre als praktische Werk auch in der veränderten Gestalt wohlwollende Berücksichtigung finden möge.

Charlottenburg, April 1899.

Carl Thiel.

Aus dem Vorworte zu den ersten Auflagen.

Das Charakteristische meiner Methode besteht darin, dass der Schüler, während er den harmonischen Stoff übt, auch zugleich kleine Formeln, dann Sätze, und später Perioden bilden lernt, wodurch sein Interesse angeregt und er in den Stand gesetzt wird, das eben Erlernte sofort praktisch zu verwerten. Hierbei gewinnt er ausserdem eine Grundlage für die musikalische Syntax.

Der einzuschlagende Weg ist in Kürze folgender:

Sobald der Schüler mit den Hauptdreiklängen und deren Verbindung bekannt ist, werden dieselben zur Schlussformel zusammengestellt. Diese muss zunächst gewonnen werden, weil ohne sie auch nicht der kleinste musikalische Satz denkbar ist. Um die Schlussformel mannigfaltiger zu gestalten, werden einige Nebendreiklänge in Anwendung gebracht. Hieran schliessen sich die Umkehrungen der Dreiklänge. Diese, sowie der Hauptseptimenakkord finden zunächst Verwendung bei der Schlussformel, welcher später der gewöhnliche Trugschluss vorangestellt wird. Dadurch erreichen die Übungen — im *C* Takte gedacht — bereits eine Länge von 3 Takten. Durch die Umkehrungen des Hauptseptimenakkordes wird es dem Schüler möglich, den Übungen eine Ausdehnung von 4 Takten zu geben, aus denen, nach Besprechung des Halbschlusses, achttaktige Perioden entstehen, die aber durchaus nicht als *Kompositionsversuche* anzusehen sind, sondern nur als *Formen* für die Übung des harmonischen Materials. Sind sodann die Nonenakkorde bekannt, dann setzt man sie, wo es passend ist, an die Stelle des Hauptseptimenakkordes. Die nunmehr folgenden Nebenseptimenakkorde, welche bei der Schlussformel nicht Anwendung finden konnten, werden in sequenzartigen Verbindungen geübt, woran sich die Besprechung der Wechseldominantharmonien und des Querstandes schliesst. Die Modulationen in den

nächsten Verwandtschaftsgrad geben Veranlassung, die Übungen zu 16 taktigen, zweiteiligen Sätzen (im *C* oder $^3/_4$ Takt) auszudehnen. Hiermit ist, was die Länge betrifft, das äusserste Ziel unserer Aufgabe erreicht, und es erübrigt nur noch, dem Schüler die harmoniefremden Töne vorzuführen, sowie ihm Anleitung zu den Modulationen in entfernter liegende Tonarten zu geben. Auf letzteres ist grosses Gewicht gelegt, weil durch Modulationsübungen die Gewandtheit in der Kombination der Akkorde, sowie in der Stimmführung ausserordentlich gefördert wird. —

Das vorliegende Buch verfolgt lediglich praktische Zwecke, sieht daher von allen akustischen und musikalisch-wissenschaftlichen Abhandlungen ab. Es vermittelt dem Schüler nicht nur die Kenntnis der Akkorde, sondern sucht ihn zugleich anzuleiten, dieselben zu geordneten kleinen Sätzen zusammenzustellen.

Hierin liegt der Unterschied meiner Methode von der anderer Lehrbücher, welche zumeist das harmonische Material entweder an der Harmonisierung gegebener Melodien, oder an dem Aussetzen von Generalbassbeispielen üben lassen (welche beide Disciplinen in meinem Buche ebenfalls vorgesehen sind), den Schüler aber in dem seltensten Falle *darin* unterweisen, durch Zusammenstellung der Akkorde geordnete Sätze zu bilden, und zwar in der Weise, dass das Neuhinzugelernte sofort dabei Anwendung, und, während es geübt wird, seine praktische Verwertung findet.

Von der Melodie und dem Satzbau, welche Gegenstände in die Kompositionslehre gehören, ist nur insoweit Notiz genommen, als erstere (die Melodie) aus der Zusammenstellung der Akkorde entsteht und durch letzteren (den Satzbau) dem Schüler ein Raum für seine Übungen angewiesen wird.

In Betreff der Methode ist das Buch unverändert geblieben. Dagegen hat es manche Erweiterungen und Verbesserungen in Bezug auf die Verwandtschaft der Dreiklänge und Tonarten, auf die leiterfremden Akkordbildungen in Moll, den Querstand, die trugschlüssige Auflösung der Akkorde und die Harmonisierung gegebener Melodien erfahren.

Moritz Brosig.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung:	
A. Lehre von den Intervallen	1
B. Lehre von den Tonleitern	4
C. Lehre von der Bewegung der Stimmen	8
Harmonielehre	8
Stammakkord	9
Dreiklänge	9
Verwandtschaft der Dreiklänge	10
Von der Verdoppelung	11
Die Lagen eines Dreiklanges	12
Enge und weite Harmonie	12
Verbindung der Haupt-Dreiklänge	13
Quinten- und Oktavenverbot	14
Schlussformel	16
Anwendung von Neben-Dreiklängen in der Schlussformel	17
Generalbass-Bezifferung	19
Umkehrungen der Dreiklänge	24
Der Haupt-Septimenakkord	20
Verschiedene Fortschreitung der Terz des Haupt-Septimenakkordes bei der Auflösung	26
Auflösung des Haupt-Septimenakkordes in den Dreiklang der VI. Stufe. (Trugschluss)	26
Verdeckte Quinten und Oktaven	30
Die Umkehrungen des Haupt-Septimenakkordes	31
Freiere Bewegung der einzelnen Intervalle des Haupt-Septimenakkordes und seiner Umkehrungen bei der Auflösung	34
Der Sextakkord des verminderten Dreiklanges der VII. Stufe	36
Harmonisierung gegebener Melodien	39
Neben-Septimenakkorde	41
Der Neben-Septimenakkord der II. Stufe bei der Schlussformel	42
Leiterfremde Akkordbildungen in Moll	45
Von dem Halbschlusse und der Periode	46
Akkordwiederholungen	50
Melodische Phrase beim Halbschlusse	54
Akkordwiederholung in ausgedehnterem Masse	55
Die Neben-Septimenakkorde der VII. Stufe	57
Gebrauch dieser Akkorde	58
Die Nonenakkorde	60
Umkehrungen der Nonenakkorde	61
Harmonisierung der Tonleiter	62
Sequenzen in Dur	64
Sequenzen in Moll	67
Weiteres über die Sequenzen	68
Chromatische Veränderung einzelner Stufen der Dur- und Molltonart	69

Seite
Wechseldominant-Harmonien 71
Wechseldominant-Harmonien in Mollsätzen (Akkorde mit übermässiger Sexte) 75
Akkorde mit übermässiger Quinte 81
Alterierte Akkorde 82
Querstand 82
Verwandtschaft der Tonarten 85
Modulation 86
Modulationen in die Paralleltonart und in die Tonarten des nächsten Quintverhältnisses 86
Bildung sechzehntaktiger Sätze 91
Freie Behandlung der Septimen- und Nonenakkorde in Bezug auf ihre Auflösung. (Trugfortschreitungen) 94
Leiterfremde Sequenzen 98
Harmoniefremde Töne 99
Vorhalte 99
Anticipationen (vorausgenommene Töne) 111
Durchgangs- und Hilfstöne 112
Wechseltöne (freie Vorhalte) 114
Quinten bei Durchgangs-, Hilfs- und Wechseltönen 116
Scheinakkorde 118
Figuration 120
Orgelpunkt 121
Einige Bemerkungen über den drei- und zweistimmigen Satz . . . 125
Fortsetzung der Modulationstheorie 129
Modulationen in die Tonarten des zweiten Quintverhältnisses . 129
Modulationen in über das zweite Quintverhältnis hinausliegende Tonarten 133
Plagalschluss 143
Harmonisierung von Kirchenliedern 172
Auswahl der Harmonien 174
Behandlung des Basses und der Mittelstimmen 176
Kadenzen 183
Modulationen 190
Harmonisierung einer Melodie 194
Einiges über die Kirchentonarten 198
Authentische und plagalische Tonarten 199
Umfang der Melodien 200
Finale 200
Dominante 200
Reperkussion 201
Transposition der Kirchentonarten 201
Harmonisierung von Kirchenliedern in den alten Tonarten 202
Kadenzen in den alten Tonarten 203
Harmonische Bearbeitung einer Melodie 205
Die Begleitung des gregorianischen Gesanges 211
a) des syllabischen 211
b) des melodisch-verzierten 213
Kadenzierung ohne Anwendung des Leittones 215
Modulationen in den alten Tonarten 220
Der Satz für Singstimmen 234
Der vierstimmige Satz für gemischten Chor 234
Der dreistimmige Satz für gemischten Chor 236
Der Satz für Männerstimmen 238
Der Satz für Frauen-, bezw. Kinderstimmen 240
Die zwei- und dreistimmige Bearbeitung des Volksliedes . . . 241
Der fünf- und mehrstimmige Satz 246

Einleitung.

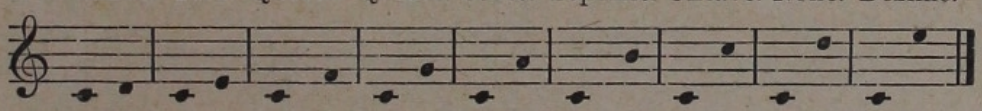
Die Einleitung zur Harmonielehre umfasst:

A. *die Lehre von den Tonverhältnissen, Intervallen;*
B. *die Lehre von den Tonleitern;*
C. *die Lehre von der Bewegung der Stimmen.*

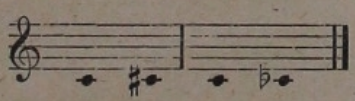
A. Lehre von den Intervallen.

Intervall nennt man die Entfernung zweier Töne in Rücksicht auf die Anzahl der Stufen, welche die Töne — inklusive der Stufen, auf die sie selbst bei der Notation zu stehen kommen — umfassen. Die Benennung des Intervalls richtet sich nach der Anzahl dieser Stufen. Es sind dafür die lateinischen Bezeichnungen: Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Oktave, None, Dezime, Undezime, Duodezime, Terzdezime gewählt worden. Nonen, Dezimen, Undezimen u. s. w. sind jedoch nichts Anderes, als um eine Oktave erhöhte Sekunden, Terzen, Quarten u. s. w. Umfasst also ein Intervall 2 Stufen, so ist es eine Sekunde; umfasst es 3 Stufen, so ist es eine Terz u. s. w.

1. Sekunde. Terz. Quarte. Quinte. Sexte. Septime. Oktave. None. Dezime.



Anmerk. Manche Theoretiker rechnen auch die Prime (Einklang, Unisonus), welche durch zwei Töne von gleicher Höhe dargestellt wird, zu den Intervallen, was insofern unzutreffend ist, als der Begriff Intervall die Verschiedenheit in der Tonhöhe bezeichnet. Die Prime kann erst dann zum Intervall werden, wenn auf derselben Stufe zweierlei Töne erscheinen, z. B.



Jedes Intervall kommt in verschiedenen Grössen vor, weil die Töne desselben durch Versetzungszeichen verändert werden können. Zur näheren Bezeichnung dieser verschiedenen Grössen dienen die Eigenschaftswörter: *klein, gross, rein — vermindert* und *übermässig.*

Gewisse Intervalle bekommen die Bezeichnungen *klein* und *gross*, nämlich die *Sekunde*, *Terz*, *Sexte* und *Septime*, andere die Bezeichnung *rein**), wie die Quarte, Quinte und Oktave; alle Intervalle aber, ohne Ausnahme, können *vermindert* und *übermässig* sein.

Um die Grösse der Intervalle in ihren verschiedenen Eigenschaften bestimmen zu können, müssen wir das kleinste Tonverhältnis, *„die Sekunde"*, näher betrachten.

Die Sekunde ist der Erklärung der Intervalle zufolge die Entfernung von einer Stufe zur benachbarten. Sie ist eine kleine, wenn zwischen den Tönen, welche sie bilden, kein Ton liegt *(c-des)* und eine grosse, wenn ein Ton dazwischen liegt *(c-d)*. Notiert man die beiden Töne, welche eine kleine Sekunde bilden, nicht auf benachbarte Stufen, sondern auf dieselbe Stufe, — schreibt man z. B. anstatt *c-des c-cis* — dann kann selbstverständlich von einer Sekunde nicht mehr die Rede sein. Man nennt die Entfernung, so notiert, *chromatischen* Halbton, zum Unterschiede von dem *diatonischen*, dem stufenweisen, der kleinen Sekunde. In unserem temperierten Tonsystem haben die kleine Sekunde und der chromatische Halbton denselben Klang. Es ist dringend anzuraten, sich vor Verwechselungen der kleinen Sekunde mit dem chromatischen Halbtone, welcher eine übermässige Prime ist, zu hüten, weil andernfalls eine richtige Bildung der Intervalle unmöglich ist.

Die Intervalle werden zunächst nach oben konstruiert, entgegengesetzten Falles ist das Wort „Unter" beizufügen, also: Untersekunde, Unterterz u. s. w.

Nunmehr sind wir imstande, die Grösse der Intervalle in den oben angegebenen Eigenschaften in unserem temperierten Tonsystem zu bestimmen. Wir thun dies zunächst in Beziehung auf die Eigenschaft *klein*, *gross* und *rein*, wie nachstehende Tabelle angiebt, in welcher die Worte klein, gross und rein abgekürzt und die Intervalle selbst durch Ziffern dargestellt sind.

Eine kl. 2 ist gleich einer kl. Tonstufe oder einem diatonischen Halbtone;
eine gr. 2 ist gleich einer gr. Tonstufe oder einem diatonischen Ganztone;
eine kl. 3 enthält eine gr. und eine kl. 2;
eine gr. 3 enthält zwei gr. 2;
eine r. 4 enthält eine gr. 3 und eine kl. 2, oder eine kl. 3 und eine gr. 2;
eine r. 5 enthält eine gr. und eine kl. 3;

---

*) Der Theoretiker A. B. Marx hat die Bezeichnung *rein*, als unzweckmässig, in seiner Theorie verworfen, weil er meint, es müsse jedes Intervall rein, d. h. nach dem temperierten System rein gestimmt sein. Allein er kommt dabei in einen Konflikt bei dem verminderten Dreiklange, was ich später berühren werde. Wir behalten die Bezeichnung bei und beziehen sie auf den klaren, durchsichtigen Klang der betreffenden Intervalle.

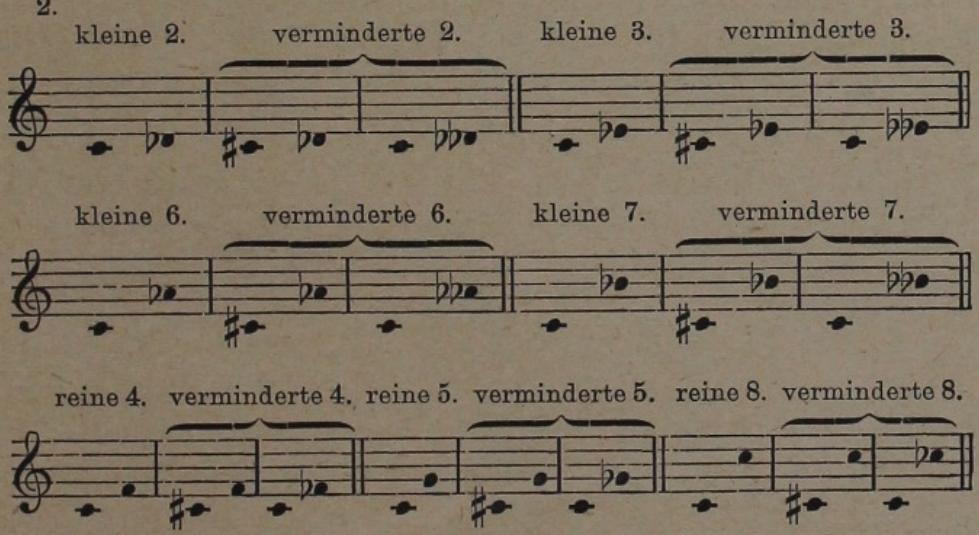
eine kl. 6 enthält eine r. 5 und eine kl. 2;
eine gr. 6 enthält eine r. 5 und eine gr. 2;
eine kl. 7 enthält eine r. 5 und eine kl. 3;
eine gr. 7 enthält eine r. 5 und eine gr. 3;
eine r. 8 enthält eine r. 5 und eine r. 4*).

Die kleine und grosse Terz, die reine Quarte und Quinte, die kleine und grosse Sexte und die reine Oktave nennt man *konsonirende* — wohlklingende —, die kleine und grosse Sekunde und Septime *dissonirende* — übelklingende — Intervalle. Ausserdem unterscheidet die ältere Theorie, was jedoch für uns nicht mehr von weiterem Belang ist, vollkommene und unvollkommene Konsonanzen, und rechnet zu den ersteren die reine Quarte, Quinte und Oktave, zu den letzteren die beiden Terzen und Sexten.

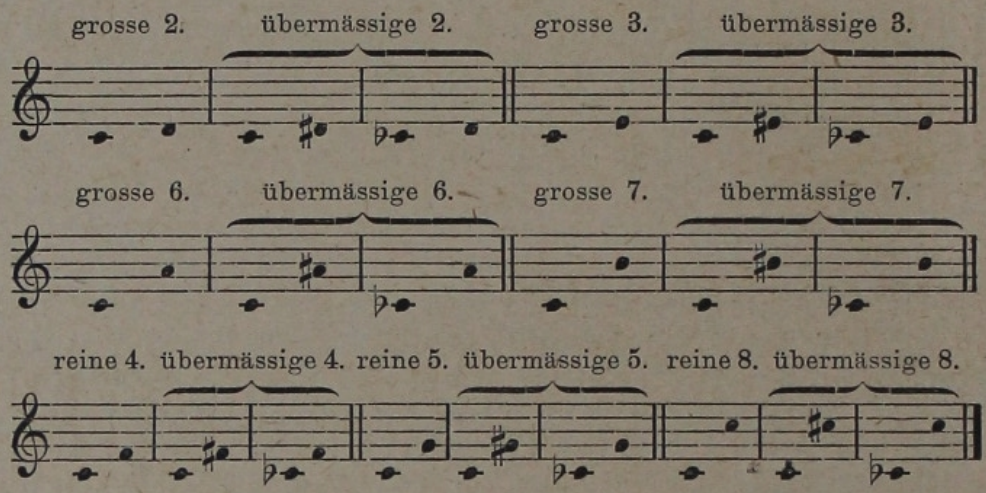
Dissonierende Intervalle haben ein Verlangen sich aufzulösen, d. h. in konsonierende fortzuschreiten.

Was die *verminderten* und *übermässigen* Intervalle anlangt, so sind dieselben sehr leicht aus den oben angegebenen abzuleiten, denn es ist jedes Intervall dann ein *vermindertes,* wenn es um einen chromatischen Halbton kleiner ist, als ein *kleines*, oder *reines,* hingegen ein übermässiges, wenn es um eben so viel grösser ist, als ein *grosses,* oder *reines.* Es wird demnach jedes kleine und jedes reine Intervall durch chromatische Erniedrigung des oberen, oder durch chromatische Erhöhung des unteren Tones ein vermindertes; und jedes grosse oder jedes reine Intervall durch chromatische Erhöhung des oberen, oder durch chromatische Erniedrigung des unteren Tones ein übermässiges.

2.



*) Man kann die Intervalle auch nach der Anzahl der grossen und kleinen Sekunden, die sie enthalten, bestimmen. So wenig gegen diese Methode an sich einzuwenden ist, so habe ich doch die obige vorgezogen, weil sie mehr den Verstand, jene hingegen mehr das Gedächtniss, welches nicht immer zuverlässig ist, in Anspruch nimmt.

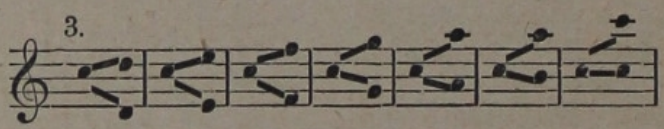


Gewisse verminderte und übermässige Intervalle kommen gar nicht, oder doch nur höchst selten vor, z. B. die verminderte 2, die übermässige 3, die verminderte 6, die übermässige 7, die verminderte und übermässige 8. Erstere fällt überdies in die Kategorie der *enharmonischen* Töne, d. h. solcher Töne, welche verschiedene Namen, aber einen und denselben Klang haben, wie z. B. *cis des*, *h ces*, *ais b* etc.

Übermässige Intervalle haben, als auseinander getriebene, erweiterte, das Verlangen nach *oben*, *verminderte* hingegen, als gedrückte, verengte, das Verlangen, nach unten fortzuschreiten.

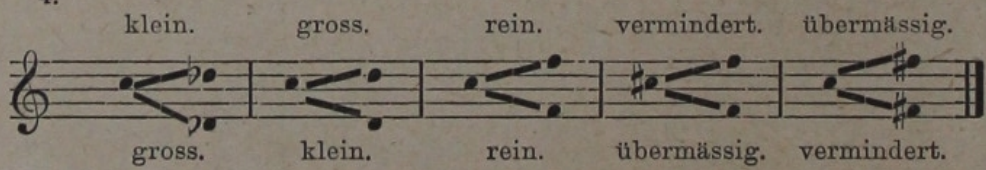
Wenn man die Intervalle umkehrt, so wird aus der 2 eine 7,
— — 3 — 6,
— — 4 — 5,
— — 5 — 4,
— — 6 — 3,
— — 7 — 2,
— — 8 — 1.

3.



Dabei werden aus kleinen Intervallen grosse, aus grossen kleine; aus reinen wiederum reine; aus verminderten übermässige und aus übermässigen verminderte.

4.

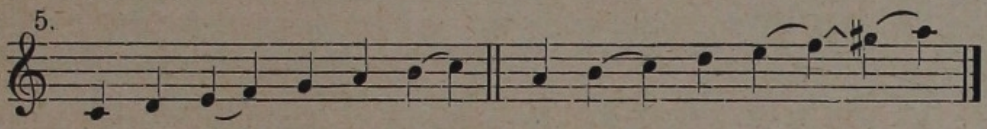


B. Von den Tonleitern.

Tonleiter ist die, auf gewisse, in der Normal-Dur- und der Normal-Moll-Tonleiter — *C-dur* und *a-moll* — gegebene Gesetze sich gründende stufenweise Tonfolge von einem Tone bis zu seiner Oktave. Diese

Gesetze liegen in der Grösse der Sekundenschritte von einer Stufe zur nächsten.

5.

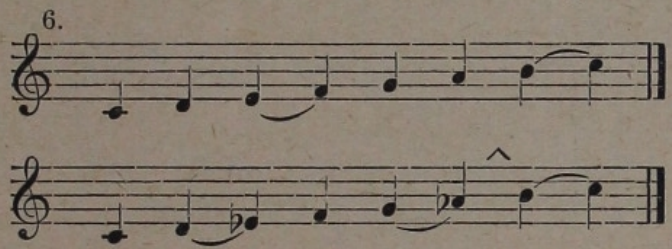


Man ersieht hieraus, dass die Dur-Tonleiter überall, ausser von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe, in grossen Sekunden sich bewegt; dass in der Moll-Tonleiter mehr kleine Sekundenfortschreitungen, und zwar zum Teil an anderen Stellen, vorkommen, als in der Dur-Tonleiter, nämlich von der 2. zur 3., von der 5. zur 6. und von der 7. zur 8. Stufe; dass die Moll-Tonleiter von der 6. zur 7. Stufe eine übermässige Sekunde hat und nur drei grosse Sekundenfortschreitunger, nämlich von der 1. zur 2., von der 3. zur 4. und von der 4. zur 5. Stufe.

Diese zwei Tonleitern repräsentieren zugleich die beiden Tongeschlechter, welche der neueren Musik zu Grunde liegen.

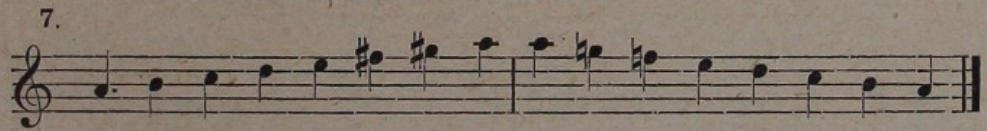
Zur bequemeren, mehr in die Augen springenden Vergleichung der beiden Tonleitern kann man anstatt *C-dur* und *a-moll, C-dur* und *c-moll* wählen, woraus man deutlich ersieht, dass der Unterschied zwischen Dur und Moll in der Terz und Sexte liegt.

6.



Die Moll-Tonleiter kommt oft in dieser Weise vor:

7.



Diese Veränderung soll die herbe, gespreizte, übermässige Sekundenfortschreitung von der 6. zur 7. Stufe abglätten und fliessender gestalten. Meistenteils haben die betreffenden Töne alsdann nur *melodische* Bedeutung. Man nennt diese Molltonleiter deshalb die *melodische*, die andere, die unveränderte, dagegen die *harmonische* (die im Wesen der Harmonie begründete).

Anmerk. Die Erhöhung des 6. Tones beim Aufwärtsschreiten und die Erniedrigung des 7. beim Hinuntergehen hat darin ihren Grund, dass jede Erhöhung nach oben, hingegen jede Erniedrigung nach unten drängt, erstere daher dem Aufwärts-, letztere dem Abwärtsschreiten am besten entspricht.

Will man Dur- und Moll-Tonleitern auf anderen Tönen, analog der *C-dur* oder *a-moll* Tonleiter bilden, so muss man zur richtigen Herstellung der Sekundenschritte sich der Versetzungszeichen

bedienen. Man braucht also, um z. B. eine Tonleiter von *d* aus herzustellen, welche in den Sekundenschritten der *C-dur*-Tonleiter entspricht, zwei ♯♯, nämlich vor *f* und *c*, und um eine Tonleiter von *g* aus herzustellen, welche der *a-moll*-Tonleiter entspricht, zwei ♭♭ und ein ♯; erstere vor *h* und *e*, letzteres vor *f*.

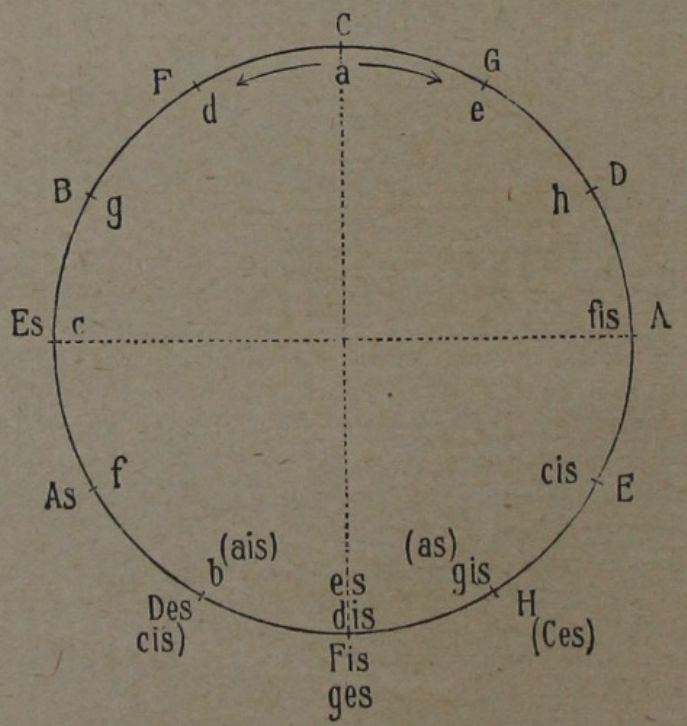
Die den Normal-Tonleitern (*C-dur* und *a-moll*) nachgebildeten Tonleitern nennt man *transponierte*.

Wenn wir die Dur- und Moll-Tonleitern in der Weise ordnen, dass die eine sich immer auf der Quinte der anderen erhebt, so erhalten wir eine in stetiger Verkettung sich entwickelnde Zusammenstellung aller in unserem temperierten System möglichen Töne, welche Zusammenstellung man *Tonsystem* nennt.

Dieses lässt sich am besten durch den sogenannten *Quintenzirkel* darstellen. Die Tonleitern reihen sich von *C* aus in Quintenfolge aneinander; bei *Fis* tritt die enharmonische Verwechselung ein, so dass man auf Grund derselben nach dem Kreislaufe schliesslich wieder bei *C* anlangt.

Die Tonleitern können aber auch derart geordnet werden, dass die eine sich immer auf der Quarte der anderen erhebt. Diese Zusammenstellung veranschaulicht am besten der Quartenzirkel.

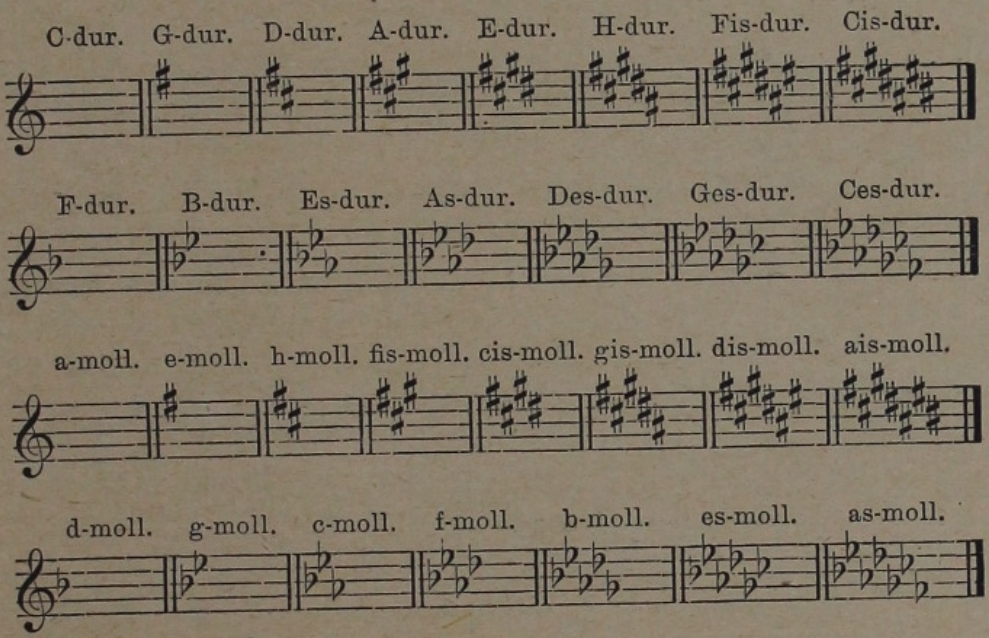
Die folgende Figur stellt in der Pfeilrichtung nach rechts gelesen den Quintenzirkel, nach links den Quartenzirkel dar.



Anmerk. Die ausserhalb des Kreises stehenden Buchstaben bezeichnen die Dur-, die innerhalb stehenden die Molltonleitern.

Jedem Musikstück liegt eine bestimmte Tonleiter zu Grunde; nach dieser wird die Tonart des Stückes benannt. Die durch die betreffende Tonleiter bedingten Vorsetzungszeichen werden am Anfange des Stückes notiert und heissen die Vorzeichnung desselben. Bei Tonstücken in Moll findet insofern eine Abweichung statt, als es nicht üblich ist, die Vorzeichnung genau nach der Tonleiter zu notieren; sie wird hier von der eine kleine Terz höher liegenden Dur-Tonleiter entlehnt, die fehlenden Versetzungszeichen aber im Vorlauf des Stückes an der betreffenden Stelle vermerkt.

Vorzeichnungen für die Dur- und Moll-Tonarten.



Hier ist zu bemerken, dass man zwei Tonarten, welche gleiche Vorzeichnung haben, wie z. B. *F* und *d*, *Parallel*-Tonarten, und zwei solche, welche denselben Grundton haben, wie z. B. *C* und *c*, gleichnamige nennt.

Gewisse Töne der Tonleiter haben besondere Namen:

der erste heisst Tonika,
der fünfte Dominante, der herrschende, weil auf ihm die wichtigsten Akkorde der Tonart ruhen,
der vierte (als fünfter Ton abwärts) Unter- oder Subdominante,
der dritte Mediante,
der sechste (als dritter Ton abwärts) Untermediante,
der siebente Leitton, weil er nach der Oktave des Haupttones führt.

Anmerk. Obschon jeder andere Ton durch seine harmonische Stellung und Beziehung, oder durch chromatische Erhöhung und Erniedrigung eine leitende Eigenschaft bekommen kann, so wird doch stets nur der 7. Ton der Tonleiter mit dem Namen „*Leitton*“ belegt.

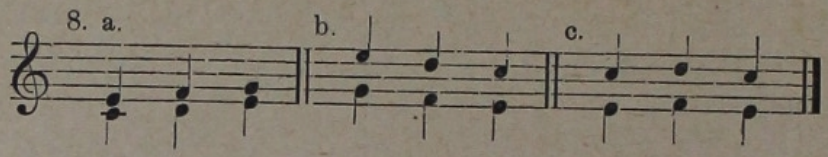
C. Von der Bewegung der Stimmen.

Die Bewegung einer Stimme ist entweder eine *steigende* oder eine *fallende*. Dieses Steigen oder Fallen kann entweder ein *stufenweises*, ein *sprungweises**), oder ein *gemischtes*, d. h. ein bald stufen-, bald sprungweises, sein. Wenn eine Stimme bald steigt, bald fällt, so hat sie *„schweifende Bewegung"*.

Zieht man das Verhältnis der Bewegung einer Stimme zu einer anderen in Betracht, so ergeben sich folgende Rubriken:

1. *die gerade Bewegung;* sie entsteht, wenn beide Stimmen gleichzeitig steigen oder fallen, gleichviel, ob stufen- oder sprungweise, z. B.

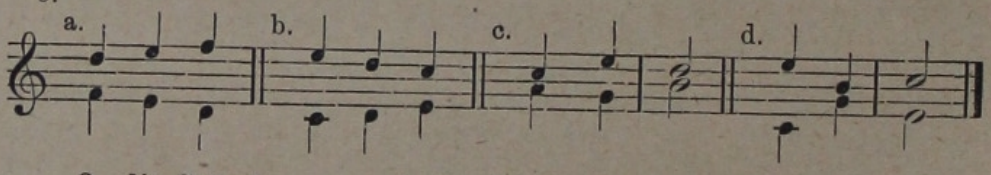
8.



Anmerk. Bewegen sich die Stimmen in gleichen Intervallen, wie bei a und b, so haben sie Parallelbewegung.

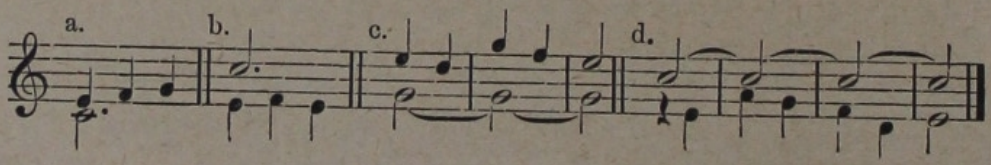
2. *die Gegenbewegung;* diese entsteht, wenn die eine Stimme steigt, während die andere fällt, wobei wiederum das stufen- oder sprungweise Steigen oder Fallen nicht in Betracht gezogen wird, z. B.

9.



3. *die Seitenbewegung*, bei welcher eine Stimme auf einem Tone liegen bleibt, während die andere steigt, oder fällt, z. B.

10.



Harmonielehre.

Unter Akkord (Harmonie) versteht man den Zusammenklang von mindestens drei verschiedenen, in bestimmter Weise geordneten Tönen. Erheben sich dieselben terzenweise über einem tiefsten Tone (dem

*) Sprungweise ist jede Fortschreitung, die sich in grösseren Intervallen als Sekunden bewegt.

Grundtone), so entsteht ein Stammakkord. Auf die Stammakkorde können alle übrigen zurückgeführt werden.

Anmerk. Akkorde, welche nur aus leitereigenen Tönen bestehen, nennt man leitereigene, im Gegensatz zu den alterierten, d. i. solchen Akkorden, welche chromatisch veränderte Intervalle enthalten. Wir beschäftigen uns hier nur mit den leitereigenen Akkorden, von den anderen soll später die Rede sein.

Die Stammakkorde zerfallen in 3 Hauptklassen:

A. *Dreiklänge* mit drei,
B. *Septimenakkorde* mit vier, und
C. *Nonenakkorde* mit fünf verschiedenen Tönen.

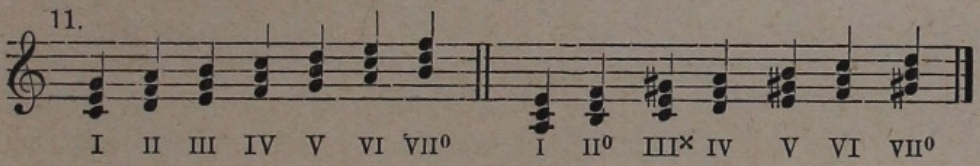
Wir befassen uns zunächst mit den Dreiklängen, von denen es vier Arten giebt, nämlich:

a) Dur-Dreikl., bestehend aus Grundton, gr. 3 und r. 5,
b) Moll-Dreikl., bestehend aus Grundton, kl. 3 und r. 5,
c) Verminderte Dreikl., bestehend aus Grundton, kl. 3 und verm. 5,
d) Übermässige Dreikl., bestehend aus Grundton, gr. 3 und überm. 5.

Die Dur-Dreiklänge nennt man auch *grosse*, weil sie eine grosse, und die Moll-Dreiklänge *kleine*, weil sie eine kleine Terz haben. Der *übermässige* Dreiklang kommt als leitereigener Akkord nur einmal, und zwar auf der dritten Stufe der Moll-Tonleiter, vor.

Anmerk. An dieser Stelle nehme ich Veranlassung, zu rechtfertigen, warum die ursprüngliche Bezeichnung *rein* bei gewissen Intervallen beibehalten worden ist. Giebt man nämlich die Bezeichnung „rein" auf, dann ist z. B. die Quinte *h f* keine verminderte, sondern eine kleine, und somit auch der Dreiklang *h d f* kein verminderter. Marx nennt aber gleichwohl diesen Dreiklang einen verminderten und kommt in Folge dessen mit seiner vorgeschlagenen Bezeichnung insofern in Widerspruch, als er von einem verminderten Dreiklange spricht, an dem Nichts vermindert ist.

Um das Material kennen zu lernen, welches sich in Bezug auf Dreiklänge in der Dur- und Moll-Tonart vorfindet, ist es notwendig, auf jeder Stufe der Tonleiter einen Dreiklang aus leitereigenen Tönen zu bilden, wie folgt:



Anmerk. Die römischen Ziffern zeigen die Stufe und die Art des Dreiklanges, welcher auf dieser Stufe seinen Sitz hat, an. Jeder Dur-Dreiklang ist durch eine grosse, jeder Moll-Dreiklang durch eine kleine, der verminderte durch eine kleine Ziffer mit einer o, und der übermässige durch eine grosse Ziffer mit einem × dargestellt.

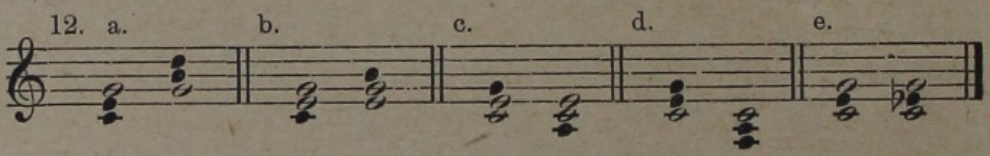
Aus obigem Notenbeispiele ist zu ersehen, dass die Dur-Tonart auf der 1., 4. und 5. Stufe der Tonleiter Dur-Dreiklänge, auf der

2., 3. und 6. Moll-Dreiklänge und auf der 7. einen verminderten Dreiklang, dass ferner die Moll-Tonart auf der 1. und 4. Stufe Moll-, auf der 5. und 6. Dur-, auf der 2. und 7. verminderte Dreiklänge und auf der 3. einen übermässigen Dreiklang hat*).

Die Dreiklänge auf der 1., 4. und 5. Stufe der Tonleiter heissen *Haupt-Dreiklänge*, weil sie sämtliche Töne der Tonleiter enthalten und somit die Tonart repräsentieren. Man hat, wenn man diese drei Akkorde anschlägt, einen ebenso bestimmten Eindruck von der Tonart, als wenn man ihre Tonleiter spielt. Sie werden nach ihren Grundtönen *tonischer*, *Subdominant-* und *Dominant-Dreiklang* benannt. Die Dreiklänge auf den übrigen Tönen der Tonleiter heissen *Neben-Dreiklänge.*

Verwandtschaft der Dreiklänge.

Zwei Dreiklänge sind mit einander verwandt, wenn sie einen oder zwei gemeinschaftliche Töne haben. Es sind hier fünf Fälle möglich:



Bei a) ist die Quint des einen Akkordes der Grundton des andern;

bei b) die Terz und Quinte des einen der Grundton und die Terz des andern;

bei c) der Grundton und die Terz des ersten die Terz und Quinte des zweiten;

bei d) ist der Grundton des ersten die Quinte des zweiten;

bei e) haben beide denselben Grundton und dieselbe Quinte.

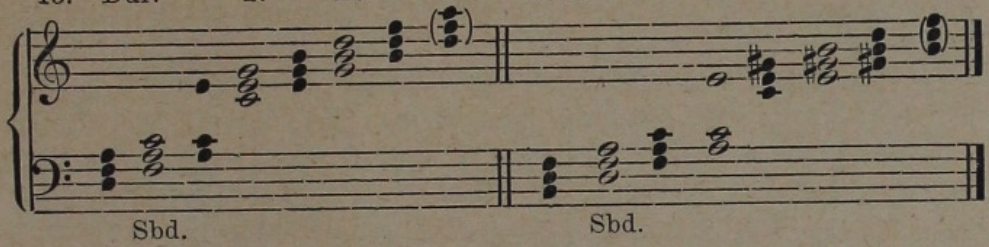
Hierzu muss bemerkt werden, dass Dreiklänge, welche zwei gemeinschaftliche Töne haben, näher mit einander verwandt sind, als solche, welche nur einen haben. Die Verwandtschaft ist dann am innigsten und nächsten, wenn Grundton und Terz eines *Dur*-Dreiklanges in einem *Moll*-Dreiklange als Terz und Quinte auftreten, weil in diesem Falle die wichtigsten Bestandteile des ersteren in dem zweiten sich wiederfinden. Sind hingegen umgekehrt die Haupttöne eines *Moll*-Dreiklanges — Grundton und Terz — in einem *Dur*-Dreiklange als Terz und Quinte enthalten, so wird die Verwandtschaft eine weniger innige und bedeutsame sein, weil nicht die beiden wichtigsten Bestandteile des *Dur*-Dreiklanges, als der Urharmonie —

*) Sonstige in Moll vorkommende Akkordbildungen sind in dem Abschnitte „Leiterfremde Akkordbildungen in Moll“ und in dem Abschnitte „Sequenzen“ besprochen.

der primären —, sondern nur einer derselben, nämlich die Terz, im Moll-Dreiklange — der sekundären — enthalten ist.

Das *Dreiklangsystem* einer Tonart mit Berücksichtigung der verwandtschaftlichen Beziehungen seiner Dreiklänge lässt sich folgendermassen darstellen:

13. Dur. T. D. Moll. T. D.



Die Haupt-Dreiklänge sind in ganzen, die Neben-Dreiklänge in Viertelnoten angegeben. Setzen wir die Akkordreihe mit dem eingeklammerten Akkorde fort, so kommen wir auf den ersten zurück, so dass das ganze System eine ununterbrochene Reihe von verwandten Dreiklängen bildet.

Jeder Dreiklang kann mehreren Tonarten angehören, welche Eigenschaft man *„Mehrdeutigkeit“* nennt; so z. B. kann der *C*-dur-Dreiklang tonischer Dreiklang in *C**), Subdominant-Dreiklang in *G*, Dominant-Dreiklang in *F* und *f* und ausserdem Neben-Dreiklang der 6. Stufe in *e* sein.

Wir beschäftigen uns zunächst mit den Haupt-Dreiklängen und deren richtiger Verbindung und bedienen uns dabei des vierstimmigen Satzes, der am meisten in Anwendung kommt und der bequemste ist, weil er weder durch einen Überfluss, noch durch einen Mangel an Stimmen den Anfänger inkommodiert.

Man benennt die vier Stimmen nach den Singstimmen: *Sopran*, *Alt*, *Tenor* und *Bass*. Die höchste und tiefste Stimme heissen *äussere*, die anderen *Mittel*-Stimmen.

Von der Verdoppelung.

Sollen Dreiklänge vierstimmig gebraucht werden, so muss ein Intervall derselben verdoppelt werden. Dazu eignen sich am besten diejenigen Töne, welche für den betreffenden Dreiklang nicht charakteristisch**) sind; also Grundton und Quinte bei Dur- und Moll-Drei-

*) Von jetzt ab werden die Dur-Tonarten immer durch grosse, die Moll-Tonarten durch kleine Buchstaben bezeichnet werden.

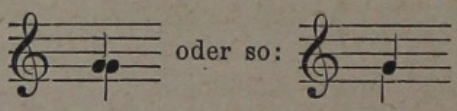
**) Unter charakteristischen Tönen in Akkorden versteht man solche, welche die letzteren in Bezug auf ihre Gattung kennzeichnen. Bei Dur-Dreiklängen ist dies die grosse, bei Moll-Dreiklängen die kleine Terz; bei verminderten Dreiklängen die verminderte, bei übermässigen die übermässige Quinte. Diese Töne fallen dem Ohre bei dem Erklingen der betreffenden Dreiklänge am meisten auf; das Ohr muss sich ihnen unwillkürlich vorzugsweise zuwenden, weil es an ihnen den Akkord erkennt, und sie bedürfen daher am wenigsten der Verdoppelung.

klängen, Grundton und Terz bei verminderten und übermässigen Dreiklängen. Doch dürfen auch charakteristische Töne verdoppelt werden, wenn besondere Gründe dazu Veranlassung geben.

Am wenigsten bedenklich ist die Verdoppelung der im Vergleiche zu anderen charakteristischen Tönen milder wirkenden Moll-Terz.

Den Leitton verdoppelt man jedoch im vierstimmigen Satze nicht, weil er von allen charakteristischen Tönen am deutlichsten hervortritt.

Man unterscheidet eine *Verdoppelung im Einklange*, bei welcher der verdoppelte Ton zweimal in derselben Tonhöhe, und eine *Verdoppelung in der Oktave*, bei welcher er in der Entfernung einer oder mehrerer Oktaven vorhanden ist. Erstere ist auf Tasteninstrumenten nicht hörbar. Man schreibt die Verdoppelung im Einklange entweder so:



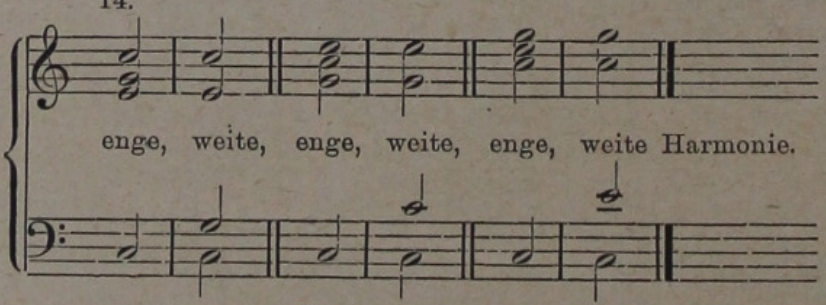
Die Lagen eines Dreiklanges.

Jeder Dreiklang kann in drei verschiedenen Lagen gebraucht werden, je nachdem die Oktave, Terz und Quinte — vom Grundton aus gerechnet —, in die Oberstimme gelegt wird. Die erste heisst *Oktav-*, die zweite *Terz-* und die dritte *Quint*-Lage.

Enge und weite Harmonie.

Ein Akkord kann in enger und weiter Harmonie stehen. Bei der ersteren liegen die Mittelstimmen so nahe als möglich unter der Oberstimme; es werden sich also die drei oberen Stimmen stets im Raum einer Oktave befinden. Bei der letzteren ist dies nicht der Fall, vielmehr sind die drei oberen Stimmen auf einen weiteren Raum verteilt. Man kann sich davon am besten eine Vorstellung machen, wenn man bei einem in enger Harmonie geschriebenen Akkorde den Alt eine Oktave tiefer legt, so dass er zum Tenor wird, z. B.

14.

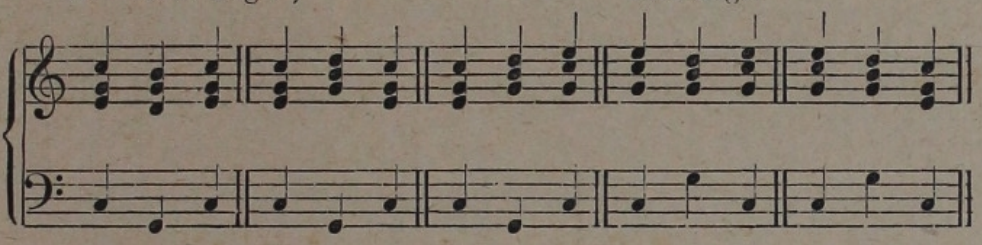


Für die folgenden Übungen bedienen wir uns zunächst der engen Harmonie.

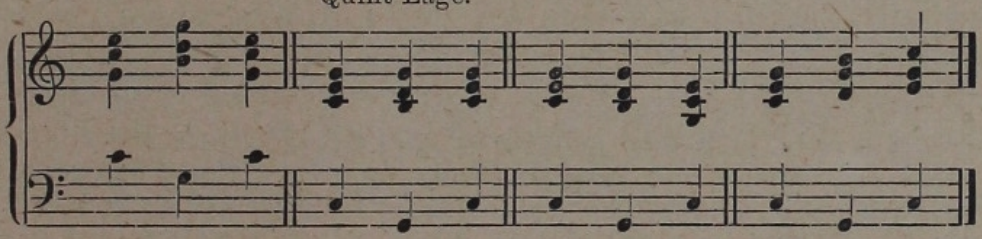
Verbindung der Haupt-Dreiklänge.

Die erste Übung in der Verbindung der Dreiklänge besteht in der richtigen Zusammenstellung des tonischen- und des Dominant-Dreiklanges. Die Oberstimme soll dabei zunächst stufenweise fortschreiten und nur ausnahmsweise an geeigneter Stelle einen Terzenschritt machen, in welchem Falle der Bass und die Oberstimme in der Gegenbewegung geführt werden. — Es ergeben sich dabei für die Fortschreitung der Oberstimme, wenn wir alle drei Lagen berücksichtigen, folgende Möglichkeiten:

15. Oktav-Lage.*) Terz-Lage.



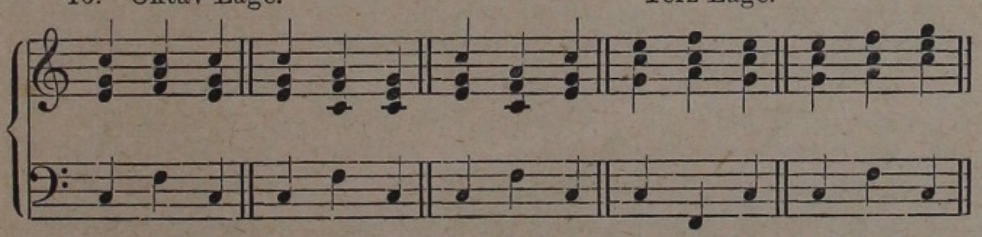
Quint-Lage.



Diese, sowie alle späteren Übungen sind sowohl schriftlich, wie auch am Klavier, in anderen Tonarten (Dur- und Moll) zu üben, wobei es zweckmässig sein wird, mit der Oberstimme nicht über das $\bar{\bar{g}}$**) hinauszugehen.

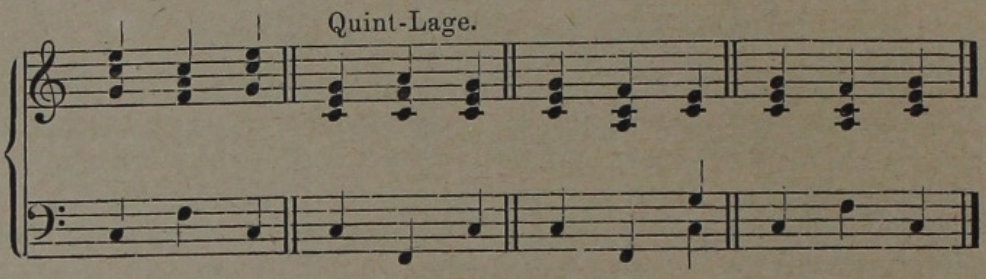
Verbindet man den tonischen mit dem Subdominanten-Dreiklange, so ergeben sich folgende Möglichkeiten:

16. Oktav-Lage. Terz-Lage.

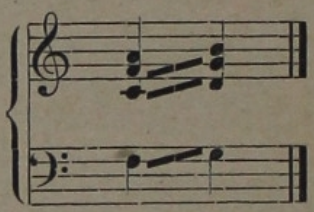


*) d. h. der erste Akkord befindet sich in der Oktav-Lage.

**) Die Einteilung der Oktaven in die Contra-, grosse, kleine, ein-, zwei-, und dreigestrichene Oktave wird als bekannt vorausgesetzt.



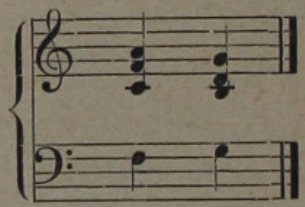
Nunmehr sollen alle drei Haupt-Dreiklänge miteinander verbunden werden. Hierbei kommt man leicht in die Gefahr, sogenannte Quinten- und Oktavenfortschreitungen (Quinten- und Oktaven-Parallelen) zu machen, welche immer dann entstehen, wenn in zwei unmittelbar aufeinander folgenden Akkorden *dieselben* zwei Stimmen in *gerader Bewegung* so fortschreiten, dass sie in beiden Akkorden reine Quinten, oder Oktaven bilden, z. B.

17. 

Die Regel hinsichtlich des Quinten- und Oktavenverbotes ist demnach so zu fassen:

„In zwei unmittelbar aufeinander folgenden Akkorden dürfen *dieselben zwei Stimmen in gerader Bewegung* nicht in reinen Quinten, oder Oktaven fortschreiten."

Aus der Regel ergiebt sich von selbst, dass das Mittel, sie zu vermeiden, die Gegenbewegung in den betreffenden Stimmen ist, wie folgt:

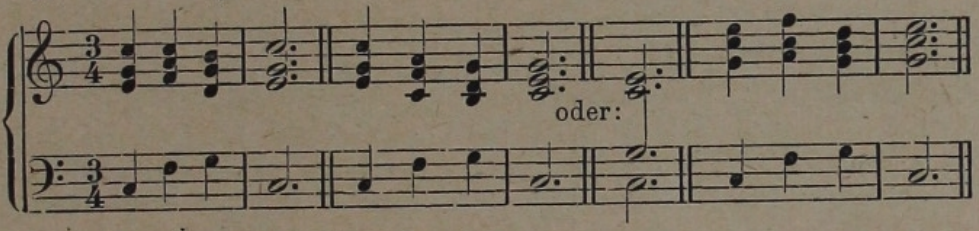
18. 

Dass Oktavenfortschreitungen in einem mehrstimmigen Satze, der so angelegt ist, dass jede Stimme ihren eigenen Weg geht, leer und hohl klingen müssen, wenn man momentan von dieser selbständigen Führung abweicht, ist leicht einzusehen. Oktav-Verdoppelungen zur *Verstärkung* einzelner Stimmen, z. B. der Melodie oder des Basses, wie dies in Klavier- und Orchesterkompositionen häufig vorkommt, gehören selbstverständlich nicht hierher. Für die Unzulässigkeit der Quintenfortschreitungen lässt sich schwer ein stichhaltiger Grund finden. Selbst Hauptmann, der als die bedeutendste Autorität auf dem Gebiete der Harmonie gilt, hat einen solchen nicht auffinden können, denn der

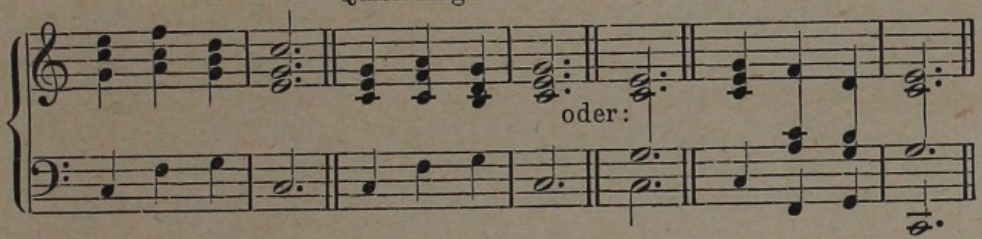
von ihm angegebene ist nur für Solche überzeugend, die sich durch die Absonderlichkeit seiner Deduktion bestechen lassen, und ist hier nur noch zu erwähnen, dass reine Quinten zumeist dann einen unangenehmen Eindruck machen, wenn sie in stufenweiser Folge stattfinden, wie in dem obigen Beispiele. Uebrigens wird die Regel hinsichtlich des Quinten- und Oktavenverbotes in der Folge noch mancherlei Modifikationen, ganz besonders bei den harmoniefremden Tönen, erfahren.

Beispiele, durch Verbindung der drei Haupt-Dreiklänge gebildet.

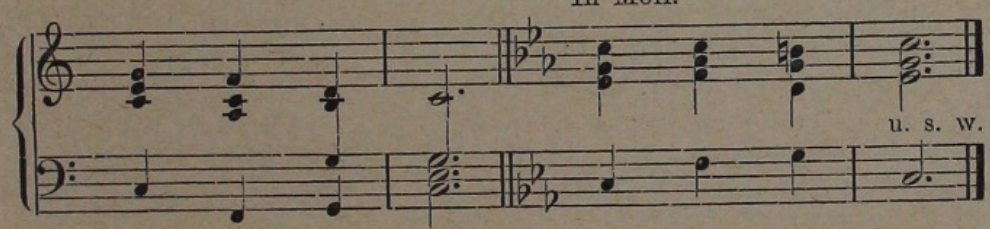
19. Oktav-Lage. Terz-Lage.



Quint-Lage.

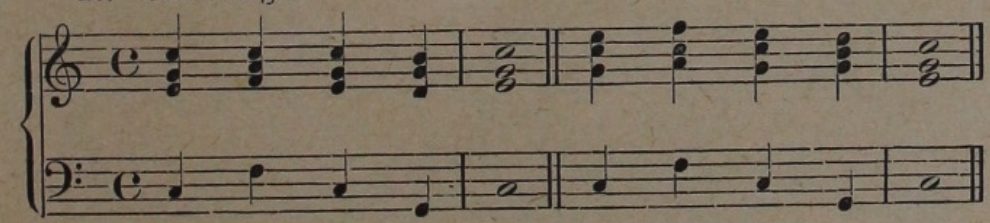


In Moll.

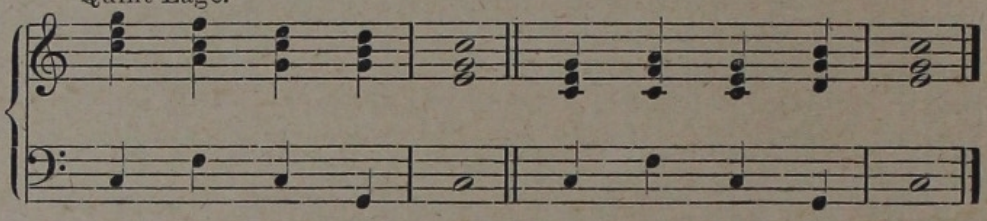


In gerader Taktart gestalten sich die Sätze folgendermassen, wobei die Gefahr, Quinten und Oktaven zu machen, wegfällt:

20. Oktav-Lage. Terz-Lage.



Quint-Lage.



Diese und die vorhergehenden Beispiele bilden schon die sogenannte *Schlussformel,* oder den *Ganzschluss,* worunter man eine Gruppe von Akkorden versteht, welche einem Satze einen befriedigenden Abschluss geben.

Jede Schlussformel enthält *wesentliche* und *unwesentliche, zufällige Bestandteile.*

Wesentliche Bestandteile sind die Dominant-Harmonie und der tonische Dreiklang. Beide müssen in der Grundstellung stehen, d. h. den Grundton im Bass haben. In rhythmischer Beziehung muss der tonische Dreiklang auf einen schweren Taktteil treffen und der Dominantakkord auf einen leichten, oder doch auf einen weniger schweren, als der erstere (z. B. bei Schlüssen in halben Noten), ausgenommen dann, wenn der Eintritt des Schlussakkordes durch die Wiederholung der Dominant-Harmonie verzögert wird. S. Beispiel 21 b.

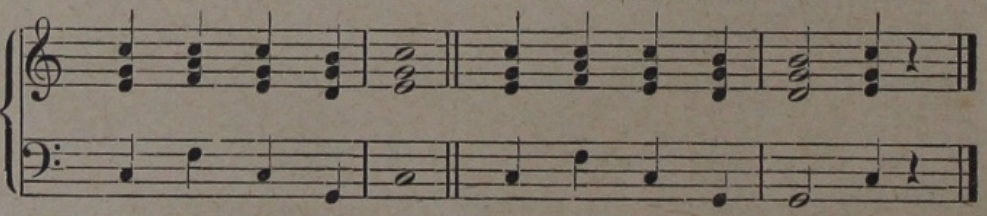
Diese Zusammenstellung bildet den eigentlichen *Schlussfall (die Kadenz),* ohne den ein befriedigender Schluss in unserer heutigen Musik nicht möglich ist. Wenn Tonstücke bisweilen mit einer andern Akkordzusammenstellung enden, so ist dieselbe als ein Anhang anzusehen, welchem der eigentliche Schluss vorausgegangen ist.

Unwesentlich, zufällig sind diejenigen Akkorde, welche dem Schlussfalle vorausgehen. Sie können, weil sehr verschiedener Art, erst nach und nach vorgeführt werden. Auf ihnen beruht vorzugsweise die Mannigfaltigkeit der Schlussformeln.

Die Akkorde gruppieren sich also folgendermassen bei einer Schlussformel:

21.

a. Zuf. B. Wes. B. b. Zuf. B. Wes. B.

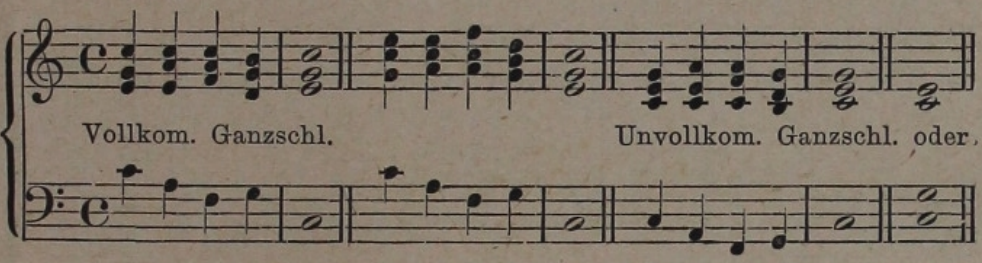


Der Schluss ist ein *vollkommener,* d. h. am meisten befriedigender, wenn der letzte Akkord — der tonische Dreiklang — in der Oktavlage, und ein *unvollkommener,* wenn er in der Terz- oder Quintlage genommen wird.

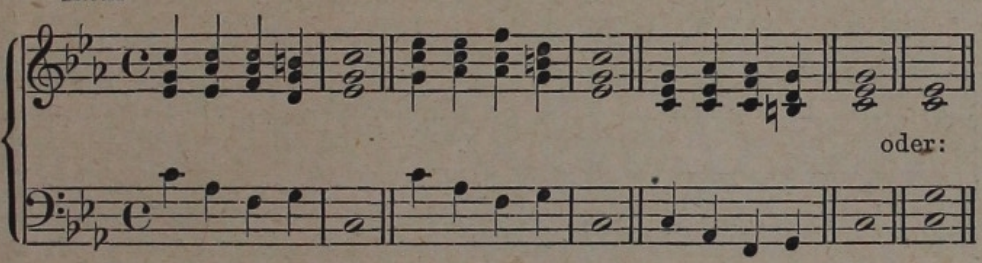
Anwendung von Neben-Dreiklängen in der Schlussformel.

Ausser dem Subdominant-Dreiklange können zunächst zwei Neben-Dreiklänge, und zwar die auf der 6. und 2. Stufe der Tonleiter, als zufällige Bestandteile bei der Schlussformel Verwendung finden, wie folgt:

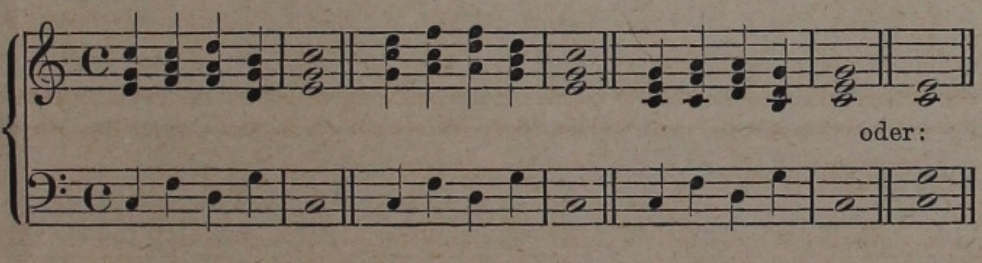
22. Dur.



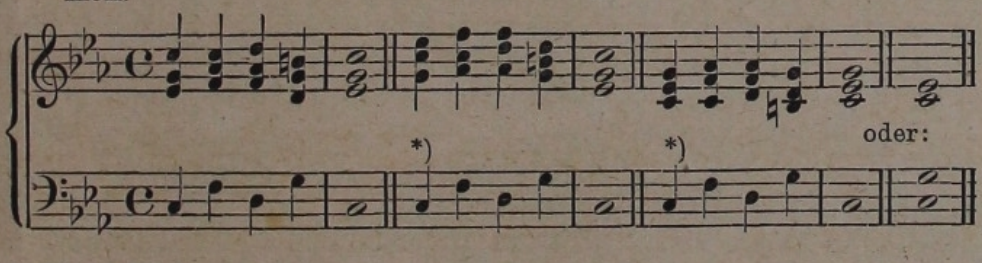
Moll.



Dur.

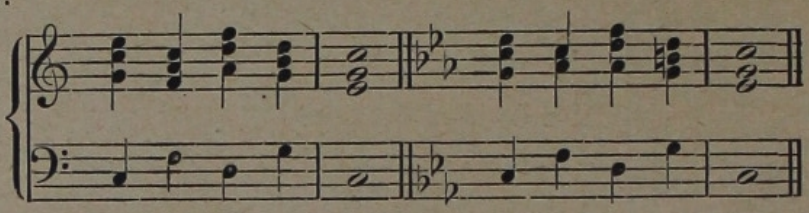


Moll.



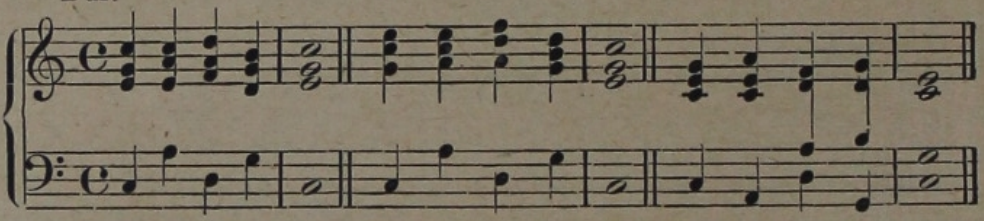
*) Diese Zusammenstellungen klingen steif und sind nur der Vollständigkeit und des Vergleiches wegen notiert.

Wird das 2. Beispiel der ersten und zweiten Zeile in folgender Weise:

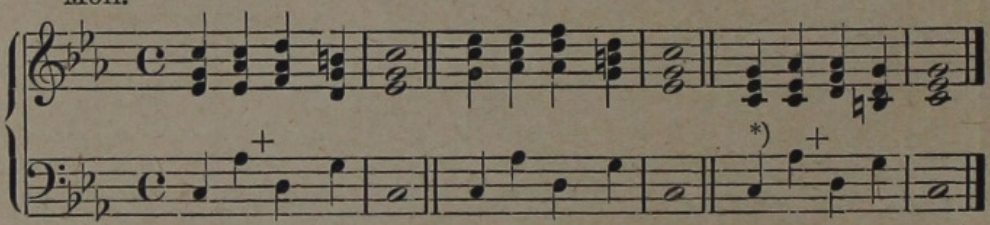


gebildet, so erhält die Oberstimme eine melodisch bessere Führung. Der Quartensprung ist für jetzt aber noch als Ausnahme zu betrachten.

Dur.



Moll.



Bei den mit + bezeichneten Stellen ist der Bass so geführt, dass er nicht eine übermässige Quarte, sondern eine verminderte Quinte fortschreitet, wie überhaupt übermässige Intervallschritte vorläufig zu vermeiden sind, weil sie, als auseinander getriebene, hart und auffällig, verminderte dagegen, als verengte, weich und mild wirken.

Eine weitere Anwendung von Dreiklängen zu machen, kann hier dem Schüler füglich nicht zugemutet werden, weil alsdann zumeist nur steife, unerquickliche Sätze zum Vorschein kommen würden. Ueberhaupt müssen die Aufgaben beim Beginn des Studiums der Harmonie so gestellt sein, dass der Schüler bei aufmerksamer Beachtung der gegebenen Vorschriften und Ratschläge stets musikalisch Brauchbares und Wohlklingendes zu Tage zu fördern imstande ist. Nur so viel sei hier noch bemerkt, dass Dreiklänge, welche einen oder zwei gemeinschaftliche Töne haben, leichter miteinander zu verbinden sind, als solche, bei denen dies nicht der Fall ist. Letztere geben sehr leicht Veranlassung zu Quinten- und Oktaven-Parallelen. Siehe S. 14.

*) Siehe * Bemerkung auf S. 17.

Übrigens wird dem Schüler durch Tab. I der im Anhange befindlichen Generalbassbeispiele, welche nach der Lehre von der Generalbass-Bezifferung vorzunehmen sind, Gelegenheit gegeben, Dreiklangsverbindungen kennen zu lernen und zu üben.

Generalbass-Bezifferung.

Unter Generalbass-Bezifferung versteht man diejenige Bezeichnung über oder unter einer Bassstimme, welche die zu Grunde liegenden Akkorde durch Ziffern und Signaturen angiebt. Obschon sie gegenwärtig weit seltener, als früher in Anwendung kommt, so darf sie doch nicht als etwas Überflüssiges, Veraltetes, beiseite gesetzt werden, weil die Akkorde zum Teil nach ihr benannt werden und durch sie eine klare und übersichtliche Anschauung von dem harmonischen Material zu gewinnen ist. Auch bedient sich ihrer häufig der Komponist bei einfachen Akkordfolgen, um schneller die Entwürfe seiner Tonsätze, bezüglich der Harmonie, aufzeichnen zu können.

Die allgemeinen Grundsätze für die Bezifferung sind folgende:

1. die Intervalle werden — vom Bass aus gerechnet — durch die entsprechenden Ziffern angezeigt. Stehen mehrere Ziffern über einer Bassnote, so setzt man, wenn nicht etwa die Lage angegeben werden soll, die Ziffern ihrer Grösse nach über einander, so dass die grösste oben steht.
2. Eine Bassnote, zu der ein Dreiklang in der Grundstellung gegriffen werden soll, wird gar nicht beziffert, ausser wenn er zufällig veränderte Töne enthält. Dies schliesst jedoch nicht aus, die Dreiklänge, wo es notwendig erscheint, durch Ziffern anzuzeigen, und zwar entweder durch $\frac{5}{3}$, oder $\frac{8}{3}$, oder $\frac{8}{5}$, oder nur durch eine 3, 5, oder 8.
3. Jedes Versetzungszeichen *ohne Ziffer* bezieht sich auf die Terz, vom Bass aus gerechnet.
4. Versetzungszeichen können sowohl vor, als auch hinter den Ziffern stehen.
5. Ein erhöhtes Intervall kann auch mittelst einer durchstrichenen Ziffer dargestellt werden. Meistenteils geschieht dies nur bei der 4, 5, 6 und 7, und zwar folgendermassen: 4, 5, 6, 7. Ein solcher Strich bedeutet nicht nur ein ♯, sondern unter Umständen auch ein ♮.
6. Der wagerechte Strich hinter einer Signatur bedeutet, dass ein Ton oder ein Akkord so lange gelten soll, als der Strich es anzeigt. Dies geschieht entweder durch Liegenlassen, oder durch wiederholtes Anschlagen.
7. Der schräge Strich vor einer Signatur zeigt an, dass diese schon auf dem Basston (oder der Pause) zur Geltung kommen

soll, wo der schräge Strich beginnt. Schräge Striche stehen demnach nur *vor*, wagerechte nur *hinter* den Signaturen.

8. Stehen auf einer zweiteiligen Note zwei Signaturen, dann kommt auf jede Signatur die Hälfte des Notenwertes; stehen sie auf einer dreiteiligen, dann kommen auf die erste Bezifferung $^2/_3$ des Wertes.
9. Soll an einer Stelle der Bass allein, ohne Harmonie gespielt werden, dann wird diese Stelle mit t. s. — d. h. tasto solo — bezeichnet.
10. Gehen alle Stimmen im Einklange oder in Oktaven, dann schreibt man „unisono", oder „all' ottava" über die betreffende Stelle.
11. Soll nur ein Basston unbegleitet bleiben, dann schreibt man über die Note 0.

Ausserdem finden noch gewisse Vereinfachungen bei der Bezifferung statt, auf welche an geeigneter Stelle hingewiesen werden wird.

Die Umkehrungen der Dreiklänge.

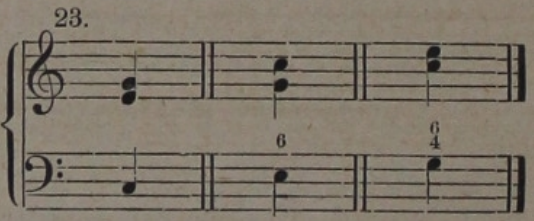
Umkehrung ist diejenige Stellung eines Akkordes, bei welcher nicht mehr der Grundton, sondern ein anderer Ton des Akkordes als tiefster Ton genommen wird. Jeder Akkord hat demnach so viele Umkehrungen, als er ausser seinem Grundton Töne enthält.

In der *ersten* Umkehrung liegt die *Grundterz*, in der *zweiten* die *Grundquinte* in der tiefsten Stimme.

Die erste Umkehrung eines jeden Dreiklanges heisst *Sextakkord*, und wird mit $^6_3$, oder nur mit 6 beziffert.

Die zweite heisst *Quartsextakkord*, und wird mit $^6_4$ beziffert.

23.



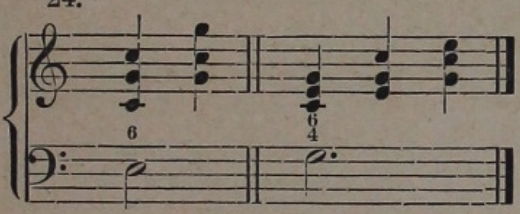
Der Akkord bleibt demnach in Bezug auf seine Bestandteile immer derselbe. Wir haben es in dem vorliegenden Falle ausschliesslich mit den Tönen $^{g}_{e}_{c}$ zu thun, welche nur umgestellt werden, so dass sie bei der ersten Umkehrung die Intervalle $^6_3$ und bei der zweiten die Intervalle $^6_4$ bilden. Ob der oder jener dieser drei Töne in der Oberstimme liegt, alteriert seine Stellung nicht; die tiefste Stimme giebt hierbei allein den Ausschlag.

Hier ist auch auf den Unterschied der Ausdrücke „*Grundbass*“ und „*Bass*“, schlechthin, aufmerksam zu machen. *Grundbass* ist eine Stimme, die nur die Grundtöne der betreffenden Akkorde enthält; *Bass* schlechtweg, eine solche, welche auch aus anderen Akkordtönen, gemischt mit Grundtönen, besteht.

Ausserdem muss hier auf den Unterschied der Bezeichnungen „*Lage*“ und „*Stellung*“ hingewiesen werden, welcher darin besteht, dass bei der Lage die *Oberstimme*, bei der Stellung hingegen der *Bass* massgebend ist. Der Akkord *steht* gewissermassen auf der Terz oder der Quinte; daher die Benennung.

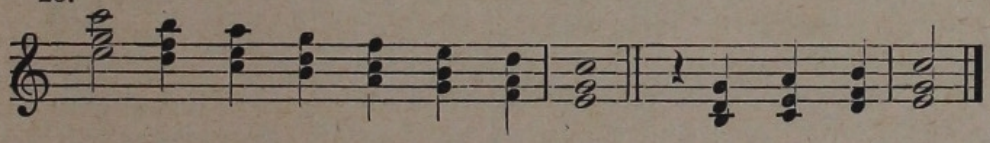
Hinsichtlich der Verdoppelung der Töne im vierstimmigen Satze gilt das früher Gesagte. In enger Harmonie gestalten sich die Umkehrungen, wenn wir die Verdoppelung der Grundterz vermeiden, folgendermassen:

24.



Die Umkehrungen der Dreiklänge können für sich allein nicht geübt werden, weil sie nur in Verbindung mit den Grundstellungen und andern Akkorden vorkommen. Die sogenannten *Sextengänge*:

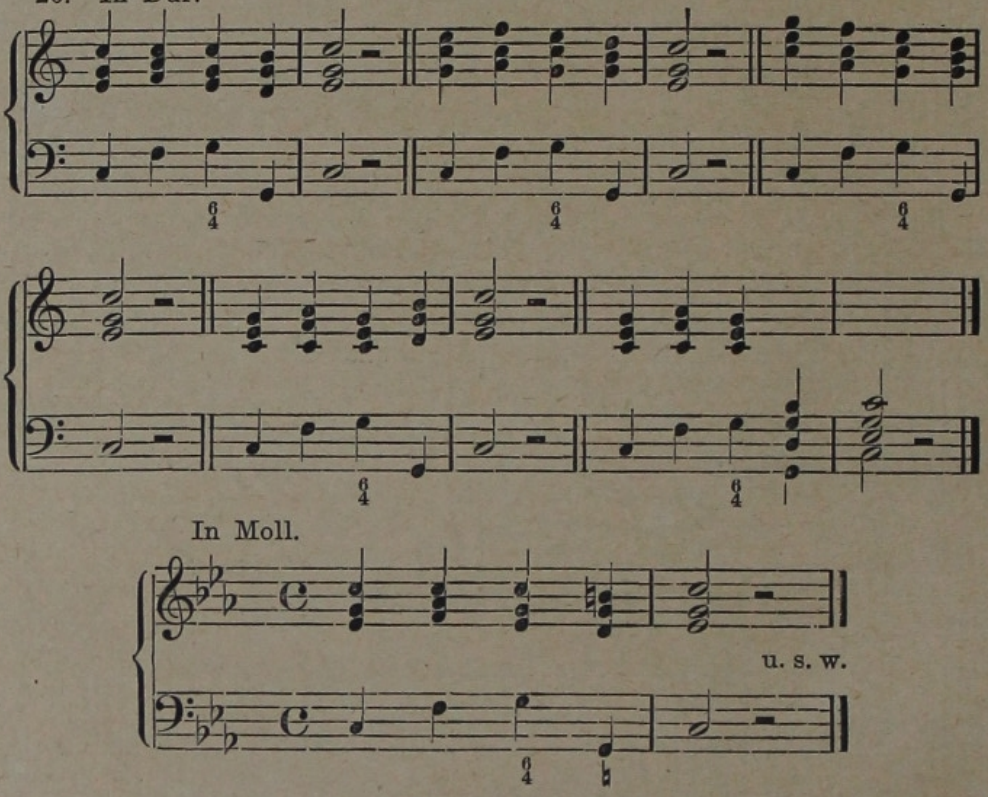
25.



sind nicht als eine in der ersten Umkehrung stehende Dreiklangsfolge anzusehen, sondern als eine dreifache ganze oder teilweise Tonleiter, in welcher die drei Tonreihen die Gestalt von Sextakkorden annehmen. Dies wird uns recht klar, wenn wir uns zu obigem ersten Sextengange den Basston *C* denken.

Wir machen die erste Anwendung von den Umkehrungen der Dreiklänge bei der Schlussformel. Diese ist deshalb vor allem anderen ins Auge zu fassen, weil ohne sie auch nicht der kleinste Satz bestehen kann, und bei ihrer oftmaligen Wiederkehr sobald als möglich auf Mannigfaltigkeit hinsichtlich ihrer zufälligen Bestandteile gesehen werden muss. Hierbei findet zunächst die zweite Umkehrung des tonischen Dreiklanges eine sehr zweckmässige Verwendung, und zwar vor der Dominant-Harmonie, wobei ich bemerke, dass von jetzt ab nur *vollkommene* Ganzschlüsse gemacht, und die Generalbasssignaturen unter die Bassnoten gestellt werden sollen.

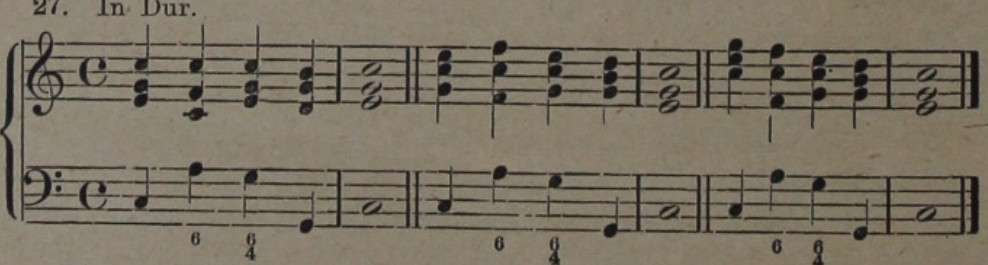
26. In Dur.



Bei dem letzten Dur-Beispiele ist in der Melodie ein Sextensprung abwärts gemacht worden, welcher dem vorangehenden Beispiele insofern entspricht, als er die Oberstimme ebenfalls nach dem Leittone führt. Diese Wendung würde bei Gesangskompositionen nur in zerstreuter — weiter — Harmonie möglich sein, weil in enger Harmonie auch die Mittelstimmen zu grosse Sprünge machen müssten, wie aus dem obigen Beispiele zu ersehen ist. Wir betrachten diesen Sprung nur als eine Ausnahme und gehen für jetzt nur in diesem einen Falle von der gegebenen Vorschrift ab, in der Oberstimme nur nächstgelegene Töne zu wählen.

Eine weitere Anwendung von den Umkehrungen können wir in unseren letzten Beispielen bei dem Subdominant-Dreiklange machen, wenn wir ihn in die erste Umkehrung stellen.

27. In Dur.



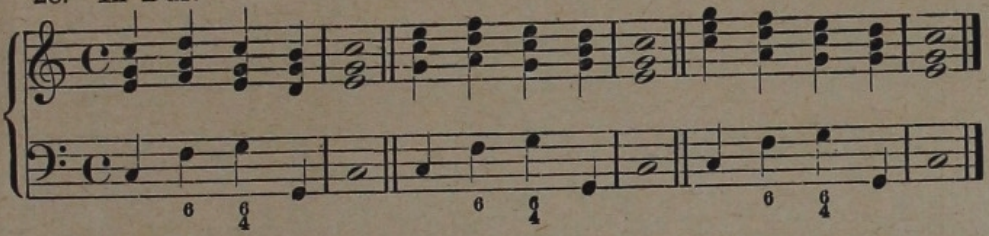
Ebenso in Moll.

Als Nebenübung kann hier Anhang I, Tab. II der Generalbassbeispiele eingeschoben werden. Dazu, sowie zu den ferneren Übungen, ist zu bemerken:

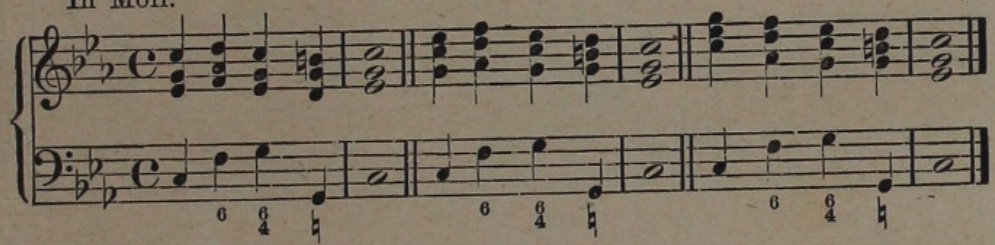
Wenn zwei Sextakkorde unmittelbar aufeinanderfolgen, ist bei einem der *Basston* (die Grundterz) zu verdoppeln, und jedesmal zu untersuchen, welcher sich dazu am besten eignet. Der Sextakkord des Dominant-Dreiklanges wird diese Verdoppelung in den meisten Fällen am wenigsten vertragen.

Anstatt des Subdominant-Dreiklanges wird auch die erste Umkehrung des Nebendreiklanges der zweiten Stufe, meistenteils mit verdoppelter Grundterz, angewendet. Da dieser Nebendreiklang in der Dur-Tonart ein Moll- und in der Moll-Tonart ein verminderter Dreiklang ist, so ist die Verdoppelung der Terz unbedenklich, ja im Interesse der Stimmführung sogar zu empfehlen.

28. In Dur.

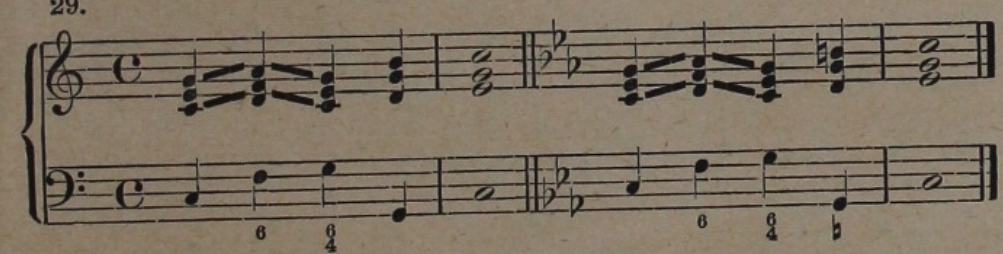


In Moll.



Wollte man die Oberstimme bei den in der Quintlage beginnenden Beispielen nach *a*, beziehungsweise nach *as* führen, so würden Quintenparallelen entstehen:

29.

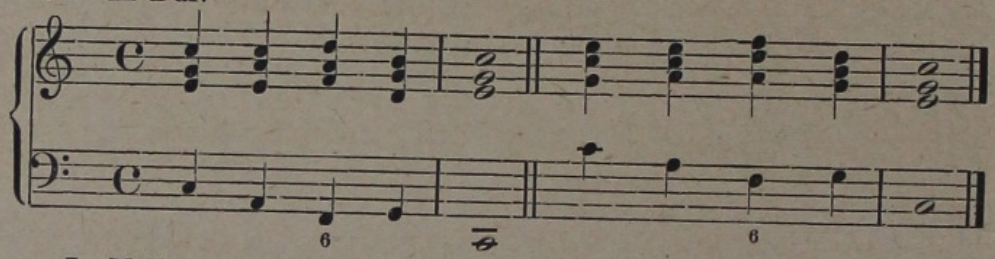


In dem Moll-Beispiele wären es allerdings nicht reine, aber doch unzulässige Quintenfortschreitungen, weil eine reine Quinte auf eine verminderte folgt, was in den meisten Fällen schlecht klingt, ganz besonders dann, wenn eine äussere Stimme dabei beteiligt ist.

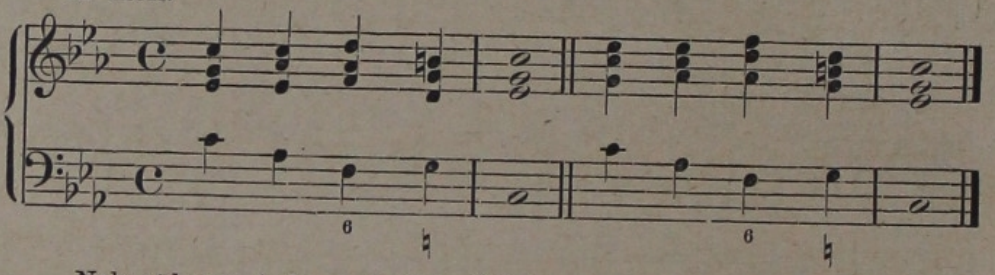
Ausserdem aber sind die in Rede stehenden Quinten deshalb so unangenehm, weil sie zwei Dreiklängen angehören, welche ihre Grundtöne auf zwei nebeneinander liegenden Stufen und an sich wenig Zusammengehörigkeit — weil keinen gemeinschaftlichen Ton — haben. Durch die in der Mitte liegende Terz werden diese Quinten noch mehr markiert.

Die erste Umkehrung des Nebendreiklanges auf der zweiten Stufe lässt sich auch anwenden, wenn der Nebendreiklang der sechsten Stufe vorangeht. In diesem Falle bleibt der Subdominant-Dreiklang weg, z. B.

30. In Dur.



In Moll.



Nebenübung Anhang I, Tab. III der Generalbassbeispiele.

Der Haupt-Septimenakkord.

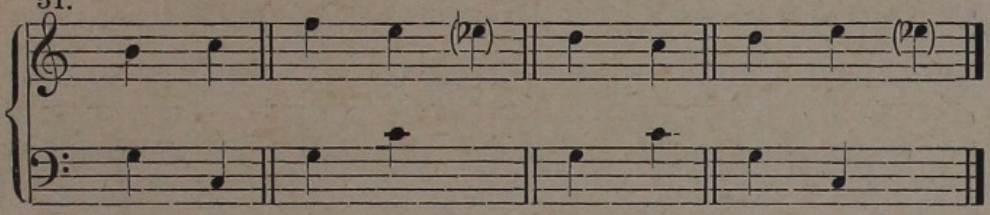
Wenn man zu dem Dominant-Dreiklange noch einen leitereigenen Ton hinzufügt, der eine Terz über der Grundquinte liegt, somit zum Grundtone die Septime bildet, erhält man den *Haupt-* oder *Dominant-Septimenakkord.* Er ist der wichtigste von allen Septimenakkorden.

Jeder Haupt-Septimenakkord gehört zu zwei Tonarten, welche gleichnamig sind (also $\begin{matrix} f \\ d \\ h \\ g \end{matrix}$ zu *C* und *c*), weil die Moll-Tonleiter für die Bildung desselben genau dieselben Töne liefert, wie die Dur-Tonleiter.

Durch die Septime spricht sich in dem Akkorde das Verlangen aus, in eine beruhigende Harmonie fortzuschreiten, als welche nur ein Dur-, oder Moll-Dreiklang anzusehen ist. Diese Fortschreitung nennt man seine Auflösung. Der Haupt-Septimenakkord findet seine natur-

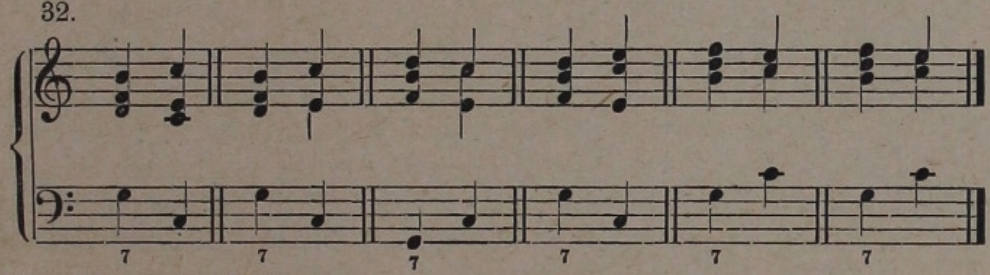
gemässe Auflösung im tonischen Dreiklange, und zwar in der Weise, dass der Grundton in den des tonischen Dreiklanges geht, die Grundterz eine Stufe steigt, und die Septime eine Stufe fällt. Der Grundquinte, an welcher die Eigenschaft, nach einem anderen Tone zu drängen, nicht haftet, ist eine freiere Fortschreitung gestattet, indem sie sowohl eine Stufe steigen, als auch eine Stufe fallen, ja sogar — wie wir später sehen werden — sprungweise fortschreiten kann.

31.



Jeder Septimenakkord wird mit 7 beziffert; die 3 und die 5 hat man sich hinzu zu denken.

32.

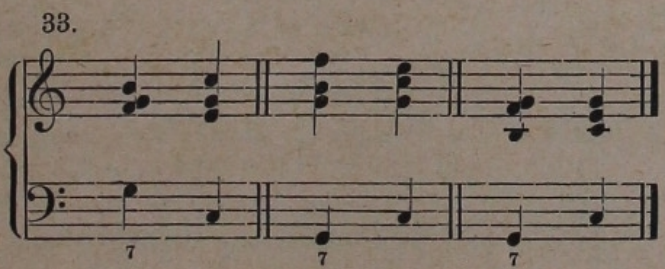


Ebenso in Moll.

In dem vorstehenden Beispiele ist in einigen Fällen die Terz des tonischen Dreiklanges verdoppelt. Dies ist hier durchaus nicht tadelnswert, weil diese Verdoppelung aus der regelrechten Fortschreitung der Quinte des Haupt-Septimenakkordes hervorgeht. Aus einem analogen Grunde, d. h. in Folge der regelrechten Fortschreitung der Töne des Haupt-Septimenakkordes, fehlt im tonischen Dreiklange stets die Quinte.

Beim Haupt-Septimenakkorde kann die Quinte — das für den Akkord am wenigsten bedeutungsvolle, eigentlich nur füllende Intervall — wegbleiben und dafür der Grundton verdoppelt werden. Diese Verdoppelung bleibt bei der Auflösung als Quinte des tonischen Dreiklanges in der betreffenden Stimme liegen.

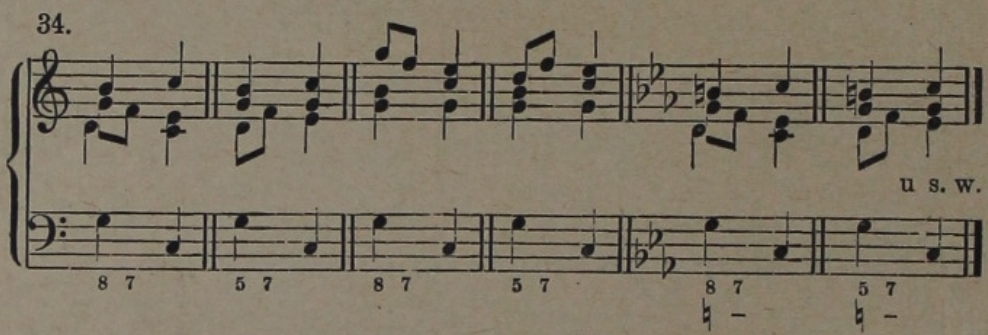
33.



Bei dem Vergleiche dieser letzten Beispiele mit den in Nr. 32 kann uns die Beobachtung nicht entgehen, dass, wenn der Haupt-Septimenakkord vollständig ist, dem tonischen Dreiklange die Quinte fehlt; und wenn ersterer unvollständig genommen wird, der tonische Dreiklang vollständig ist.

Oft lässt man den Haupt-Septimenakkord aus dem Dominant-Dreiklange, durch das sogenannte *Nachschlagen der Septime*, entstehen. Es erfolgt entweder in der Stimme, in welcher die Oktave, oder die Quinte des Akkordes liegt, und wird demgemäss beziffert.

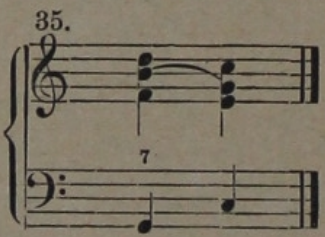
34.



Der wagerechte Strich in den Moll-Beispielen zeigt an, dass die Terz *h*, somit auch die Quinte (da das ♮ den ganzen Dreiklang bezeichnet) bei dem Nachschlagen der Septime liegen bleibt. (Siehe S. 19 Nr. 6.)

Die Auflösung des Haupt-Septimenakkordes bringt es in den Fällen, wo er vollständig genommen wird — wie wir gesehen haben —, mit sich, dass dem tonischen Dreiklange die Quinte fehlt. Oft ist es aber wünschenswert, den Schlussakkord vollständig zu haben. Man lässt alsdann die Terz des Haupt-Septimenakkordes, wenn sie in einer Mittelstimme liegt, abwärts in die Quinte des tonischen Dreiklanges gehen.

35.



Anmerk. Die Terz schreitet auch bisweilen, aber nur höchst selten, in der Oberstimme abwärts, wenn es der zu erzielende Ausdruck bedingt. Es kommt dies namentlich in einigen älteren Vokalsätzen vor.

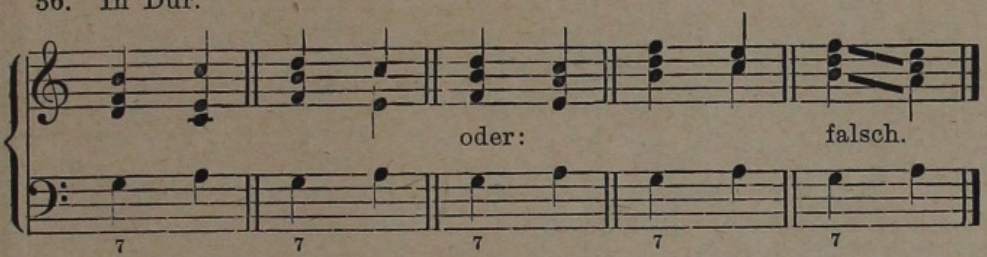
Man übt den Haupt-Septimenakkord in seinen verschiedenen Formen, wie seine Auflösung, am besten bei der Schlussformel.

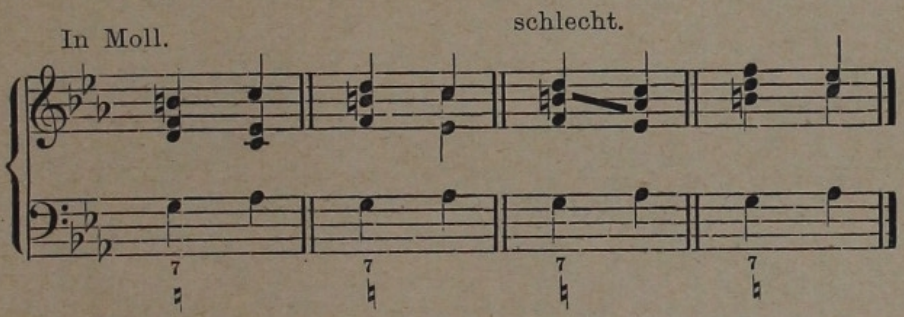
Auflösung des Haupt-Septimenakkordes in den Dreiklang der VI. Stufe. — Trugschluss.

Oft löst sich der Haupt-Septimenakkord in den *Nebendreiklang* der sechsten Stufe auf. Erfolgt eine derartige Wendung in dem Moment,

wo ein Schluss erwartet wird, dann nennt man diese Akkordverbindung „*Trugschluss*“*), weil man in seiner Erwartung getäuscht wird. Die Fortschreitung der einzelnen Intervalle des Haupt-Septimenakkordes bleibt hierbei dieselbe, wie bei der Auflösung in den tonischen Dreiklang, nur mit der Beschränkung, dass die Quinte stets eine Stufe fällt, weil sonst Quintenparallelen mit dem Bass entstehen, und dass *die Terz auch fallen kann*, wenn sie in einer Mittelstimme liegt, sofern dadurch nicht Quintenparallelen herbeigeführt werden**), oder eine übermässige Sekundenfortschreitung entsteht. Eine solche zeigt sich immer bei dem Fallen der Terz, wenn diese Akkordverbindung in der Moll-Tonart gebraucht wird. Sie ist darum zu vermeiden, weil sie das Ineinanderfliessen der Töne eines Akkordes in die des anderen stört.

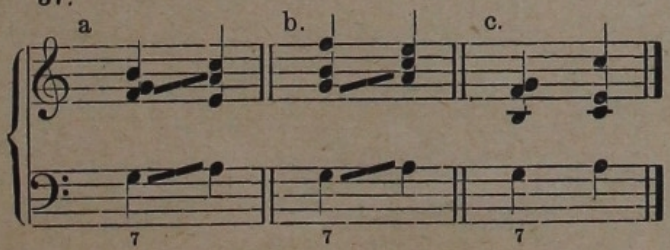
36. In Dur.





Der Haupt-Septimenakkord muss bei dieser Akkordverbindung meistenteils vollständig genommen werden, weil man sonst in die Gefahr kommt, Oktaven zu machen. S. Nr. 37. Nur wenn in die Oberstimme die Oktave vom Grundtone gelegt und ein grösserer Sprung in dieser Stimme gemacht wird, wie bei c in Nr. 37, kann er auch unvollständig sein.

37.

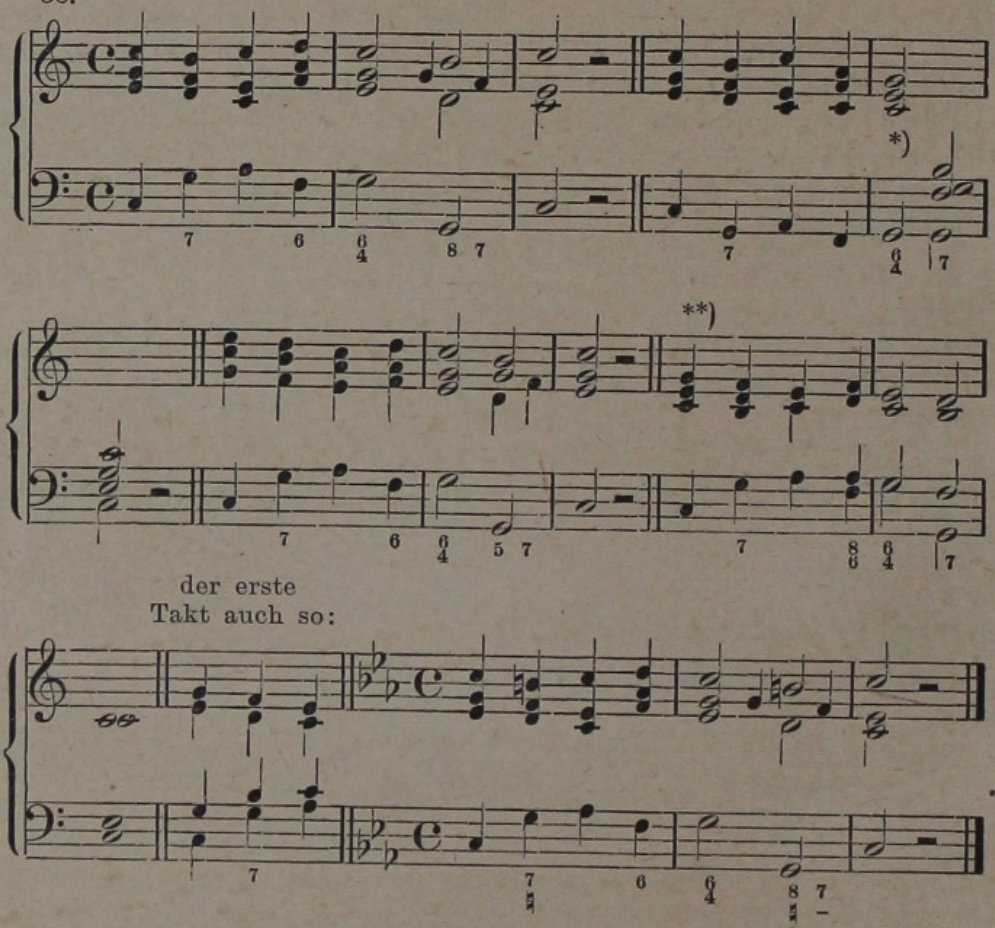


*) Als Trugschlüsse gelten überhaupt alle Schlussbildungen, bei welchen die Dominantharmonie nach einem anderen Akkord, als dem tonischen Dreiklang, fortschreitet.

**) In weiter Harmonie entstehen in diesem Falle stets Quintenparallelen.

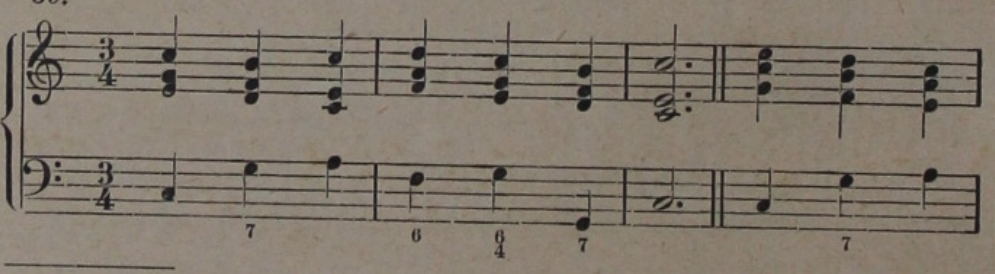
Stellt man das bis jetzt gewonnene harmonische Material in geordneter Weise zusammen, so gestalten sich Sätze, welche die zuletzt besprochene trugschlüssige Auflösung des Haupt-Septimenakkordes und den Ganzschluss enthalten, wie folgt:

38.



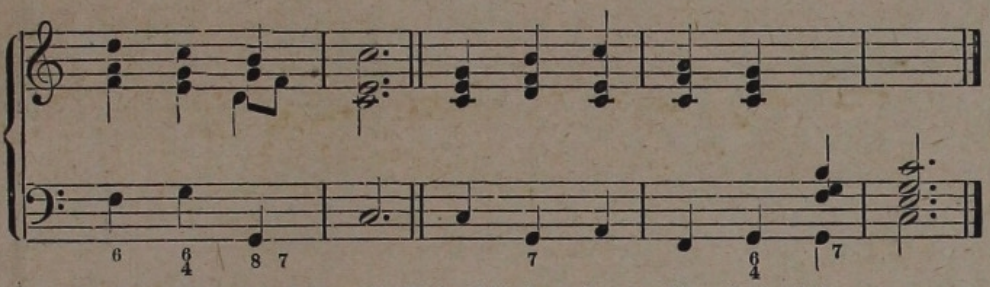
Im dreiteiligen Takte würden sich die Sätze folgendermassen gestalten:

39.



*) Bei diesem Sprunge lässt man die Grundquinte aus und verdoppelt dafür lieber den Grundton, weil dadurch die Sprünge in den Mittelstimmen kleiner werden.

**) Diese Quinten sind zwar erlaubt, klingen aber weniger gut, weil sie die Terz in der Mitte haben.



Nebenübung Anhang I, Tab. IV der Generalbassbeispiele.

Von jetzt ab werden wir unsere Übungen auch in *weiter* Harmonie vornehmen. Dabei sind die Töne der drei Oberstimmen so verteilt, wie sie ungefähr der Lage der Singstimmen im gemischten Chor (wovon am Schluss dieses Buches noch besonders die Rede sein wird) entspricht. Zu bemerken ist jedoch, dass in den Kompositionen meistenteils enge und zerstreute Harmonie wechseln. Liegt die Oberstimme tief, dann wird die erstere anzuwenden sein. Auch in unseren späteren Übungen wird die Stimmführung öfter ein Übergehen aus der engen in die weite Harmonie — und umgekehrt — notwendig machen.

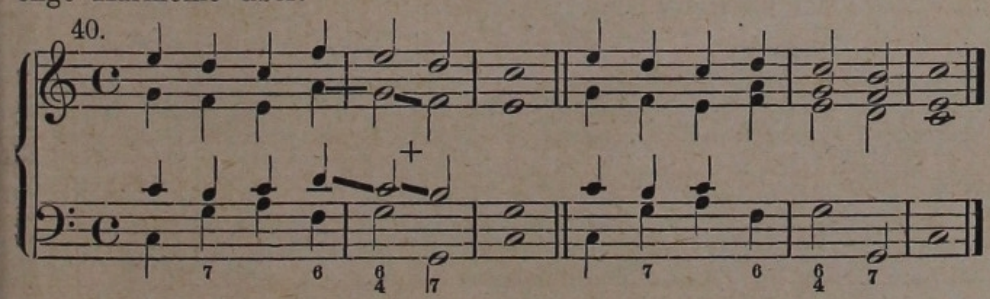
Das Schwierige der jetzigen Schreibweise liegt lediglich in der Führung der Mittelstimmen, welche nunmehr eine ungleich grössere Aufmerksamkeit erfordert, als früher. Es sollen dabei, wenn auch nicht ausschliesslich, so doch meistenteils, allzugrosse Sprünge vermieden und auf fliessende Führung dieser Stimmen gesehen werden. Damit man mit einer guten Verteilung der Stimmen beginnt, hat man sich den ersten Akkord in enger Harmonie zu denken und alsdann den Ton des Altes eine Oktave tiefer in den Tenor zu legen, wie dies schon in dem Beispiele Nr. 14 geschah.

Was die Notation anlangt, so streicht man den Sopran und Tenor aufwärts, den Alt und Bass abwärts.

Um sich an die Schreibart in zerstreuter Harmonie leichter zu gewöhnen, ist es zweckmässig, zunächst die früheren Übungen aus der engen in die weite Harmonie zu übertragen, und erst dann diese Akkordzusammenstellungen (Trugschluss und Ganzschluss) frei, in zerstreuter Harmonie auszuarbeiten.

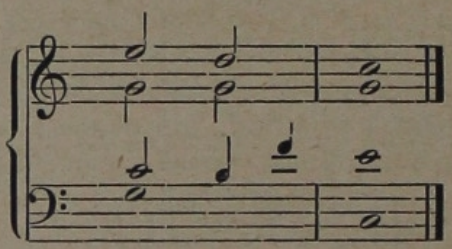
Wenn der Nebendreiklang der zweiten Stufe in der Schlussformel angewendet wird, können sehr leicht Quintenparallelen entstehen. Um sie zu vermeiden, geht man beim Beginn der Schlussformel in die enge Harmonie über.

40.



Was die Quinten im zweiten Takte bei + anlangt, so sind dieselben durchaus nicht zu beanstanden, weil die zweite eine verminderte ist, und weil die Töne *e* und *d* nicht inmitten der Quinten liegen, wie in dem Beispiele 38 bei **.

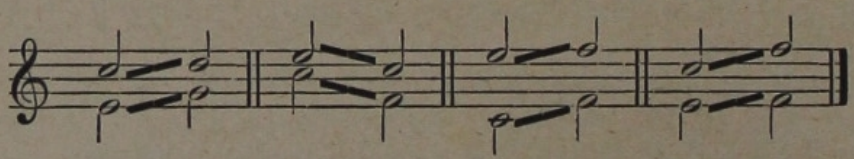
Bei den Übungen in zerstreuter Harmonie können und müssen zuweilen grössere Sprünge in der Stimmführung gewagt werden, wenn sie nur nicht gewaltsame, sondern melodisch gerechtfertigte sind. So wird z. B. beim Schlusse die Septime des Haupt-Septimenakkordes in der Stimme, welche die Terz hat, bisweilen nachgeschlagen:

41. 

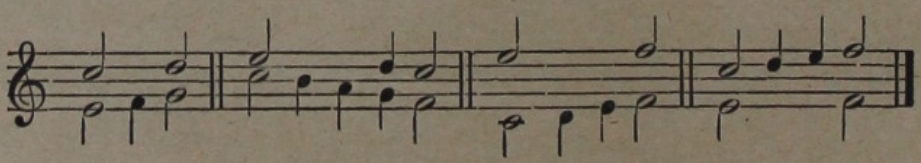
so dass ein grösserer Sprung im Tenor stattfindet, der, weil melodisch, durchaus nicht zu beanstanden ist. Das Fehlen der Grundterz auf dem letzten Viertel des Taktes empfindet man, nachdem sie auf dem dritten angeschlagen worden ist, nicht als Leere, da sie als ein auf einem wichtigeren Taktteile gehörter Ton gleichsam nachwirkt.

Verdeckte Quinten und Oktaven.

Diese entstehen, wenn zwei Stimmen in gerader Bewegung nach einer Quinte oder Oktave, von einem andern Intervall aus, fortschreiten, z. B.

42. 

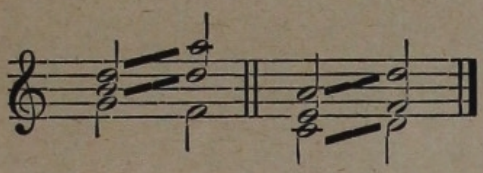
Man erklärt das Übelklingen dadurch, dass bei Einschaltung von Zwischentönen wirkliche Quinten und Oktaven entstehen.

43. 

Verdeckte Quinten und Oktaven können im Interesse einer fliessenden Stimmführung nicht immer umgangen werden.

In den folgenden Beispielen werden dieselben durch das sprungweise Aufwärtsschreiten der Oberstimme auffällig leer wirken, und sind deshalb zu vermeiden.

44.



Feste Regeln über die in Rede stehenden Fortschreitungen lassen sich nicht geben, weil dabei Nebenumstände in Betracht kommen, welche sie in dem einen Falle als statthaft, und in dem andern als tadelnswert erscheinen lassen. Sie sind in jeder Komposition vorhanden, und ist etwa nur so viel zu sagen, dass man sie dann vermeidet, wenn die Quinten und Oktaven besonders unangenehm hervortreten.

Die Umkehrungen des Haupt-Septimenakkordes.

Der Haupt-Septimenakkord hat, da er vier Töne enthält, drei Umkehrungen.

Die *erste* heisst *„Quintsextakkord“* (Bezifferung: $\frac{6}{5}$, zumeist nur $\frac{6}{5}$),

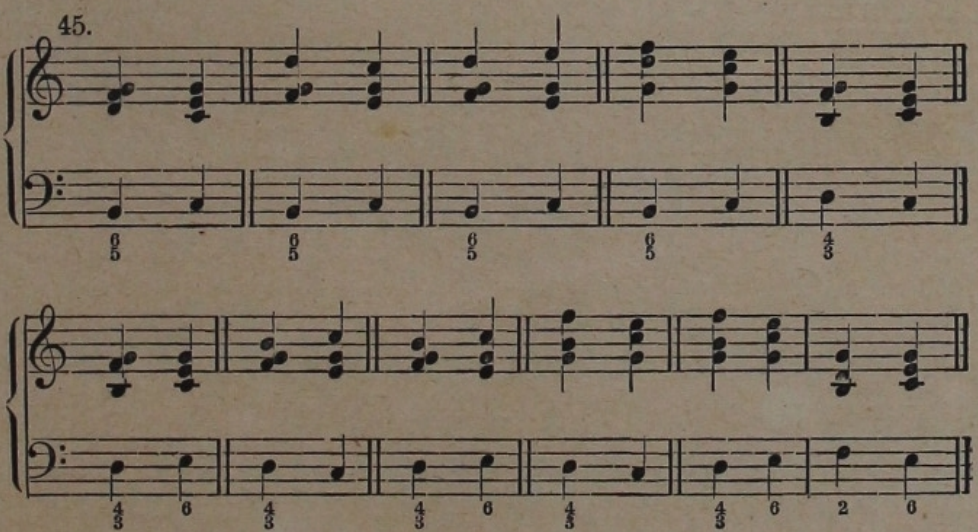
die *zweite „Terzquartakkord“* (Bezifferung: $\frac{6}{4}$, zumeist nur $\frac{4}{3}$),

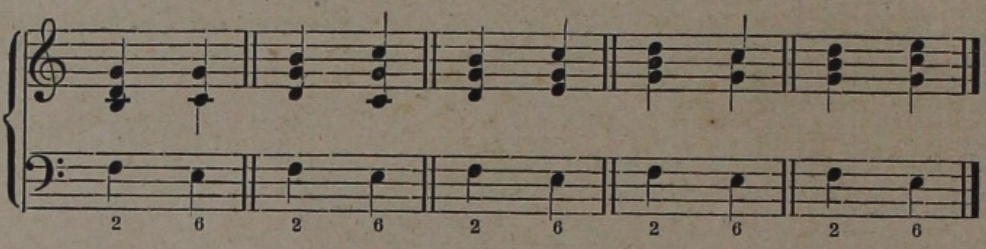
die *dritte „Sekundakkord“* (Bezifferung: $\frac{6}{4}$, oder $\frac{4}{2}$, zumeist nur 2).

Die Fortschreitung der Töne bei der Auflösung ist dieselbe, wie in der Grundstellung, nur mit dem Unterschiede, dass der nunmehr in einer Oberstimme befindliche Grundton in der betreffenden Stimme meistenteils liegen bleibt.

Es folgen hier die drei Umkehrungen in den verschiedenen Lagen mit ihren Auflösungen:

45.



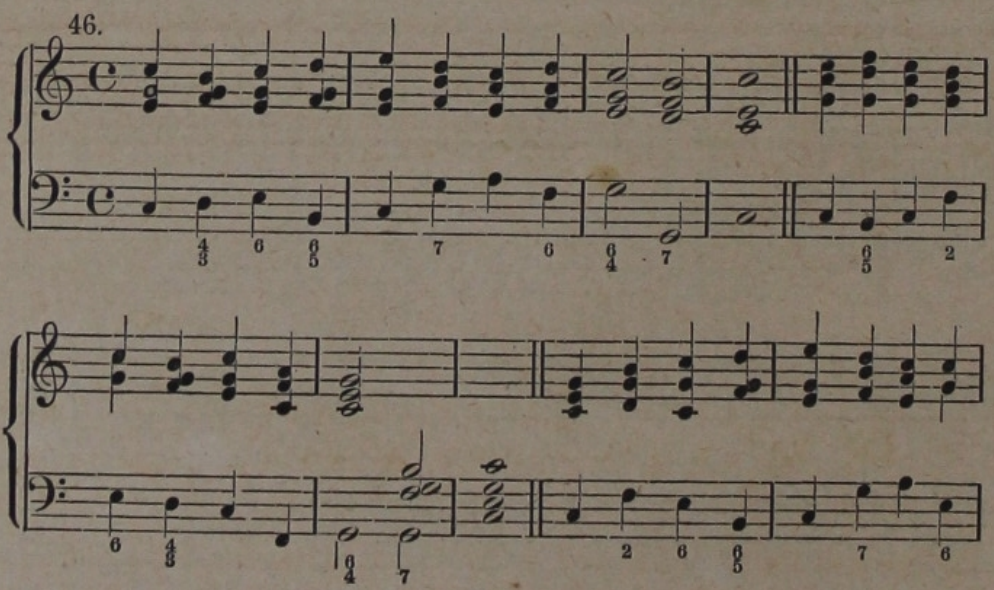


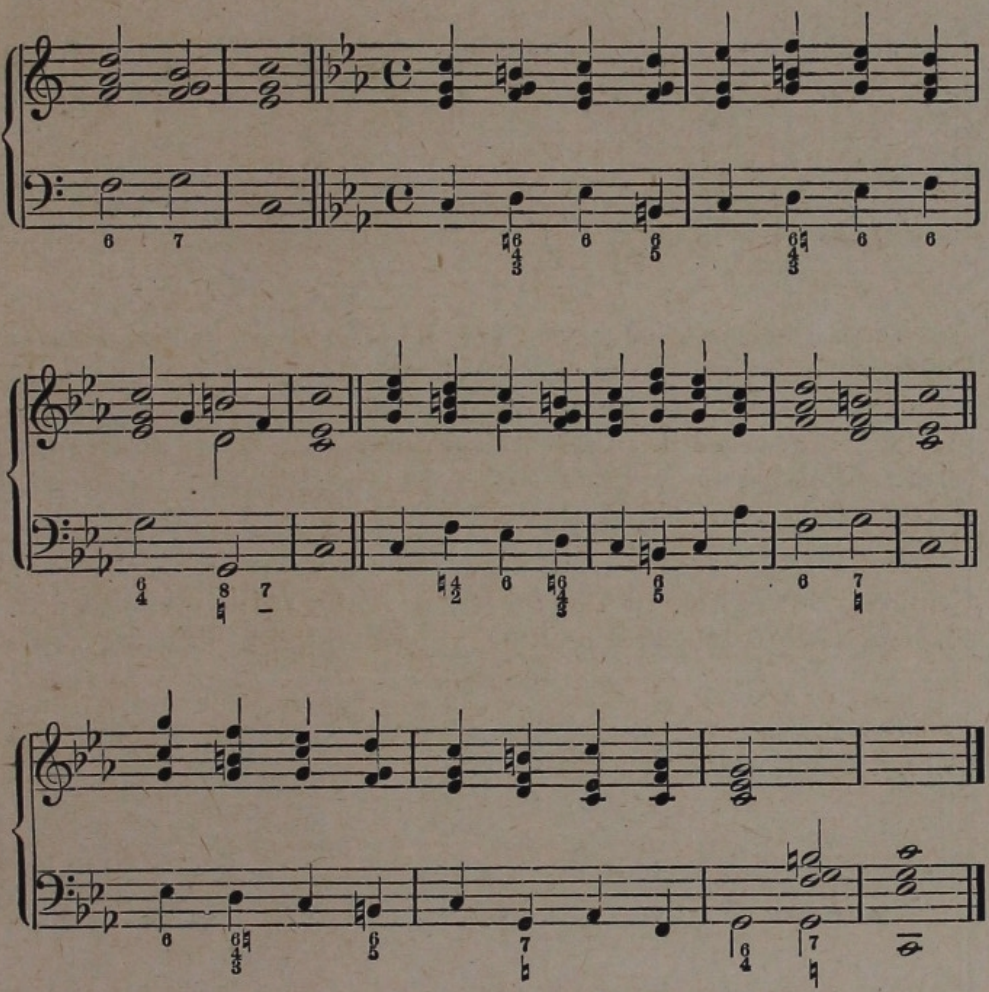
Aus diesen Beispielen ersieht man, dass der tonische Dreiklang infolge der freien Fortschreitung der Grundquinte oft eine verdoppelte Grundterz hat. Wenn nicht Gründe vorliegen, wählt man lieber die Auflösung ohne Verdoppelung der Grundterz.

Die Auflösungen der Umkehrungen des Haupt-Septimenakkordes sind sowohl schriftlich, als auch am Klavier in verschiedenen Tonarten zu üben, um sich für die nächsten Arbeiten vorzubereiten, welche darin bestehen werden, *viertaktige Sätze* zunächst im *C*-Takte und in *enger Harmonie* zu bilden, und zwar in folgender Weise:

Wir beginnen mit dem tonischen Dreiklang in der Grundstellung, oder in der ersten Umkehrung (nie in der zweiten), nehmen dann die Umkehrungen des Septimenakkordes so oft, bis wir bei der Schlussformel, oder der ihr vorausgehenden trugschlüssigen Auflösung des Dominant-Septimenakkordes angelangt sind. Jedes Beispiel soll, wie schon bemerkt wurde, 4 Takte enthalten und sich bis zum 3. Takte in Vierteln bewegen. Dabei ist auf eine fliessende Führung der Stimmen und auf Abwechselung im Sopran und Bass zu sehen, welche am besten dadurch erzielt wird, dass man dieselbe Umkehrung nie zweimal *unmittelbar* hintereinander nimmt. Man fängt die Beispiele bald in der Oktav-, bald in der Terz-, bald in der Quintlage an. Der Septimenakkord soll — um Verlegenheiten vorzubeugen — zunächst immer auf einen leichten Taktteil treffen.

46.

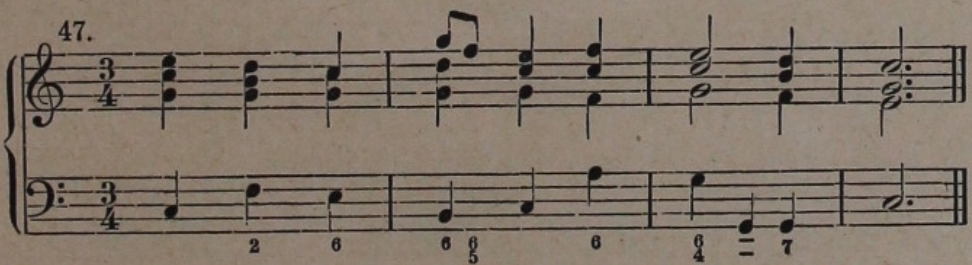


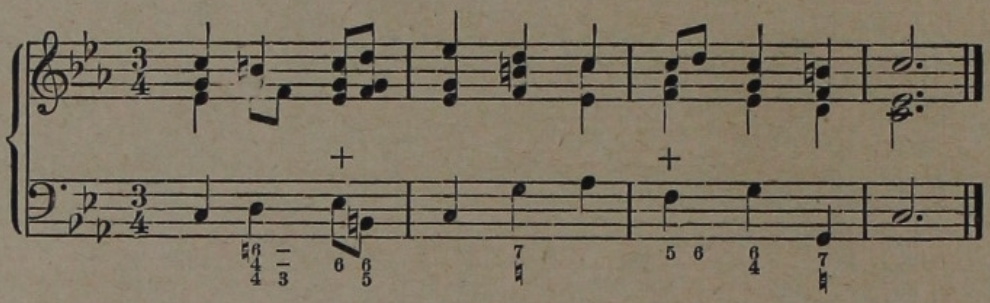


Anmerk. In dem ersten der vorangehenden Beispiele, Takt 1, ist durch die Fortschreitung des Basses nach *e* eine Verdoppelung der Grundterz entstanden, die hier ihre Rechtfertigung dadurch findet, dass sich der Bass melodiöser und abwechselnder gestaltet, wenn er nach *e*, als wenn er nach *c* geht.

Bei den Übungen im dreiteiligen Takte kann der Septimenakkord sowohl auf einen leichten, als auch auf einen schweren Taktteil fallen, ohne dass — wie es im $\frac{4}{4}$ Takte leicht möglich ist — seine Stellung dadurch eine weniger zweckmässige wird, z. B.

47.

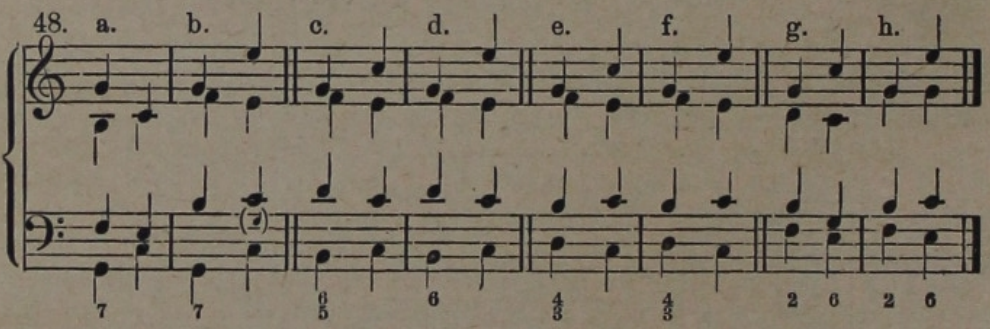




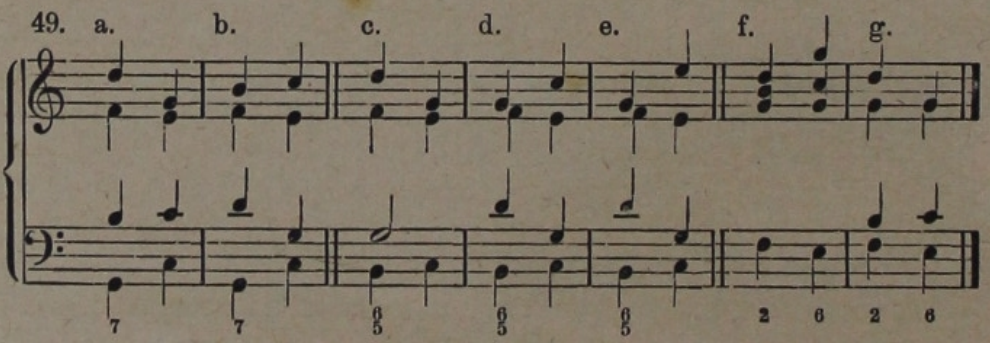
Diese Übungen sind auch in *weiter Harmonie* und in *anderen Tonarten* zu machen. Auch lässt sich, um Abwechselung in der Bewegung zu erzielen, das *Nachschlagen der Septime,* wie bei der Grundstellung, so auch bei den Umkehrungen anwenden. Ausserdem können bei den Übungen im $\frac{3}{4}$ Takte *auf einem und demselben Viertel zwei Akkorde* stehen. S. letztes Beispiel bei +.

Freiere Bewegung der einzelnen Intervalle des Hauptseptimenakkordes und seiner Umkehrungen bei der Auflösung.

Der in einer oberen Stimme befindliche Grundton schreitet bisweilen sprungweise fort, z. B.



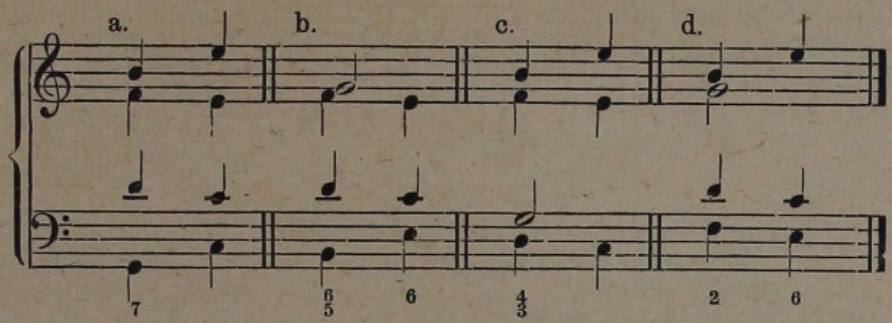
Oft bewegt sich die Quinte sprungweise fort, z. B.



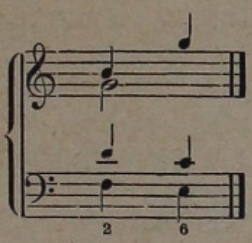
Anmerk. In den Beispielen d und e springen Quinte und der in der Oberstimme liegende Grundton zugleich; bei d werden die in den äusseren Stimmen entstandenen verdeckten Oktaven durch das sprungweise Fortschreiten der Quinte sehr gemildert.

Von dem freieren Fortschritt der Terz in die Quinte des folgenden Akkordes ist bereits die Rede gewesen. Die Terz kann aber auch eine Quarte aufwärts (in die Terz des folgenden Akkordes) geführt werden, z. B.

50.



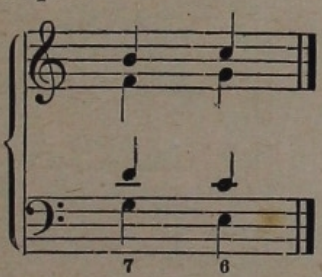
Anmerk. Bei der Auflösung des Sekundakkordes kann die Terz auch eine Sexte aufwärts schreiten, wodurch eine sehr melodische Stimmführung erreicht wird:



Rücksichten auf eine gute Stimmführung machen bisweilen ein Aufwärtsschreiten der Septime notwendig.

In dem folgenden Beispiel:

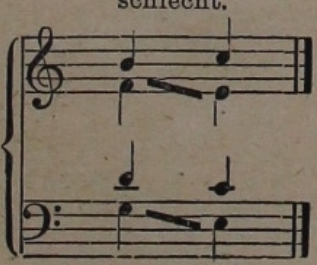
51.



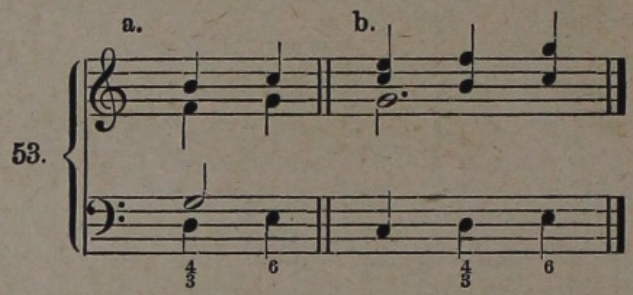
musste die Septime infolge der Bassfortschreitung eine Stufe aufwärts geführt werden, weil bei regelmässiger Auflösung derselben fehlerhafte verdeckte Oktaven entstehen:

schlecht.

52.



Ein Aufwärtsschreiten der Septime ist auch bei der Auflösung des Terzquartakkordes möglich, wenn dieselbe vom Grundton entfernt liegt:

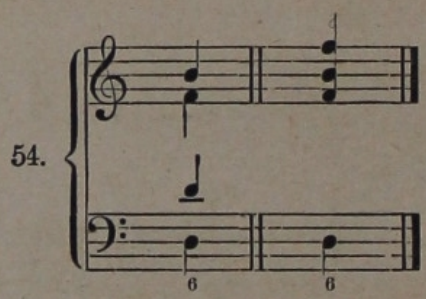


Anmerk. Beispiel a ist besser als b; in diesem entstehen unerlaubte Quintenparallelen, die jedoch weniger unangenehm wirken, weil die in Terzen sich bewegenden Aussenstimmen dominieren.

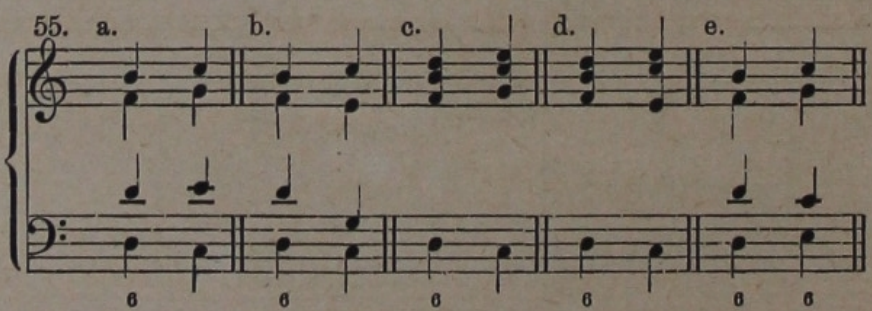
Es ist ratsam, anfänglich nur von den bei f und g in Nr. 49 angegebenen Wendungen Gebrauch zu machen, welche für jetzt ausreichen, um in melodischer Beziehung die nötige Abwechselung zu schaffen.

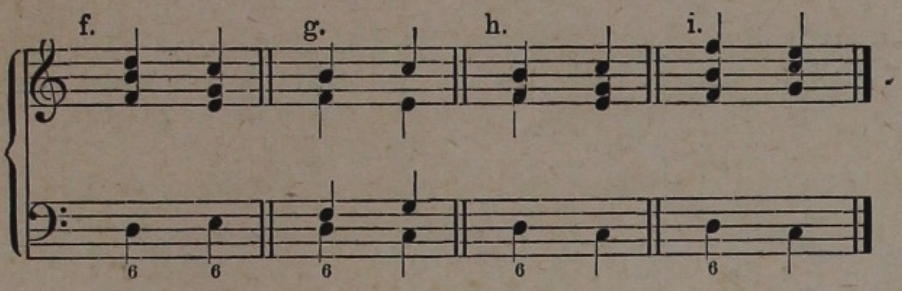
Der Sextakkord des verminderten Dreiklanges der VII. Stufe.

In diesem, die Stelle der Dominantharmonie vertretenden Akkorde verdoppelt man bei vierstimmiger Anwendung die Grundterz, oder die Grundquinte.



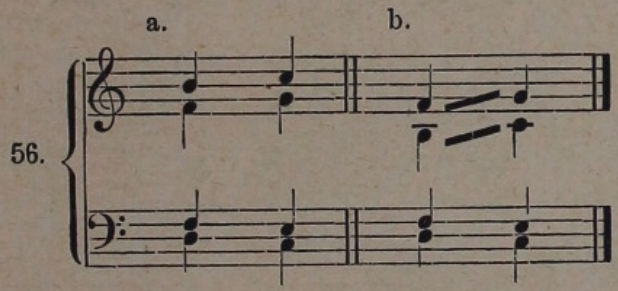
Das in ihm enthaltene dissonierende Intervall der verminderten Quinte, oder deren Umkehrung, der übermässigen Quarte, macht eine Fortschreitung notwendig.



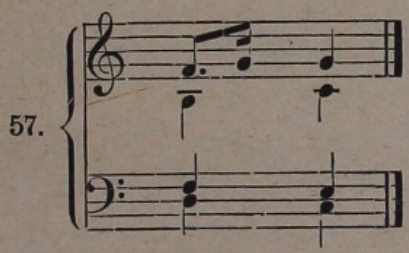


Die Beispiele g, h, i zeigen, dass in den beiden die Verdoppelung der Grundquinte enthaltenden Stimmen die eine fällt, während die andere steigt. Bei Verdoppelung der Grundquinte in der Oktave (g, i) ist die obere, bei Verdoppelung der Grundquinte im Einklange (h) die untere die fallende Stimme.

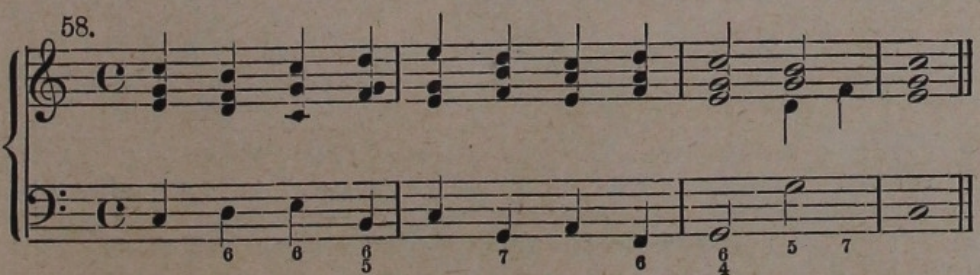
Das Steigen der in der oberen Stimme befindlichen Grundquinte ist in den folgenden Beispielen:

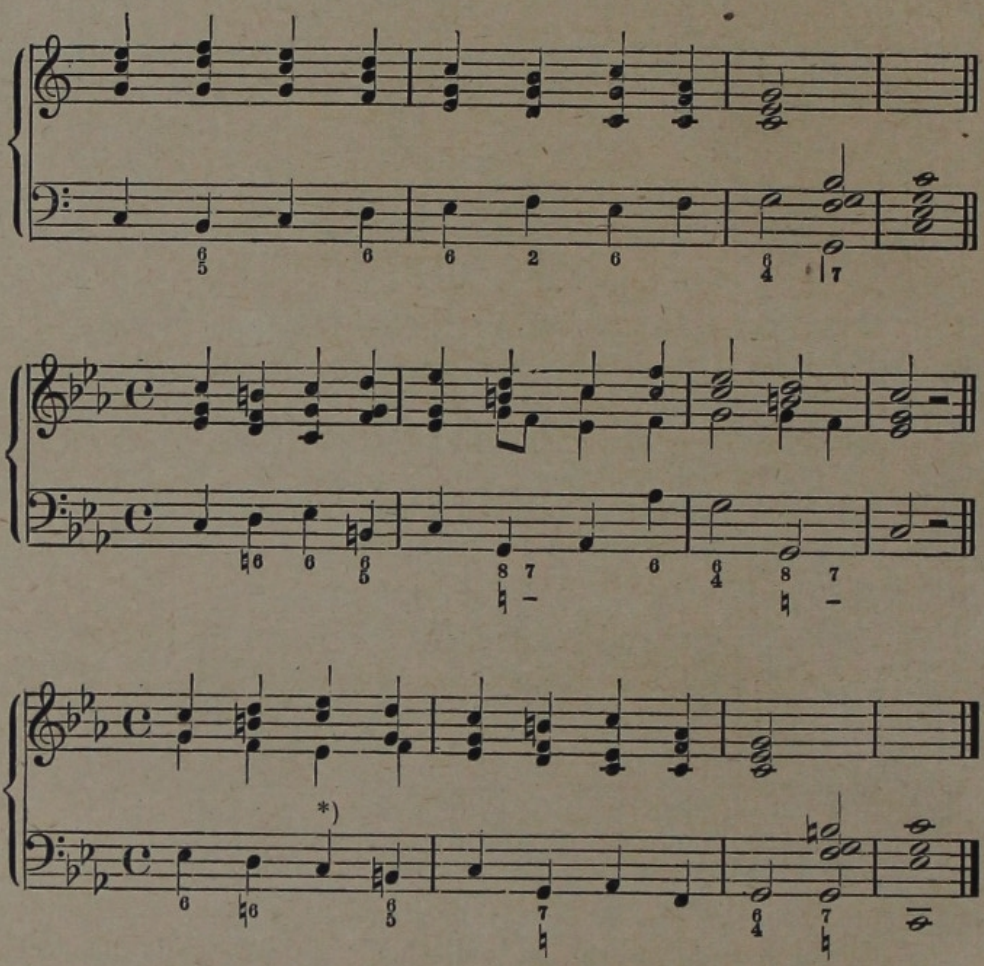


nicht gut, weil sich bei a die Mittelstimmen zu weit voneinander entfernen, bei b Quintenparallelen entstehen. Mildern kann man die Fortschreitung bei b durch das frühere Hinaufgehen der oberen Quinte:

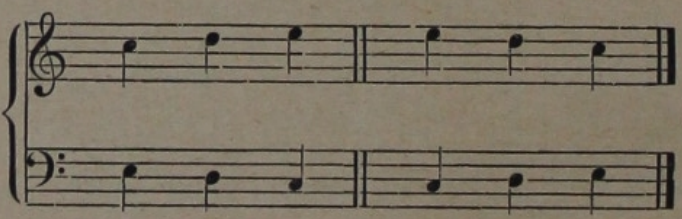


Zunächst folgen einige Beispiele in enger Harmonie:





Man wird beobachtet haben, dass der Sextakkord der VII. Stufe oft dort angewendet wird, wo der Bass und die Oberstimme folgende Bewegung machen, welche auf den ersten drei Tönen der Tonleiter beruht:

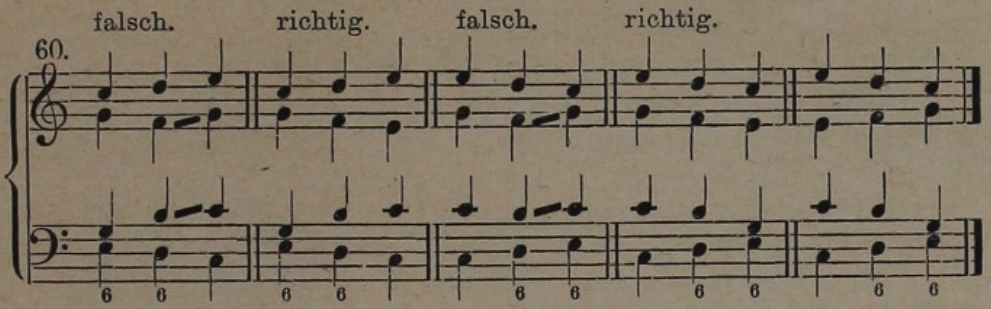
59. 

Durch diese Stimmführung entsteht im zweiten Akkorde die Verdoppelung der Grundterz.

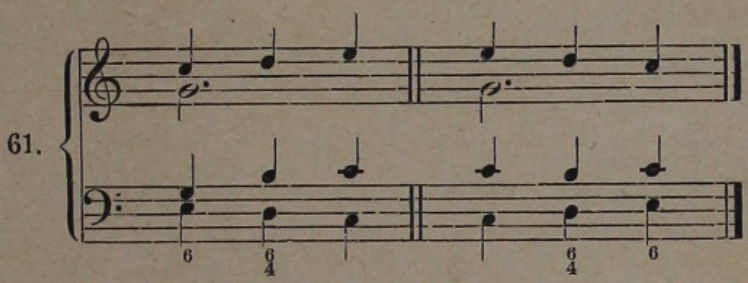
---

*) Hier ist die Stimme, welche die Terz hatte, im Steigen. Es ist in solchen Fällen nicht gut, die Stimme abwärts, nach *g* zu führen, — obschon diese Fortschreitung einen vollständigen Dreiklang ergeben würde, — sondern die angestrebte Richtung nach oben bis zum nächsten Akkorde festzuhalten.

Wendet man diese Akkordfolge in weiter Harmonie an, dann entstehen sehr leicht Quintenparallelen. Man hat alsdann nur darauf zu achten, dass nicht eine reine Quinte auf eine verminderte folgt.



Um bei weiter Harmonie der Quintengefahr zu entgehen, nimmt man bei einer derartigen Führung der äusseren Stimmen, statt des Sextakkordes der VII. Stufe, lieber den Dominant-Dreiklang in zweiter Umkehrung:



Selbstverständlich kann dieser $\frac{6}{4}$ Akkord auch in enger Harmonie gebraucht werden.

Es sind nunmehr auch Beispiele in weiter Harmonie auszuarbeiten.

Nebenübung Anhang I, Tab. V. der Generalbassbeispiele.

Harmonisierung gegebener Melodien.

Um dem Lernenden Gelegenheit zu verschaffen, sich in der Harmonisierung einer gegebenen Oberstimme zu üben, ist im Anhang II eine Anzahl Melodien enthalten, wie sie auf Grund der gegebenen Anleitung aus der Zusammenstellung der Akkorde zunächst entstehen. Für jetzt sind die Melodien der Tab. I zu bearbeiten, und ist hierzu folgendes zu bemerken:

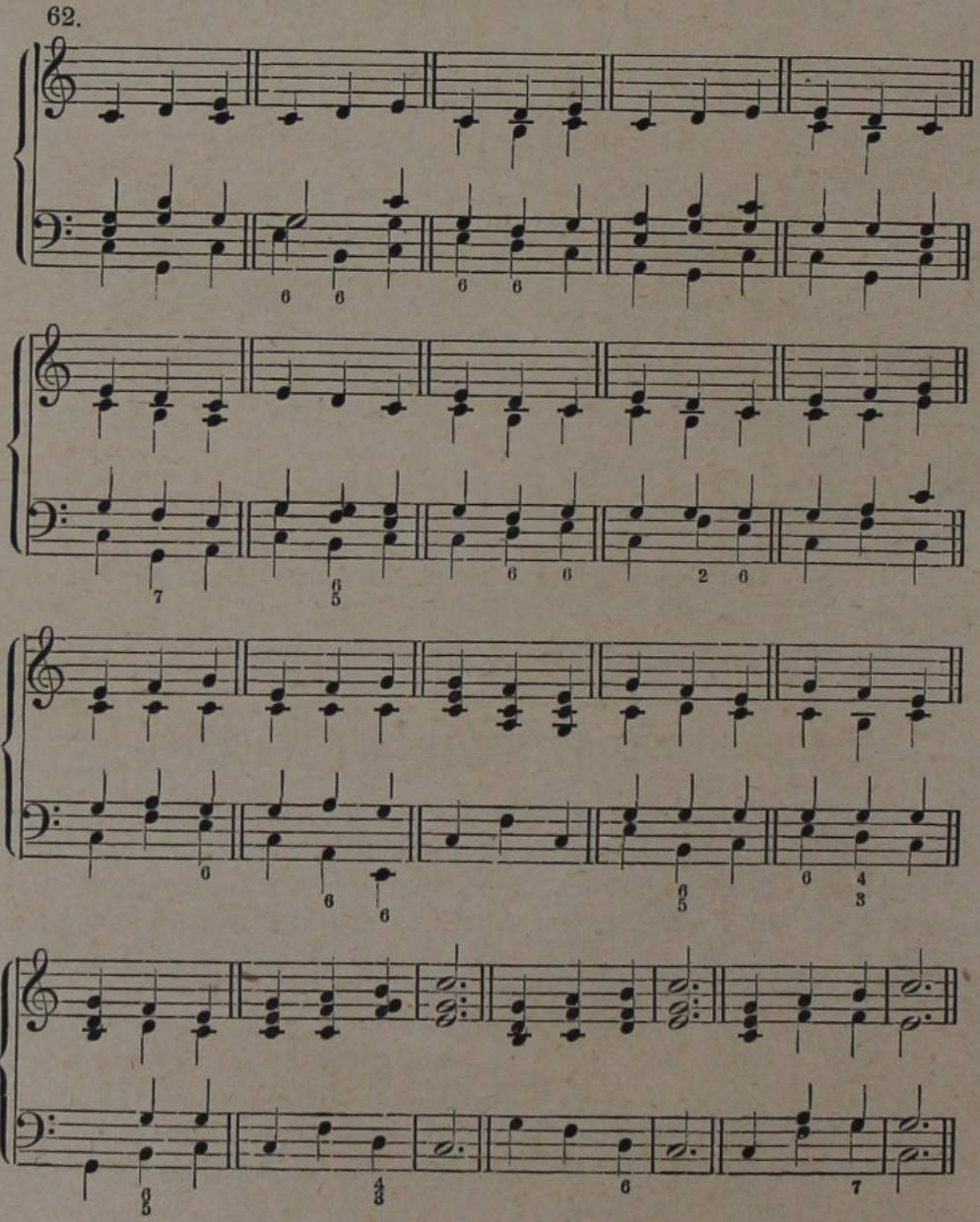
Jeder Ton der Melodie ist als ein Bestandteil derjenigen Akkorde aufzufassen, welche wir bis jetzt kennen gelernt haben. Es kann also ein Ton Grundton, Terz, oder Quinte eines Dreiklanges, oder Grundton, Terz, Quinte, oder Septime des Haupt-Septimenakkordes sein. Die Töne der Schlussformel werden mit den für dieselbe bis jetzt festgestellten Akkorden harmonisiert.

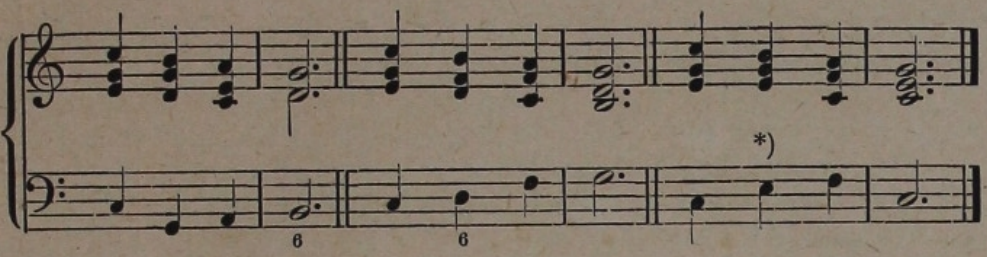
Besondere Schwierigkeiten können dem Schüler bei diesen Arbeiten nicht entgegentreten, weil er nur das Umgekehrte von dem macht, was in Folge der vorangegangenen Übungen, so zu sagen, bereits in ihm klingt.

Als eine sehr zweckmässige Vorübung für die Harmonisierung gegebener Melodien empfehle ich die Harmonisierung kleiner Abschnitte der Tonleiter, auf- und abwärts, mit dem jedesmal zu Gebote stehenden harmonischen Material, woraus sich die Harmonisierung der ganzen Tonleiter leicht zusammenstellen lässt.

Auf dem jetzigen Standpunkte würden sich etwa folgende Harmonisierungen ergeben:

62.





Ebenso können die Töne *d e f* und *f g a* herausgenommen und harmonisiert werden.

Von den vorstehenden Akkordfolgen kommen bei Bearbeitung der Tab. I. nicht alle in Anwendung.

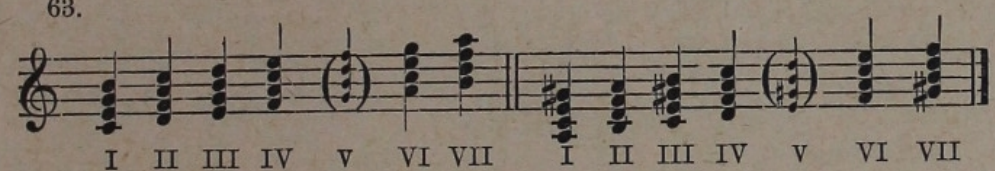
Auf die Ausarbeitung der Tab. II, III, IV und V wird an geeigneter Stelle hingewiesen werden.

Neben-Septimenakkorde.

Die auf der I., II., III., IV., VI. und VII. Stufe der Tonleiter aus leitereigenen Tönen sich aufbauenden Septimenakkorde heissen *Neben-Septimenakkorde.*

Anmerk. Auf der V. Stufe steht der uns bereits bekannte Haupt- oder Dominant-Septimenakkord.

63.



Ordnen wir die Neben-Septimenakkorde nach der Art der Dreiklänge und Septimen, aus denen sie bestehen, so haben wir

a) auf der I. und IV. Stufe in Dur, und auf der VI. Stufe in Moll Neben-Septimenakkorde, bestehend aus einem Durdreiklange und grosser Septime, sogenannte *grosse Septimenakkorde*,

b) auf der II., III. und VI. Stufe in Dur, und auf der IV. Stufe in Moll Neben-Septimenakkorde, bestehend aus einem Molldreiklange und kleiner Septime, sogenannte *Moll-Septimenakkorde*,

c) auf der VII. Stufe in Dur, und auf der II. Stufe in Moll Neben-Septimenakkorde, bestehend aus einem verminderten Dreiklange und kleiner Septime, sogenannte *kleine Septimenakkorde*,

d) auf der VII. Stufe in Moll einen Neben-Septimenakkord, bestehend aus einem verminderten Dreiklange und verminderter Septime, *den verminderten Septimenakkord*.

*) Nebendreiklang der III. Stufe.

e) auf der I. Stufe in Moll einen Neben-Septimenakkord, bestehend aus einem Molldreiklange und grosser Septime,

f) auf der III. Stufe in Moll einen Neben-Septimenakkord, bestehend aus einem übermässigen Dreiklange und grosser Septime.

Die natürliche Auflösung der Neben-Septimenakkorde beruht auf demselben Prinzip, wie die des Haupt-Septimenakkordes, d. h. jeder dieser Akkorde löst sich in den Dreiklang auf, der seinen Grundton eine Quarte höher hat, als er selbst, also der Septimenakkord auf *c* in den *F*-Dreiklang, der Septimenakkord auf *d* in den *G*-Dreiklang u. s. w. Dabei schreiten die einzelnen Töne so fort, wie die des Haupt-Septimenakkordes. Hat der betreffende Neben-Septimenakkord eine verminderte Quinte, so fällt diese stets nach dem allgemeinen Gesetze: *Verminderte Intervalle streben abwärts, übermässige hingegen aufwärts.*

Eine Ausnahme machen der verminderte Septimenakkord, welcher sich stets, und der Neben-Septimenakkord der VII. Stufe in Dur, welcher sich fast immer in den Dreiklang der I. Stufe auflöst.

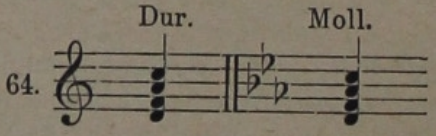
Der Neben-Septimenakkord der I. Stufe in Moll ist unbrauchbar, weil er keine eigentliche Auflösung und keine Umkehrungen zulässt.

Der Neben-Septimenakkord der III. Stufe in Moll dürfte als solcher sehr selten vorkommen. Er ist zumeist als alterierter Akkord (wovon später) anzusehen.

In Bezug auf die weitere Behandlung der Neben-Septimenakkorde ist noch zu merken, dass man die Septimen derselben, wenn sie kleine sind, *meistenteils*, und wenn sie grosse sind, *immer* vorbereitet. Vorbereitet ist ein Ton dann, wenn er im vorhergehenden Akkorde *in derselben Stimme* schon vorhanden war.

So viel für jetzt im allgemeinen über die Neben-Septimenakkorde. Zunächst soll nur der Septimenakkord der zweiten Stufe, und zwar bei der Schlussformel an Stelle des $\frac{6}{4}$-Akkordes*) in Anwendung gebracht werden, um eine grössere Mannigfaltigkeit zu erzielen.

64.

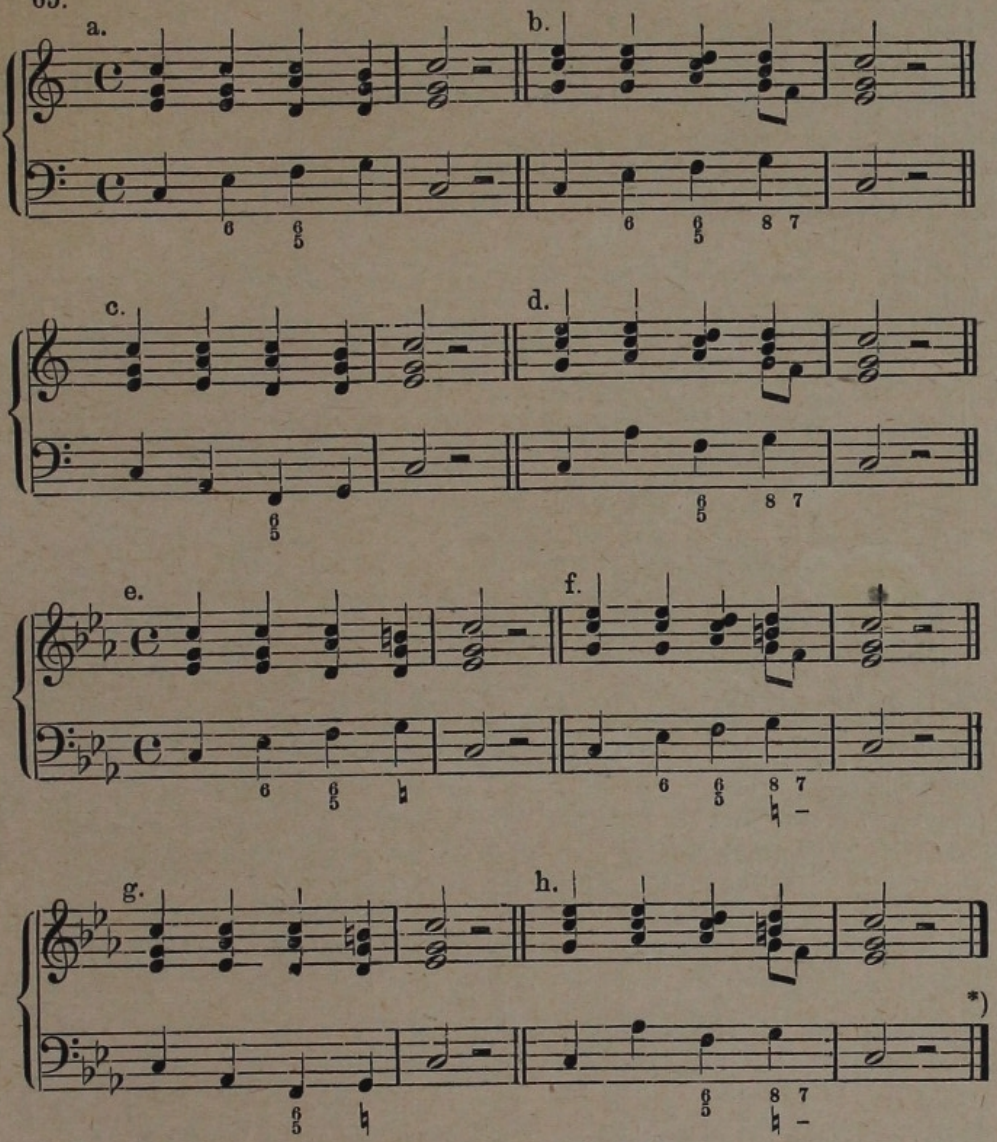


Wegen der Vorbereitung der Septime ist es notwendig, diesen Akkorden entweder den *tonischen Dreiklang*, meistenteils in erster Umkehrung mit verdoppelter Grundterz, oder den *Nebendreiklang der VI. Stufe* in der Grundstellung unmittelbar vorausgehen zu lassen.

Der Neben-Septimenakkord selbst wird dabei zunächst in die erste Umkehrung gestellt.

*) Wenn hier und in der Folge vom $\frac{6}{4}$-Akkord schlechthin die Rede ist, ist immer die zweite Umkehrung des *tonischen* Dreiklanges gemeint.

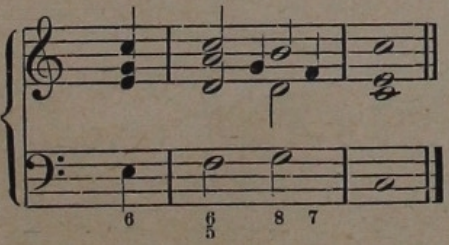
65.



Anmerk. In den Beispielen a, c, e, g könnte ebenfalls die Septime nachgeschlagen werden.

In halben Noten ausgeführt, gestaltet sich der Schluss so:

66.

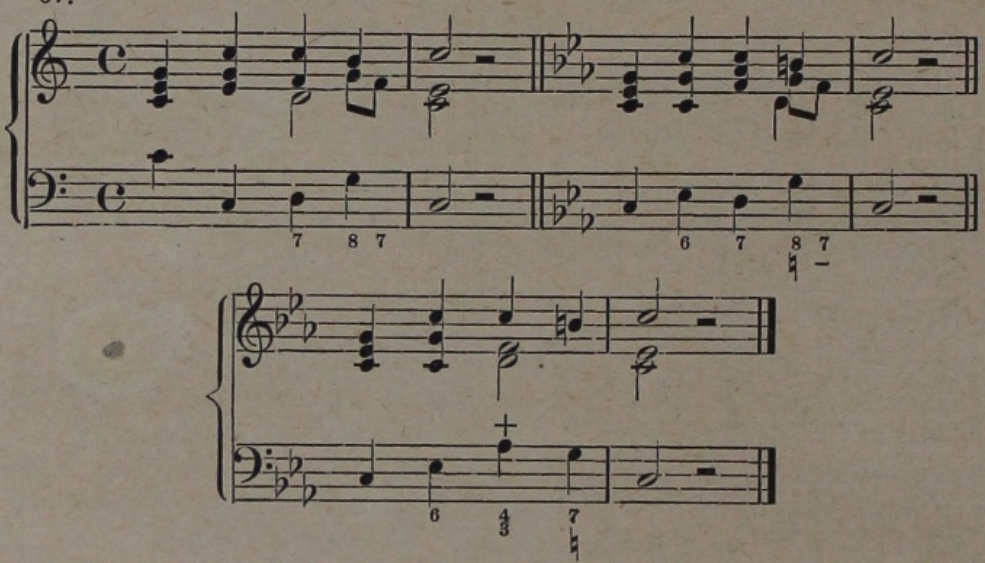


*) Der Anfang in der Quintlage kann für jetzt noch bei Seite gelassen werden, weil der Schluss dabei ein unvollkommener wird.

Diese Schlüsse sind zunächst auch in weiter Harmonie zu üben, und dann in den viertaktigen Übungssätzen anzuwenden.

Der Neben-Septimenakkord der II. Stufe kann bei der Schlussformel aber auch in der *Grundstellung*, sowie in der *zweiten Umkehrung* — letztere jedoch zunächst nur in Moll — gebraucht werden; in der *dritten* darum nicht, weil der Basston — die Septime — nicht auf die Dominante führt.

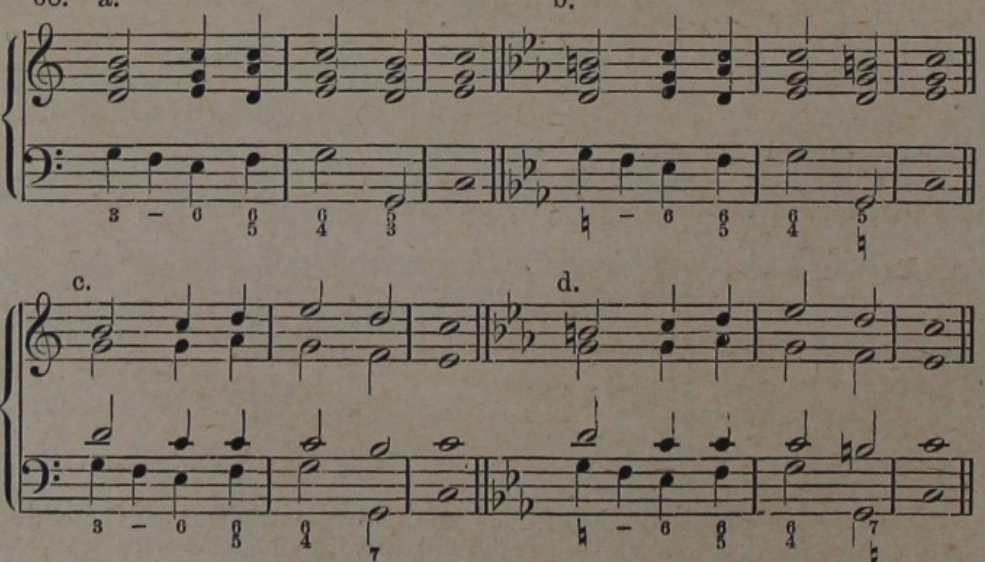
67.



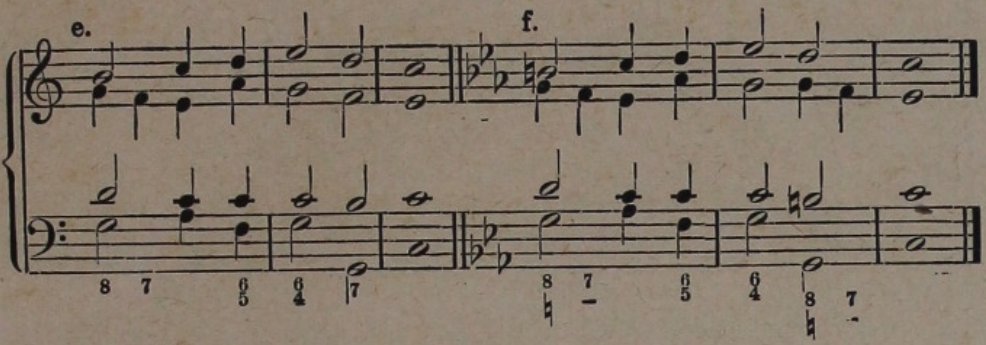
Anmerk. Bei + löst sich die Terz des Septimenakkordes nicht erst auf, sondern bleibt als Septime im Haupt-Septimenakkorde liegen; ein Fall, der sehr häufig vorkommt.

Ausserdem wird dieser Neben-Septimenakkord — zumeist in der ersten Umkehrung — auch als *Einleitungsakkord* bei der Schlussformel gebraucht, in welchem Falle ihm der $\frac{6}{4}$-Akkord folgt, den man zwischen ihn und seine Auflösung einschaltet, z. B.

68. a. b.



c. d.



Stellt man das die Schlussformeln Betreffende übersichtlich zusammen, so haben wir bis jetzt zwei Arten derselben kennen gelernt:

a) mit $\frac{6}{4}$-Akkord und

b) ohne denselben.

Wird der $\frac{6}{4}$-Akkord angewendet, dann geht ihm

1. der Dreiklang der zweiten, oder
2. der Dreiklang der vierten, oder
3. der Dreiklang der sechsten, oder
4. der Dreiklang der ersten Stufe

voraus; die beiden letzten jedoch seltener.

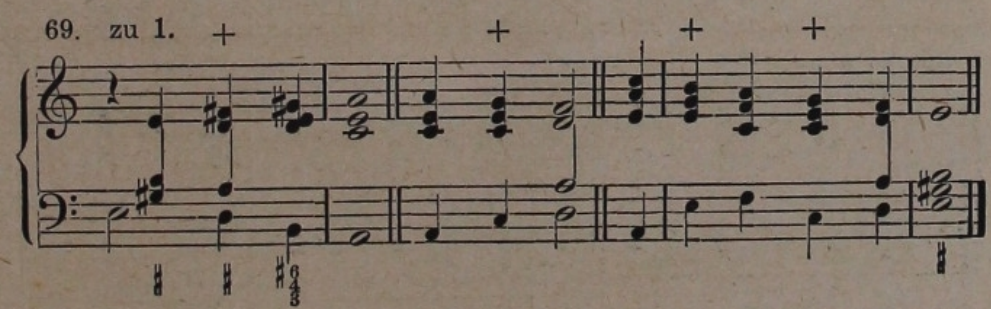
Wird der $\frac{6}{4}$-Akkord nicht angewendet, sondern an seiner Stelle die Akkorde der zweiten Stufe, dann geht diesen Akkorden entweder

1. der tonische Dreiklang, oder
2. der Dreiklang der sechsten Stufe in der Grundstellung voraus.

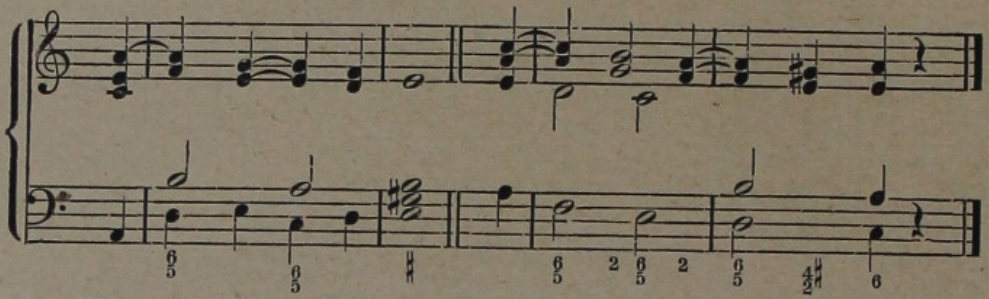
Nebenübung Anhang I, Tab. VI der Generalbassübungen.

Leiterfremde Akkordbildungen in Moll.

Bisweilen werden der veränderte sechste und siebente Ton der Moll-Tonleiter bei der Bildung von Akkorden in Moll benützt, und zwar, wenn 1. das Vermeiden des übermässigen Sekundenschrittes, der fliessenderen Stimmführung wegen, wünschenswert oder notwendig erscheint, oder 2. leitereigene Akkorde der Moll-Tonart — gleichfalls wegen dieses übermässigen Schrittes — als Glieder einer motivischen Akkordwiederholung (Sequenz, wovon später) sich als unbrauchbar erweisen, z. B.



zu 2.



Wie aus vorstehendem Beispiele ersichtlich, werden dadurch nicht nur Akkordfolgen ermöglicht, wie die bei 1, sondern auch diejenigen Septimenakkorde gewonnen, welche sich bei leitereigener Bildung als unbrauchbar erweisen.

Von dem Halbschlusse und der Periode.

Obwohl die Lehre von der Periode in die musikalische Syntax gehört, so soll doch ihrer hier bis zu einem gewissen Punkte gedacht werden, damit man instand gesetzt wird, den Übungen in der Harmonie eine längere, geordnete Form zu geben.

Wenn wir unsere Sätze noch einmal so lang und so bilden, dass auf dem ersten Viertel des 4. Taktes ein Ruhepunkt, und zwar auf dem Dominant-Dreiklange in der Grundstellung, stattfindet, so erhalten wir eine *einfache Periode.*

Dieser Ruhepunkt wird *Halbschluss*, die erste Hälfte der Periode *Vorder-*, und die zweite *Nachsatz* genannt.

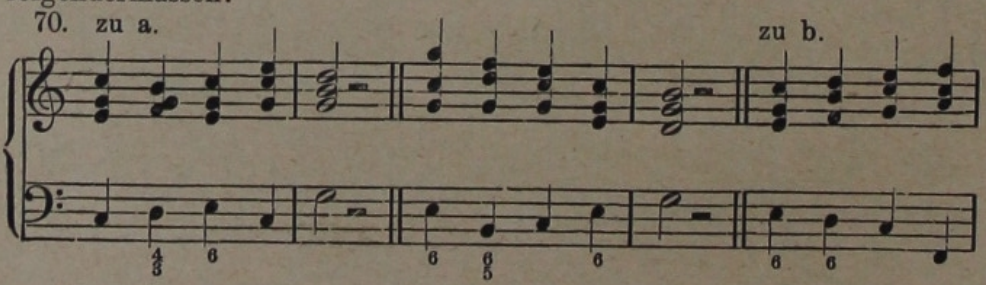
Dem Dominant-Dreiklange beim Halbschlusse geht einer von den Akkorden unmittelbar voraus, mit denen die Ganzschluss-Formel eingeleitet wird (d. h. beginnt), also:

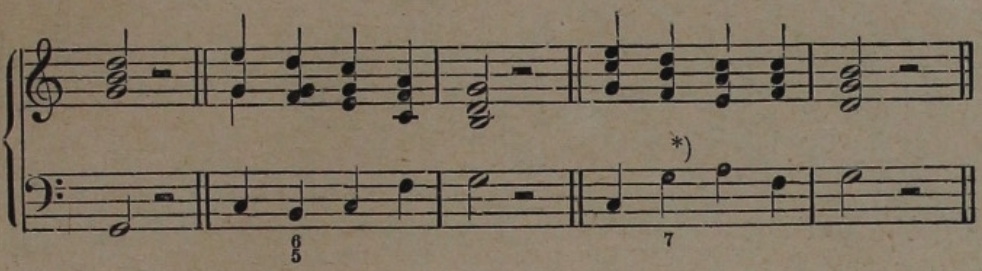
a) der tonische Dreiklang,
b) der Subdominant-Dreiklang,
c) der Neben-Dreiklang der zweiten Stufe,
d) der Neben-Septimenakkord der zweiten Stufe,
e) der Neben-Dreiklang der sechsten Stufe.

Von diesen Akkorden, welche in unseren Übungen auf den letzten Taktteil des vierten Taktes fallen, kommen die beiden letzten nicht so häufig in Anwendung, als die unter a, b und c angeführten und können vorläufig in den Arbeiten noch unbeachtet bleiben.

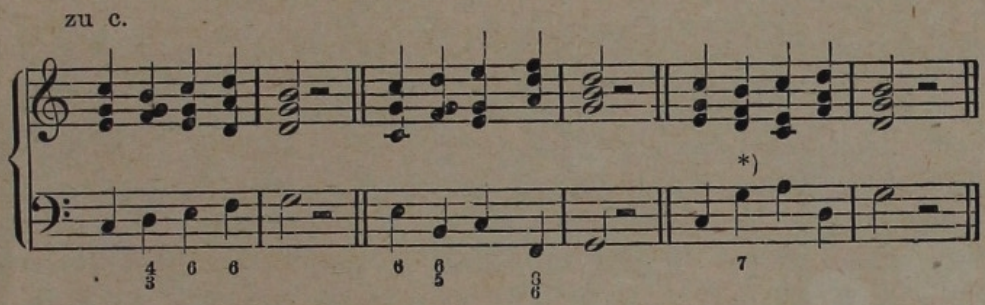
Der 3. und 4. Takt unserer Periode gestaltet sich also etwa folgendermassen:

70. zu a. zu b.



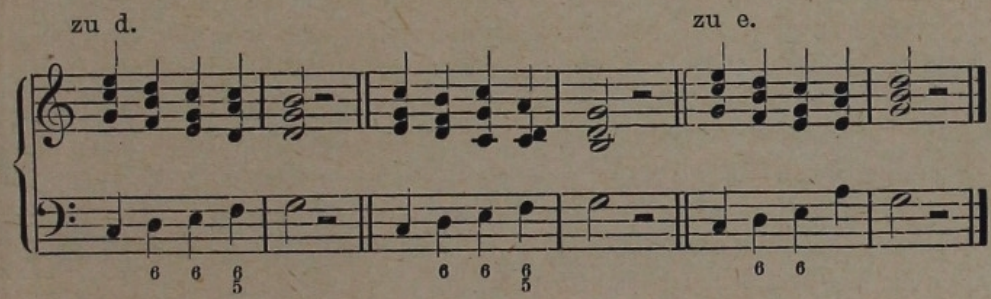


zu c.



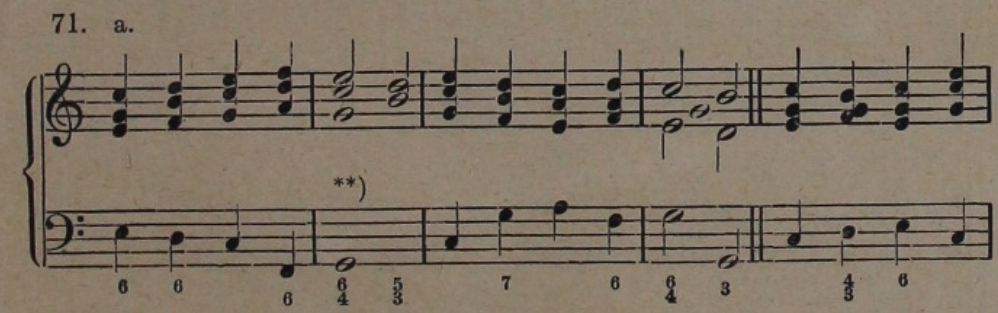
zu d.

zu e.



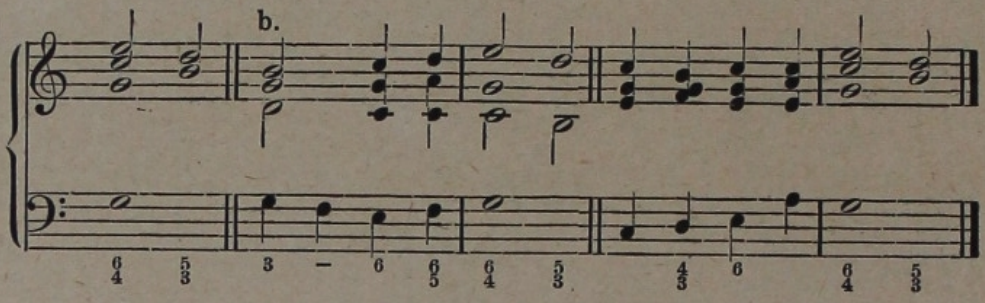
Der Halbschluss kann auch so gebildet werden, dass in dem Moment, wo der Dominantakkord eintreten soll, der tonische Dreiklang in der zweiten Umkehrung genommen wird. Dieser $\frac{6}{4}$-Akkord wirkt alsdann stellvertretend und verzögert nur den Eintritt des Dominantakkordes. Man erzielt dadurch eine Ausfüllung des vierten Taktes, oft auch eine bessere Melodieführung, z. B.

71. a.



*) Die trugschlüssige Fortschreitung des Dominant-Septimenakkordes kann ebensowohl vor dem Halbschlusse, wie vor dem Ganzschlusse stehen.

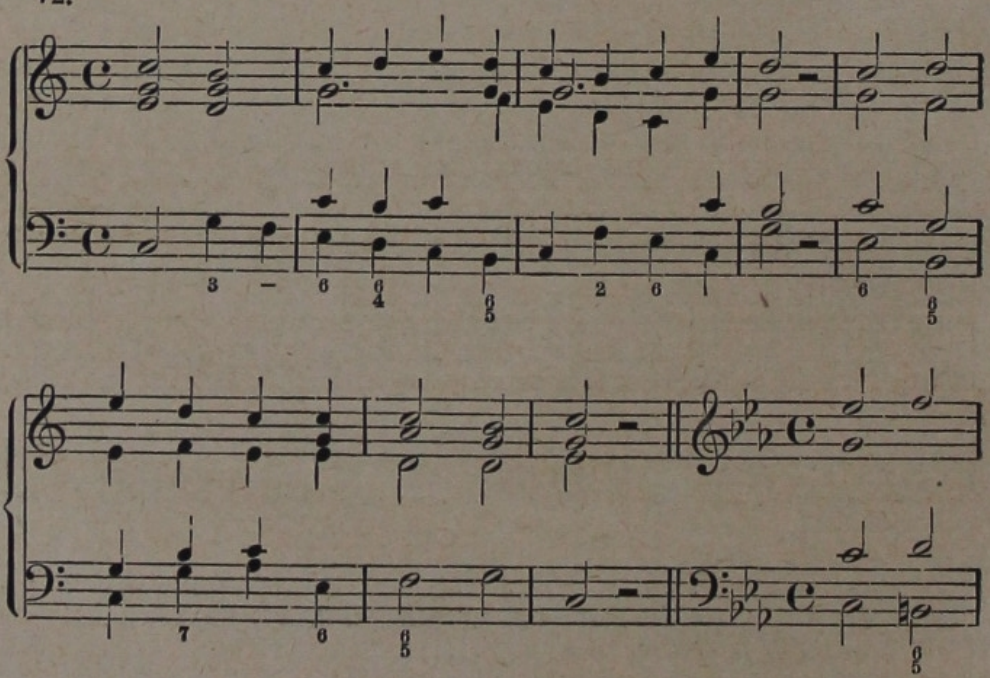
**) Siehe S. 20 Nr. 8.

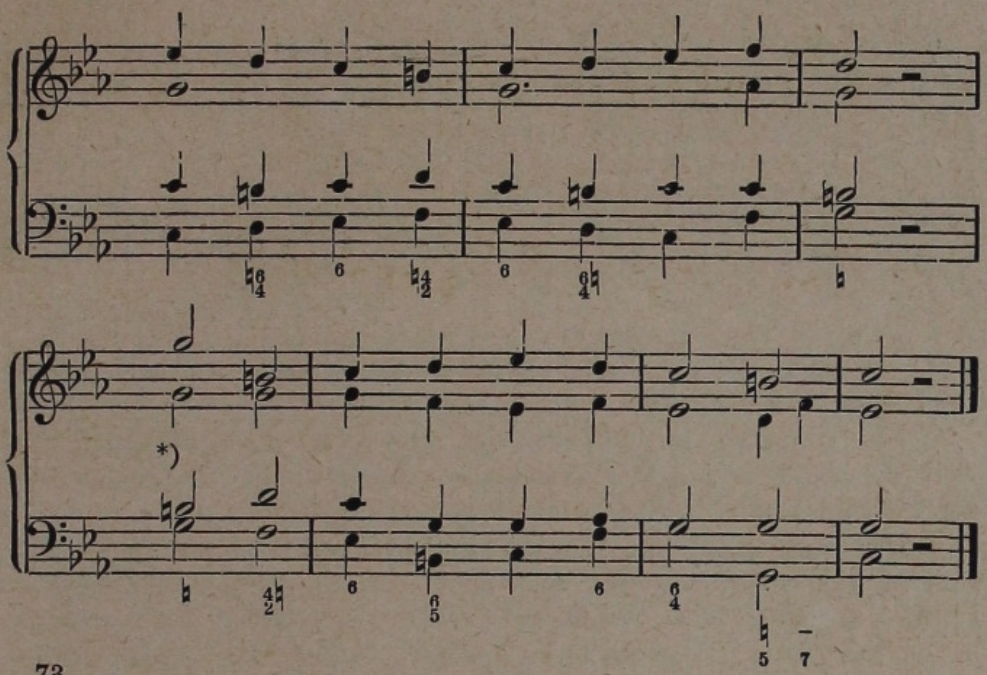


Der *Nachsatz* unserer Perioden beginnt entweder mit dem tonischen Dreiklange in der Grundstellung oder ersten Umkehrung, oder mit der Dominant-Harmonie (Dreiklang oder Septimenakkord). Im ersten Falle hat sich der Anfangsakkord des Nachsatzes mit guter Stimmenverbindung an die vorangegangene Dominant-Harmonie anzuschliessen; im letzten Falle kann dieser Anfangsakkord, ohne auf die Lage der Stimmen in dem vorhergegangenen Akkorde Rücksicht zu nehmen, eintreten, weil er ja dieselbe, nämlich gleichfalls die Dominant-Harmonie ist. Man hat alsdann, um in keine Verlegenheit zu geraten, für jetzt nur darauf zu achten, dass der tonische Dreiklang möglichst bald wieder auf einen schweren Taktteil kommt.

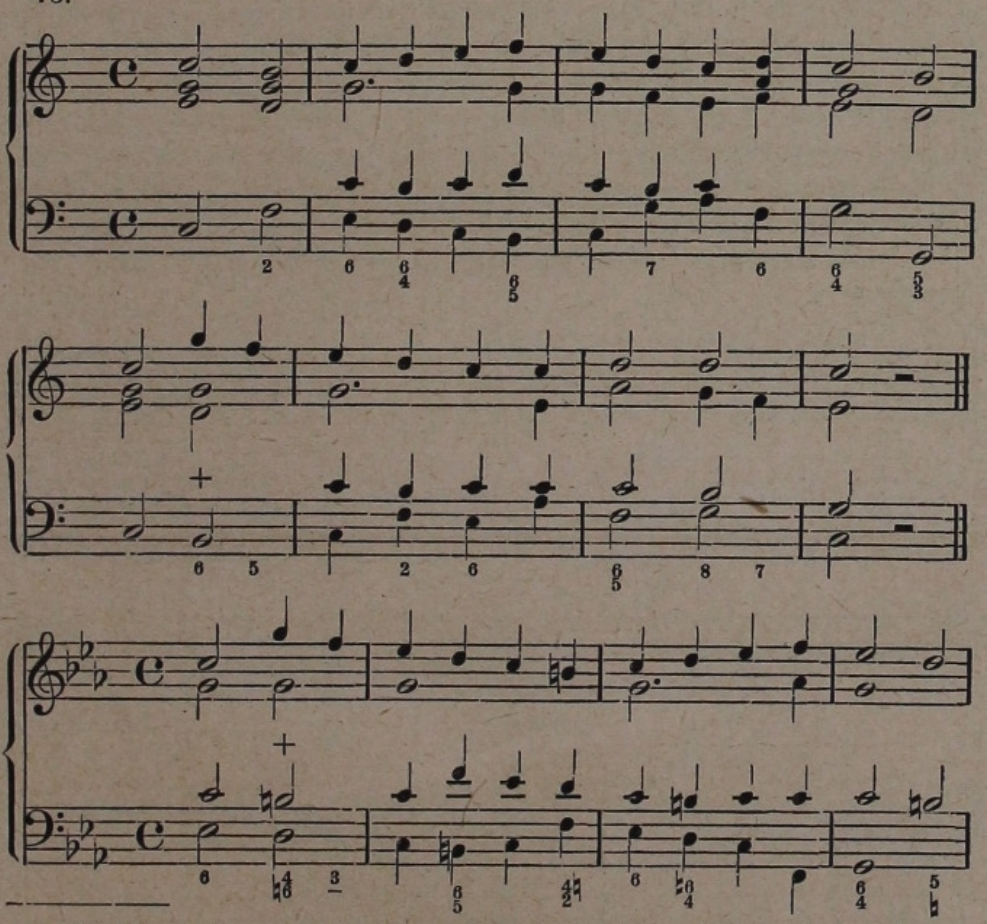
Damit man bei den jetzt vorzunehmenden Übungen mit den vorläufig zu Gebote stehenden geringen Mitteln ausreicht und nicht monoton wird, ist es ratsam, im *C*-Takte den ersten Akkorden im Vorder- und Nachsatze die Dauer von halben Noten zu geben, wobei das Nachschlagen der Septime gute Dienste leisten wird. Die Übungen sind etwa folgenderweise zu machen.

72.

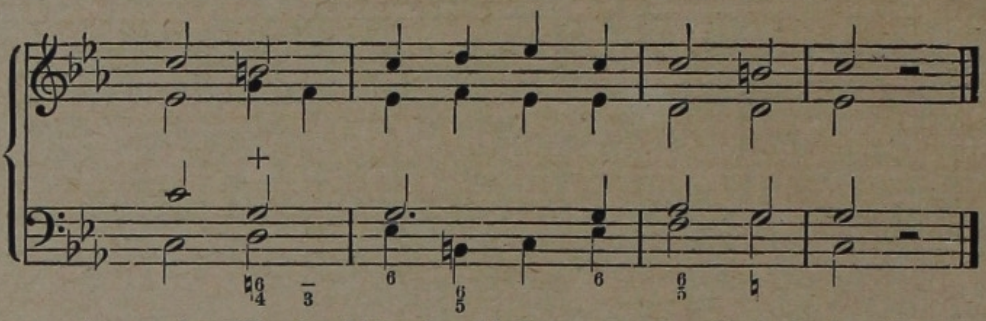




73.



*) Wenn sich derselbe Akkord wiederholt — wie hier die Dominant-Harmonie —, dann sind grössere Sprünge in den Stimmen ohne Weiteres

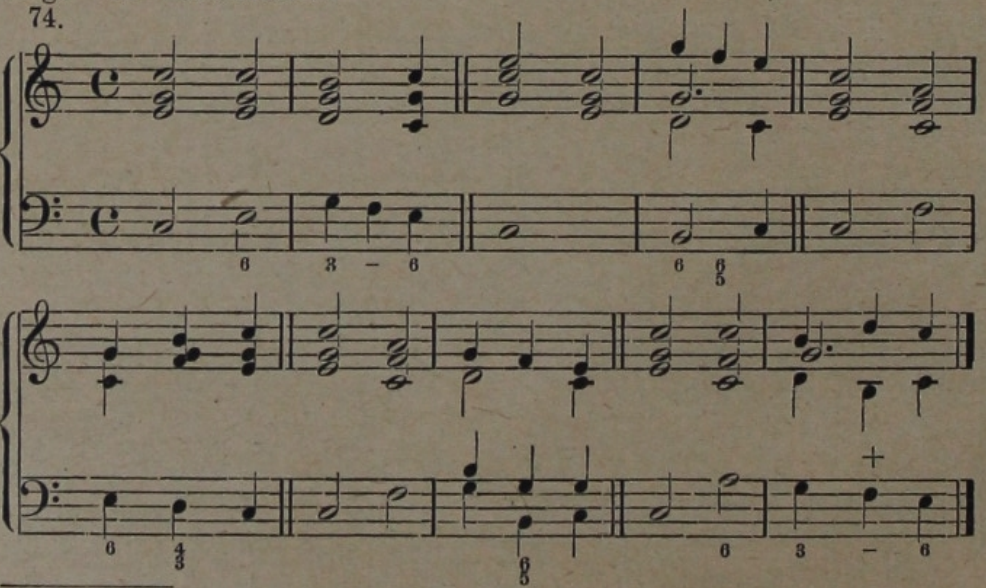


Anmerk. Wo die Akkordverbindung so unzweifelhaft den $\frac{6}{5}$-, oder $\frac{4}{3}$-Akkord erkennen lässt, wie bei +, kann die dort stehende unvollständige Bezifferung angewendet werden.

Die Übungen im $\frac{3}{4}$-Takt sind für jetzt noch aufzuschieben, weil dazu gewisse, später anzugebende Mittel nötig sind, ohne die der Schüler häufig in Verlegenheit kommen würde.

Der erste Takt des Vorder- und Nachsatzes lässt auch noch andere Akkordverbindungen zu. Man kann z. B. auf der zweiten Hälfte des Taktes den tonischen Dreiklang in *anderer Stellung*, oder in *anderer Lage*, oder auch in *anderer Stellung und Lage* wiederholen. Man kann ferner an dieser Stelle den Subdominant-Dreiklang in der Grundstellung, oder ersten Umkehrung verwenden. Kommt infolge der eben angegebenen Akkordverbindungen die Dominant-Harmonie auf einen schweren Taktteil, so kann man die für jetzt vorgeschriebene Ordnung, diese Harmonie nur auf leichte Taktteile zu nehmen, dadurch wieder herstellen, dass man der Dominant-Harmonie die Dauer einer halben Note giebt, und auf dem zweiten Viertel die Septime nachschlägt. Es folgen hier einige solche Anfänge von Vordersätzen:

74.

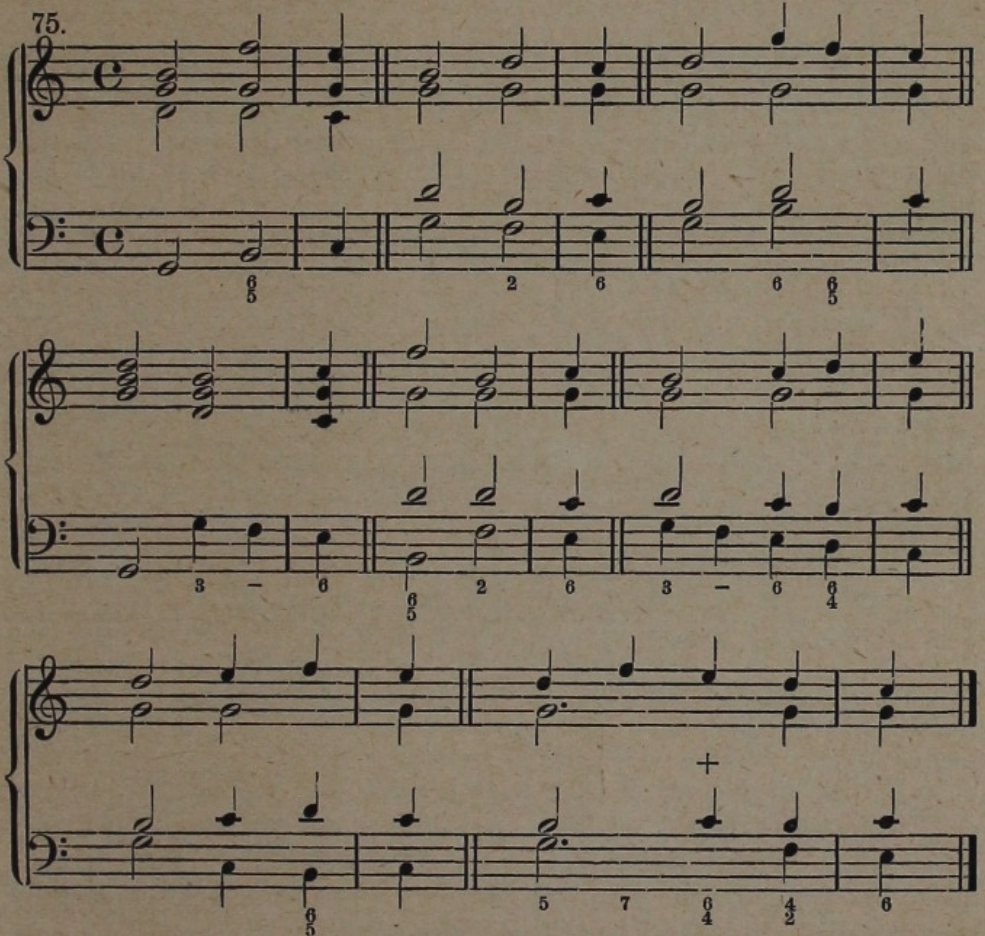


gestattet, weil ja nur die eine Stimme den Ton einer zweiten aus *demselben* Akkorde übernimmt, also kein Fortschreiten in harmonischer Hinsicht stattfindet.

Anmerk. Bei + findet ein *Wechseln der Stimmen* statt; der Sopran übernimmt auf dem zweiten Viertel die Quinte des Akkordes, welche vorher der Tenor hatte, und dieser übernimmt die Terz, welche im Sopran lag. Dieses Wechseln ist sehr zu empfehlen, weil es eine grössere Mannigfaltigkeit in die Stimmführung bringt.

Der erste Takt des Nachsatzes kann in ähnlicher Weise gebildet werden, wenn er mit dem tonischen Dreiklange anfängt. Beginnt er dagegen mit der Dominant-Harmonie, dann ist er etwa folgendermassen zu gestalten:

75.



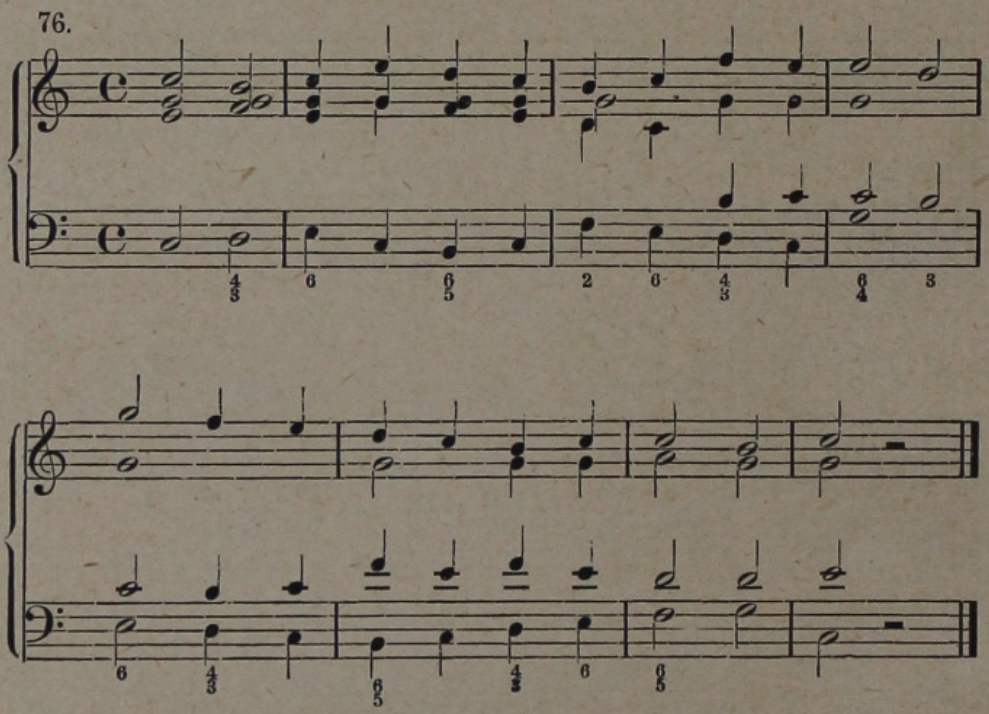
Bei + im letzten Beispiele ist der Haupt-Septimenakkord in den tonischen Dreiklang so aufgelöst, dass letzterer als $\frac{6}{4}$-Akkord auftritt. Diese Auflösung kann von jetzt ab angewendet werden, wenn die Führung des Basses es als angemessen erscheinen lässt.

Weitere Akkordwiederholungen.

Oft ist es für die Melodieführung, sowie auch für die Akkordfolge von grossem Vorteil, öfter, als es bisher geschehen, Akkorde zu wiederholen, ganz besonders dann, wenn man aus einer tiefen Lage in eine höhere, oder umgekehrt, zu gehen Veranlassung hat.

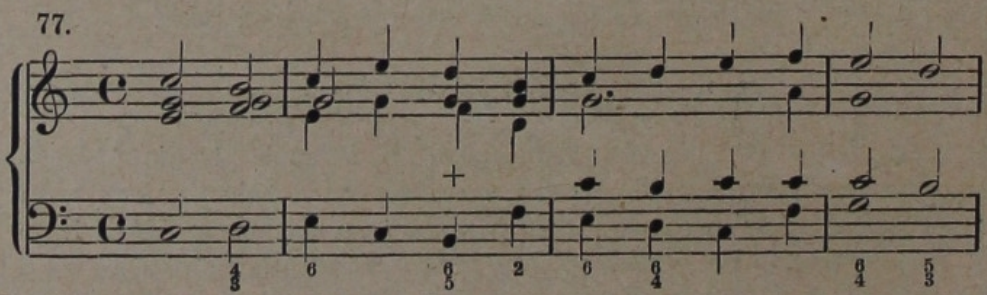
Dadurch wird natürlich die von uns im *C*-Takte bisher angewandte Verteilung der Akkorde insofern verändert, als der tonische Dreiklang auf einen leichten und der Haupt-Septimenakkord auf einen schweren Taktteil zu stehen kommt. Es können daraus keine Verlegenheiten erwachsen, weil wir bereits die Übung erlangt haben, sowohl den Ganz-, wie auch den Halbschluss mit dem tonischen Dreiklange einzuleiten, z. B.

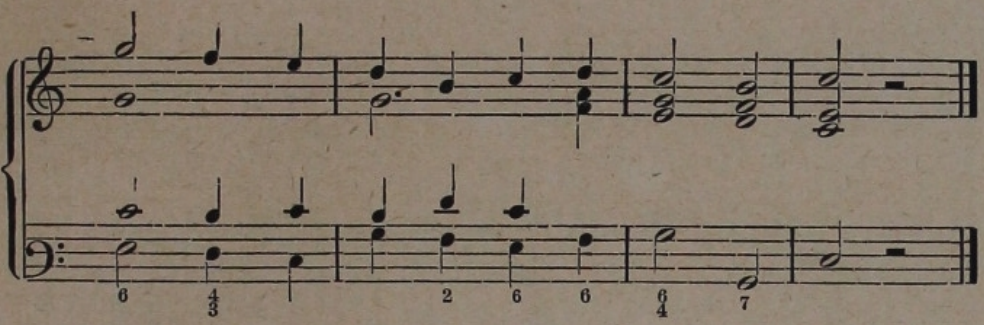
76.



Es ist in diesem Beispiele absichtlich die veränderte Stellung der Akkorde durchweg angewandt worden, um zu zeigen, dass dadurch keine Schwierigkeiten entstehen. Man kann jedoch jeden Augenblick die ursprüngliche Ordnung wieder herstellen, wenn man entweder den Haupt-Septimenakkord wiederholt, oder der Dominant-Harmonie die Dauer einer halben Note giebt und die Septime nachschlägt, z. B.

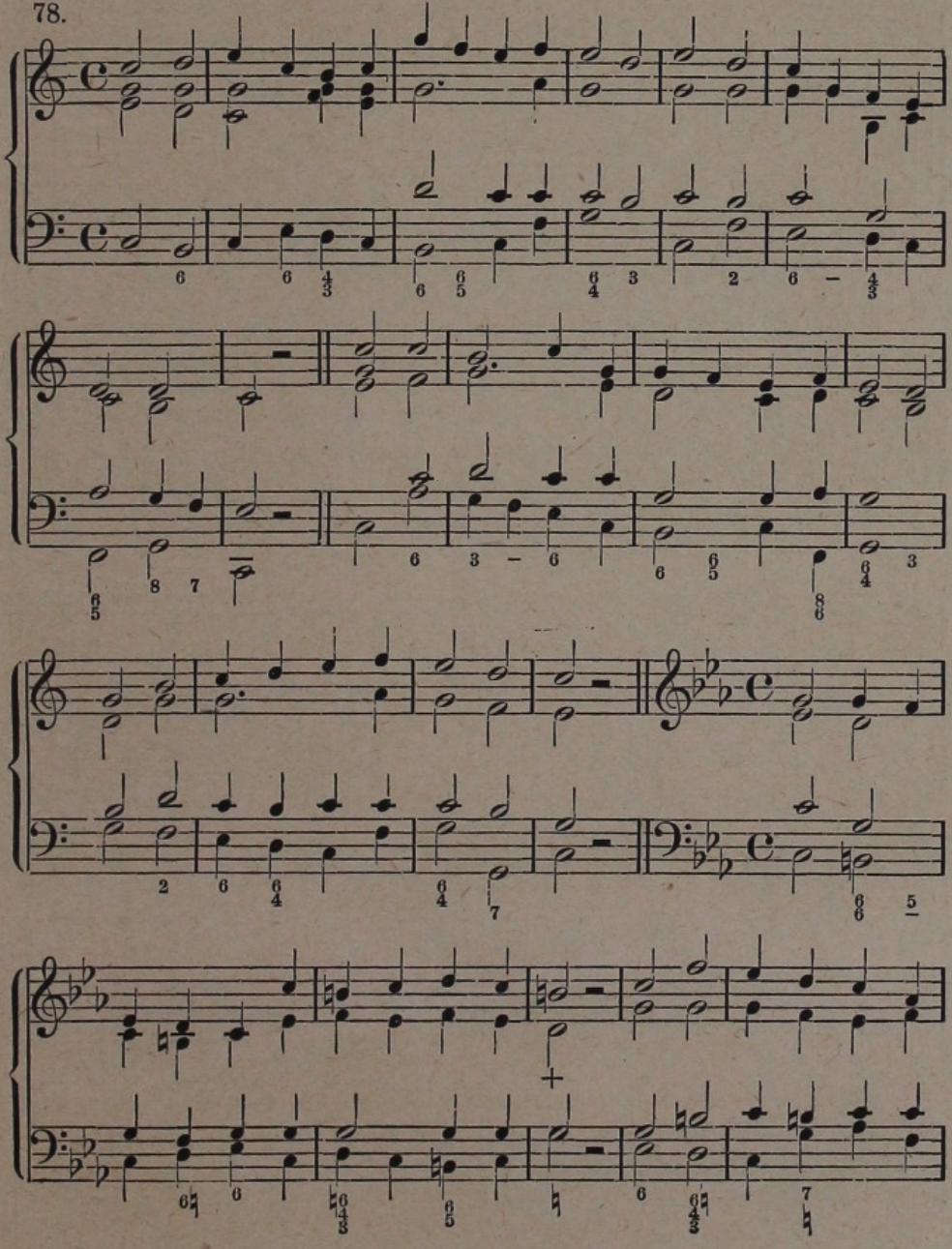
77.

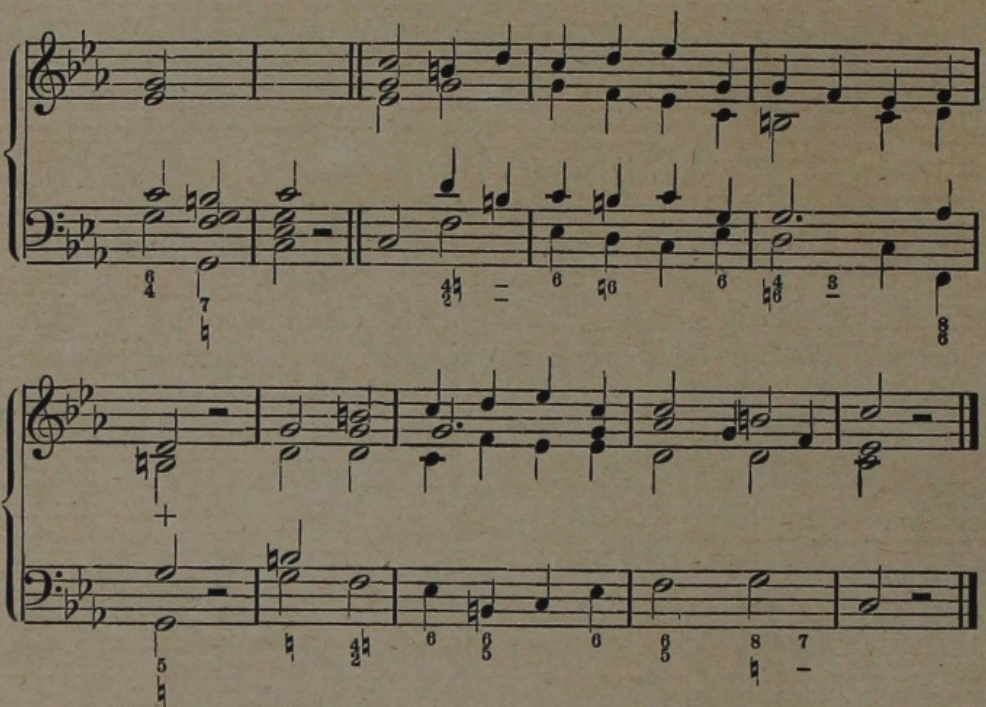




Es folgen nun einige Beispiele, in denen von der in Rede stehenden Wiederholung der Akkorde Gebrauch gemacht worden ist.

78.

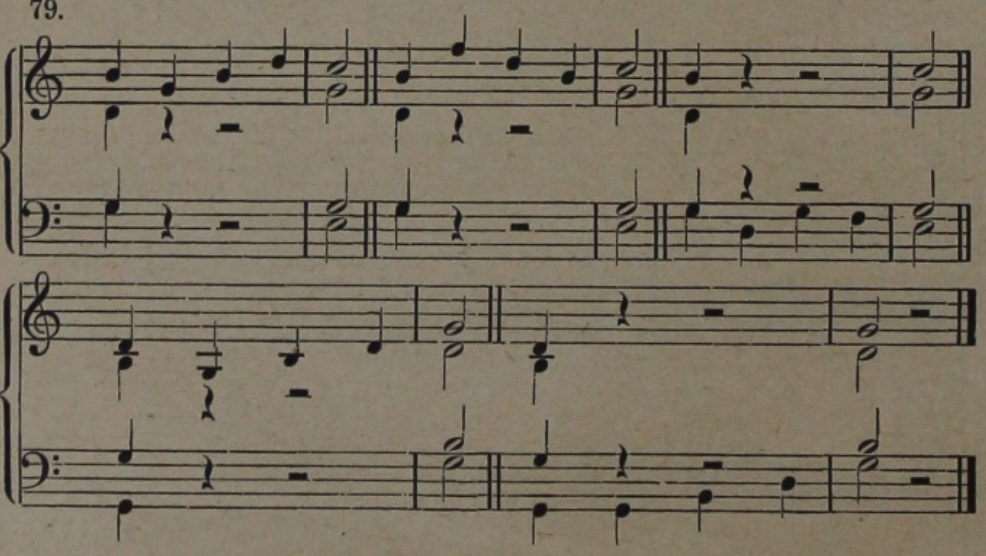




Nebenübung Anhang I, Tab. VII a und b der Generalbassbeispiele.

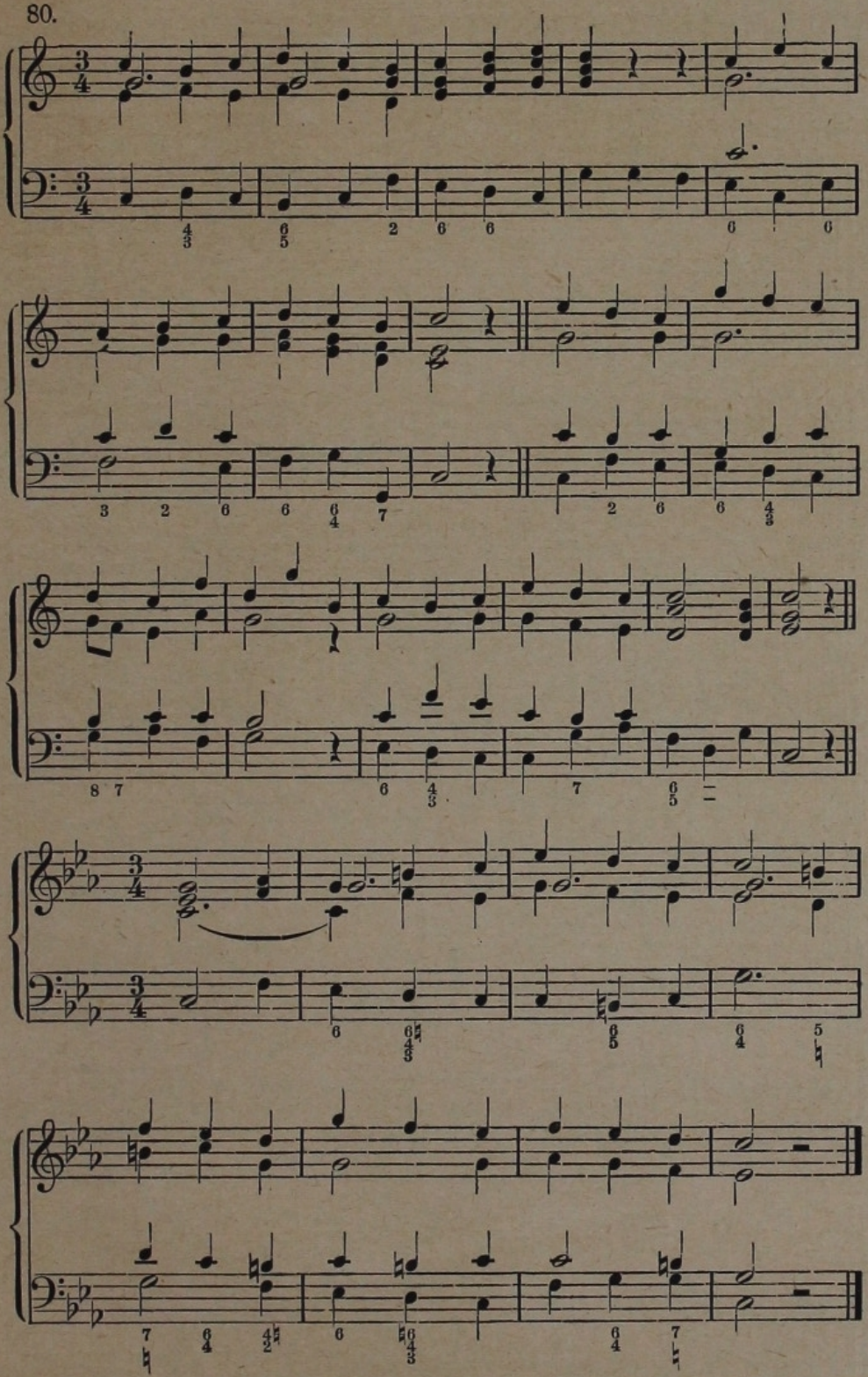
Bei den Halbschlüssen, bei welchen der $\frac{6}{4}$-Akkord nicht eingeschoben wird, wie bei + in Nr. 78, kann durch eine melodische Phrase, welche ihre Töne aus der Dominant-Harmonie entlehnt, eine Verbindung mit dem Nachsatze hergestellt, und so der Takt ausgefüllt werden, etwa in folgender Weise:

79.



Von jetzt ab können häufiger Sätze im $\frac{3}{4}$-Takte gearbeitet werden, weil in der Wiederholung der Akkorde das Mittel geboten ist, jeder Verlegenheit auszuweichen. Es folgen einige derartige Beispiele:

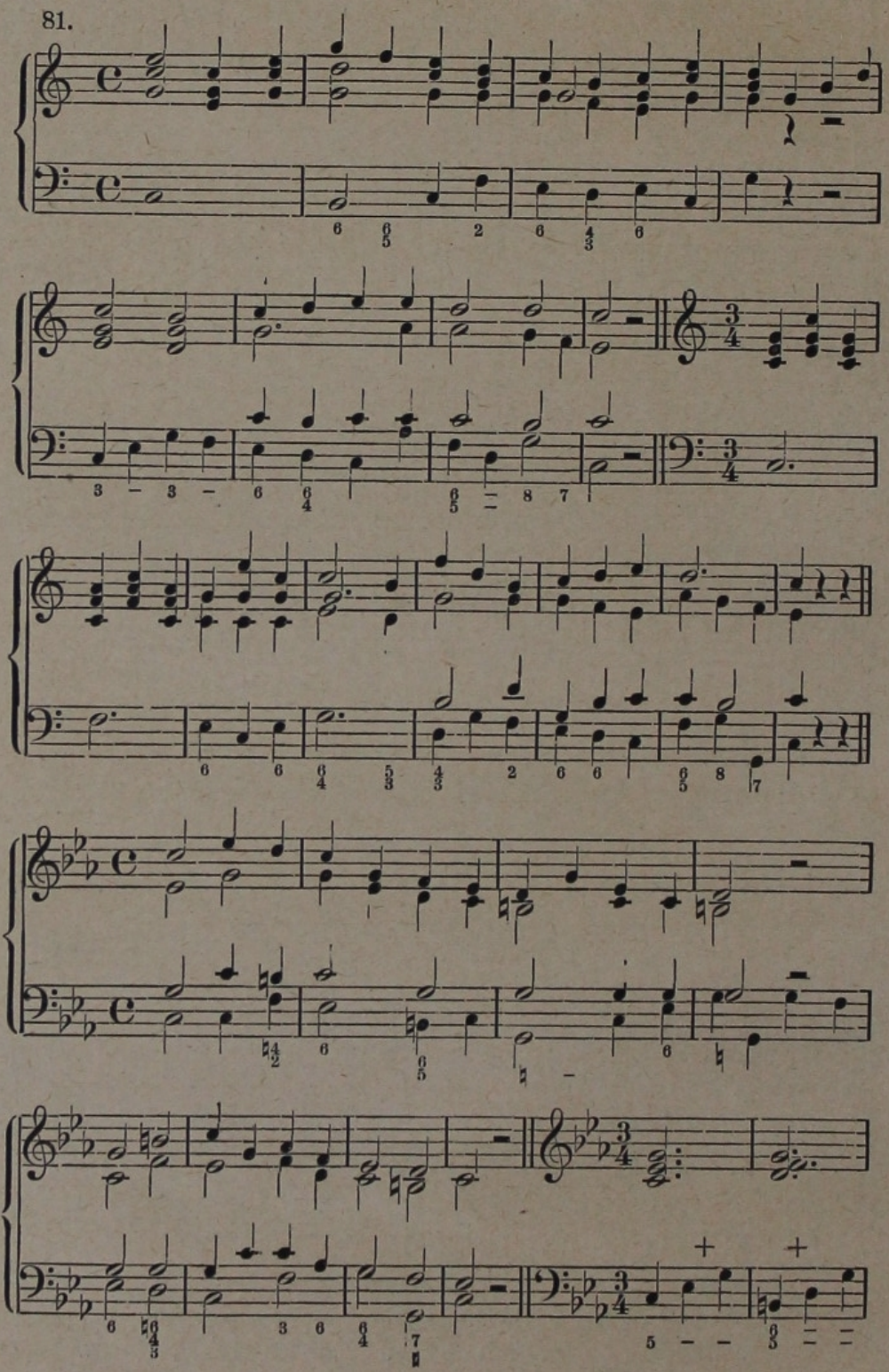
80.

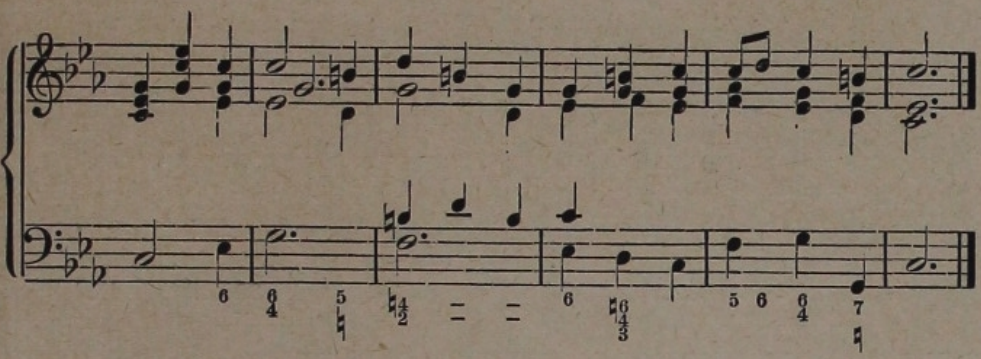


Wendet man die Akkordwiederholung mit wechselnder Lage, oder wechselnder Stellung, oder mit beiden zugleich in ausgedehnterem

Masse an, dann kann man acht- und sechzehntaktige Sätze mit verhältnismässig wenigen Akkorden bilden. Es folgen hier einige der ersteren.

81.





Wenn der Bass, wie bei +, einzelne Töne des Akkordes nacheinander berührt (S. Akkordbrechung), kann der Akkord in den übrigen Stimmen unverändert liegen bleiben, selbst wenn er zeitweise unvollständig wäre, weil das Ohr die Töne des Akkordes bei derartigen Stellen in ihrer Gesamtheit auffasst.

Nebenübung Anhang II, Tab. II der Melodien.

Hier sind ausser den in den Beispielen Anhang II, Tab. I. angewandten Akkorden noch in einigen Beispielen der Nebendreiklang der zweiten Stufe bei der Schlussformel und die Akkordwiederholung berücksichtigt.

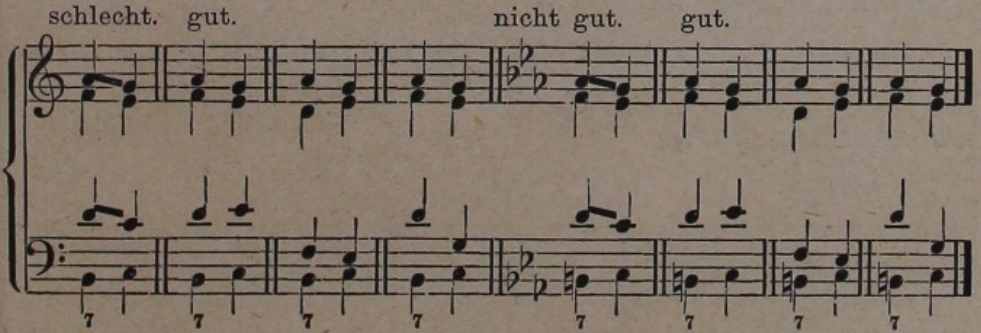
Die Neben-Septimenakkorde der VII. Stufe.

Die naturgemässe Fortschreitung des Leittones, auf welchem diese beiden Septimenakkorde aufgebaut sind, macht eine von der gewöhnlichen abweichende Auflösung notwendig. Dieselbe erfolgt, (wie auf S. 42 erwähnt) demgemäss in den Dreiklang der I. Stufe. Die Auflösung des Septimenakkordes der VII. Stufe in Dur in den Dreiklang der III. Stufe klingt gezwungen und kommt selten — fast nur bei gleichen Harmoniefolgen — vor.

Die Fortschreitung der Terz erfordert bei der Auflösung einige Aufmerksamkeit, weil leicht Quintenparallelen entstehen.

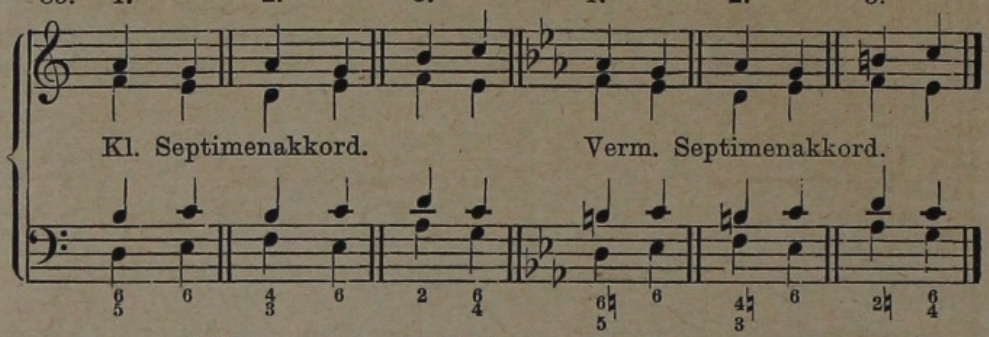
82.

schlecht. gut. nicht gut. gut.



Die Umkehrungen dieser beiden Septimenakkorde sind folgende:

83. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

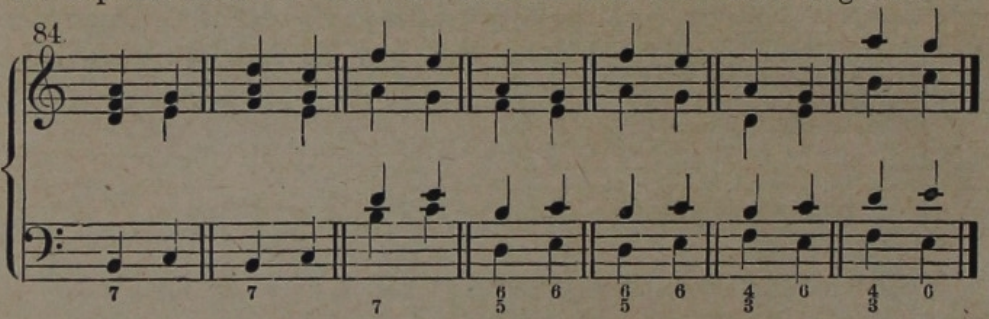


Es empfiehlt sich, die 3. Umkehrung anfangs ganz zu vermeiden, weil sie sich in den Quartsextakkord auflöst (eine Stellung, welche stets eine gewisse Vorsicht im Gebrauch beansprucht).

Am zweckmässigsten ist es, zuerst den verminderten Septimenakkord in Moll-Sätzen zu üben, weil er in der Behandlung der leichtere ist.

Die gebräuchlichsten und wohlklingendsten Stellungen und Lagen des Septimenakkordes der VII. Stufe in Dur sind etwa folgende:

84.

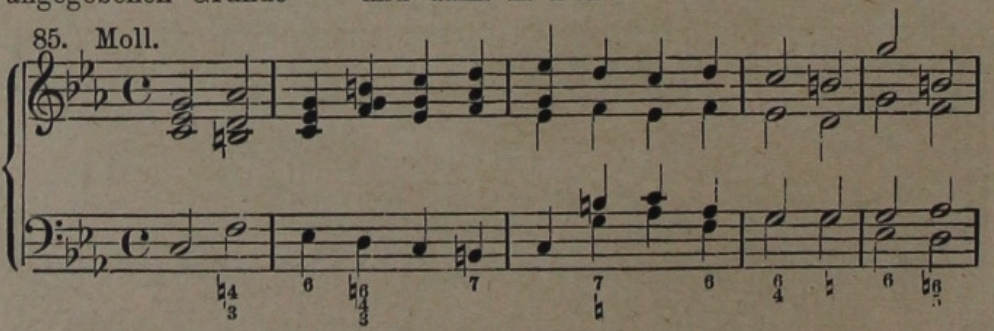


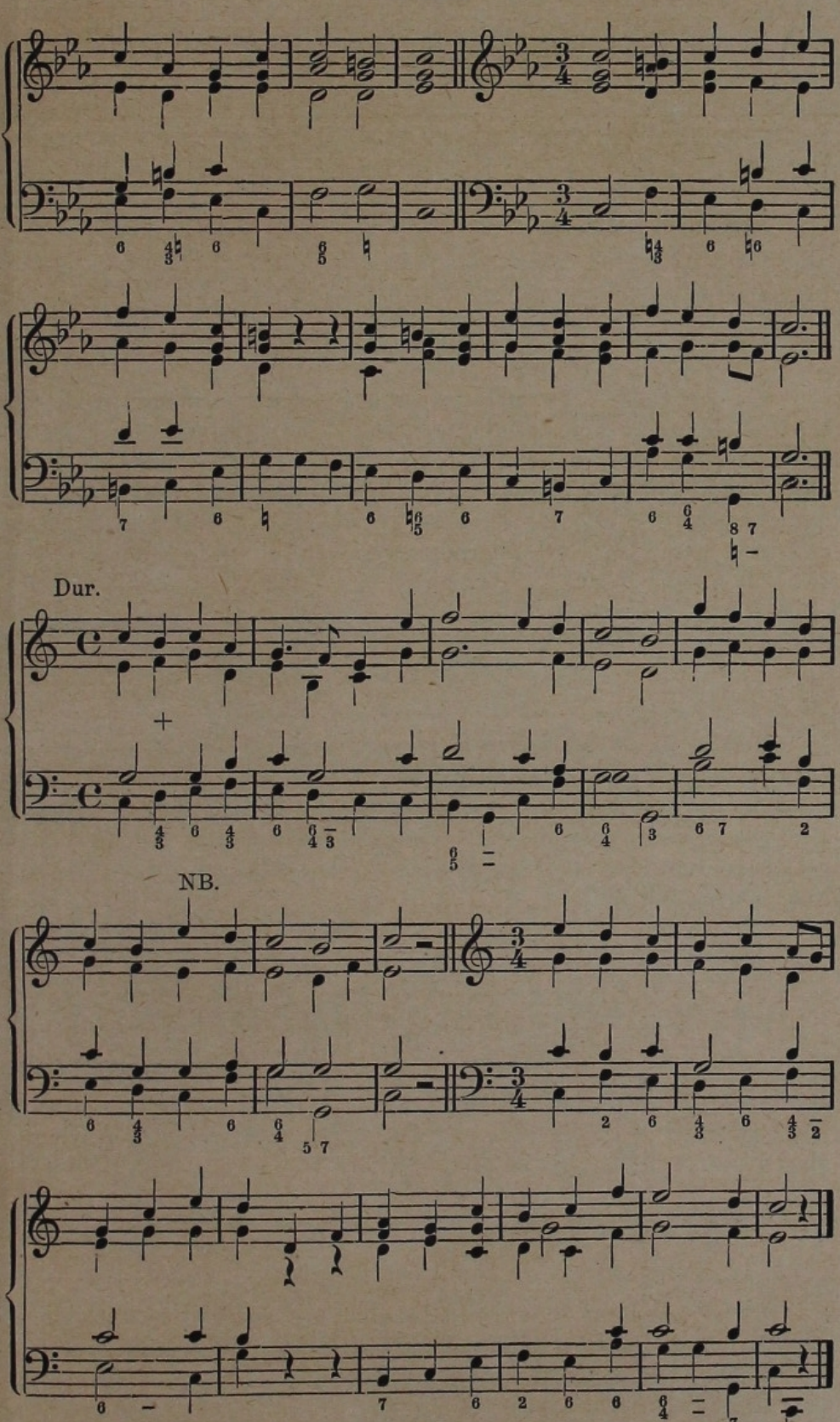
Gebrauch dieser Akkorde.

Die Neben-Septimenakkorde der VII. Stufe können — ausser bei der Schlusskadenz — dort stehen, wo ein Haupt-Septimenakkord Anwendung findet, dürfen aber nicht so oft wie dieser genommen werden. Der zu häufige Gebrauch des kleinen Septimenakkordes würde auffällig, bisweilen sogar widerlich, und der des verminderten weichlich und erschlaffend wirken.

Es folgen hier einige Beispiele, zuerst in Moll — aus dem oben angegebenen Grunde — und dann in Dur.

85. Moll.




Dur.
NB.

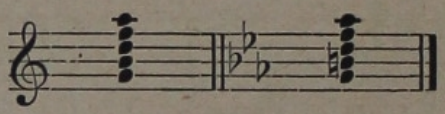
Anmerk. Die Fortschreitung der Septime nach oben ist in den Fällen, wie bei +, gestattet, wo die Stimme, in welcher sie liegt, mit einer andern — hier mit dem Basse — einen Terzengang bildet, wodurch das naturwidrige Steigen derselben verdeckt wird (s. S. 36). Man beachte ferner die melodische Führung der Oberstimme bei NB, wobei die Grundterz des Dominant-Septimenakkordes in die Oberquarte fortschreitet (s. S. 35).

Nebenübung Anhang I, Tab. VIII der Generalbassbeispiele.

Die Nonenakkorde.

Ein Nonenakkord entsteht, wenn man zu einem Septimenakkorde einen leitereigenen Ton hinzufügt, welcher eine Terz über der Septime liegt, somit zum Grundton die None bildet. Obschon man auf allen Stufen der Tonleiter Nonenakkorde bilden kann, so sind doch nur die auf der V. Stufe als selbständige Akkorde zu betrachten. Wir beschränken uns also auf folgende zwei:

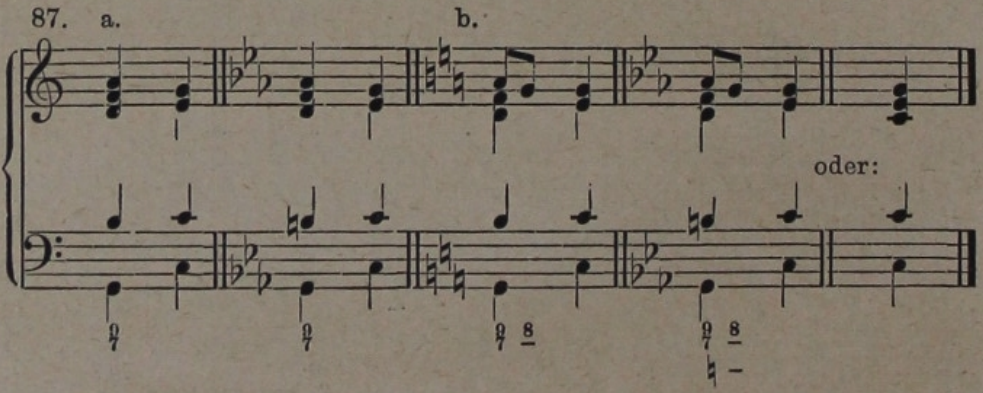
86.



Der erste, welcher der Durtonart angehört, heisst der *grosse*, weil er eine grosse, der zweite der *kleine* Nonenakkord, weil er eine kleine None hat.

Diese Nonenakkorde lösen sich, wie der Septimenakkord, aus dem sie entstanden sind, in den tonischen Dreiklang auf, wobei die None eine Stufe fällt.

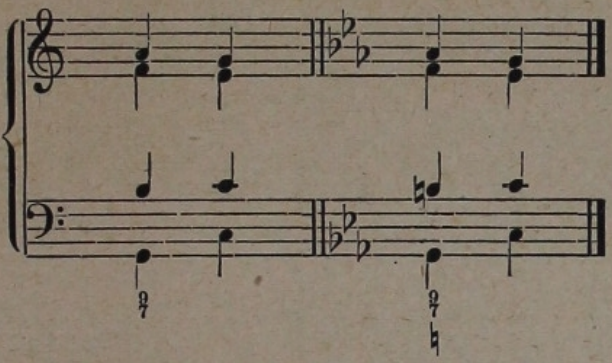
87. a. b.



Die Grundquinte muss bei a jedesmal steigen, weil sonst Quintenparallelen mit der Oberstimme entstehen. Bei b ist die None früher aufgelöst worden, als die übrigen Töne des Akkordes. Die Bezifferung des Nonenakkordes ist aus den obigen Beispielen zu ersehen.

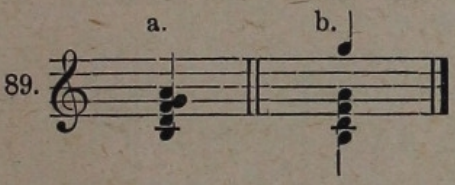
Im vierstimmigen Satze bleibt beim Nonenakkorde die Quinte weg.

88.



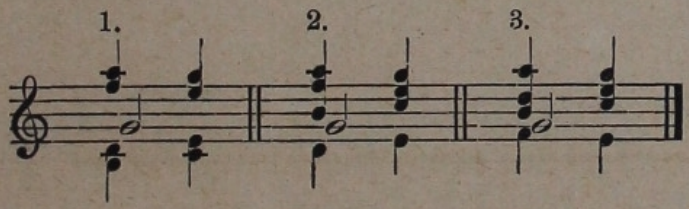
Der Nonenakkord muss, da er 5 Töne enthält, 4 Umkehrungen haben. Beim Versetzen des Nonenakkordes in die Umkehrungen hat man darauf zu achten, dass der Grundton mit der Auflösung der None nicht kollidiert, wie dies in den nachstehenden Beispielen der Fall ist.

89.



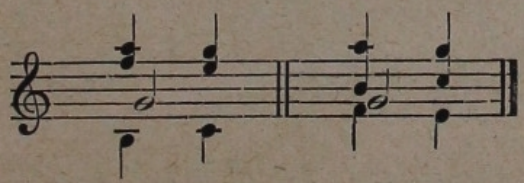
Bei a ist der Grundton der Auflösung der None geradezu im Wege; bei b macht er sich der None gegenüber so unangenehm bemerkbar, dass der Auflösung derselben gewissermassen vorgegriffen wird. Die Töne müssen deshalb so gelegt werden, dass diese Kollision vermieden wird.

90.



Die 4. Umkehrung ist unbrauchbar.
Bei vierstimmiger Anwendung fällt auch die 2. Umkehrung weg.

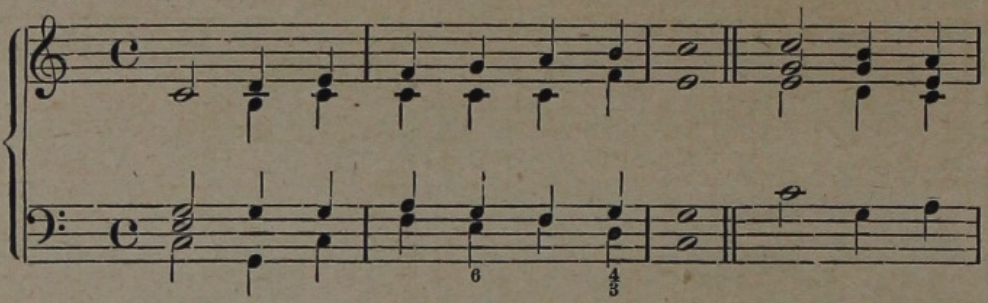
91.

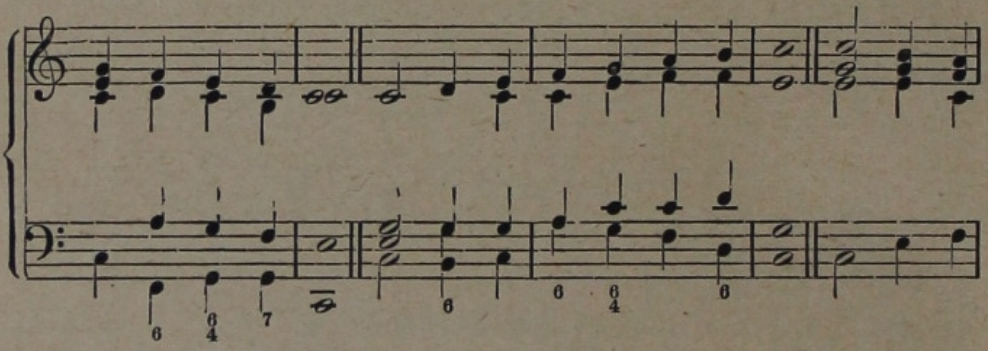


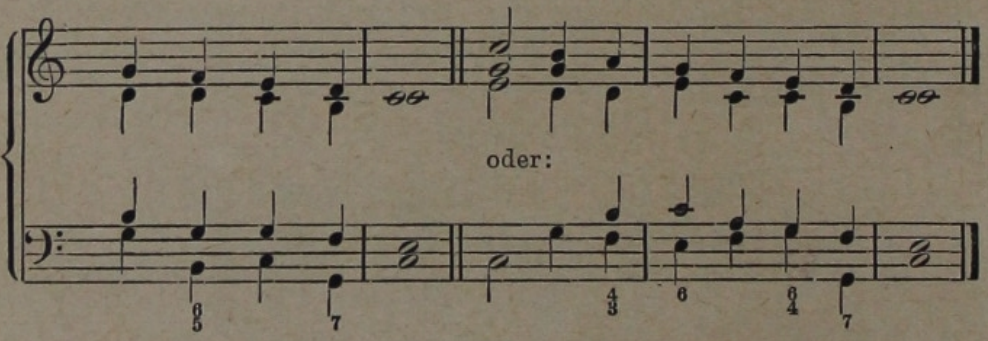
Aus den vorstehenden Beispielen ist ersichtlich, dass die None stets über dem Grundtone und in weiter Entfernung von demselben liegen muss.

Nachdem jetzt alle Stammakkorde bekannt sind, und auch von den leiterfremden Akkordbildungen in Moll die Rede gewesen ist, folgen einige Harmonisierungen der Dur- und Moll-Tonleiter:

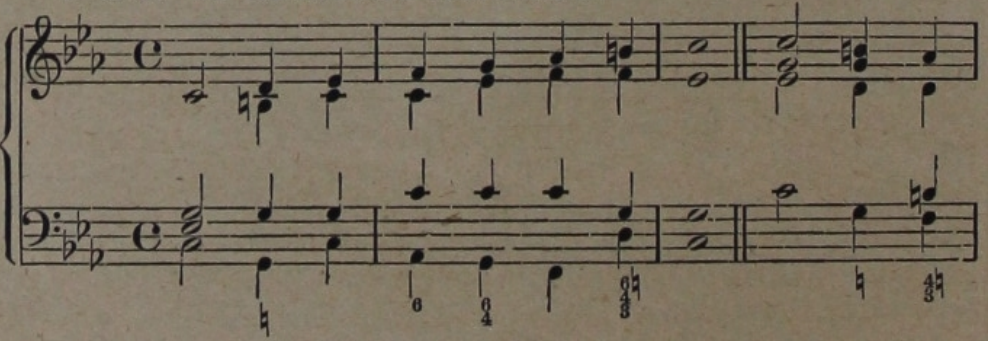
92. a. Dur.

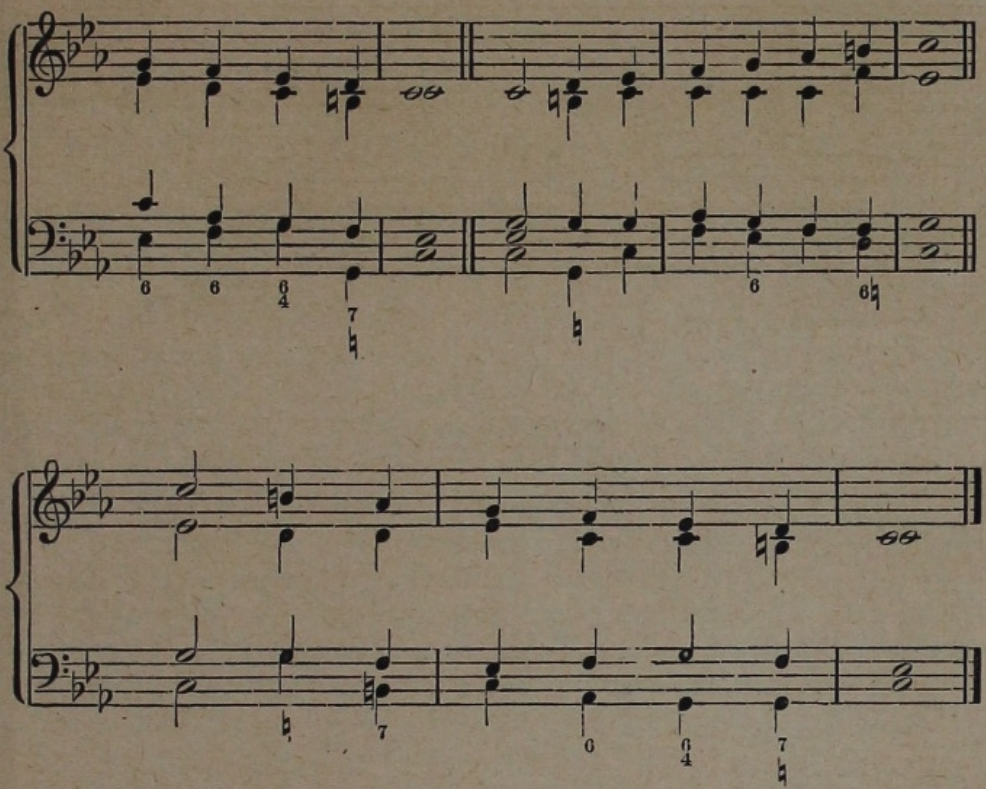




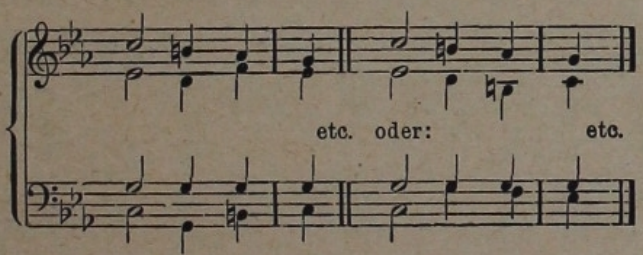


b. Moll. aa. Harmonische Molltonleiter.

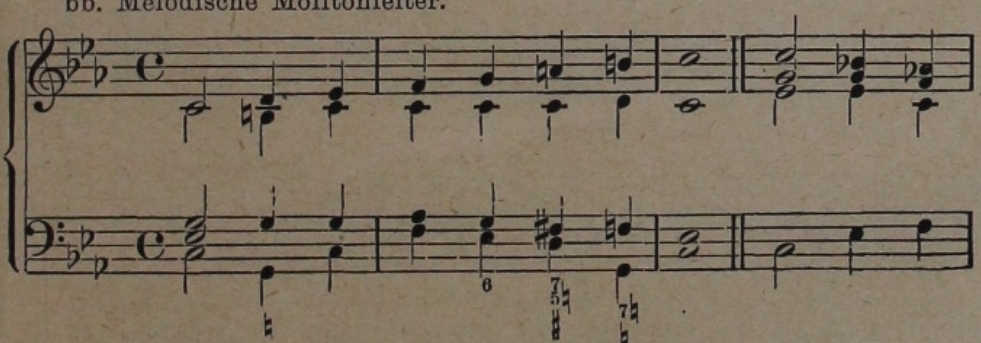


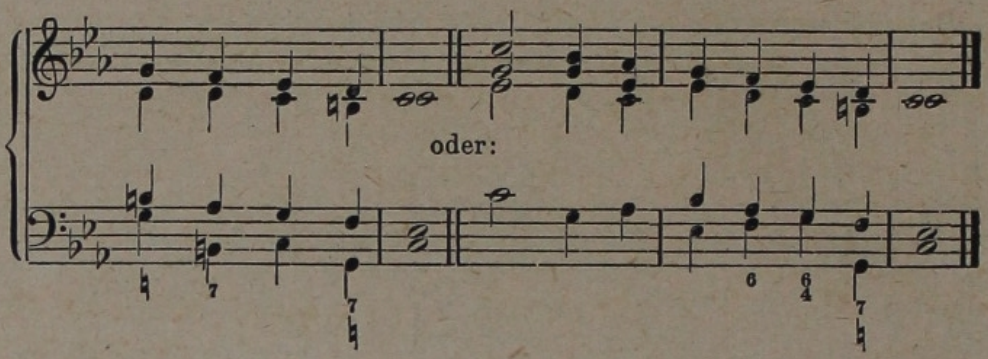


Anmerk. Dass auch die Anwendung des Nonenakkordes bei der Harmonisierung der Tonleiter möglich ist, zeigt das folgende Beispiel:



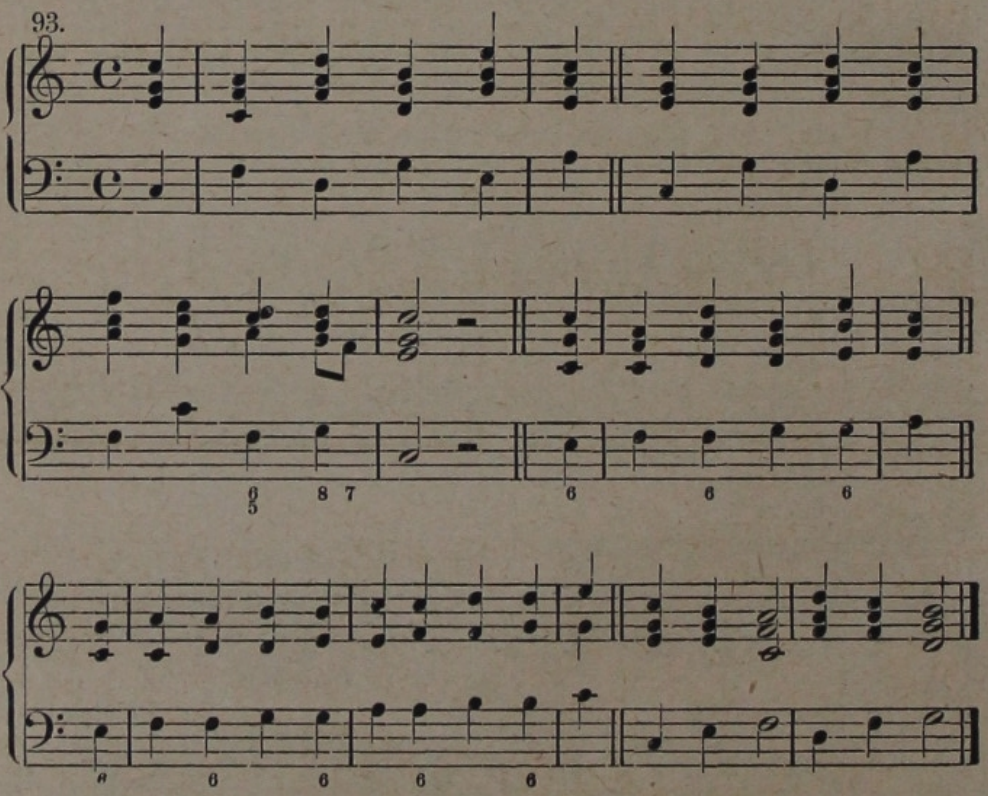
bb. Melodische Molltonleiter.





Sequenzen.

Sequenz ist die mehrmalige Wiederholung eines harmonischen Motivs, — d. h. einer Zusammenstellung von zwei oder mehreren Akkorden — auf verschiedenen Tonstufen. Die daraus resultierende konsequente Fortschreitung des Basses bedingt eine ebenso gleichmässige Führung der übrigen Stimmen. Sequenzen in Dreiklängen würden sich also in der Durtonart beispielsweise folgendermassen gestalten:



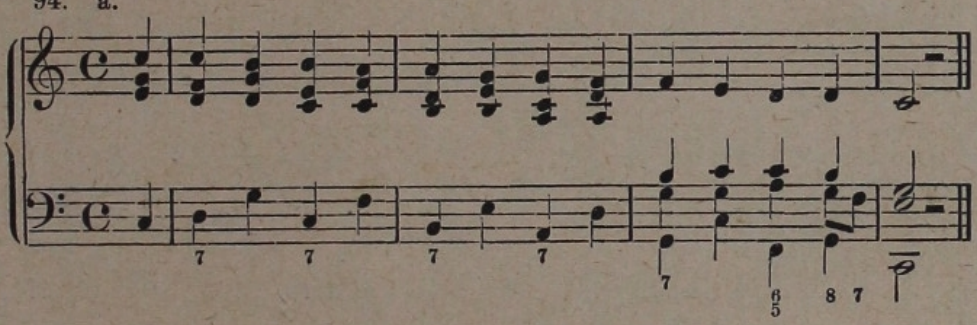
Die Sequenzen in Septimenakkorden werden meistenteils so gebildet, dass die Septimenakkorde auf einen guten Taktteil, oder ein

gutes Taktglied treffen*), weil die vorbereiteten Septimen wie Vorhalte wirken, von welchen später die Rede sein wird. Vorhalte aber haben in der Regel eine rhythmisch bevorzugte Stellung.

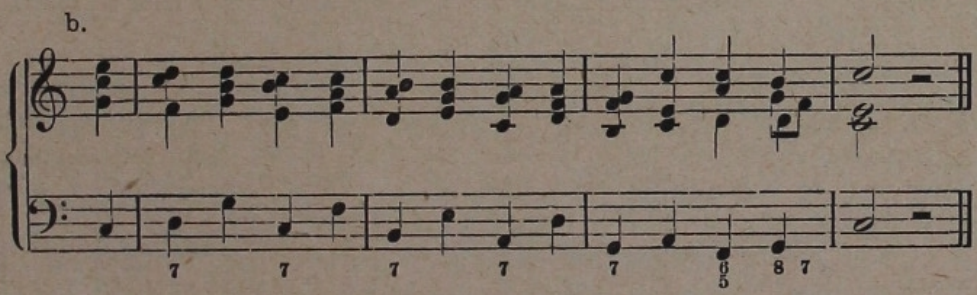
Die Übungen sind unter Berücksichtigung des S. 41 und 42 über die Neben-Septimenakkorde Gesagten, zunächst nur *in Dur*, und zwar folgendermassen zu machen:

Man fängt mit dem tonischen Dreiklange, einmal in der Oktav-, das andere Mal in der Terz-, und das dritte Mal in der Quintlage im Auftakt an, wählt alsdann einen Neben-Septimenakkord, dessen Septime — weil sie vorbereitet sein soll, — im tonischen Dreiklange enthalten ist, und löst ihn dann in den eine Quarte höher liegenden Dreiklang auf. Das harmonische Motiv, welches im vorliegenden Falle aus einem Septimenakkorde und seiner Auflösung besteht, wird nun mehrmals mit *derselben Verteilung der Stimmen* wiederholt, und an geeigneter Stelle mit der Schlussformel versehen, z. B.

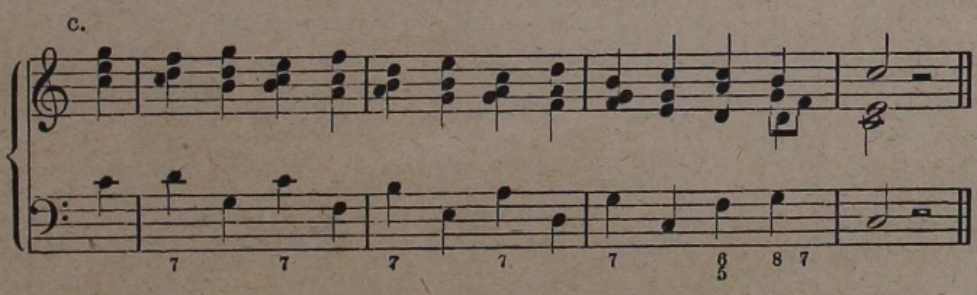
94. a.



b.

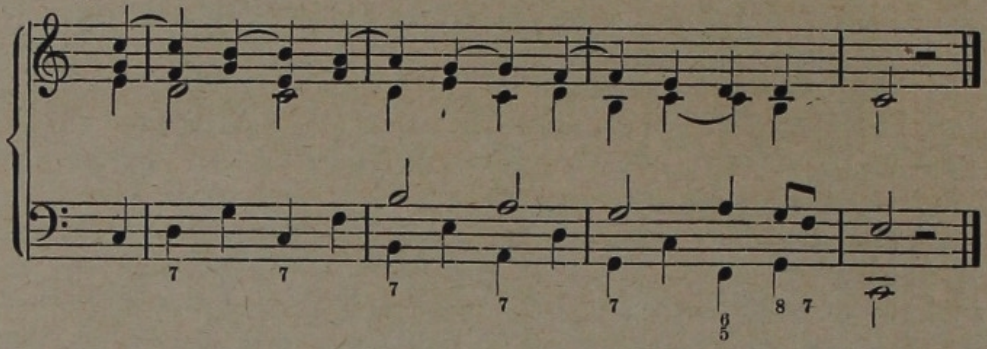


c.



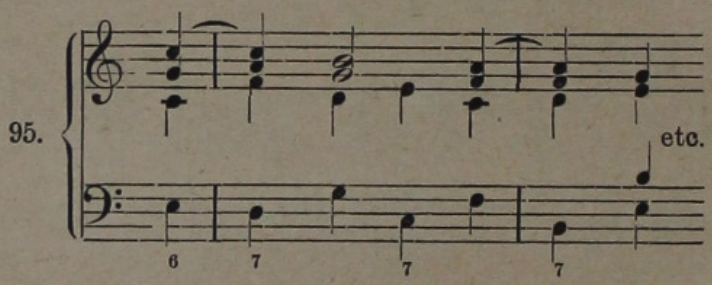
*) Taktglieder sind bekanntlich kleinere Teile als Taktteile.

d.



Die Quinte der Neben-Septimenakkorde muss ausgelassen werden, wenn, wie in Nr. 94, in den beiden ersten Akkorden Quintenparallelen entstehen würden, oder wenn man den Auflösungsakkord vollständig, und dabei fliessende Stimmführung haben will; auch bindet man gern die sich wiederholenden Töne, wie bei d. Sollen die Neben-Septimenakkorde vollständig erscheinen, dann beginnt man mit dem Sextakkorde des tonischen Dreiklanges, lässt die Terz des Septimenakkordes bei der Auflösung stets fallen, wodurch auch der folgende Akkord vollständig wird.

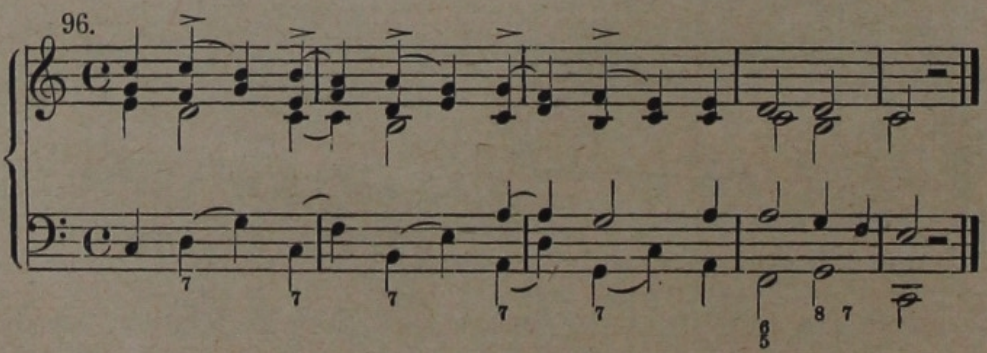
95.



In den vorstehenden Beispielen wurde immer der Septimenakkord der zweiten Stufe zuerst genommen. Man hätte aber auch ebensogut den der vierten, oder sechsten Stufe nehmen können, weil auch die Septimen dieser Akkorde im tonischen Dreiklange enthalten sind, also vorbereitet werden können.

Stehen die Septimenakkorde auf dem leichten Taktteile, dann wird in der Regel das ihnen an rhythmischer Bedeutsamkeit Abgehende durch Betonung im Vortrage annähernd ersetzt, z. B.

96.

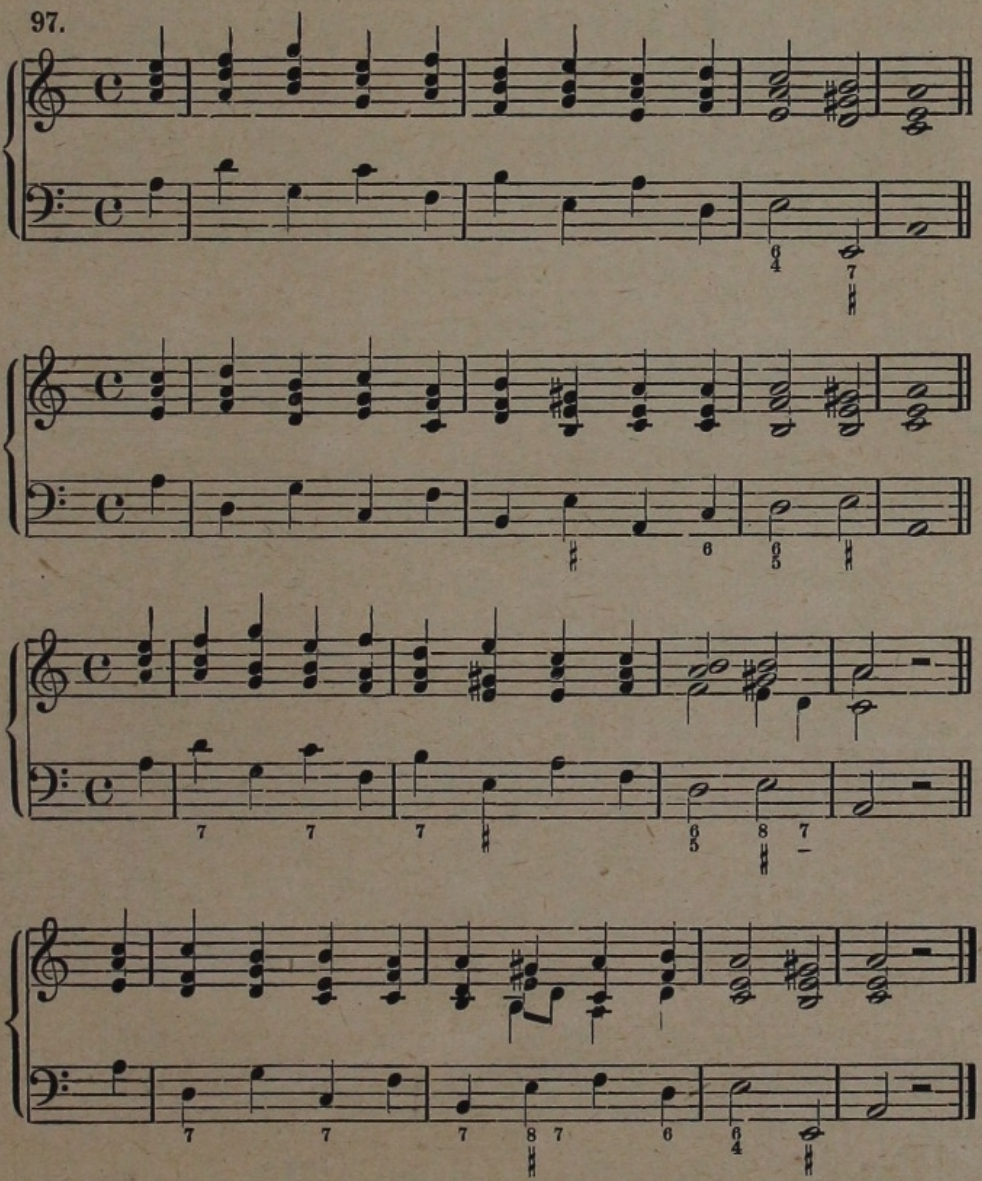


Sequenzen in Moll.

Bei Sequenzen in Moll muss man die übermässige Sekunde von der sechsten zur siebenten Stufe, welche die Verbindung der Akkorde stören würde, vermeiden, und sich bei Bildung der letzteren an die Vorzeichnung halten*). Eine Sequenz auf Grundlage der eigentlichen Molltonleiter ist unmöglich, wie man sich leicht durch einen Versuch überzeugen kann.

Sobald die Sequenz beendet ist, tritt die erhöhte siebente Stufe in ihr Recht.

97.



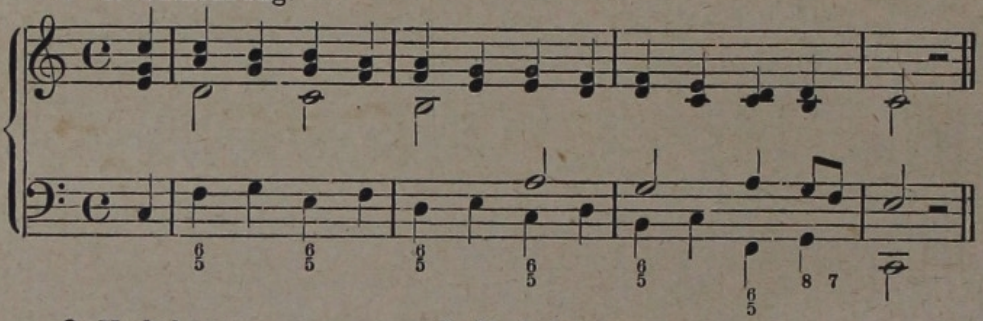
*) Es ist hier das S. 45 über „*Leiterfremde Akkordbildungen in Moll*“ Gesagte in Erinnerung zu bringen.

Man wird die Beobachtung gemacht haben, dass an den Stellen, an welchen die erniedrigte siebente Stufe der Tonleiter genommen wird, die Molltonart aufhört, und die Paralleldurtonart dominiert.

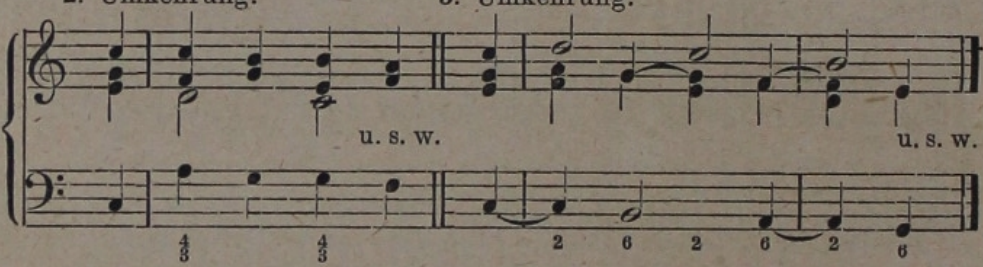
Weiteres über die Sequenzen.

Stellt man die Septimenakkorde der Sequenz a in Nr. 94 in die Umkehrungen, dann entstehen Sequenzen, wie die folgenden:

98. 1. Umkehrung.



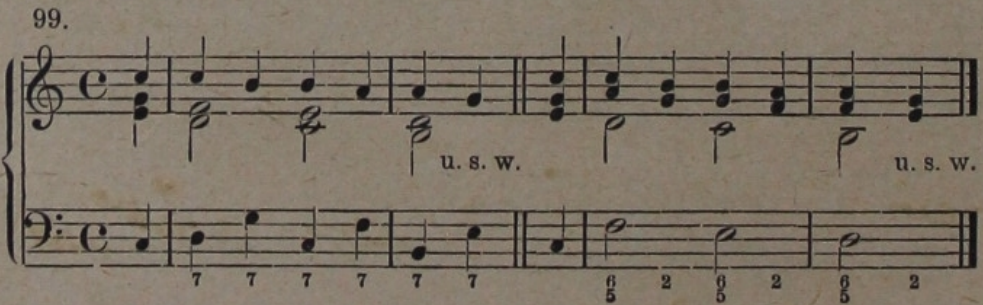
2. Umkehrung. 3. Umkehrung.

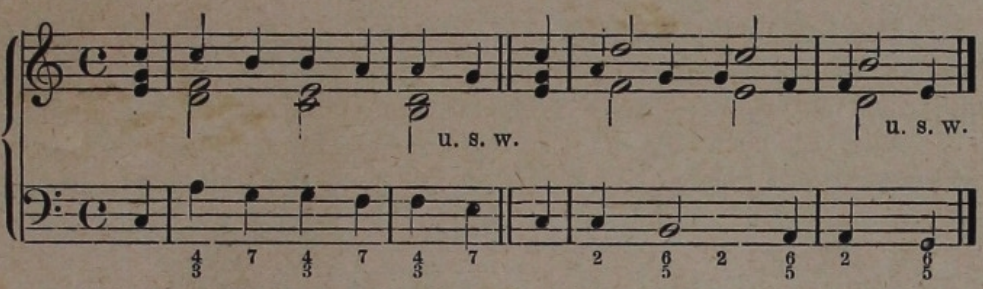


Diese Sequenzen sind in den *drei Lagen*, in Dur und Moll, und sodann in *weiter Harmonie* zu üben, wobei nochmals bemerkt wird, dass man als ersten Septimenakkord nicht nur den auf der zweiten, sondern auch den auf der vierten, oder sechsten Stufe nehmen kann.

Da man aus jedem Dreiklange einen Septimenakkord bilden kann, so lassen sich auch aus den vorangehenden Sequenzen leicht solche herstellen, welche aus einer Reihe von unmittelbar aufeinander folgenden Septimenakkorden bestehen; man darf nur die Terz des ersten Septimenakkordes als Septime in seinem Auflösungsakkorde liegen lassen, z. B.

99.





Alle diese Sequenzen in Dur sind *leitereigene*, weil sie nur aus leitereigenen Akkorden bestehen; werden auch Akkorde aus anderen Tonarten verwendet, dann heissen sie *leiterfremde*. Zu diesen gehören auch die Sequenzen in Moll, weil in ihnen Akkorde aus der Paralleltonart vorkommen. Von den leiterfremden Sequenzen wird später, nach der Abhandlung von der Modulation, noch speziell die Rede sein.

Nebenübung Anhang I, Tab. IX der Generalbassbeispiele.

Chromatische Veränderung einzelner Stufen der Dur- und Molltonart.

(Alterierte Akkorde.)

Einzelne Stufen der Dur- und Molltonart können chromatisch verändert werden, ohne dass das Wesen der betreffenden Tonart beeinträchtigt wird.

So erscheint bisweilen:

1. Dur mit kleiner Sexte

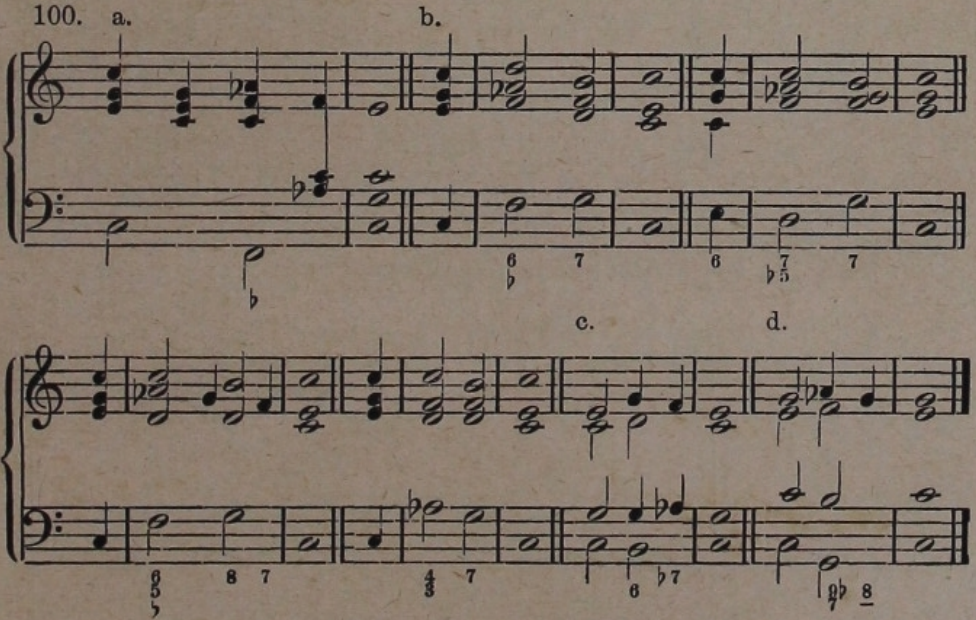
a) im Subdominantdreiklang,

b) im Nebendreiklang und Septimenakkord der zweiten Stufe,

c) im Septimenakkord der siebenten Stufe,

d) im Nonenakkord.

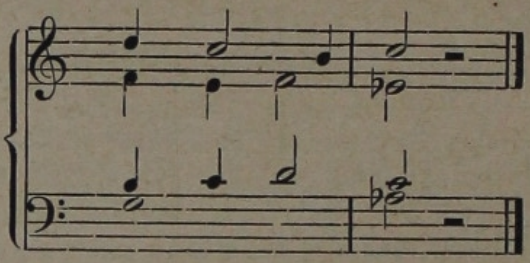
100. a. b.



Dergleichen Akkordverbindungen haben keinen anderen Zweck, als dem hellen, klaren Dur vorübergehend eine dunklere Färbung zu geben. Hauptmann spricht infolge dessen von einer Dur-Molltonart.

Hier ist noch der Fall zu erwähnen, wo sich der Dominantseptimenakkord beim Trugschlusse in den Durdreiklang der erniedrigten sechsten Stufe auflöst, z. B.

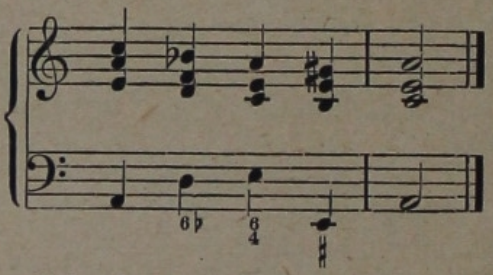
101.



Anmerk. Über Moll mit grosser Sexte, sowie mit kleiner Septime ist bereits in dem Kapitel „Leiterfremde Akkordbildungen in Moll" (Siehe daselbst) die Rede gewesen.

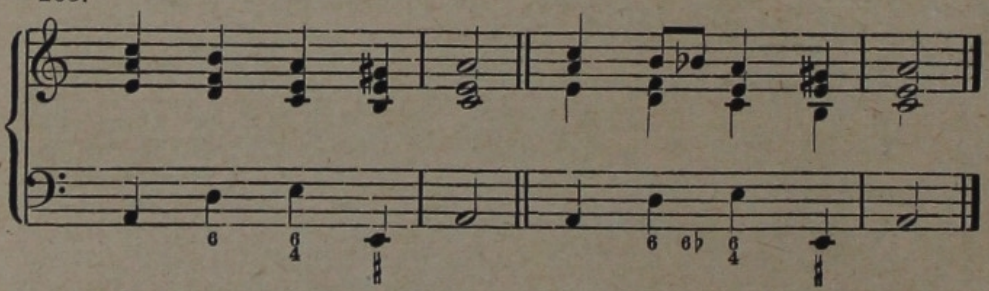
2. **Moll mit kleiner Sekunde** im Neben-Dreiklang der zweiten Stufe, z. B.

102.



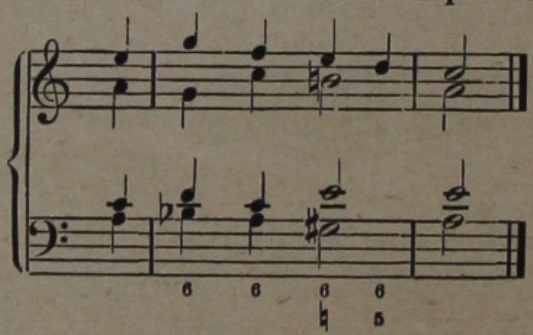
Dies ist ursprünglich nichts Anderes, als:

103.



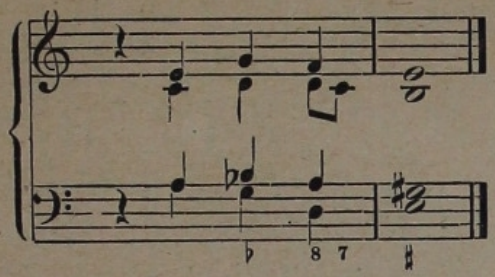
3. Moll mit kleiner Sekunde und kleiner Septime:

104.



Diese Akkordverbindung wird häufig beim phrygischen Schlusse (in der modernen Musik der Schluss von der vierten zur fünften Stufe in Moll), wovon später gesprochen werden soll, angewendet:

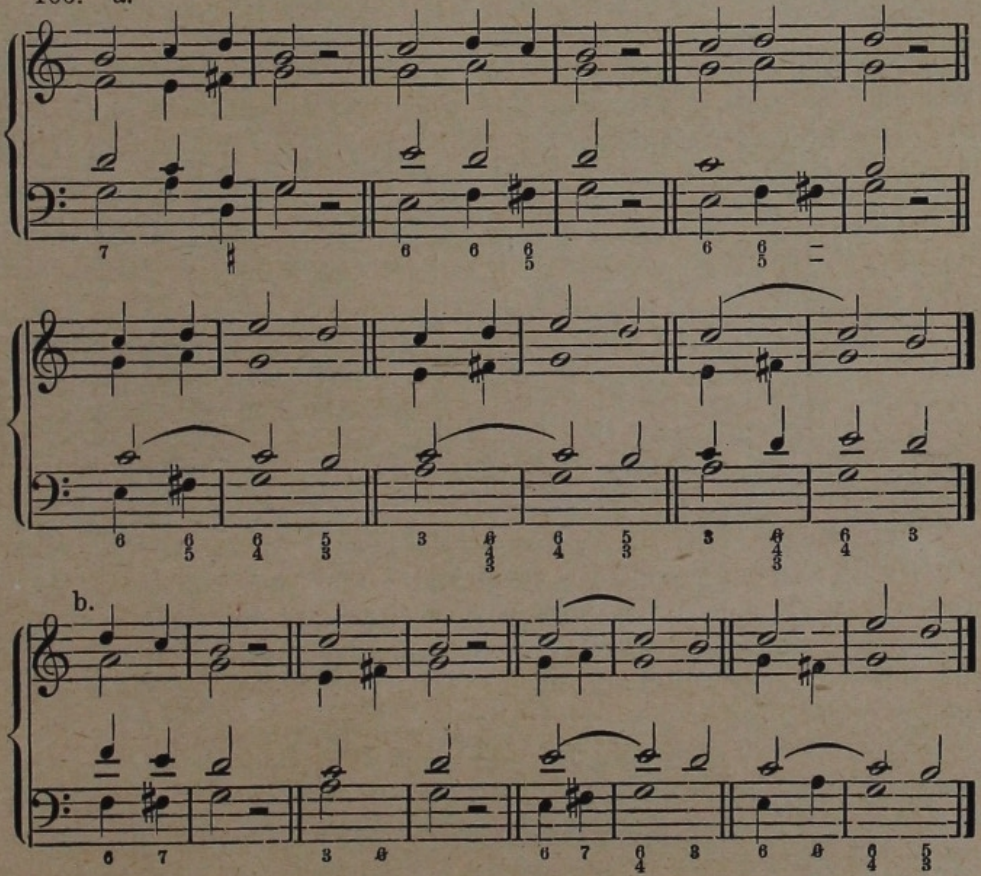
105.



Wechseldominant-Harmonien.

Die chromatische Erhöhung der Quarte in Dur und Moll erfolgt zuweilen in den Akkorden der zweiten und vierten Stufe zum Zweck einer bestimmteren und verschärfteren Wendung nach der Dominantharmonie. Die Akkorde selbst gleichen dann den Dominant-, oder den ihre Stelle vertretenden Harmonien der Dominanttonart, und werden Wechseldominantharmonien genannt. Man hat diese Bezeichnung gewählt, weil scheinbar ein Wechsel der Dominantharmonien stattfindet.

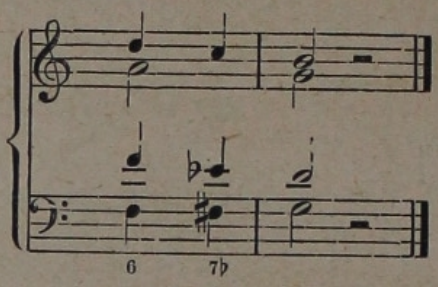
106. a.



b.

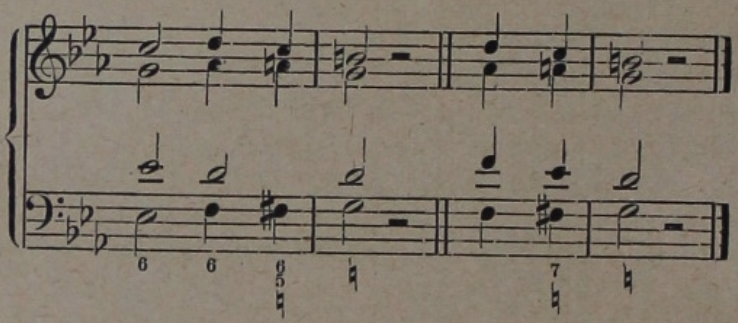
Statt des kleinen Septimenakkordes auf der erhöhten IV. Stufe in Dur erscheint häufig der verminderte.

107.



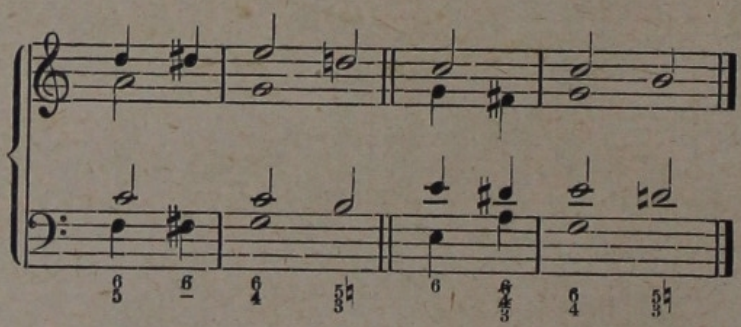
Einige der vorstehenden Verbindungen sind auch in Moll brauchbar.

108.



Verzögert der Quartsextakkord den Eintritt der Dominantharmonie, so wird in Dur bisweilen neben der Quarte auch noch die Sekunde chromatisch erhöht.

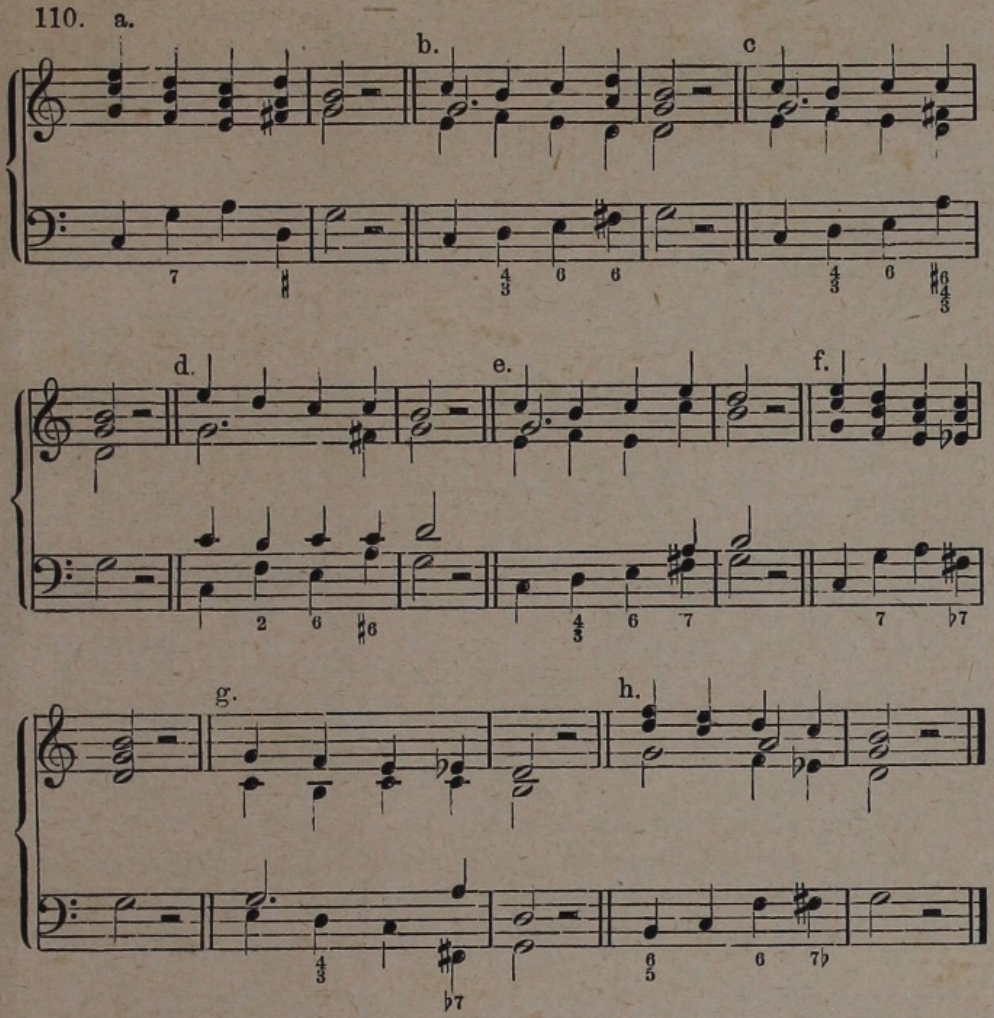
109.



Wir kehren nun zu unseren achttaktigen Perioden zurück, um die Wechseldominantharmonien beim Halb- und Ganzschlusse in Anwendung zu bringen. Sie können hierbei nur in der Grundstellung und in der ersten, oder zweiten Umkehrung gebraucht werden, weil die weiteren Umkehrungen nicht auf die Grundstellung des Dominantakkordes führen.

Wir befassen uns zunächst mit dem Halbschlusse, — da wir uns beim Ganzschlusse nur auf ihn beziehen dürfen — und zwar in Dur, und beschränken uns hierbei vorläufig auf den 3. und 4. Takt unserer Perioden.

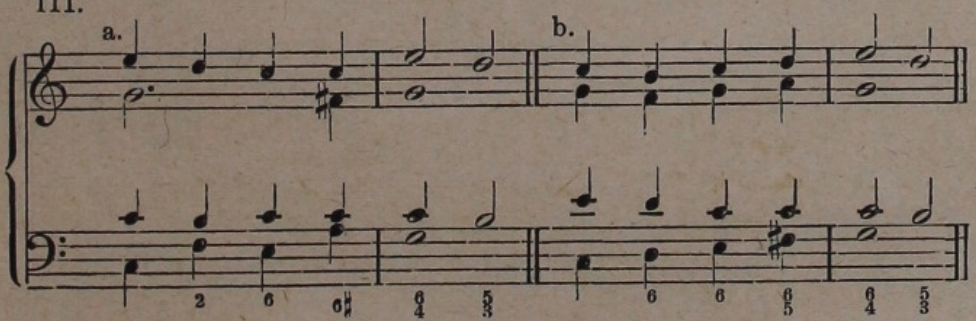
110.

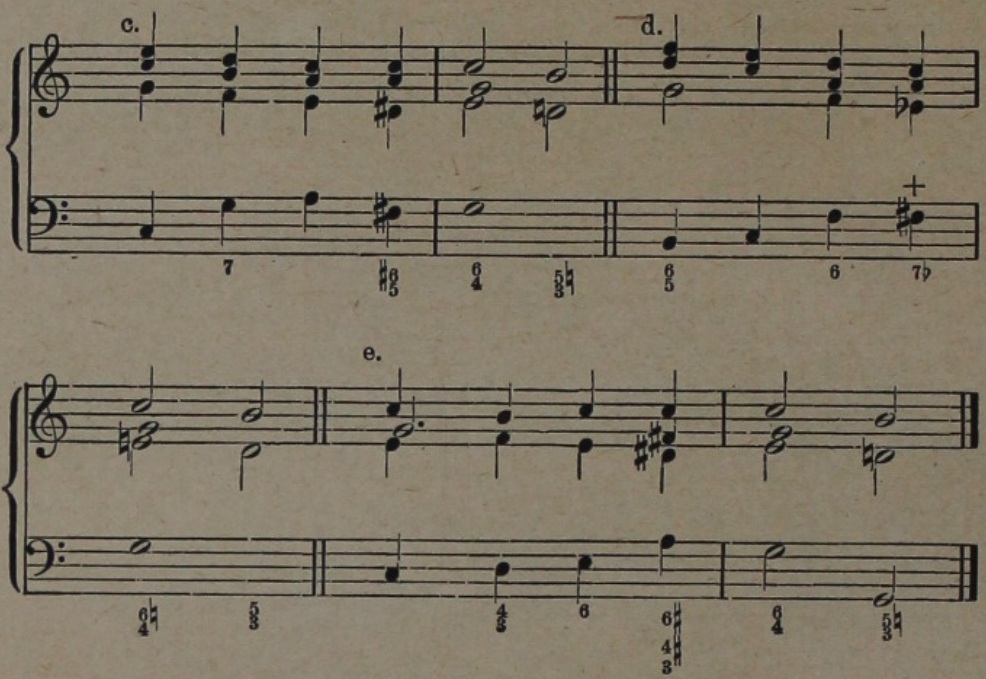


Alle diese Halbschlüsse machen nicht den Eindruck, als ob man die Tonart *C* verlassen hätte, sondern stellen ein weiteres Fortgehen in *C* in Aussicht. Der *G*-Dreiklang wirkt nicht als tonischer, sondern nur als Dominantdreiklang.

In den folgenden Beispielen ist, was häufig geschieht, zwischen die Wechseldominantharmonie und ihre Auflösung der $\frac{6}{4}$-Akkord eingeschaltet:

111.

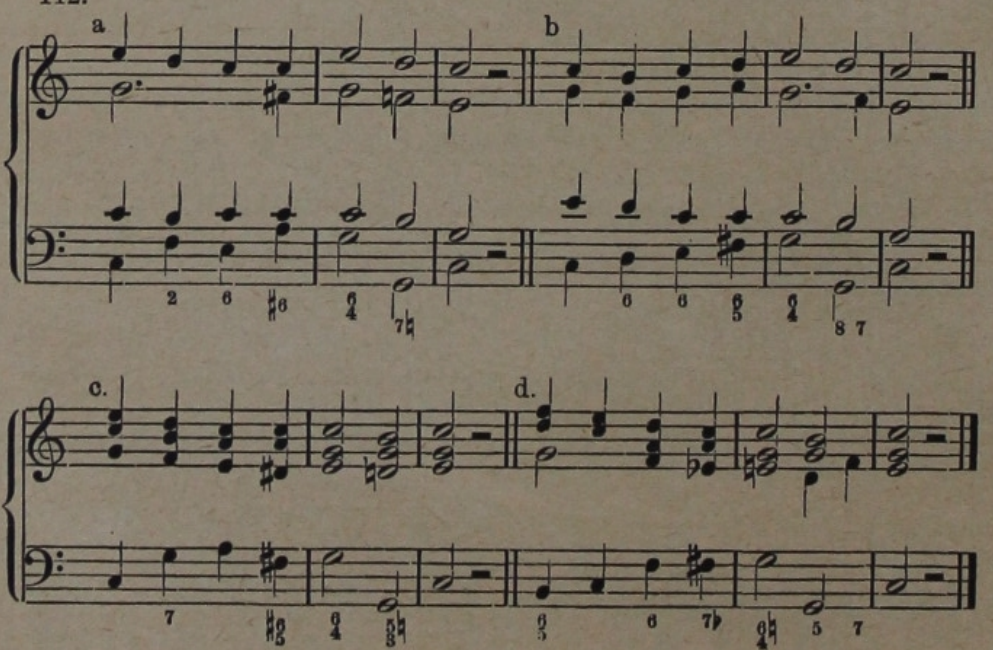




Bei + im Beispiel d findet sich eine Inkorrektheit in der Schreibweise (statt *es* müsste *dis* stehen); das vorangehende *f* hat dazu Veranlassung gegeben, weil die Tonfolge *f-es* leichter aufzufassen und zu singen ist, als die Tonfolge *f-dis*.

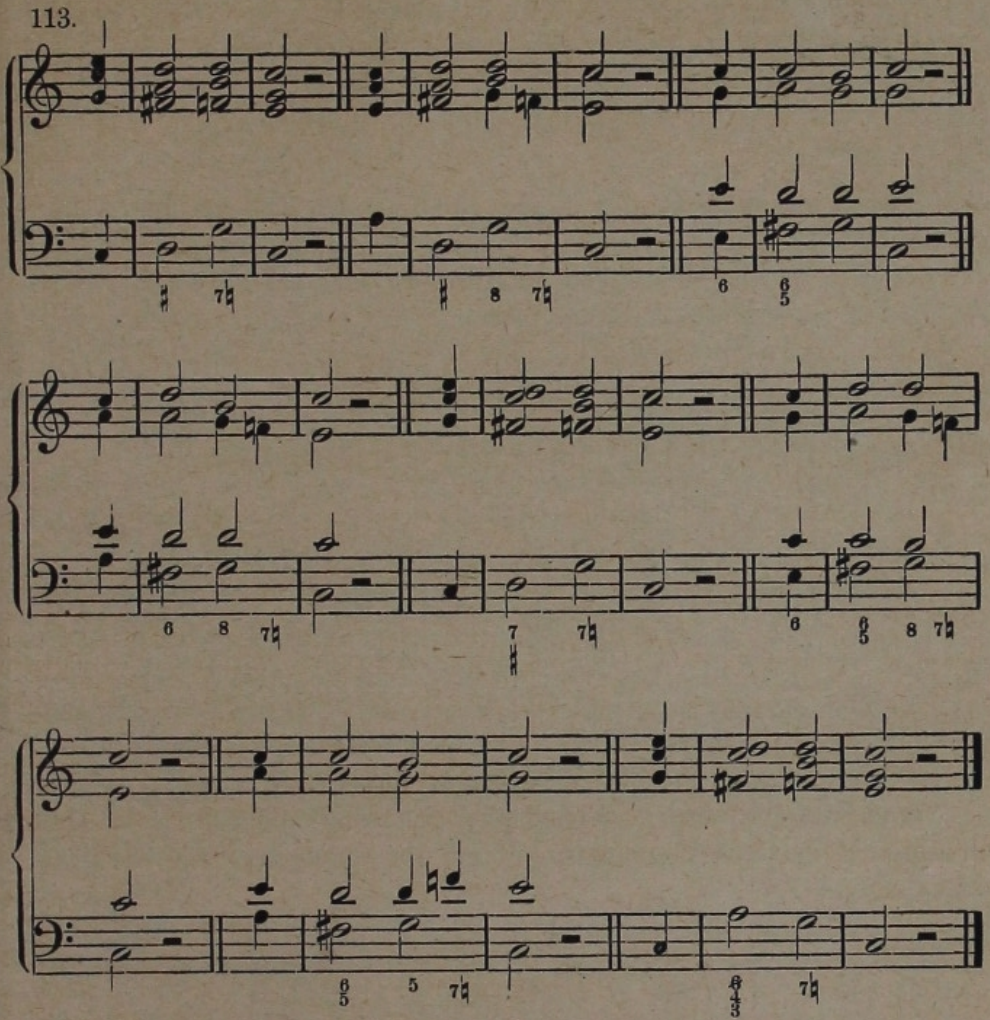
Die vorstehenden Beispiele geben zugleich die Anleitung, wie man den Ganzschluss zu bilden hat. Man braucht an sie nur den tonischen Dreiklang anzuhängen, wie folgt:

112.



Die Schlussformel kann auch so gebildet werden, dass die Wechseldominantharmonie an Stelle des Quartsextakkordes tritt, z. B.

113.



Anmerk. Es sind nun achttaktige Sätze aus Durtonarten mit Anwendung der Wechseldominantharmonien beim Halb- und Ganzschlusse auszuarbeiten.

Wechseldominantharmonien in Mollsätzen.

(Akkorde mit übermässiger Sexte.)

Die Bildung von Wechseldominantharmonien in Mollsätzen bringt uns auf neue Akkordgestaltungen, von denen die Akkorde mit übermässiger Sexte:

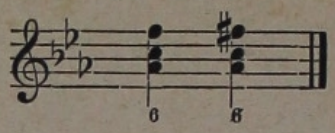
a) der *übermässige Sextakkord,*
b) der *übermässige Terzquartsextakkord,*
c) der *übermässige Quintsextakkord*

häufig Verwendung finden, und auch in unseren nächsten Arbeiten benutzt werden sollen.

Der Basston dieser Akkorde ist die sechste Stufe der Molltonart.

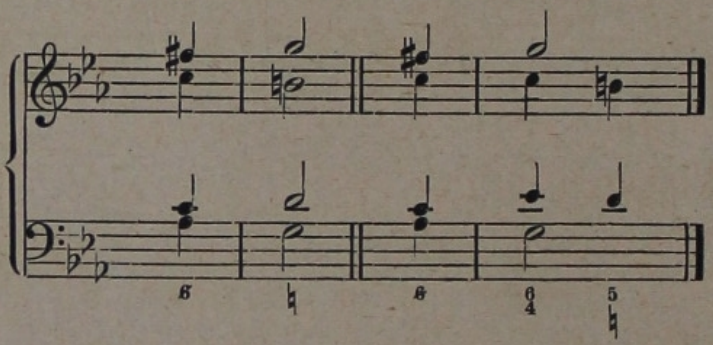
Erhöht man in dem auf dieser Stufe stehenden Sextakkorde die Sexte chromatisch, so entsteht der *übermässige Sextakkord:*

114.



Durch die übermässige Sexte (übermässige Quarte der Tonart) erhält der Akkord das Bestreben nach der Dominantharmonie fortzuschreiten, welche demselben unmittelbar folgt, oder deren Eintritt durch den Quartsextakkord der ersten Stufe verzögert wird.

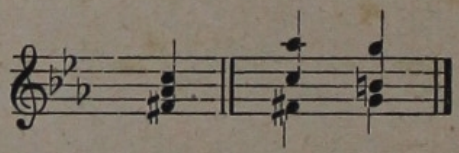
115.



In dem übermässigen Sextakkord wird — wie aus vorstehenden Beispielen ersichtlich ist — die Terz des Basstones verdoppelt.

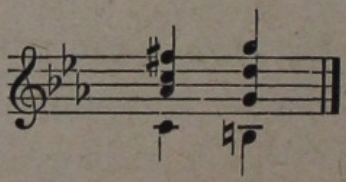
Die Grundform des übermässigen Sextakkordes ist ein Dreiklang, der unter dem Namen *„doppelt verminderter"* bekannt ist. Dreistimmig ist derselbe brauchbar, kommt aber auch in dieser Form nur selten vor.

116.



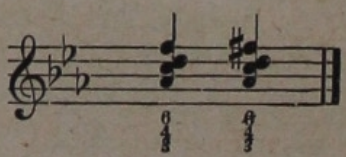
Die zweite Umkehrung dieses Akkordes ist in weiter Lage auch vierstimmig brauchbar:

117.



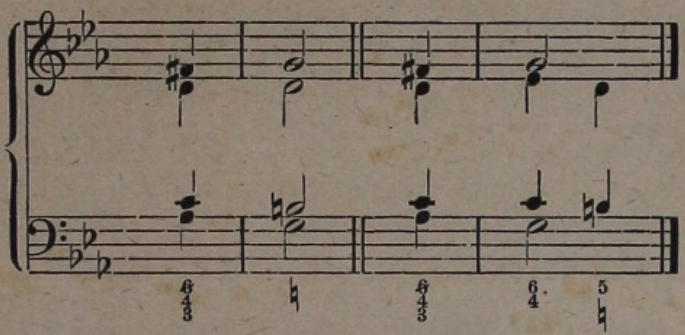
Der auf der sechsten Stufe iu Moll errichtete Terzquartsextakkord wird durch chromatische Erhöhung der Sexte zum *„übermässigen"*:

118.



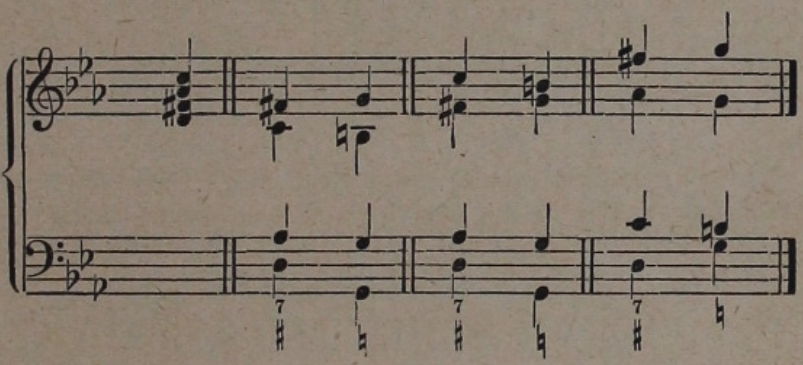
Sein Fortschritt erfolgt in den Dominantdreiklang, oder in den Quartsextakkord mit nachfolgendem Dominantakkorde.

119.



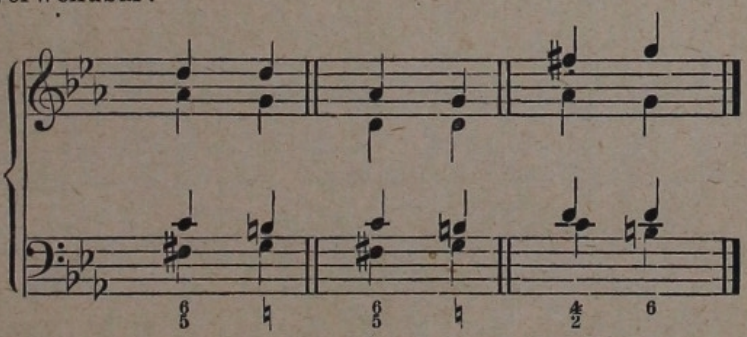
Führen wir den übermässigen Terzquartsextakkord auf die Grundform zurück, so erhalten wir den Septimenakkord der zweiten Stufe mit chromatisch erhöhter Terz, welcher in weiter Lage wohl manchmal vorkommt.

120.



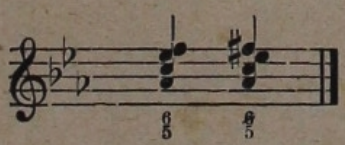
Auch die erste und dritte Umkehrung dieses Akkordes ist praktisch verwendbar:

121.



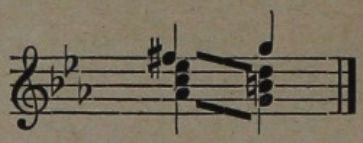
Die Erhöhung der Sexte des auf der sechsten Stufe der Molltonart errichteten Quintsextakkordes giebt den *„übermässigen Quintsextakkord“:*

122.



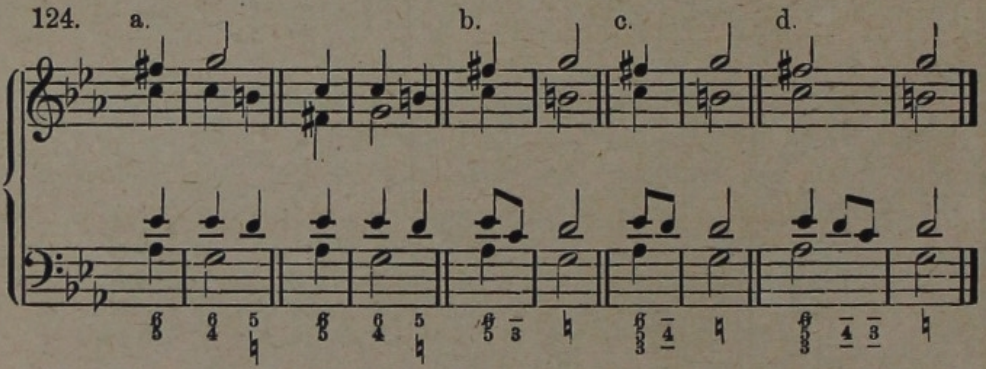
Die Fortschreitung dieses Akkordes erfolgt gleichfalls nach der Dominantharmonie; dabei entstehen jedoch Quintenparallelen:

123.



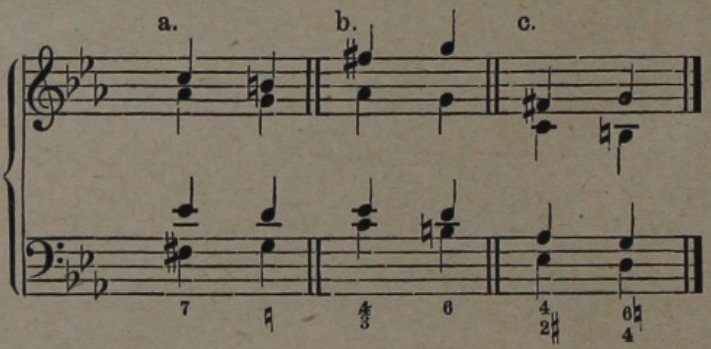
Diese werden vermieden, wenn man zwischen den übermässigen Quintsextakkord und die Dominantharmonie den Quartsextakkord der ersten Stufe, oder den übermässigen Sextakkord (oder auch die beiden letzteren) einschiebt:

124. a. b. c. d.



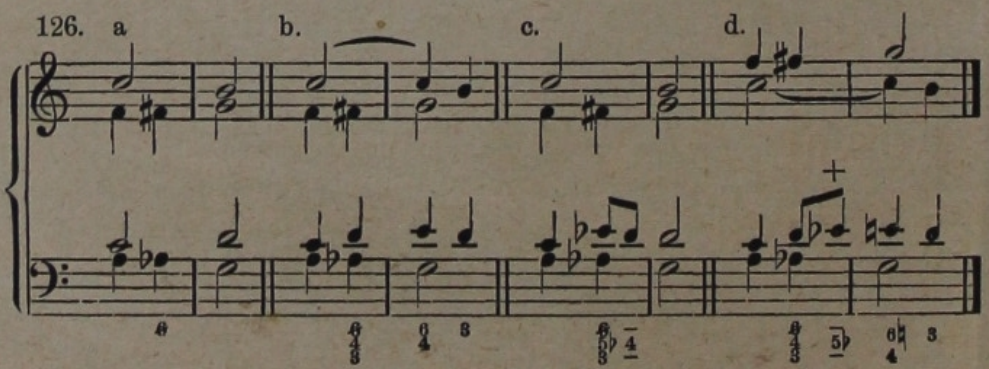
Die Grundform dieses Akkordes, sowie die zweite und dritte Umkehrung finden in der Praxis bisweilen Verwendung:

125. a. b. c.



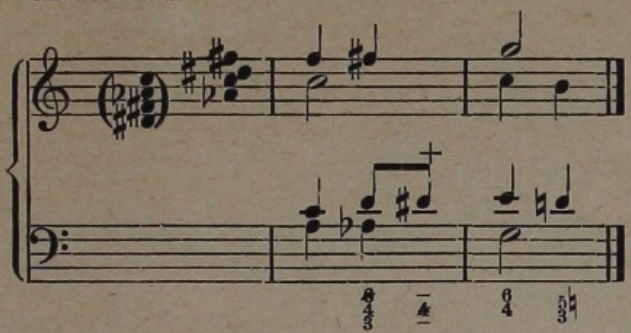
Die Akkorde mit übermässiger Sexte können auch in Dur gebraucht werden, z. B.

126. a b. c. d.



Im Beispiel d ist der übermässige Quintsextakkord auf folgende Akkordform zurückzuführen:

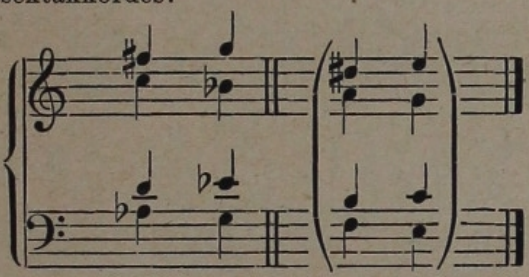
127.



Natürlich sind auch die übrigen Umkehrungen, sowie die Grundform der Akkorde mit übermässiger Sexte in Dur möglich.

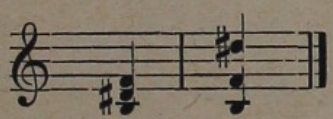
Anmerk. Bisweilen findet man folgende Fortschreitung des übermässigen Terzquartsextakkordes:

128.



welche damit ihre Erklärung findet, dass die Grundform als Septimenakkord der siebenten Stufe in Dur mit chromatisch erhöhter Terz aufgefasst wird. Lässt man in diesem Akkorde die Septime weg, so erhält man einen Dreiklang mit grosser Terz und verminderter Quinte, den sogenannten *hart verminderten Dreiklang*:

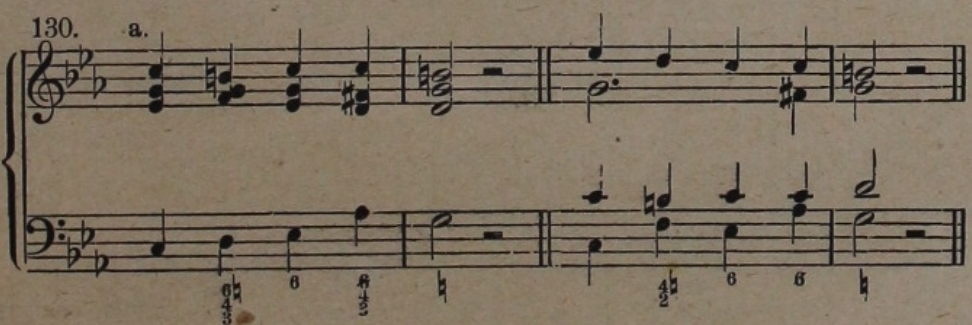
129.

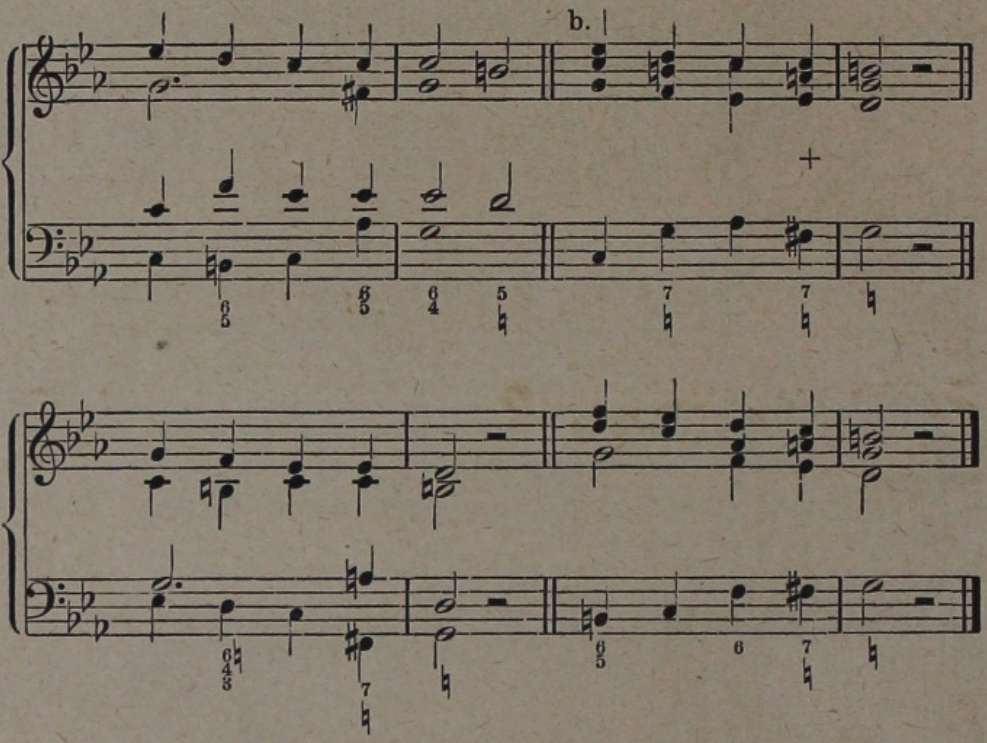


So wie vorher in den Durtonarten, sind jetzt Übungen in den Molltonarten mit Anwendung der Wechseldominantharmonien zu machen. Zur Bildung des Halb- und Ganzschlusses sind entweder die Akkorde mit übermässiger Sexte, oder aber der verminderte Septimenakkord auf der erhöhten IV. Stufe zu verwenden. (Siehe Nr. 108.)

Der 3. und 4. Takt der Übungen wird sich etwa so gestalten:

130. a.

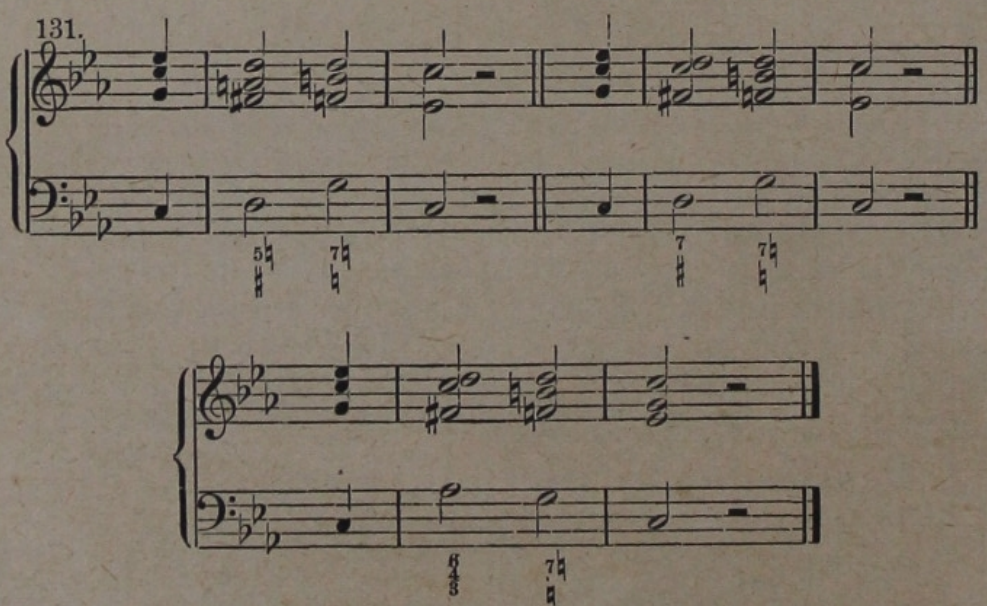




Das *a* bei + im ersten Beispiel von Nr. 130 b wird nicht stören, weil es in einer Mittelstimme liegt.

Was auf S. 74 über die Bildung des Ganzschlusses gesagt worden ist, gilt auch hier. Dass man bei der Schlussformel in Moll, ebenso wie in Dur, den Quartsextakkord durch die Wechseldominantharmonie ersetzen kann, zeigen folgende Beispiele:

131.



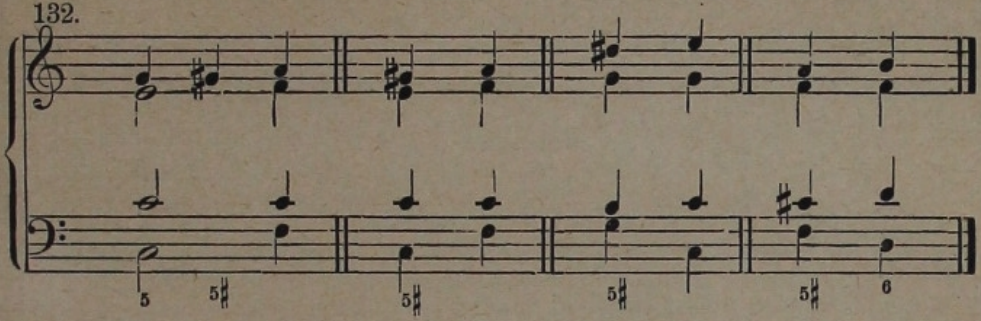
Nebenübung Anhang I, Tab. X der Generalbassbeispiele.

Akkorde mit übermässiger Quinte.

a) Der übermässige Dreiklang.

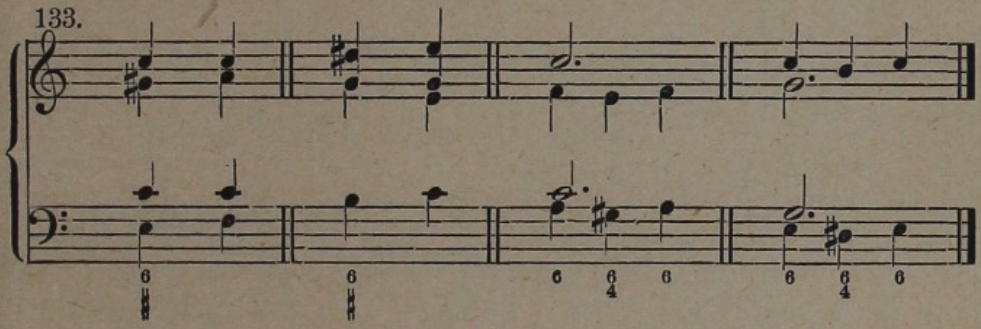
Derselbe steht als leitereigener Dreiklang auf der dritten Stufe in Moll; in dieser Eigenschaft wird er jedoch sehr selten gebraucht, viel öfter dagegen als Dur-Dreiklang mit chromatisch erhöhter Quinte.

132.



Dieser Akkord kommt auch in der ersten, seltener in der zweiten Umkehrung vor:

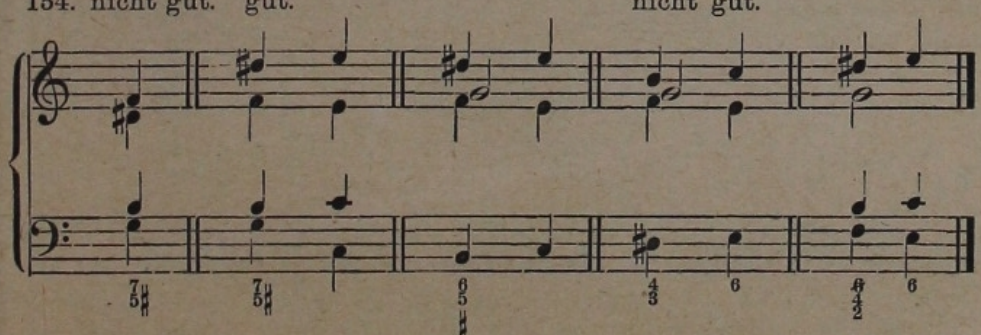
133.



b) Septimenakkorde mit übermässiger Quinte.

Nicht selten wird beim Hauptseptimenakkorde in Dur, sowie in seinen Umkehrungen, die Quinte chromatisch erhöht. Die einzelnen Akkordtöne sollen sich dann in solcher Lage befinden, dass Quinte und Septime das Intervall einer Sexte ausmachen.

134. nicht gut. gut. nicht gut.

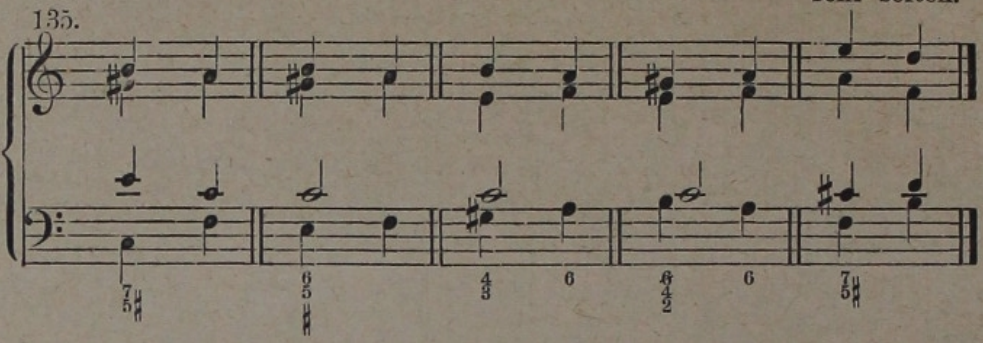


Die zweite Umkehrung klingt nicht gut, weil Grundquinte und Septime das Intervall einer verminderten Terz bilden.

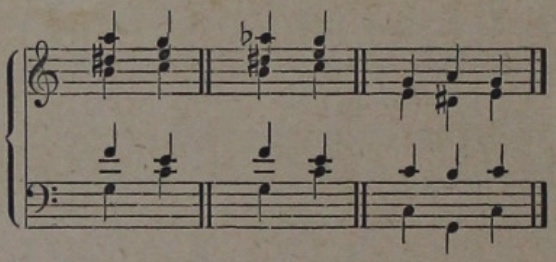
Auch Nebenseptimenakkorde in Dur erscheinen bisweilen mit übermässiger Quinte.

sehr selten.

135.



Anmerk. Die chromatische Erhöhung der Quinte im Nonenakkorde ist in Dur möglich, wenn er fünfstimmig auftritt, oder wenn bei vierstimmiger Anwendung die Septime ausgelassen wird.



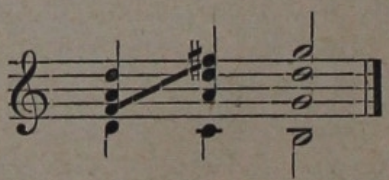
Wie auf S. 9 bereits erwähnt, nennt man Akkorde, welche chromatisch veränderte Intervalle enthalten, auch *alterierte*. Selbständige Bedeutung unter diesen haben nur die Akkorde mit übermässiger Sexte, die Akkorde mit übermässiger Quinte, sowie der Nebendreiklang auf der erniedrigten 2. Stufe in Moll (s. Nr. 102).

Nebenübung Anhang I, Tab. X der Melodien.

Querstand.

Querstand ist eine Härte in der Stimmführung, welche dadurch entsteht, dass die chromatische Veränderung eines Tones in unmittelbar aufeinander folgenden Akkorden nicht in derselben Stimme erscheint, z. B.

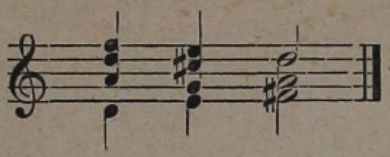
136.



Jedes für Wohlklang einigermassen empfängliche Ohr wird empfinden, dass das *f* im ersten Akkorde mit dem *fis* im zweiten in arge Kollision gerät, welche nur dadurch beseitigt werden kann, dass das *fis* von der Stimme übernommen wird, welche im vorhergehenden Akkorde *f* hatte.

Ein solches querständiges Verhältnis, infolge des chromatisch veränderten Auftretens eines Tones in zwei verschiedenen Stimmen, kann auch in *nicht unmittelbar* aufeinander folgenden Akkorden stattfinden, z. B.

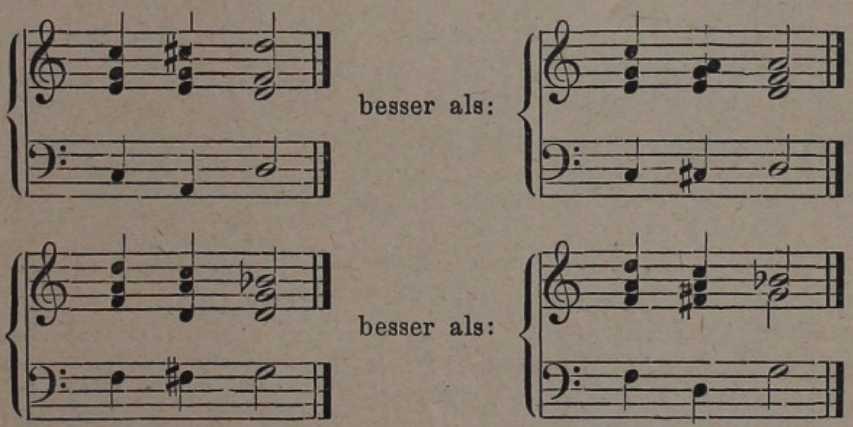
137.



Hier kommt das *f* im ersten Akkorde mit dem *fis* im dritten in ein Missverhältnis, trotzdem ein Akkord dazwischen liegt, und lässt sich dasselbe, wenn man die Oberstimme nicht ändern will, nur dadurch heben, dass man in der tiefsten Stimme *f* statt *fis* nimmt.

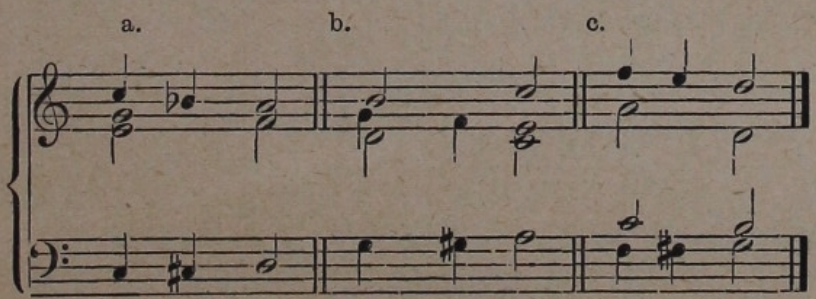
Ist der chromatisch zu verändernde Ton verdoppelt, dann kann die Veränderung selbstverständlich nur in einer Stimme stattfinden. Es wird in solchen Fällen das Missverhältnis in den betreffenden zwei Stimmen immer dann am wenigsten bemerklich sein, wenn die chromatische Umwandlung in der von beiden wichtigeren vorgenommen wird, z. B.

138.



Lässt man eine der beiden Stimmen, in denen der chromatisch umzugestaltende verdoppelte Ton liegt, stufenweise fortschreiten, während in der anderen die chromatische Umgestaltung vor sich geht, dann kann von einer Härte in der Stimmführung nicht die Rede sein, z. B.

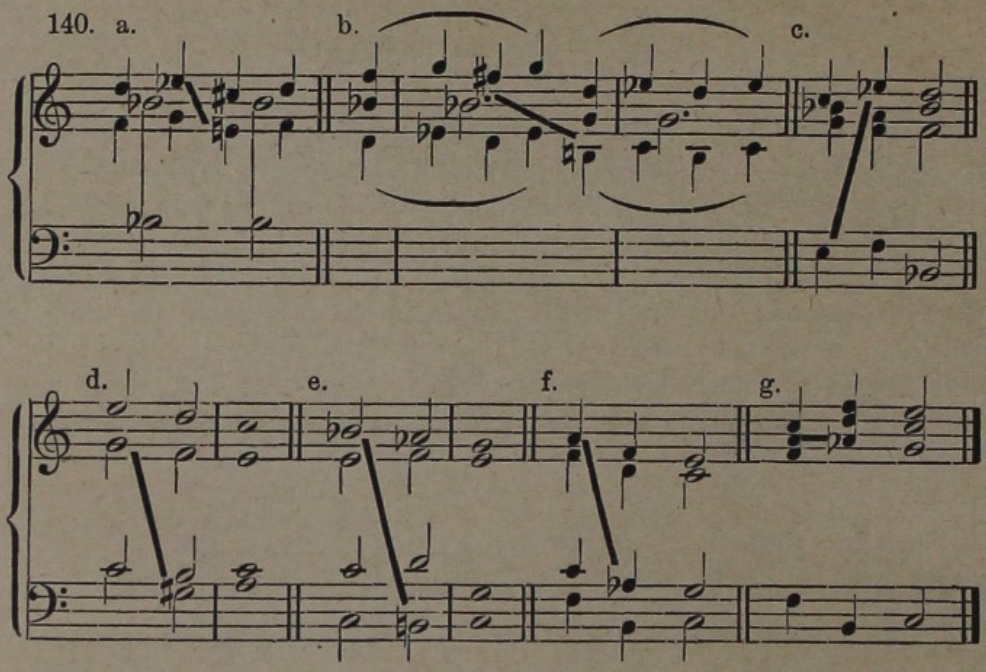
139.



Die Beispiele a. und b. klingen besser, als c., weil in ihnen die obere Stimme einen ganzen Ton fortschreitet.

Noch ist zu erwähnen, dass Querstände nicht verwerflich sind, wenn höhere künstlerische Intentionen sie rechtfertigen. Auch finden sich Fälle, in denen Querstände weniger auffällig sind, und durch Nebenumstände gemildert werden, z. B.

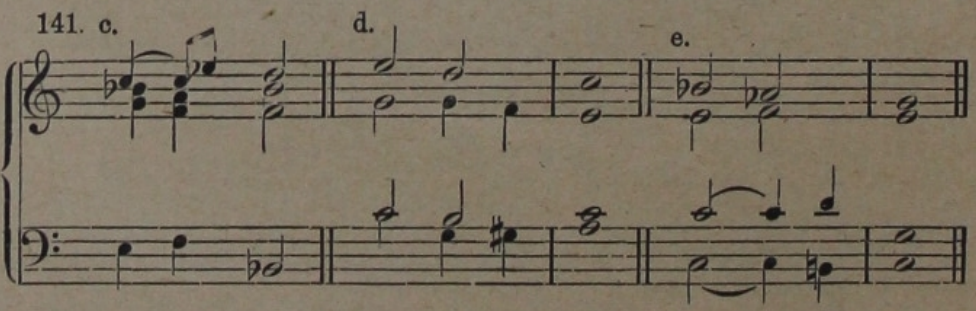
140.

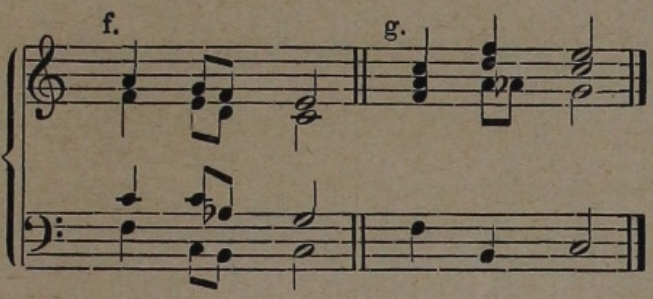


Bei a. wirken die beiden Töne *cis* und *e* nicht als Akkord-, sondern als Hilfstöne, bezw. freie Vorhalte (siehe diese), und wie eine Konsequenz des Vorangegangenen, so dass der Gedanke an einen Querstand gar nicht aufkommt. Der Querstand im dritten und vierten Akkorde des Beispiels b. ist nicht auffällig, weil bei dem vierten Viertel die Wiederholung der unter dem ersten Bogen stehenden Phrase beginnt, somit dieses vierte Viertel dem Sinne der ganzen Akkordfolge nach nicht zu der vorangegangenen, sondern zur folgenden Akkordgruppe gehört.

Die Querstände bei c., d., e., f., g. sind durch Zusammenziehung der folgenden Harmonieverbindungen:

141.





entstanden.

Diese wenigen Beispiele dürften für die Beurtheilung zulässiger Querstände ausreichend sein.

Nebenübung Anhang II, Tab. III der Melodien.

In diesen Beispielen sind die Septimenakkorde auf der VII. Stufe in Dur und Moll und die Wechseldominantharmonien, letztere jedoch nur bei einigen Halb- und Ganzschlüssen, anzuwenden.

Verwandtschaft der Tonarten.

Die Verwandtschaft der Tonarten beruht auf der *Gemeinsamkeit der Töne* der ihnen zu Grunde liegenden Tonleitern, sowie auf der *Bedeutsamkeit der gemeinschaftlichen Dreiklänge.*

Am nächsten sind Parallel-Tonarten verwandt. Neben umfangreicher Gemeinschaft ihrer Töne stehen ihre tonischen Dreiklänge in engster Beziehung, wie S. 10 erörtert wurde. Demnächst folgen die Tonarten der Dominante und Subdominante und endlich deren Parallel-Tonarten. Die letzten vier sind sämtliche Tonarten, welche im Quintenzirkel im nächsten Quintverhältnisse liegen.

In nahem verwandtschaftlichen Verhältnis stehen ausserdem noch gleichnamige Tonarten, weil ihre Tonleitern nur in zwei Tönen (Terz und Sexte) differieren, und sie ausserdem den Dominant-, also einen Haupt-Dreiklang gemeinsam haben. Ferner auch je eine Dur- und eine Moll-Tonart, wenn der tonische Dreiklang der ersten Dominantdreiklang der zweiten ist, wie z. B. *C* und *f*, *D* und *g*.

Bei den Tonarten, welche im zweiten Quintverhältnisse stehen, ist die Zahl der gemeinsamen Töne, bezw. Dreiklänge, schon viel geringer, als bei den Tonarten des ersten. Bei einigen fehlen sogar die gemeinschaftlichen Dreiklänge, z. B. bei *C* und *g* und bei *a* und *g*. Hier wie in vielen anderen Fällen gründet sich die Verwandtschaft auf *gleichnamige* Dreiklänge; bei *C* und *g* z. B. auf die Dreiklänge *C* und *c*, *G* und *g*; bei *a* und *g* auf die Dreiklänge *d* und *D*.

Findet bei Tonarten eine Verwandtschaft nicht statt, dann kann nur von einer näheren, oder entfernteren Beziehung im Quintenzirkel die Rede sein, und man unterscheidet alsdann ein Quintverhältnis aufsteigender und ein Quintverhältnis absteigender Linie, je nachdem man in Quinten auf-, oder abwärts geht.

Modulation.

Modulation nennt man den Übergang aus einer Tonart in die andere.

Die für eine Modulation wichtigsten und entscheidendsten Akkorde sind die Dominantharmonien (Dreiklang, Septimen- und Nonenakkord) derjenigen Tonart, in die moduliert werden soll, oder — da Paralleltonarten einander so nahe stehen, dass, wenn die eine erreicht ist, sofort in die andere geschlossen werden kann, — auch ihrer Paralleltonart. So kann man beispielsweise die Aufgabe, von *C* nach *B* zu gehen, im Wesentlichen für dieselbe ansehen, als die von *C* nach *g*.

Die Lösung einer Modulationsaufgabe wird demnach darin bestehen, die Dominantharmonie der Tonart, in welche man modulieren soll, oder deren Paralleltonart, mit der gegebenen Tonart in Verbindung zu bringen, woran sich dann an geeigneter, der Abrundung des Modulationssatzes entsprechender Stelle, die Schlussformel knüpft.

Anmerk. Die Paralleltonarten hier unter eine Rubrik zu stellen schien deshalb vorteilhaft, weil sich dadurch *zwei* Gesichtspunkte für jede Modulation eröffnen, wodurch dieselbe bisweilen sehr erleichtert wird.

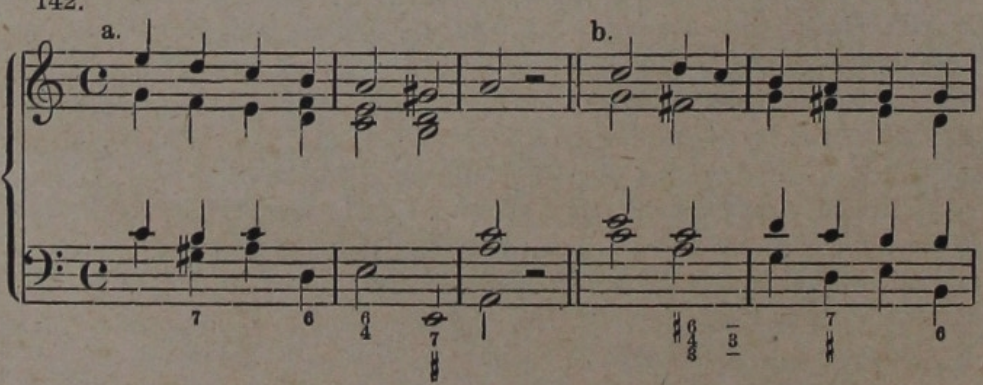
Die Modulation ist eine *direkte,* wenn im Verlauf derselben nicht noch in eine, oder mehrere andere Tonarten moduliert wird, welche die Vermittelung zwischen der gegebenen und der Schlusstonart bilden, und *Durchgangsmodulationen* heissen.

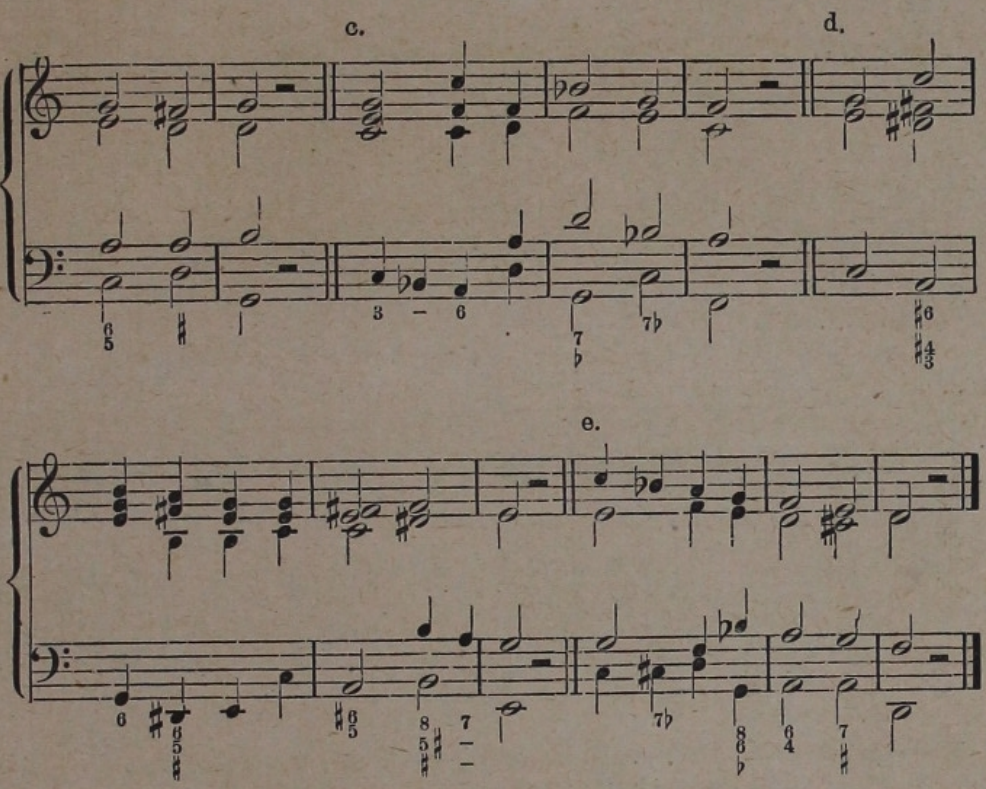
Die Modulationen selbst werden die Form kleiner, abgerundeter 3-, 4-, oder 5taktiger Sätze annehmen.

Modulationen in die Paralleltonart und in die Tonarten des nächsten Quintverhältnisses, von Dur ausgehend.

A. Der Modulationsakkord folgt unmittelbar nach dem ersten — Ausgangs- — Akkorde, z. B.

142.

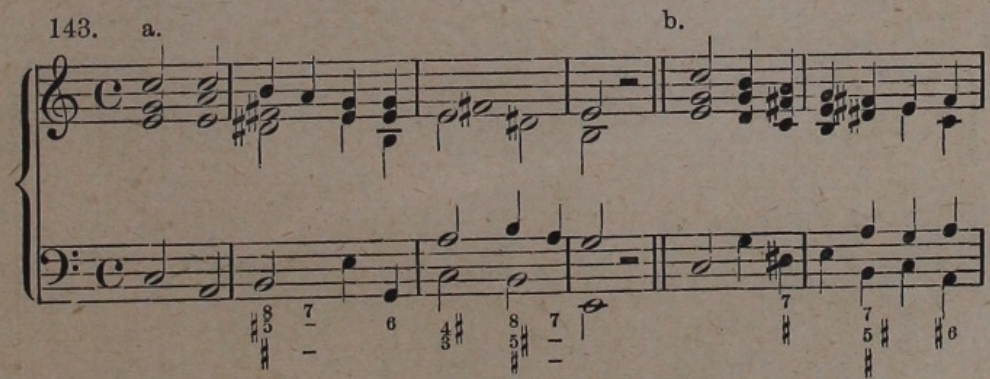




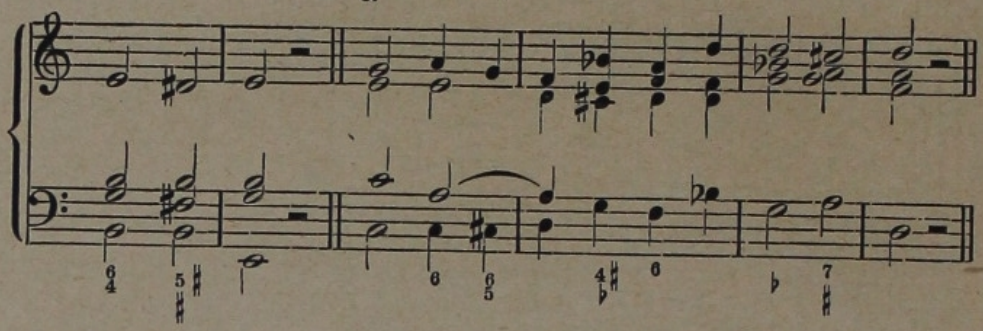
Anmerk. Es ist gut, jede dieser Modulationen mehrere-, etwa 3 mal auf verschiedene Weise zu machen, damit man sich eine grössere Gewandtheit und Mannigfaltigkeit in der Ausführung aneignet. Dabei kann man jedesmal in einer anderen Lage anfangen. Bei den direkten Modulationen in die Paralleltonarten der Dominante und Subdominante ist der verminderte Septimenakkord sehr zu empfehlen.

B. Zwischen Ausgangs- und Modulations-Akkord ist eine vermittelnde Harmonie eingeschaltet. Diese muss entweder den beiden zu verbindenden Tonarten gemeinschaftlich angehören (s. Nr. 143a), oder zu beiden Tonarten in naher Beziehung stehen (s. Nr. 143c, d und Nr. 145b, e). Dieses Verfahren wird hauptsächlich bei Modulationen in die Paralleltonarten der Dominante und Subdominante in Anwendung zu bringen sein.

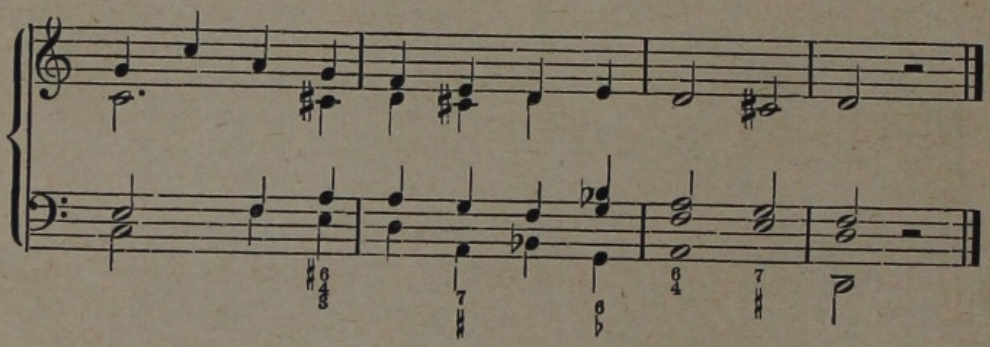
143. a. b.



c.



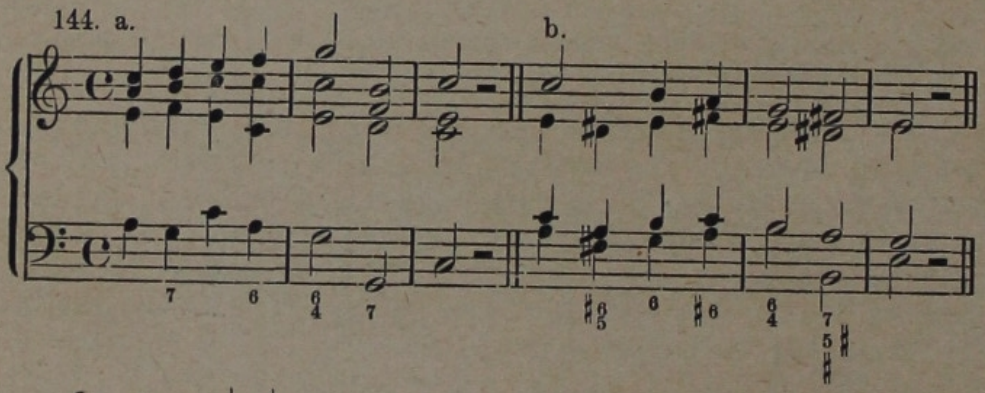
d.



Modulationen in die Paralleltonart und in die Tonarten des nächsten Quintverhältnisses, von Moll ausgehend.

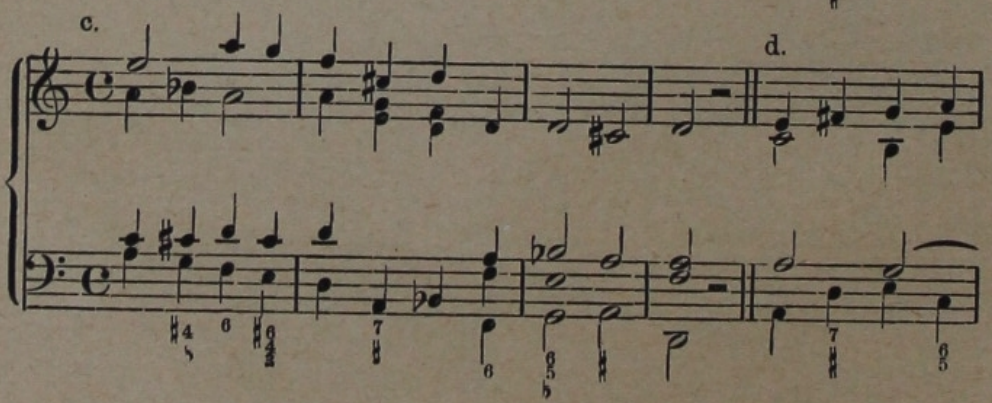
A. Der Modulationsakkord folgt unmittelbar nach dem Ausgangsakkorde.

144. a.

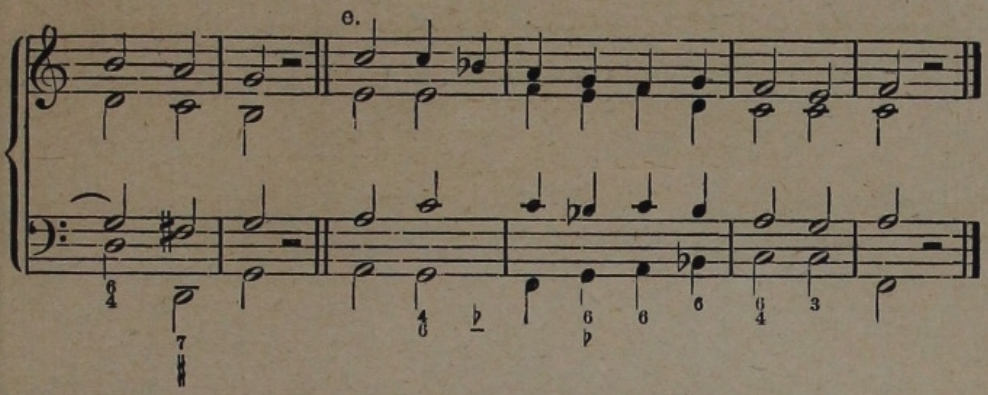


b.

c.

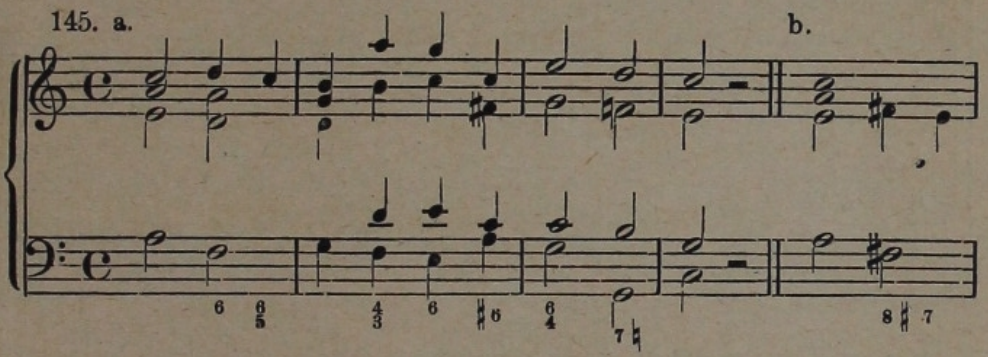


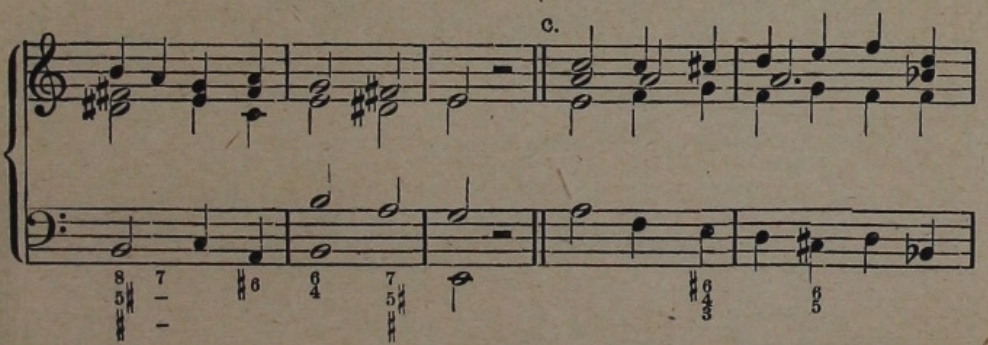
d.

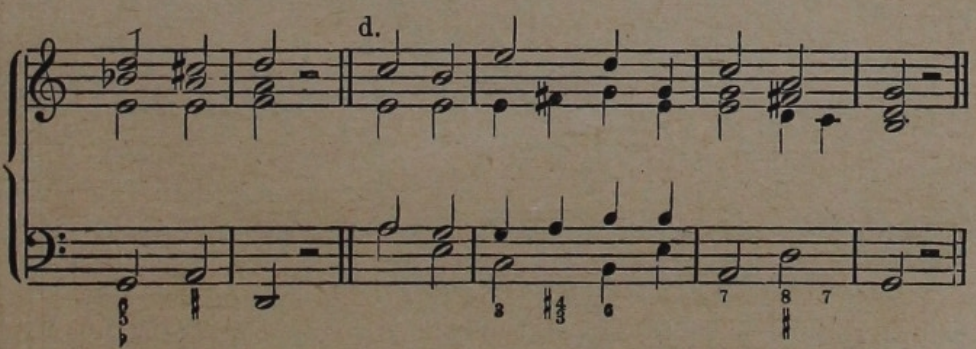


B. Zwischen Ausgangs- und Modulationsakkord ist eine vermittelnde Harmonie eingeschaltet.

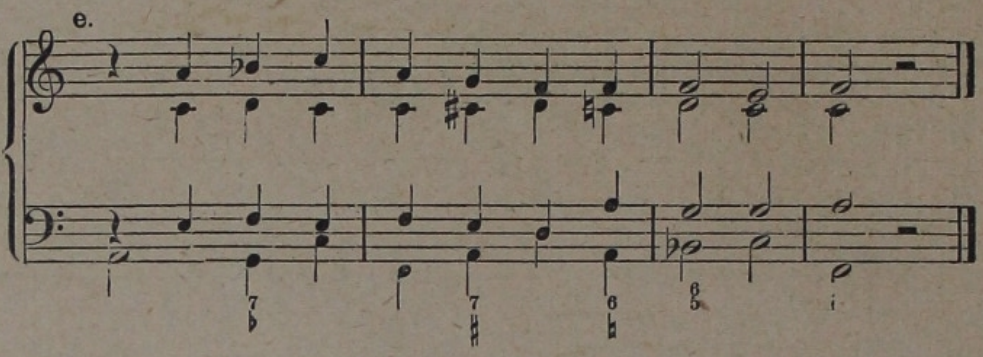
145. a.





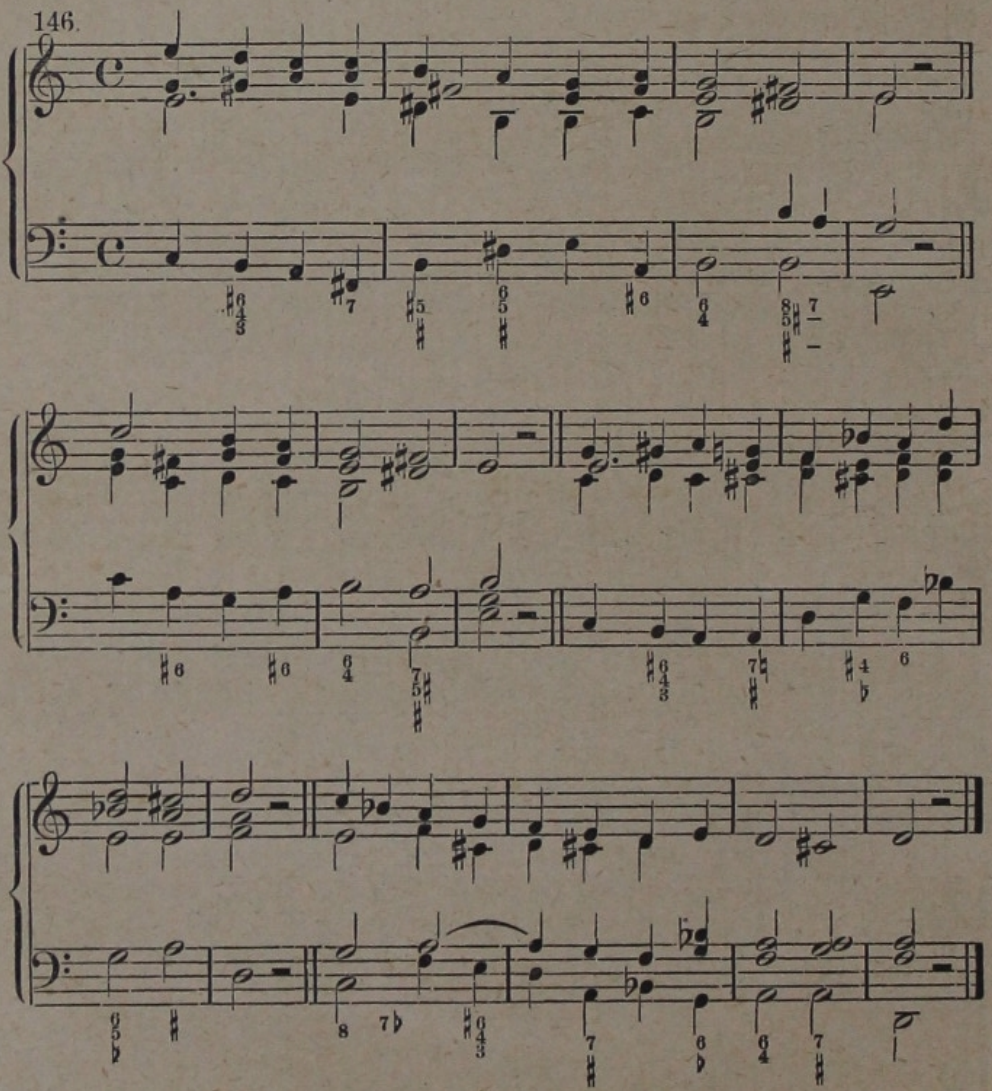


e.



Was eine vermittelnde Harmonie bewirkt, kann auch durch eine eingeschobene (Durchgangs-) Modulation erzielt werden, z. B.

146.



Aus dem zweiten Beispiele in Nr. 146 ist zu ersehen, dass man in der Paralleltonart schliessen kann, ohne in dieselbe zu modulieren,

was bereits S. 86 erwähnt wurde. Man kann also, um nach *d* zu gelangen, nach *F*, und um nach *F* zu gelangen, nach *d* modulieren u. s. w.

Es sind nun auch Modulationen im $\frac{3}{4}$-Takt auszuarbeiten.

Nebenübung Anhang I, Tab. XI der Generalbassbeispiele.

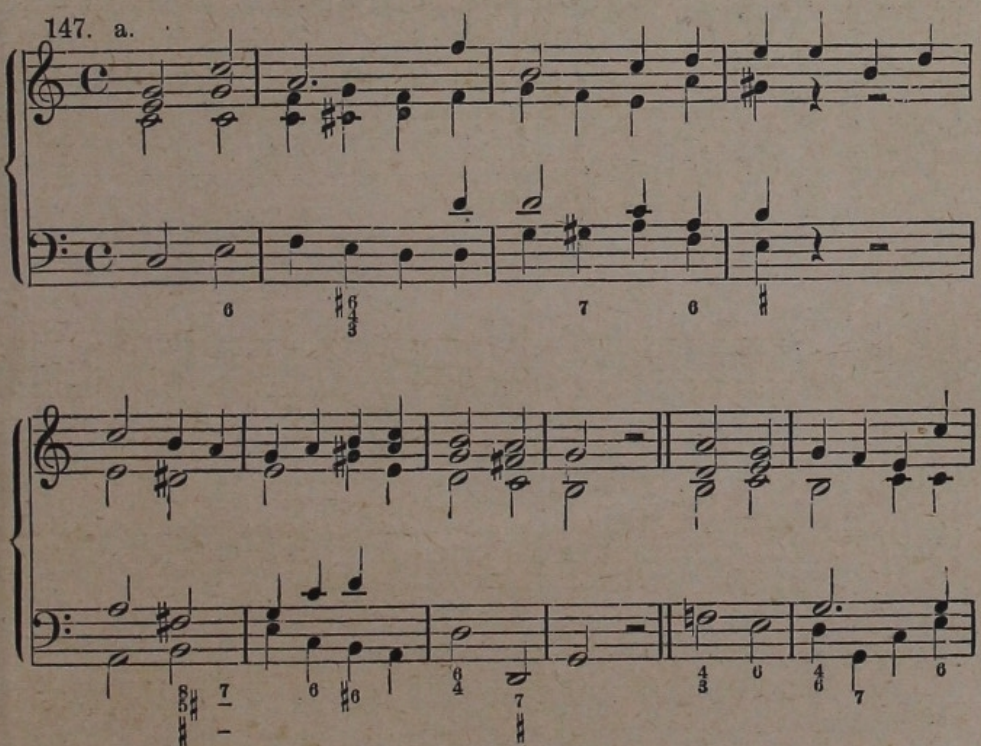
Es sollen nunmehr sechzehntaktige, aus zwei Perioden bestehende, zweiteilige Sätze auf Grundlage der Modulation in die Tonarten des nächsten Quintverhältnisses gebildet werden. Der erste Teil dieser Sätze soll mit einer Hauptmodulation nach der Tonart der Dominante, oder — wenn der Satz in Moll steht — nach der Paralleltonart schliessen. Die letztere ist bei Mollsätzen vorzuziehen, weil das trübe Moll ungleich mehr, als die Durtonart, einer anregenden, belebenden Modulation bedarf, als welche die Modulation in die Molltonart der Dominante nicht immer wirksam genug ist.

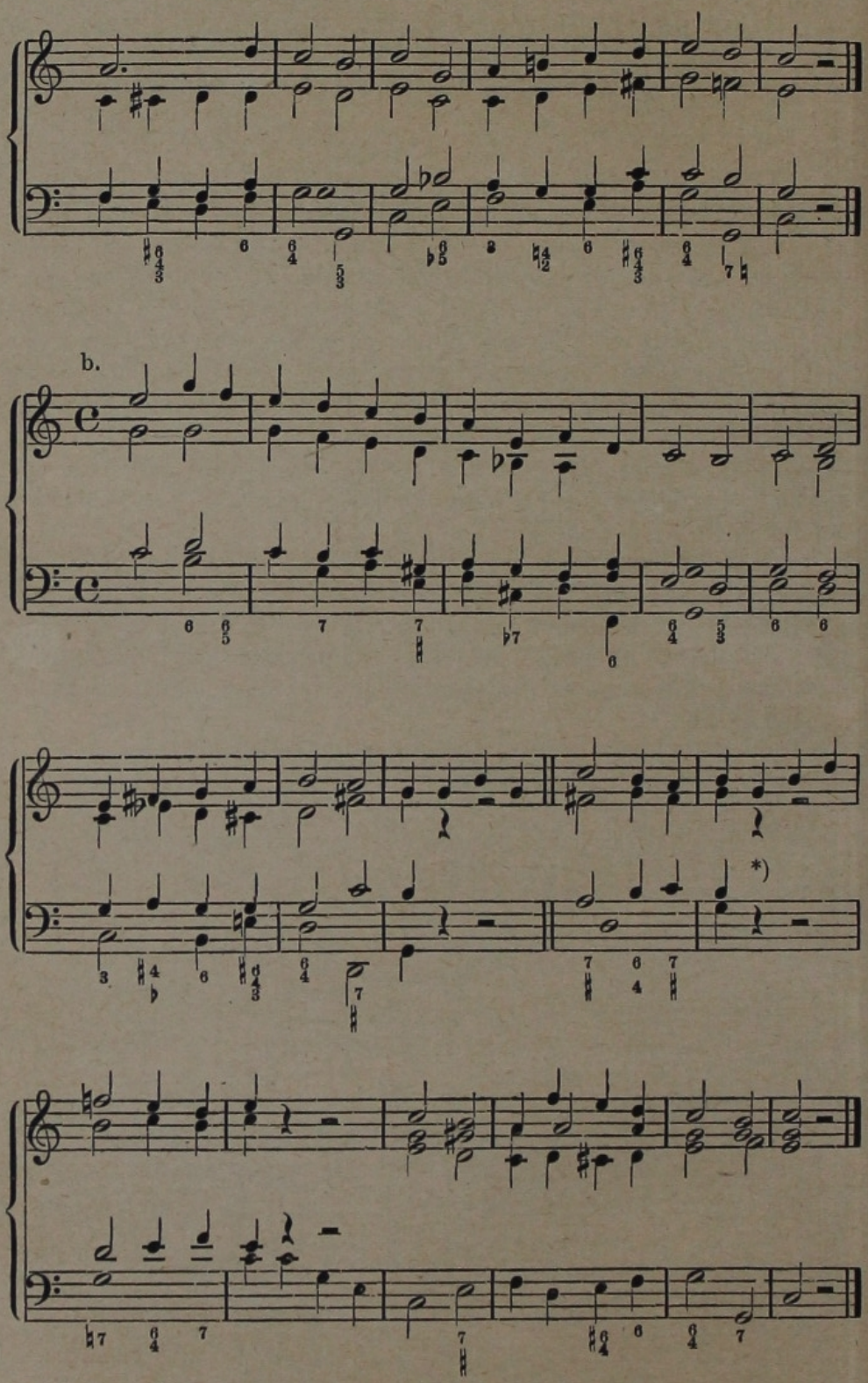
In betreff des Halbschlusses wird insofern bisweilen eine Abweichung stattfinden, als es auch erlaubt ist, ihn auf die Dominante der Paralleltonart zu stellen.

Dem zweiten Teil fällt die Aufgabe zu, wieder in die Haupttonart zurück zu modulieren. Im Verlauf beider Teile sollen Durchgangsmodulationen stattfinden, welche den Zweck haben, einen Wechsel der Tonarten herbeizuführen, ohne die Haupttonart ganz aufzugeben. Diese soll gewissermassen den Centralpunkt für die modulatorische Bewegung bilden.

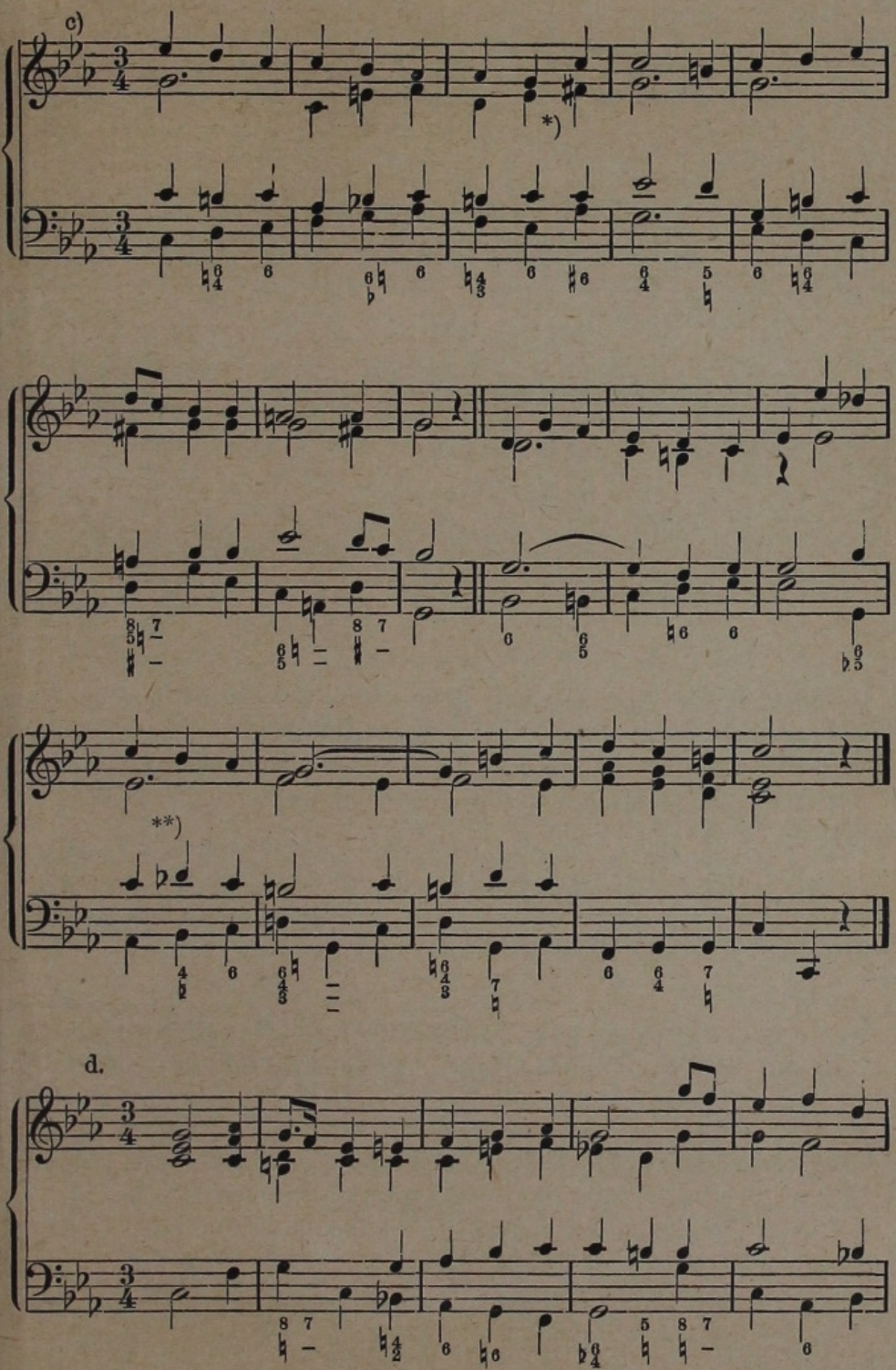
Einige Beispiele werden das Gesagte klar machen.

147. a.



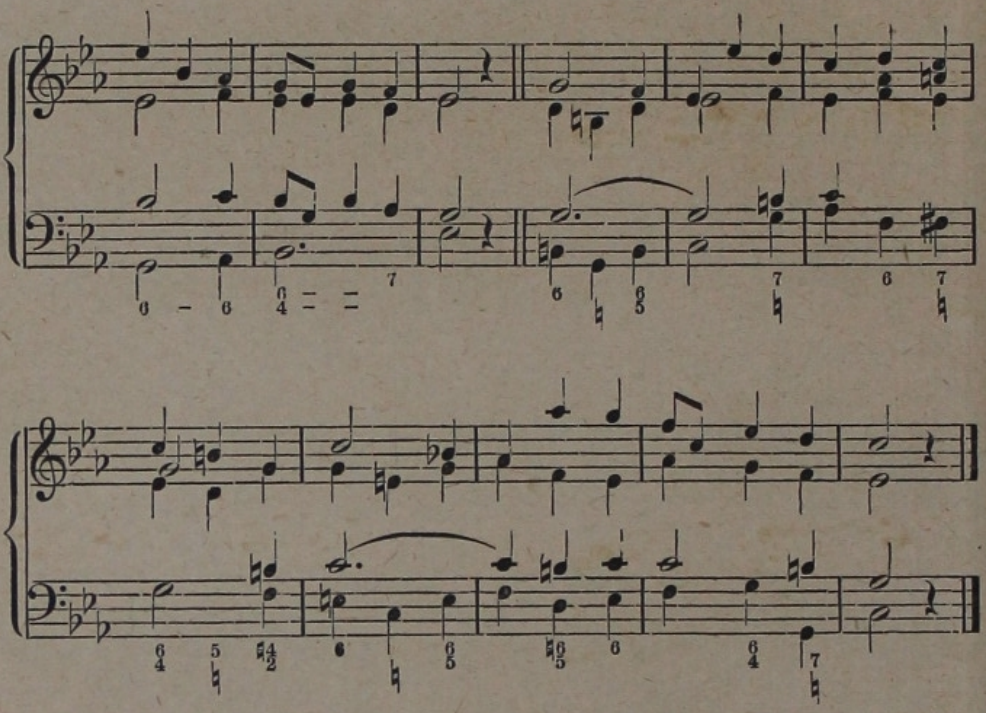


*) Verbindende melodische Phrase, analog der bei den Halbschlüssen gebrauchten.



*) Uebermässige Fortschreitung, die nicht unstatthaft ist, weil der Alt eine tonleiterartige Führung hat.

**) Bei dem Akkorde auf dem 2. Viertel ist die Grundterz ausgeblieben, weil die Stimmführung dadurch gewinnt.



So viel für jetzt von der Modulation. Die Anleitung zu Ausweichungen in die Tonarten der weiteren Quintverhältnisse folgt nach der Lehre von den harmoniefremden Tönen, weil sich die Modulationen mit Anwendung derselben geschmackvoller und melodischer gestalten lassen.

Nebenübung Anhang I, Tab. XII der Generalbassbeispiele und Anhang II, Tab. IV a und b der Melodien. Bei letzteren wird festzustellen sein, wo die Modulationen stattfinden.

Freie Behandlung der Septimen- und Nonenakkorde in Bezug auf ihre Auflösung. — Trugfortschreitungen.

Häufig finden die genannten Akkorde nicht ihre natürliche Auflösung, sondern schreiten entweder in einen Dreiklang fort, welchen man nicht erwartet, oder in einen anderen Septimenakkord.

Derartige Akkordverbindungen — Trugfortschreitungen genannt — sind uns bereits bekannt geworden, und zwar

1. bei der Verbindung des Hauptseptimenakkordes mit dem Dreiklange der sechsten Stufe (dem sogenannten Trugschlusse S. 26 und S. 70, Nr. 101),

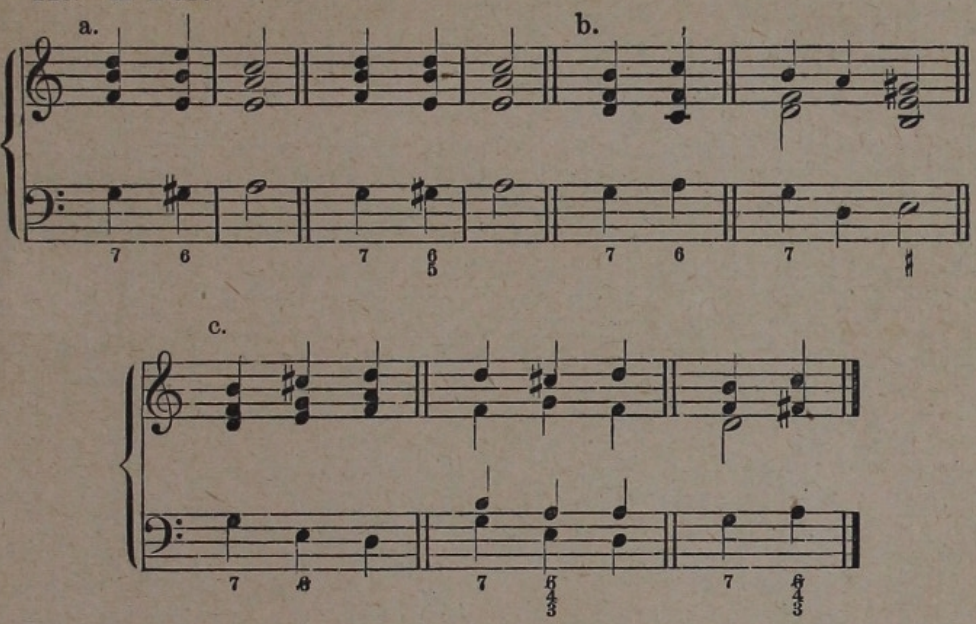
2. bei der Einschiebung der zweiten Umkehrung des tonischen Dreiklanges beim Halb- und Ganzschlusse nach dem Nebenseptimenakkorde der zweiten Stufe (Nr. 71 b) und nach der Wechseldominantharmonie (S. 73, Nr. 111).

Nachstehend sollen noch andere gebräuchliche Trugfortschreitungen angeführt werden:

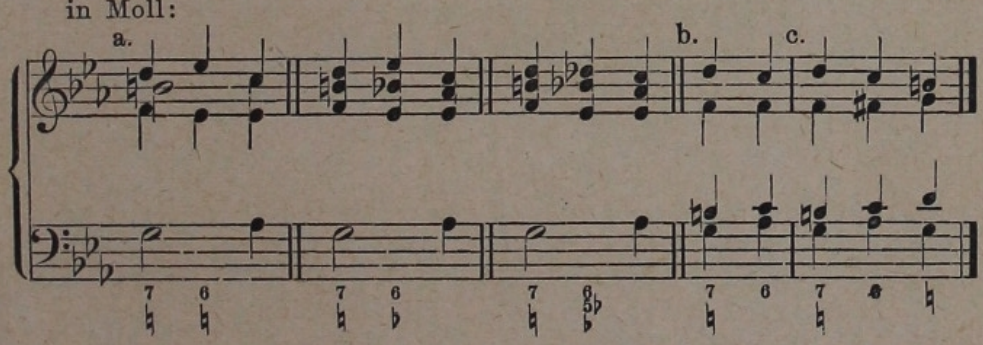
A. Vom Hauptseptimenakkord aus, und zwar

1. wenn er in der Grundform steht:

148. in Dur:



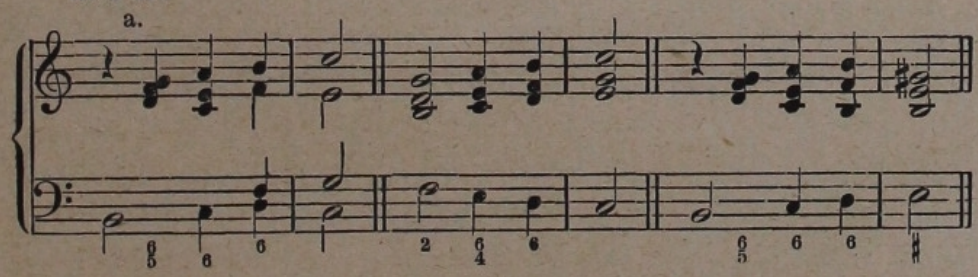
in Moll:

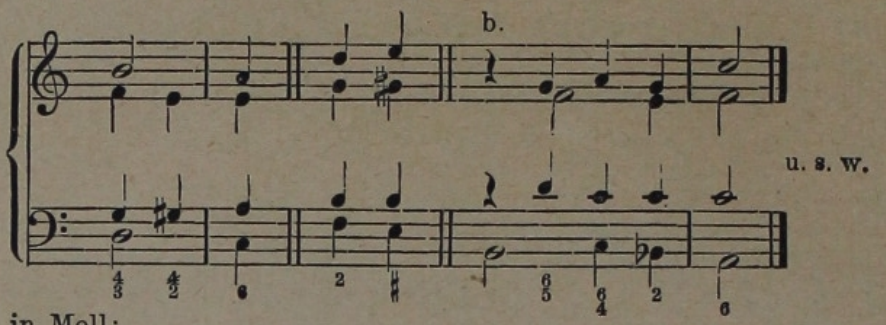


Anmerk. Bei a. findet die Septime ihre naturgemässe Auflösung, bei b. bleibt sie liegen, bei c. schreitet sie frei fort.

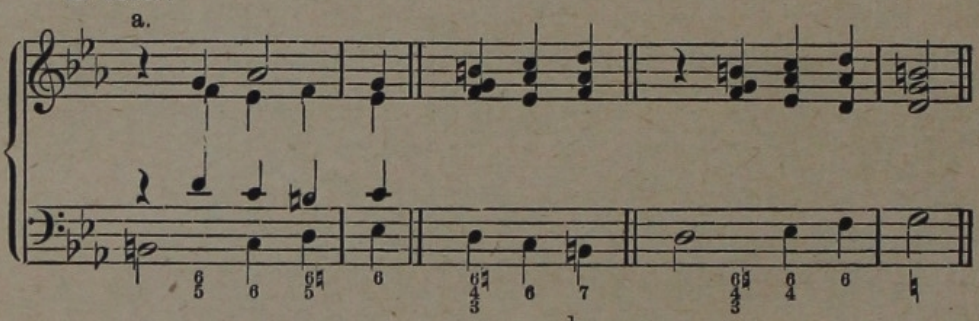
2. wenn er in den Umkehrungen steht:

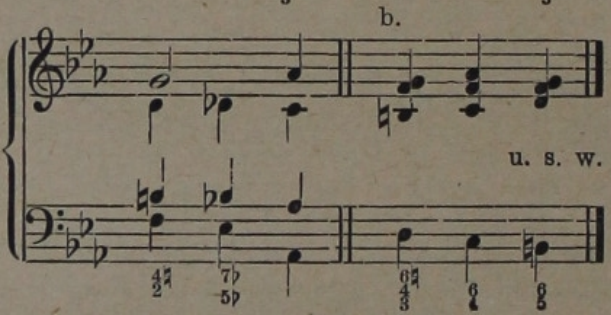
in Dur:





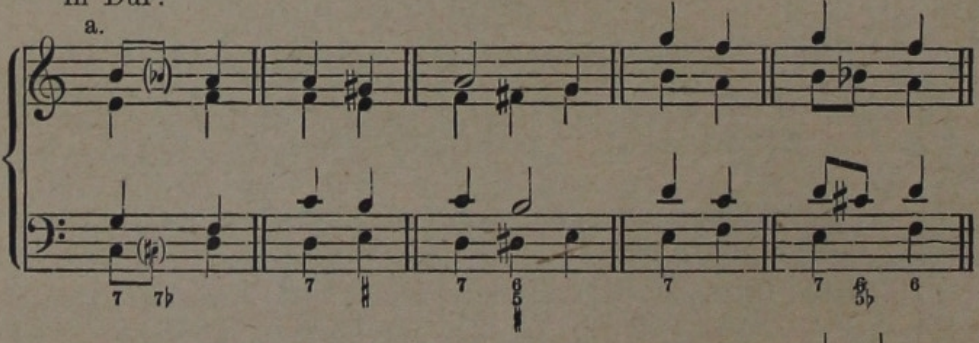
in Moll:

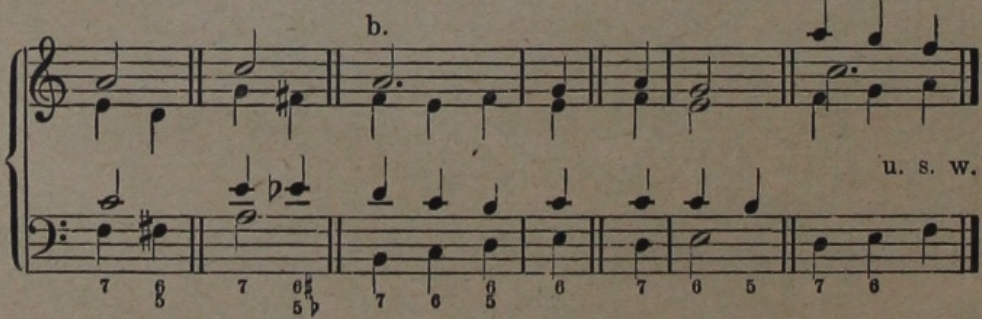




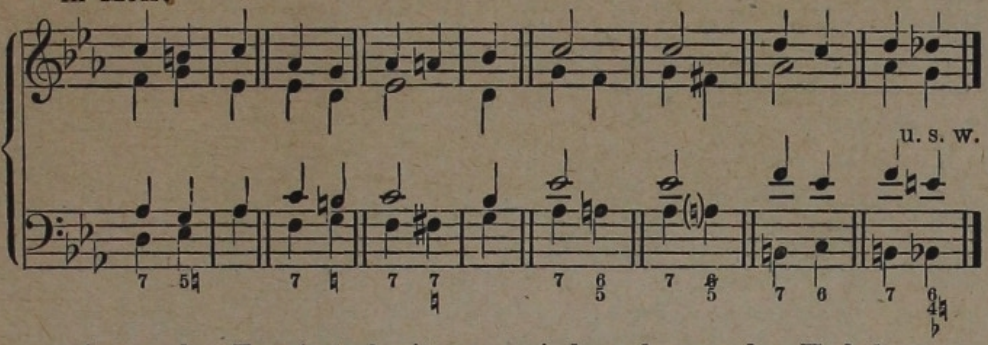
B. Von Nebenseptimenakkorden aus:

in Dur:



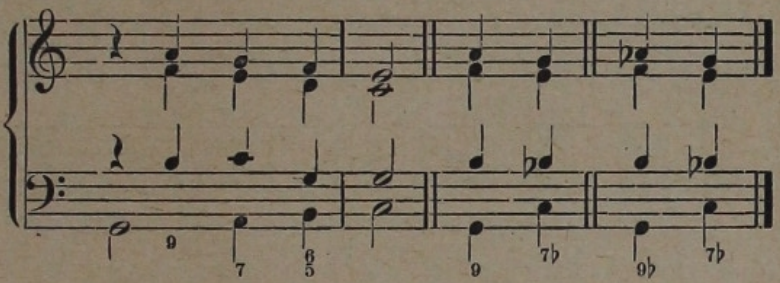


in Moll:



Anmerk. Trugfortschreitungen sind auch von den Umkehrungen der Nebenseptimenakkorde aus vorzunehmen.

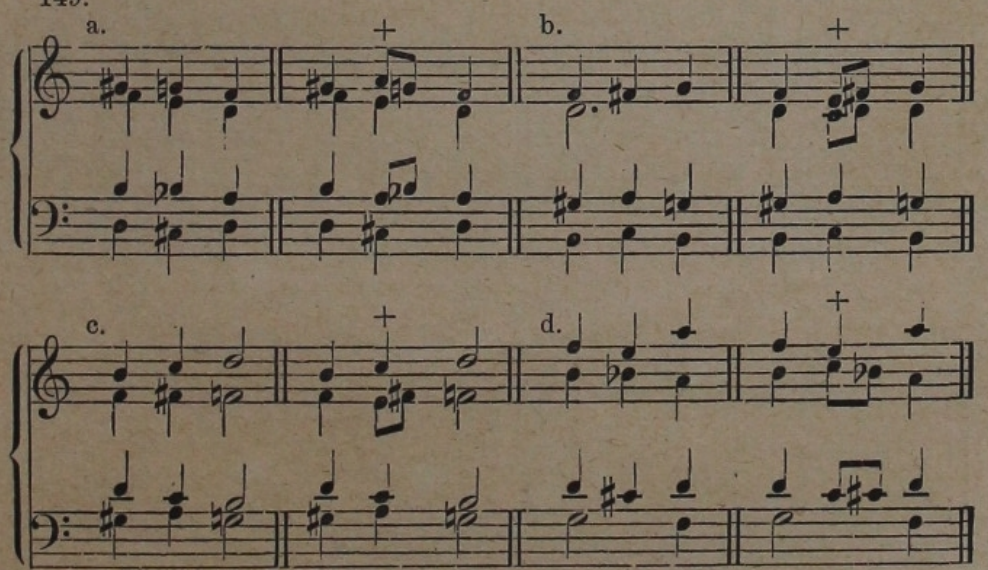
C. Von Nonenakkorden aus:

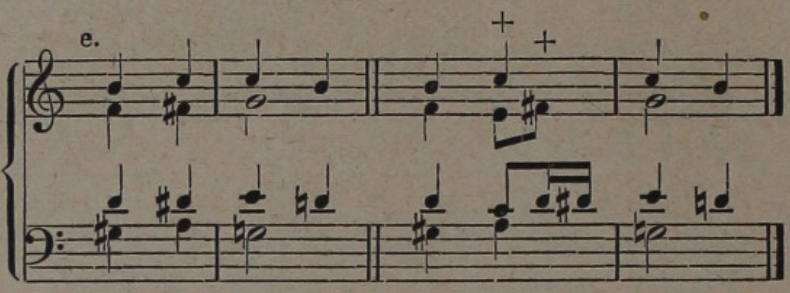


Aus den vorstehenden Beispielen geht hervor, dass bei Anwendung der Modulation die Möglichkeit neuer Fortschreitungen sich sehr erweitert. Bedingung bleibt indes eine natürliche, fliessende Führung der einzelnen Stimmen.

Die meisten derartigen Akkordfolgen erklären sich dadurch, dass der Auflösungsakkord übergangen und dafür ein Akkord genommen worden ist, welcher sich gleichsam aus dem ausgelassenen Auflösungsakkorde herausgesaltet. Schiebt man den letzteren ein, dann ist die Akkordfolge eine ganz regelmässige, z. B.

149.

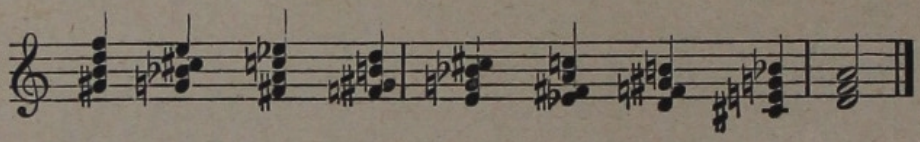




Der übergangene Akkord ist mit + bezeichnet.

Anmerk. Eine Reihenfolge von verminderten Septimenakkorden, welche scheinbar unter die zweite, mit e bezeichnete Rubrik gehört, ist eigentlich nichts weiter, als eine vierfache chromatische Tonfolge.

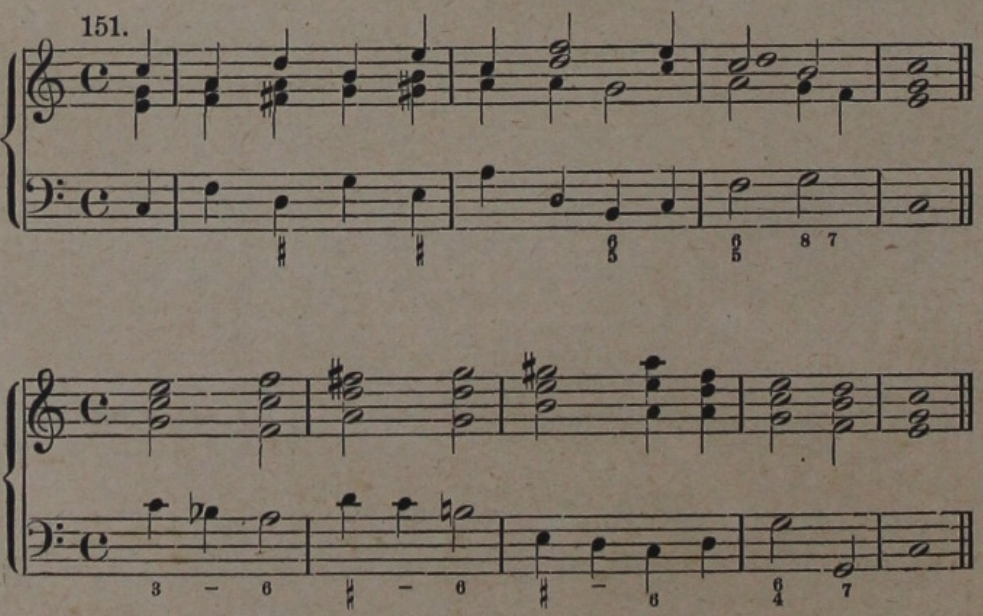
150.

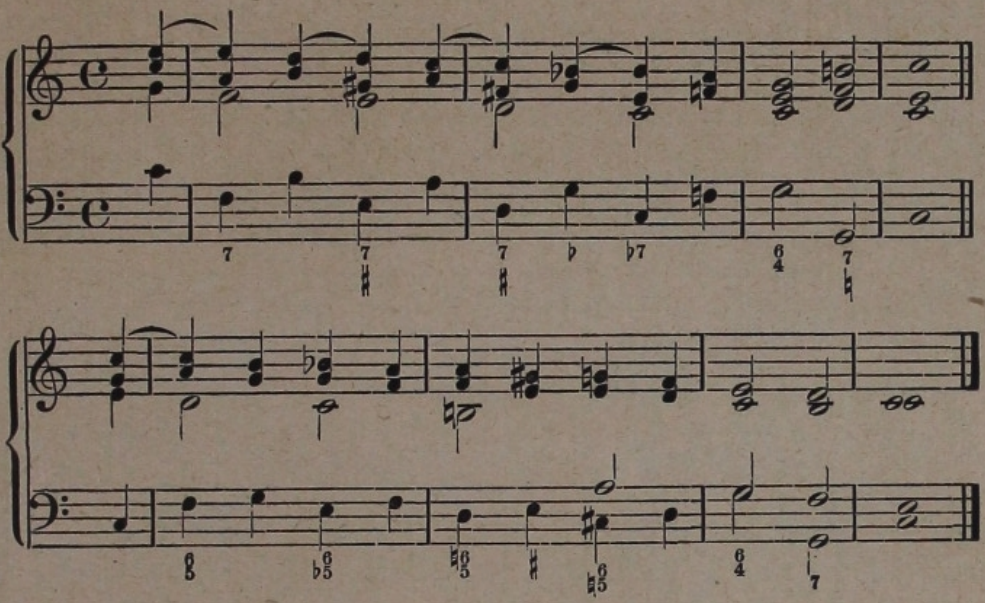


Leiterfremde Sequenzen.

Man versteht darunter solche Harmoniegänge, welche ein harmonisches Motiv mit Hilfe leiterfremder Akkorde wiederholen, die zumeist den nächstverwandten Tonarten angehören. Nachstehende Beispiele werden dies veranschaulichen:

151.



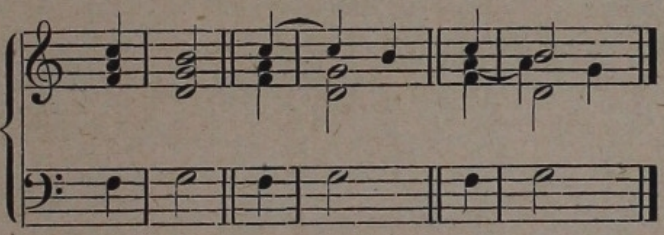


Harmoniefremde Töne.

1. Vorhalte.

Wenn eine stufenweise fortschreitende Stimme ihren Ton aus einem Akkorde in den nächsten hineinklingen lässt, und erst dann den erwarteten Stimmschritt macht, so entsteht ein Vorhalt, z. B.

152.



Vorhalte dissonieren gegen die Harmonie, bei der sie erscheinen. Sie werden dem erwarteten Akkordtone gewissermassen vorgehalten, daher der Name.

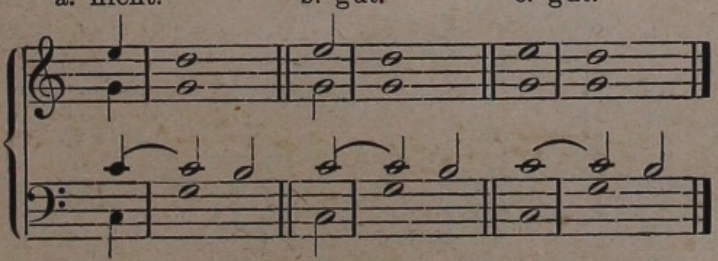
Bei jedem Vorhalte sind drei Momente ins Auge zu fassen:

1. seine Vorbereitung,
2. sein Eintritt und
3. seine Auflösung.

Die Vorbereitung soll nicht kürzer, als der Vorhalt selbst sein.

a. nicht. b. gut. c. gut.

153.



Bei b. ist die Vorbereitung von gleicher, bei c. von längerer Zeitdauer, als der Vorhalt.

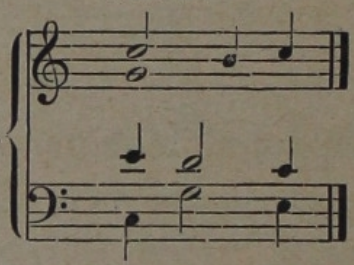
Vorbereitung und Vorhalt werden bei schriftlicher Darstellung durch einen Bindebogen verbunden. Bisweilen wird der Bindebogen weggelassen, und der Vorhalt selbständig zum Erklingen gebracht. In diesem Falle darf die Vorbereitung auch kürzer, als der Vorhalt sein.

Der Eintritt des Vorhalts erfolgt auf rhythmisch gewichtigem Taktteil, während Vorbereitung und Auflösung auf minder bedeutende Taktteile treffen.

Das folgende Beispiel verstösst gegen diese Regel.

schlecht.

154.



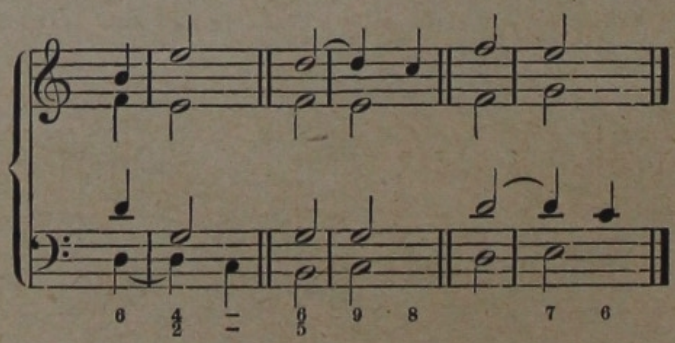
Da der Akkordton, in welchen sich der Vorhalt auflöst, sowohl eine Stufe unter, als auch eine Stufe über ihm liegen kann, so unterscheidet man *abwärts* und *aufwärts schreitende* Vorhalte.

Abwärts schreitende Vorhalte.

Bei sämtlichen Akkorden (Dreiklängen, Septimen- und Nonenakkorden) sind folgende abwärts schreitende Vorhalte möglich:

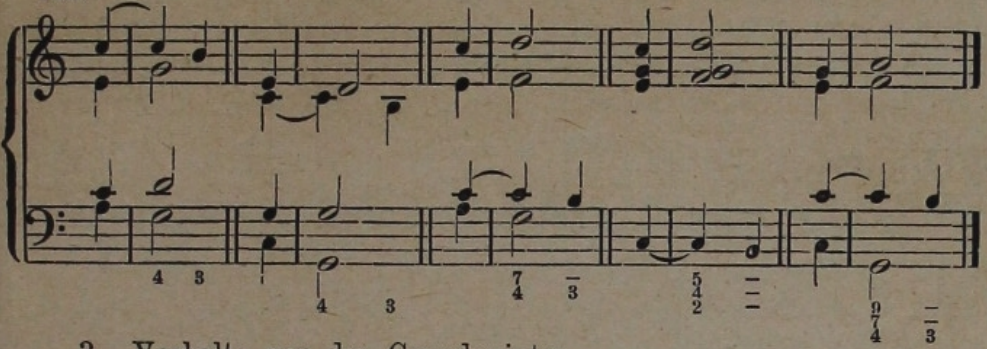
1. Vorhalte vor dem Grundton, oder wenn dieser in einer Oberstimme liegt, vor der Oktave:

155.



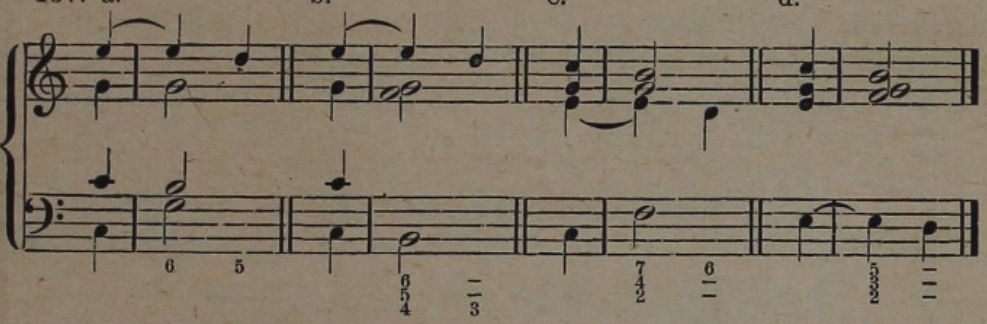
2. Vorhalte vor der Grundterz:

156.



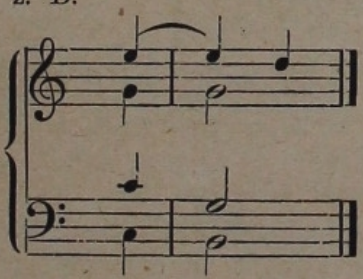
3. Vorhalte vor der Grundquinte:

157. a. b. c. d.



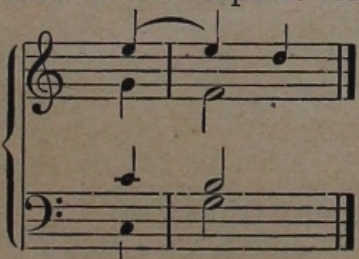
Vorhalte vor der Grundquinte kommen seltener vor, weil ihr Auftreten nicht so entschieden ist, als das der übrigen Vorhalte. Dem Vorhalt bei a. fehlt die dissonierende Eigenschaft, doch erhält dieses Beispiel durch die Art und Weise des Auftretens den Charakter des Vorhaltes. Manche Theoretiker nennen solche Vorhalte deshalb konsonierende. Legt man die Grundterz in den Bass, so wird das Auftreten entschiedener, z. B.

158.



Den dissonierenden Charakter erhält der Vorhalt bei a. in Nr. 157 sofort, wenn man dem Akkorde eine Septime hinzufügt:

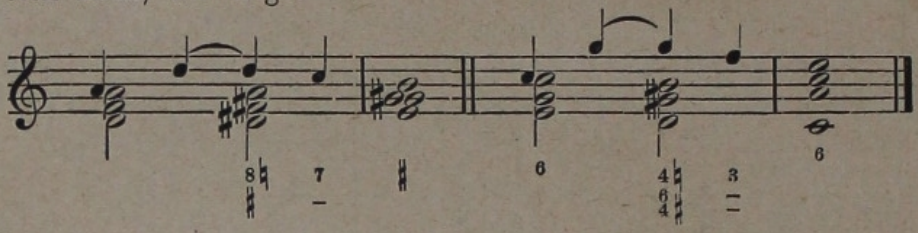
159.



Siehe ausserdem die Beispiele b., c., d.

Vor der Septime und None können Vorhalte nicht stattfinden, weil diese die Oktave und Dezime, also Akkordtöne, wären. Nur bei dem verminderten Septimenakorde ist der Vorhalt vor der Septime möglich, weil die verminderte Oktave gleichzeitig mit dem Grundtone auftreten kann, wie folgt:

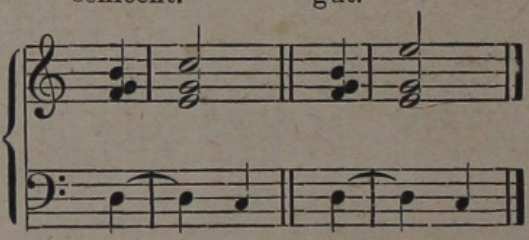
160.



Vorhalte können nicht verdoppelt werden. Auch hat man darauf zu achten, dass der Auflösungston während des Vorhalts in keiner anderen Stimme erklingt.

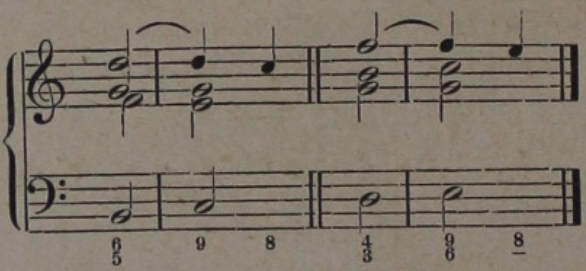
schlecht. gut.

161



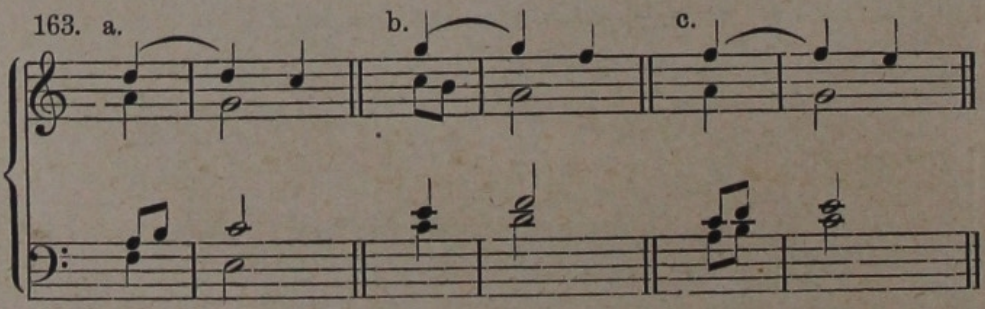
Eine Ausnahme macht die unterste Stimme, welcher man den Auflösungston während des Vorhalts zuerteilen kann:

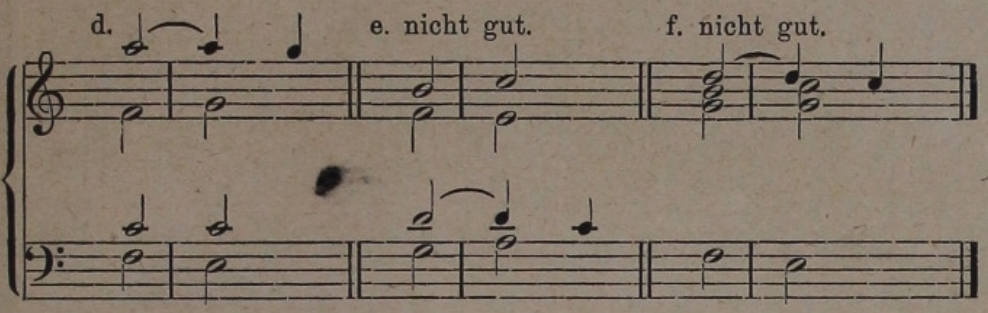
162.



Den Auflösungston während des Vorhalts in eine der oberen Stimmen zu legen, dürfte nur eine gute Stimmführung rechtfertigen. Dann soll aber der Vorhalt in angemessener Entfernung über der Verdoppelung seines Auflösungstones liegen.

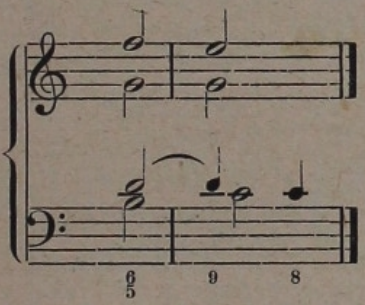
163. a. b. c.





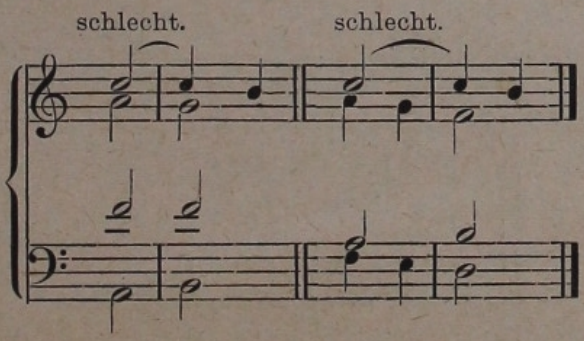
Die Beispiele a., b., c. und d sind brauchbar; davon dürfte a. am besten klingen, weil der Auflösungston des Vorhalts der Grundton des Akkordes ist. Von den Beispielen b. und c. ist das erstere vorzuziehen, weil der Vorhalt vor der mild wirkenden Mollterz eher mit seinem Auflösungstone zusammenklingen kann, als der vor der schärferen Durterz. Bei e. klingt der Vorhalt hart, weil der mit ihm zugleich erscheinende Auflösungston in einer höheren Stimme als der Vorhalt, liegt. Bei f. kommen Vorhalt und Auflösungston in unmittelbare Nähe, was nur dann statthaft ist, wenn der Auflösungston in der untersten Stimme liegt, z. B.

164.



Löst sich der Vorhalt in den Leitton (die Septime der Tonart) auf, dann darf dieser in keiner anderen Stimme (auch nicht im Bass) gleichzeitig mit dem Vorhalt erklingen.

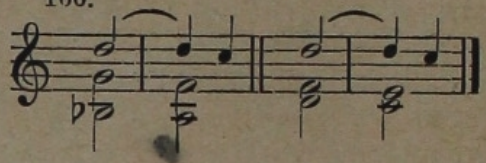
165.



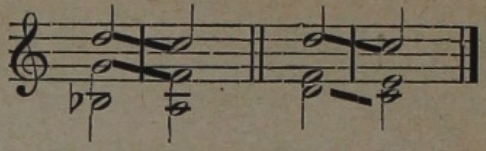
Da der Vorhalt nur eine Verzögerung des erwarteten Stimmschrittes ist, so kann er das Unangenehme der verbotenen Quinten- und Oktavenparallelen nicht verdecken.

166.

Lässt man in den Beispielen

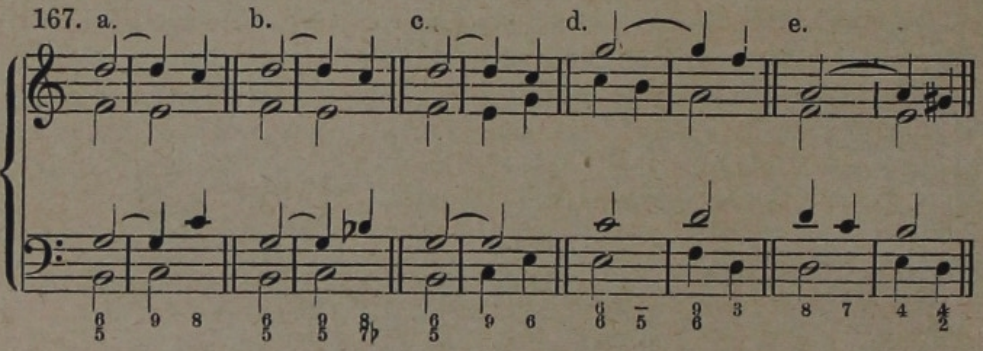


den Vorhalt weg, so erhält man



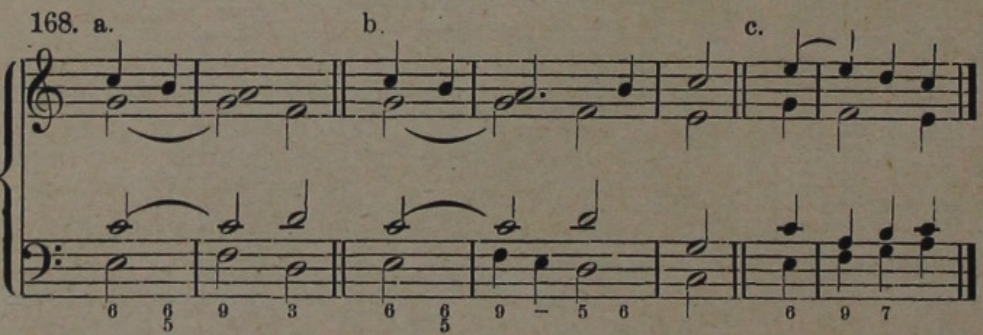
Bei der Auflösung des Vorhalts können die übrigen Stimmen auch frei fortschreiten, wodurch entweder eine veränderte Stimmlage derselben Harmonie,

167. a. b. c. d. e.



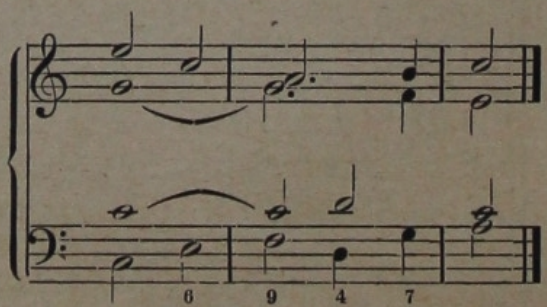
oder eine neue Harmonie erscheint.

168. a. b. c.



In dem folgenden Beispiel:

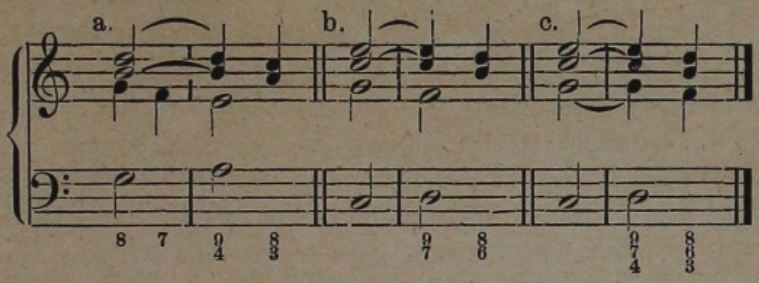
169.



bleibt der Vorhalt auch im nächsten Akkorde liegen und bildet hier einen neuen Vorhalt.

Abwärts schreitende Vorhalte können auch in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit erscheinen:

170.



Aufwärts schreitende Vorhalte.

Aufwärts schreitende Vorhalte klingen am besten, wenn sie einen Halbton unter ihrem Auflösungstone liegen. Sie werden deshalb am öftesten bei dem Leittone, oder bei anderen, einen halben Ton steigenden Intervallen vorkommen.

Ueberhaupt sind folgende aufwärts schreitende Vorhalte möglich:

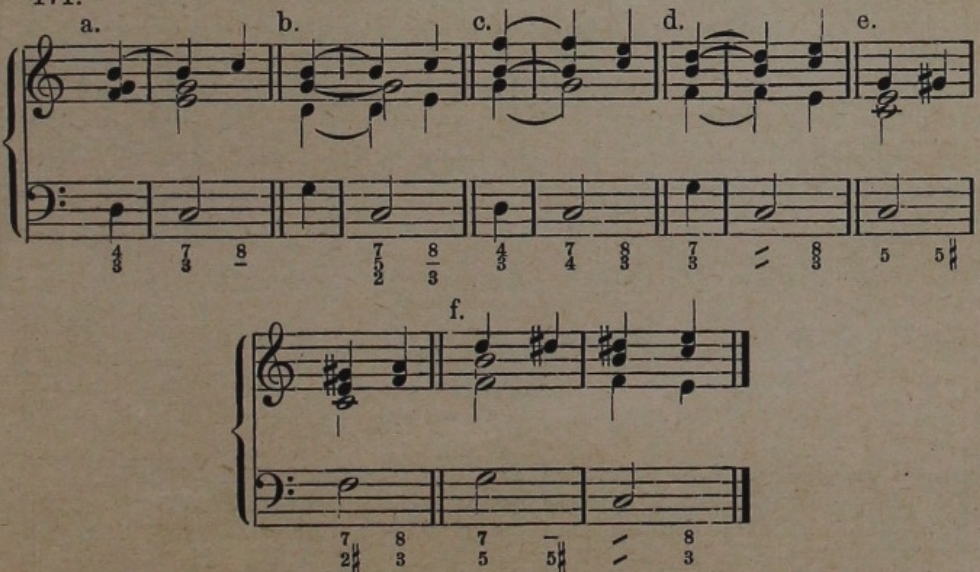
1. der Vorhalt vor der Terz,
2. der Vorhalt vor der Quinte,
3. der Vorhalt vor der Septime in Septimenakkorden,
4. der Vorhalt vor der Oktave in Dreiklängen.

Anmerk. Der Vorhalt vor der Dezime wäre der um eine Oktave höher liegende Vorhalt vor der Terz.

Auch hier darf der Ton, in welchen sich der Vorhalt lösen soll, in keiner anderen Stimme — ausgenommen im Bass — vorhanden sein.

Aufwärts schreitende Vorhalte kommen viel häufiger paarweise, als einzeln vor; sehr oft auch in Verbindung mit abwärts schreitenden Vorhalten, oder chromatisch erhöht, z. B.

171.

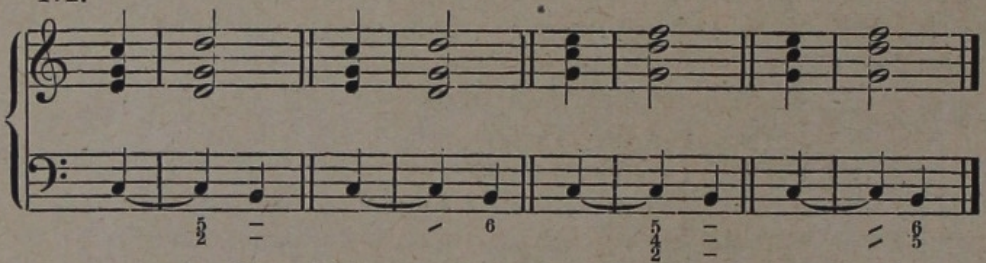


Anmerk. Bei a. ist nur ein Vorhalt, in allen übrigen Beispielen sind mehrere Vorhalte angebracht.

Bezifferung der Vorhalte.

Jeder Vorhalt wird durch die, der Entfernung vom Bass entsprechende Ziffer bezeichnet, und dahinter das Intervall, in welches er sich auflöst, vermerkt. Erfordert der Akkord, bei welchem der Vorhalt erscheint, eine Bezeichnung, so muss diese natürlich über, oder unter der Vorhaltsbezifferung angegeben werden. Liegt der Vorhalt aber im Basse, dann giebt es eine doppelte Bezeichnung, indem man entweder den Vorhaltston selbst beziffert und hinter die Bezifferung wagerechte Striche macht, oder den Auflösungston des Vorhaltes, in welchem Falle schräge Striche vor die Ziffern kommen. Letzteres ist vorzuziehen, weil sich der zu Grunde liegende Akkord alsdann leichter erkennen lässt.

172.



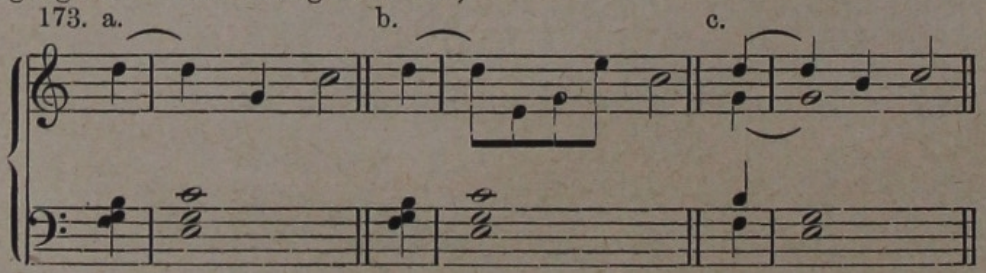
Anmerk. Es sei hier erwähnt, dass Vorhalte im Bass meist vor der Grundterz, seltener vor dem Grundton, oder der Grundquinte erscheinen.

Bleiben sämtliche Töne eines Akkordes über einem neu eintretenden Basstone liegen, so wie bei b., c., d., e. und f. in dem Beispiele Nr. 171, dann ist die Art der Bezifferung bei d. und f. — weil einfacher und leichter aufzufassen, — der bei b., c. und e. vorzuziehen. Man nennt solche mehrfache Vorhalte auch *verzögerte* oder *retardierte* Akkorde.

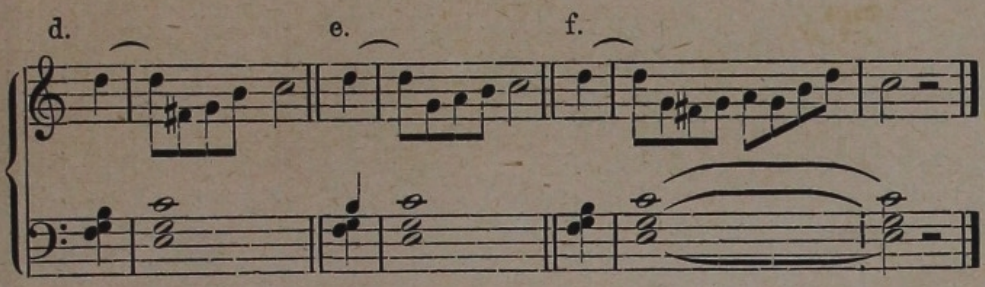
Verzögerte Auflösung des Vorhaltes.

Oft findet die Auflösung eines Vorhaltes nicht sofort statt, sondern erst nach einer Einschaltung in der betreffenden Stimme. Diese besteht, wie bei a. und b. in dem folgenden Beispiele, entweder in einem, oder mehreren Akkordtönen; oder, wie bei c., in einem Hilfstone; oder, wie bei d., e. und f., in einer Figur, welche aus Akkord-, Hilfs- und Durchgangstönen zusammengesetzt ist*).

173. a. b. c.



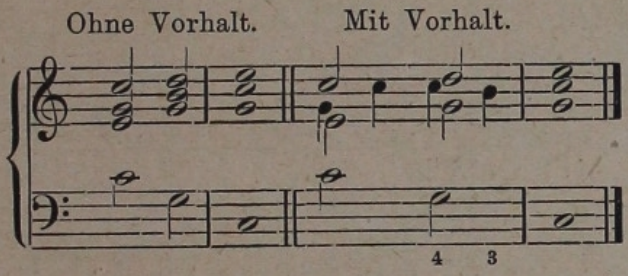
*) Obschon von Hilfs- und Durchgangstönen erst nach den Vorhalten die Rede sein wird, so schien es doch angemessener, diese Angelegenheit schon hier zu erledigen, als später noch einmal auf dieselbe zurückzukommen.



Bemerkungen für unsere nächsten Arbeiten.

Sollen in Stimmen mit steigender Bewegung abwärts schreitende Vorhalte angebracht werden, dann verfährt man folgendermassen:

174.



Um den Vorhalt bilden zu können, ist der Alt auf dem zweiten Viertel nach *c* gegangen. Dieses Beispiel ist massgebend für alle anderen.

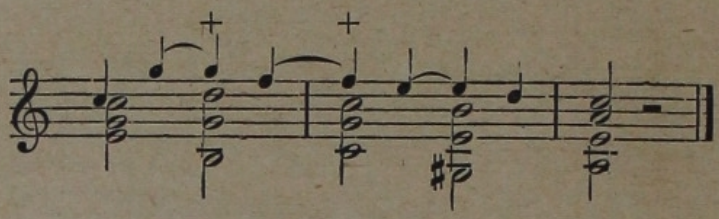
Bezüglich der Schlussformel sind wir jetzt nicht nur imstande, sie mit Vorhalten zu verzieren, wie in den Beispielen Nr. 176 geschehen, sondern auch dem Einleitungsakkorde, anstatt des $\frac{6}{4}$-Akkordes, oder des Nebenseptimenakkordes der zweiten Stufe, die Dominantharmonie unmittelbar folgen zu lassen, wenn wir diesen Moment durch den Vorhalt 4 markieren.

Um sich davon eine klare Vorstellung zu machen, darf man nur in dem Beispiele 111 anstatt des $\frac{6}{4}$-Akkordes die Dominantharmonie mit Vorhalt 4 nehmen. Dort ist der Einleitungsakkord jedesmal die Wechseldominantharmonie. Es könnte aber auch ein anderer Einleitungsakkord gewählt werden, sofern derselbe nur die Vorbereitung des Vorhaltes 4 ermöglicht. Man wird übrigens selbstverständlich nur dann die Schlussformel in der angegebenen Weise bilden, wenn andere Konstruktionen nicht vorzuziehen sind.

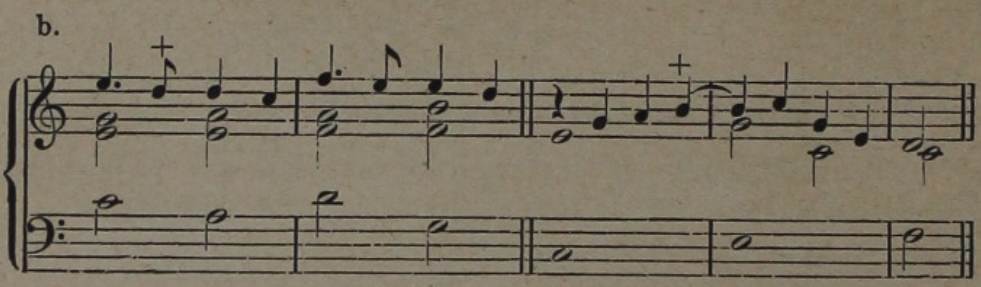
Ausserdem ist hier noch zu erwähnen, dass

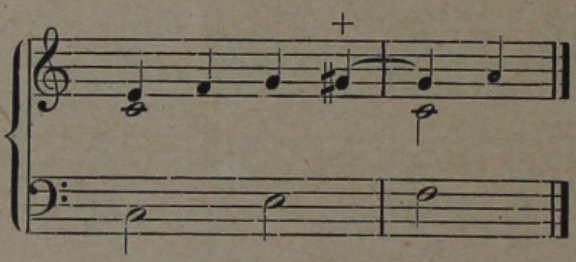
1. Akkordtöne bisweilen wie Vorhalte wirken, wenn sie wie diese behandelt, d. h. vorbereitet werden (Beispiel 175 a.), und dass
2. Vorhalte auch durch Durchgangstöne (siehe diese) vorbereitet werden können (Beispiel 175 b.).

175. a.



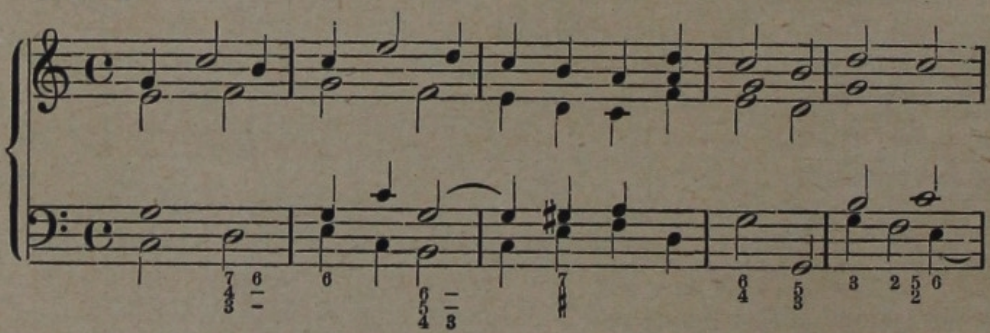
b.

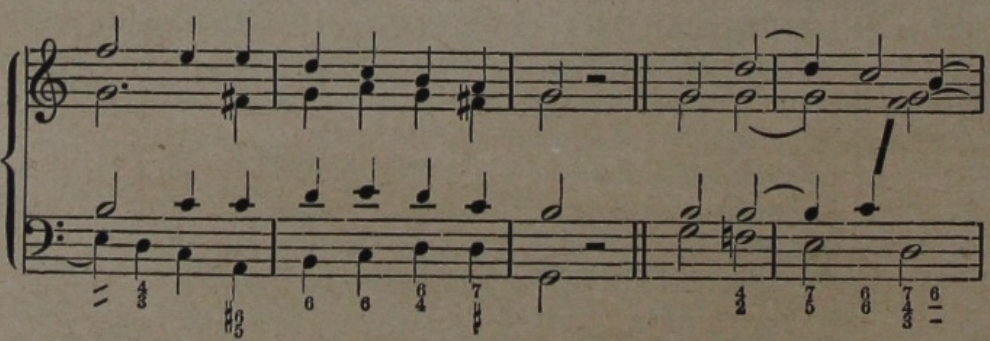


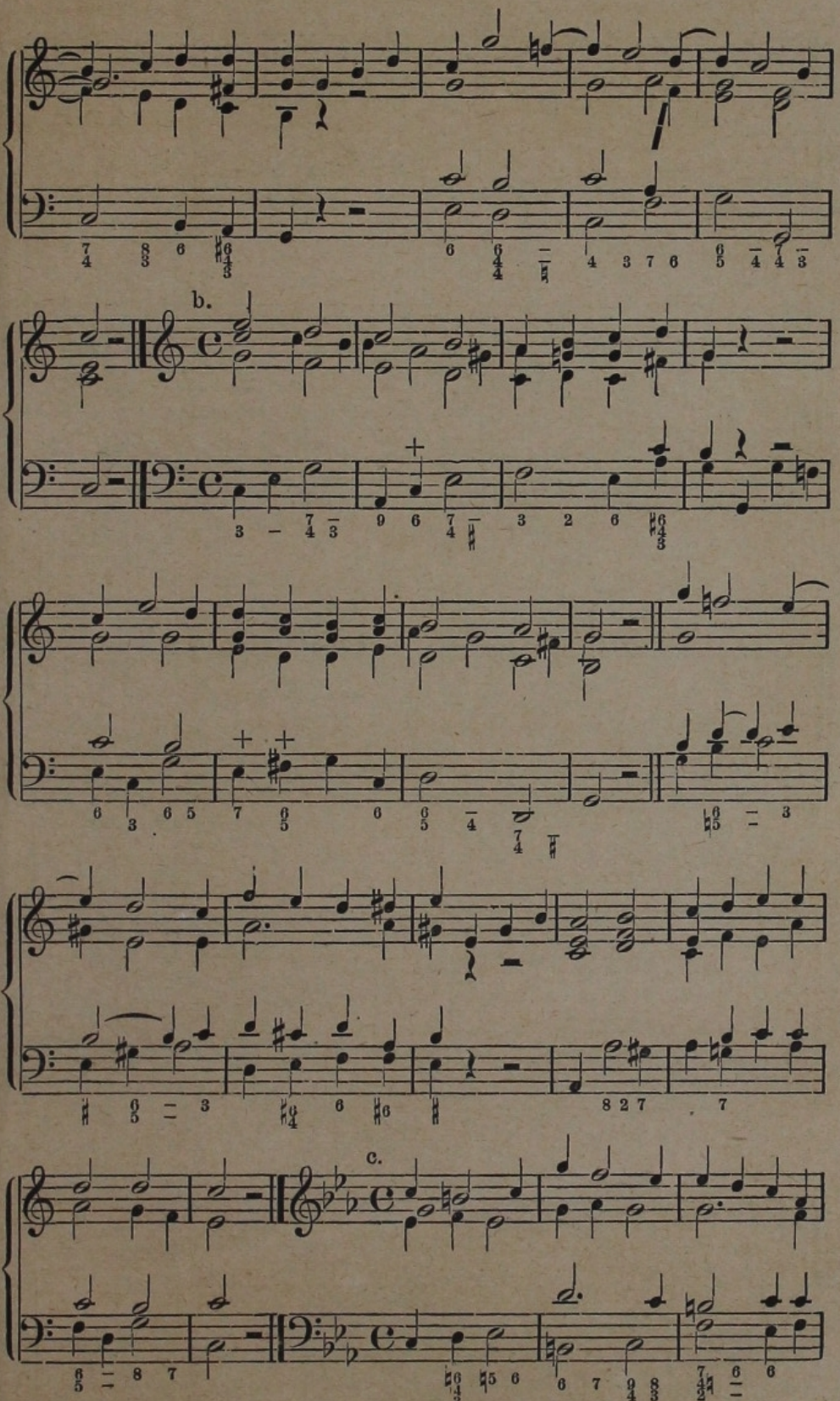


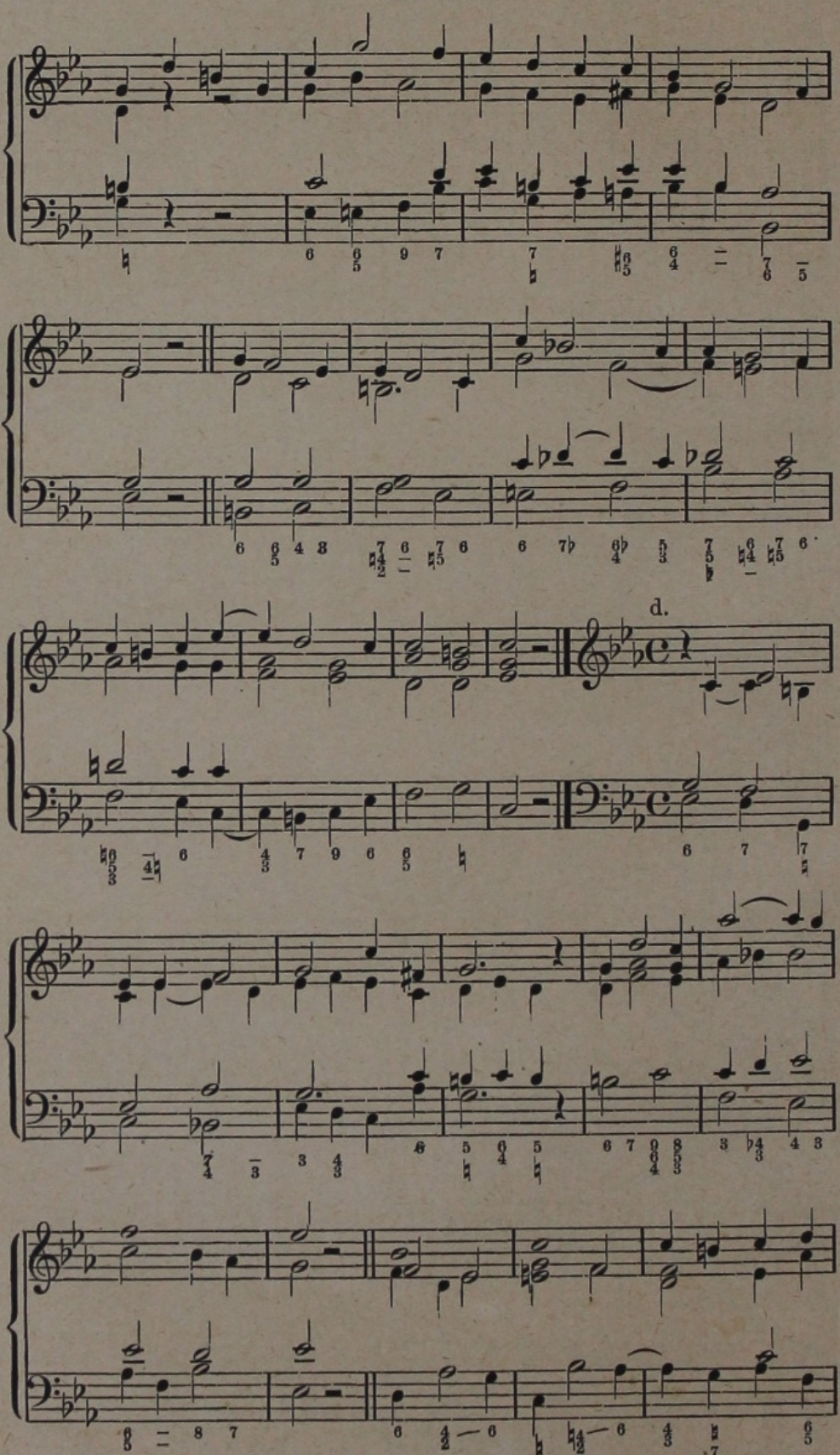
Es folgen nun einige sechzehntaktige Sätze mit Vorhalten:

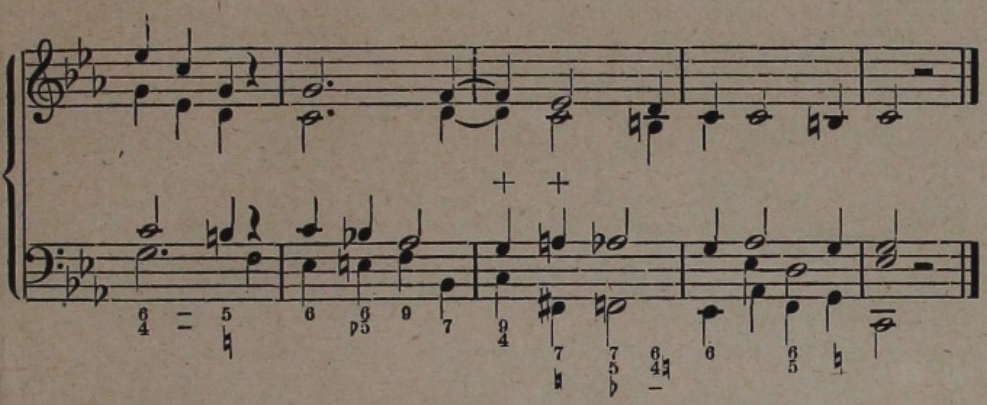
176. a.






b.
c.


d.



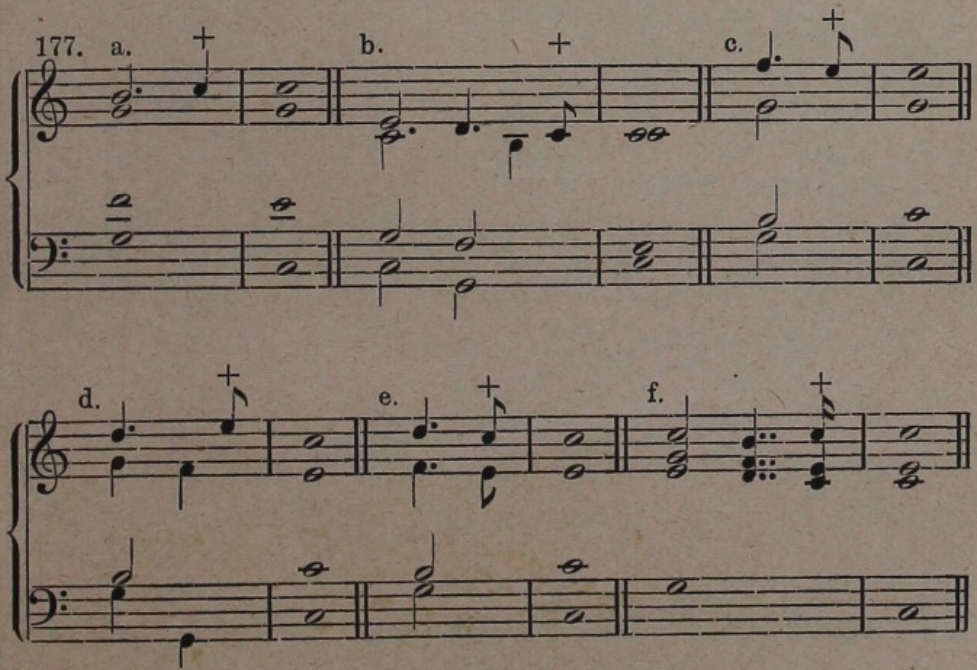
In den vorstehenden Beispielen sind Auflösungen des Vorhalts, bei denen sich die Stellung des Akkordes ändert, mit +, und solche, bei denen ein neuer Akkord eintritt, mit + + bezeichnet.

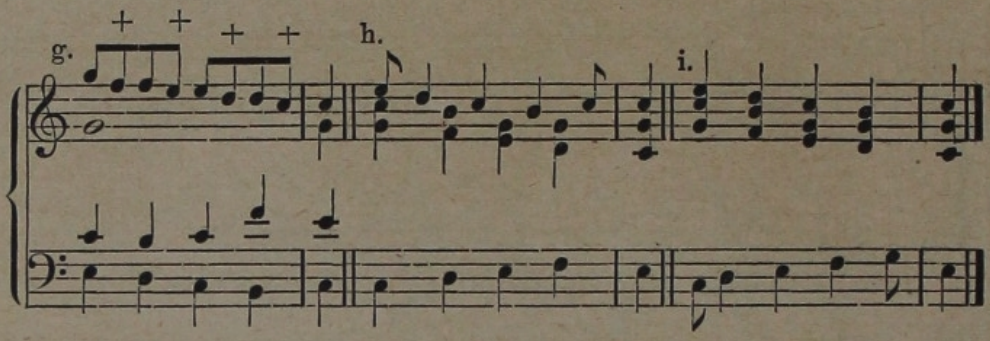
Nebenübung Anhang I, Tab. XIII der Generalbassbeispiele.

2. Vorausgenommene Töne (Anticipationen).

Lassen eine oder mehrere Stimmen auf rhythmisch unwichtigerem Momente eines Akkordes bereits Töne aus der nachfolgenden Harmonie hören, so entstehen *Vorausnahmen.*

Vorausgenommene Töne, die von möglichst kurzer Dauer sein sollen, kommen zumeist bei der Schlusskadenz vor, und fanden in dieser Form namentlich bei den Komponisten der Bach-Händelschen Zeit häufig Verwendung.



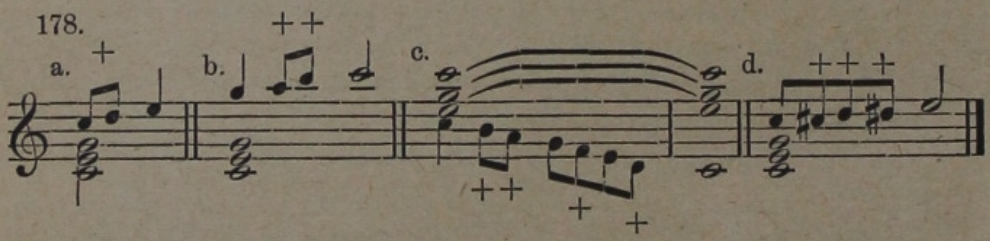


Bei a., b. und c. wird der erwartete, bei d. ein anderer Ton der nachfolgenden Harmonie vorausgenommen; Beispiel e. hat in 2, f. in 3 Stimmen Vorausnahmen; bei h. und i. entstehen durch die Vorausnahmen Synkopen*).

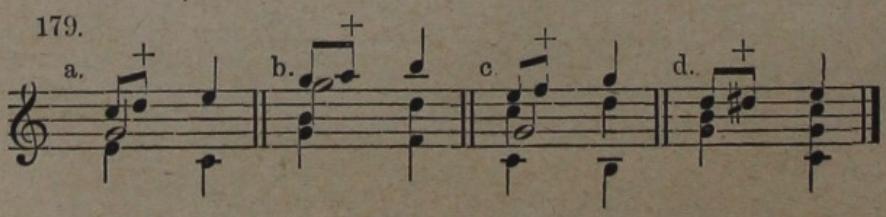
3. Durchgangs- und Hilfstöne.

Töne, welche den Stimmschritt von einem harmonischen Ton zum nächstfolgenden, entweder stufenweise diatonisch, oder chromatisch ausfüllen, heissen Durchgänge, im ersten Falle *diatonische*, im letzten *chromatische*.

Durchgänge kommen zumeist auf unbetontem Taktteil vor.



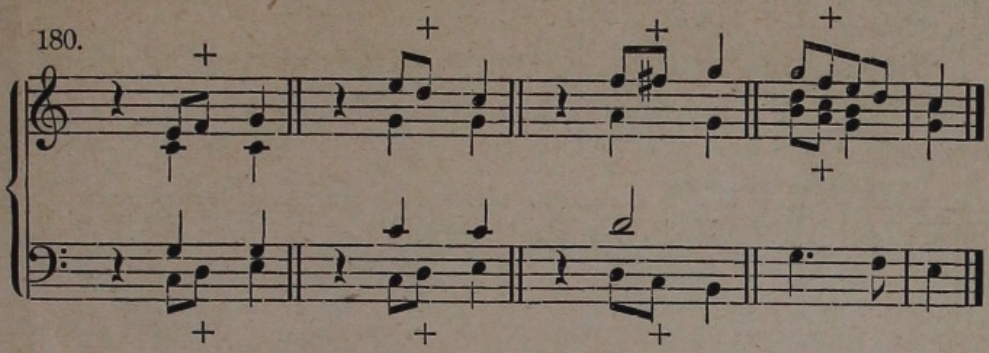
Die obere Stimme geht in dem Beispiel a. melodisch von *c* nach *e* durch den Ton *d*, daher der Name „Durchgang". In den vorstehenden Beispielen gehören die beiden harmonischen Töne, welche durch Durchgänge verbunden sind, nur einem und demselben Akkorde an; sie können aber auch zwei Akkorden, entweder gleicher (Nr. 179 a. und b.), oder verschiedener Stufen angehören (Nr. 179 c. und d.).



*) Eine Synkope entsteht durch die Verbindung eines schlechten mit dem darauf folgenden guten Taktteile.

Durchgangstöne können auch in mehreren Stimmen gleichzeitig auftreten, z. B.

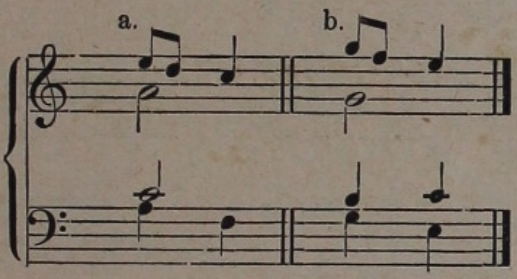
180.



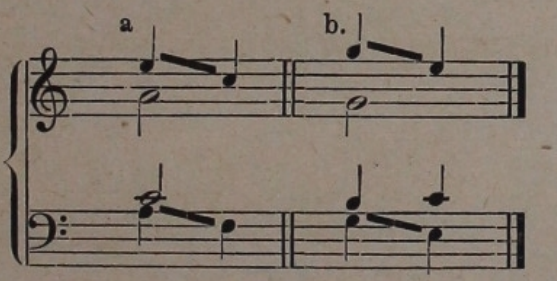
Durchgangstöne heben falsche Fortschreitungen harmonischer Töne nicht auf.

Die Beispiele

181.

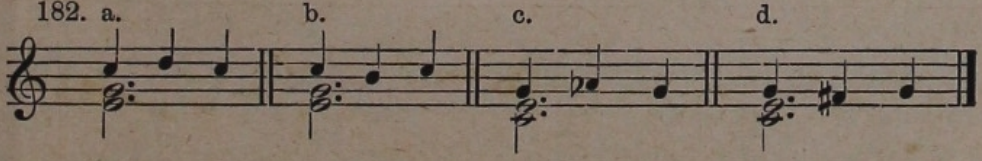


sind deshalb ebenso fehlerhaft, als



Hilfstöne sind solche harmoniefremde Töne, welche nicht, wie die Durchgänge, zwei verschiedene Akkordtöne miteinander verbinden, sondern sich nur auf einen und denselben Akkordton beziehen, über, oder unter welchem sie eine grosse, oder kleine Sekunde liegen. Man spricht deshalb von einem *oberen* und *unteren* Hilfstone, und nennt den Ton, zu welchem ein Hilfston als solcher gehört, *Hauptton.*

182. a. b. c. d.

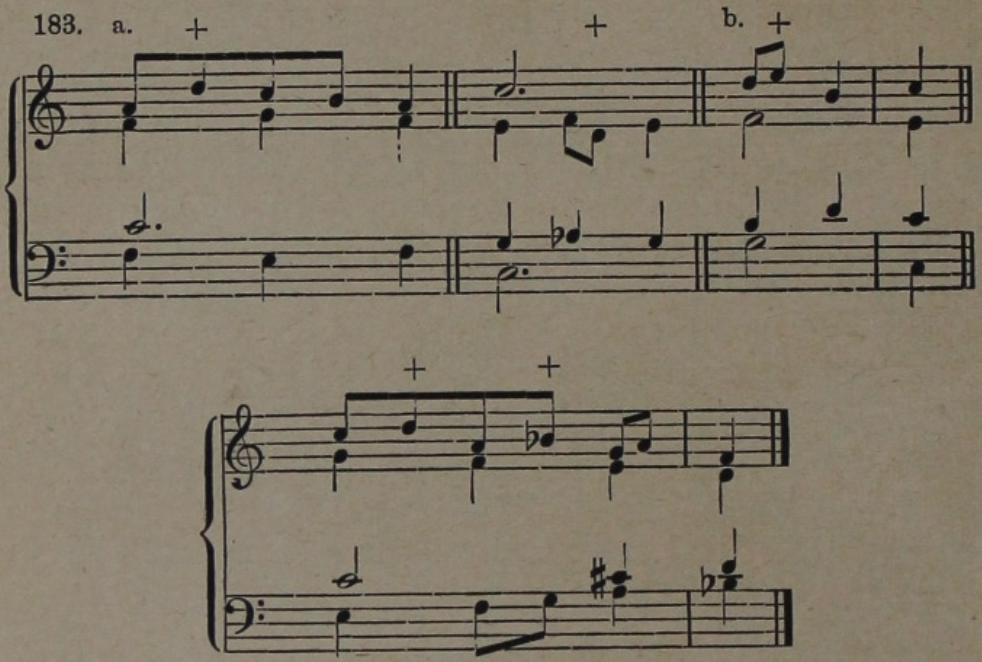


Bei a. und b. sind die Hilfstöne *diatonisch,* bei c. und d. *chromatisch* gebildet.

Hilfstöne, welche — wie in den vorstehenden Beispielen — vom Haupttone ausgehen und unmittelbar in denselben zurückkehren, nennt man *Nebentöne.*

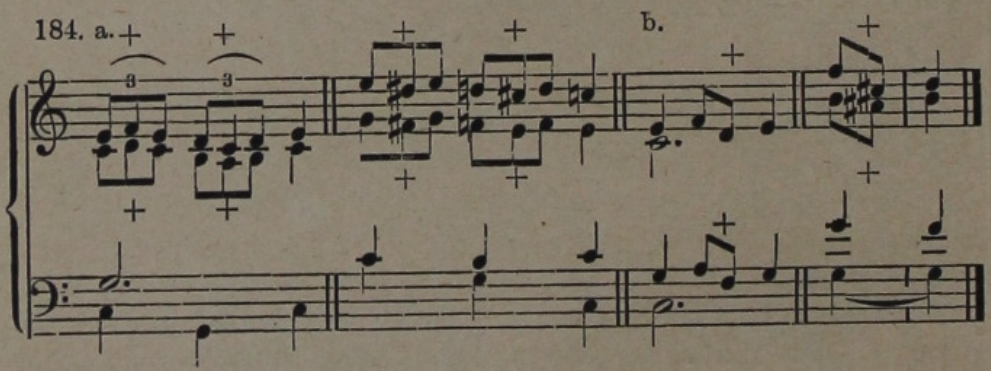
Hilfstöne können aber auch sprungweise eintreten und ebenso fortschreiten.

183. a. b.



Hilfstöne in mehreren Stimmen gleichzeitig, zeigt das folgende Beispiel:

184. a. b.

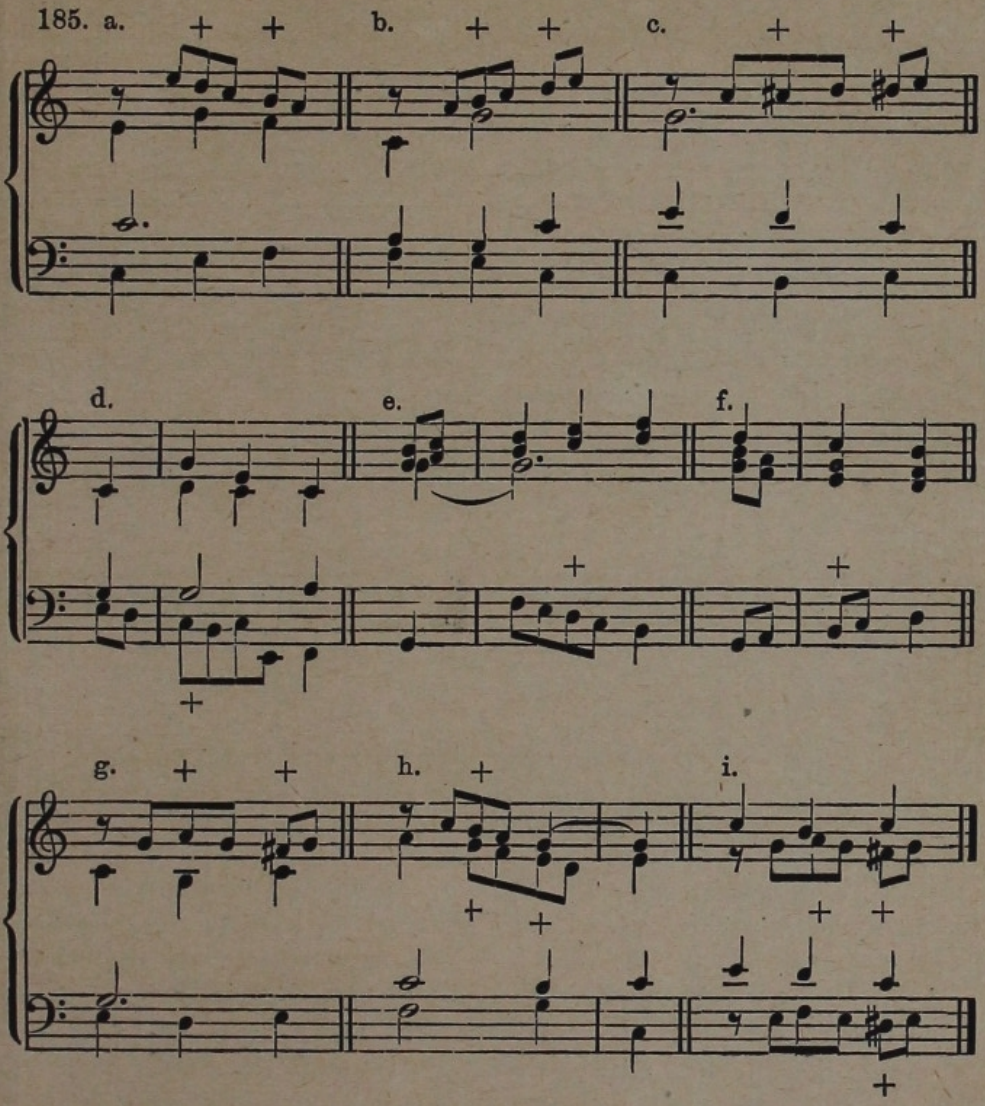


Anmerk. Sämtliche Verzierungen — Vorschläge, Triller, Pralltriller, Mordente, Doppelschläge u. s. w. — beruhen auf der Anwendung der Hilfstöne.

Durchgangs- und Hilfstöne auf dem betonten Taktteil heissen *Wechseltöne*, so genannt, weil sie gewissermassen mit dem harmonischen Tone die Stelle wechseln. Man kann sie aber auch als Vorhalte auffassen. Sie werden dann, je nachdem sie stufen-, oder sprungweise eintreten, für *stufenweise eingeführte*, oder *freie* Vorhalte angesehen.

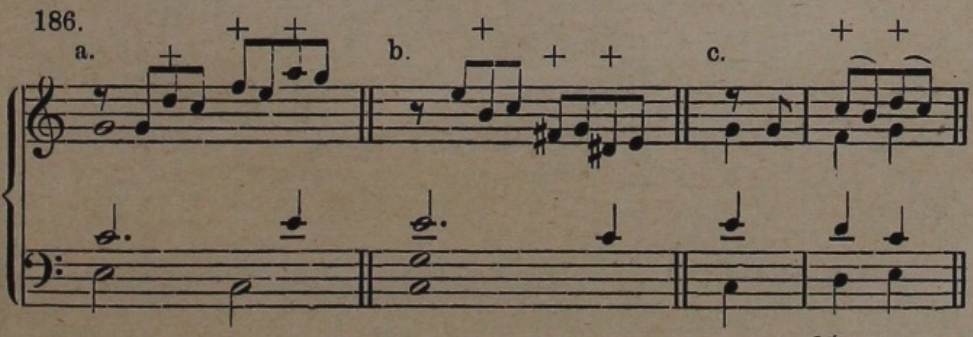
1. Stufenweise eintretende Wechselstöne (stufenweise eingeführte Vorhalte).

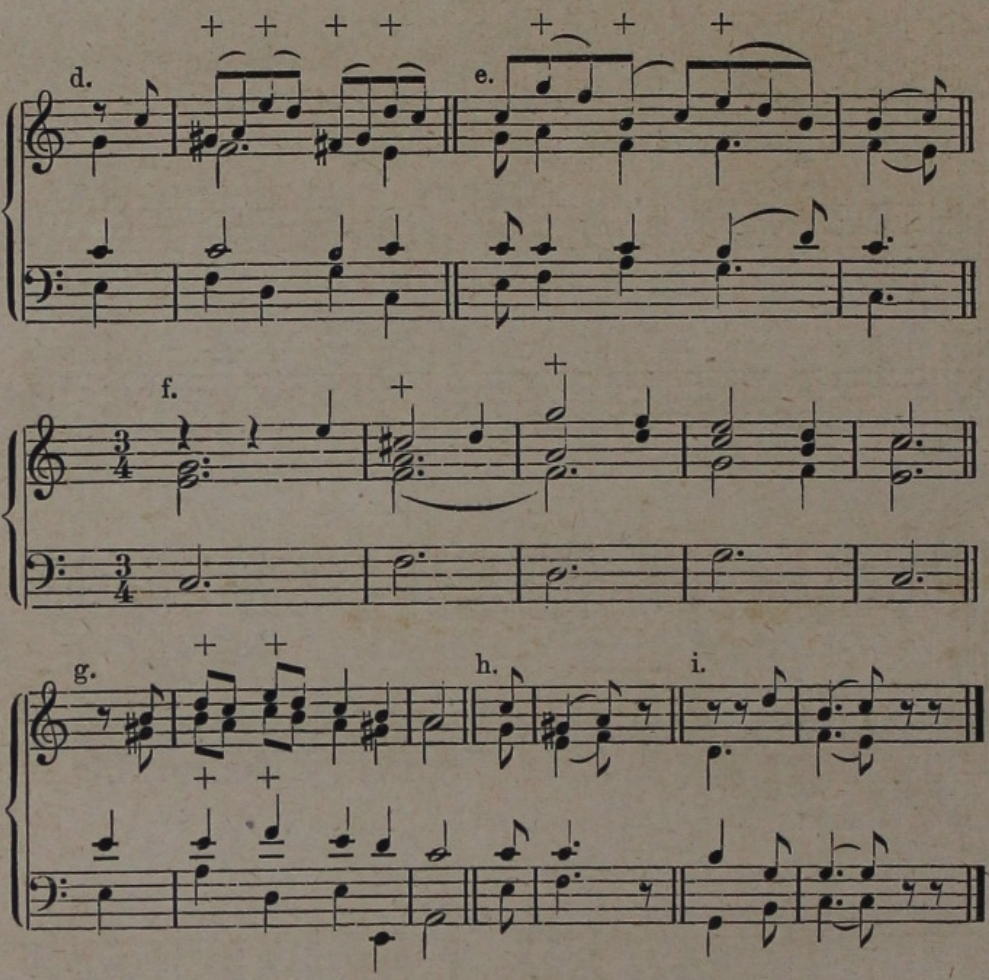
185.



2. Sprungweise eintretende Wechselstöne (freie Vorhalte).

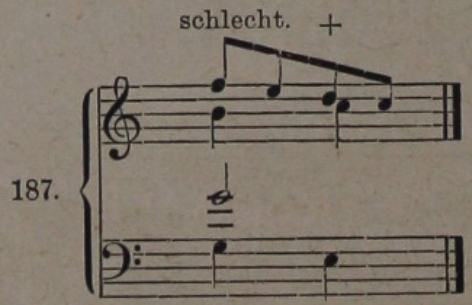
186.





Bei e. kommen die Wechseltöne durch die rhythmische Veränderung auf schlechte Taktzeit zu stehen, bei f., h. und i. sind sie von längerer Dauer, als der harmonische Ton, in den sie fortschreiten.

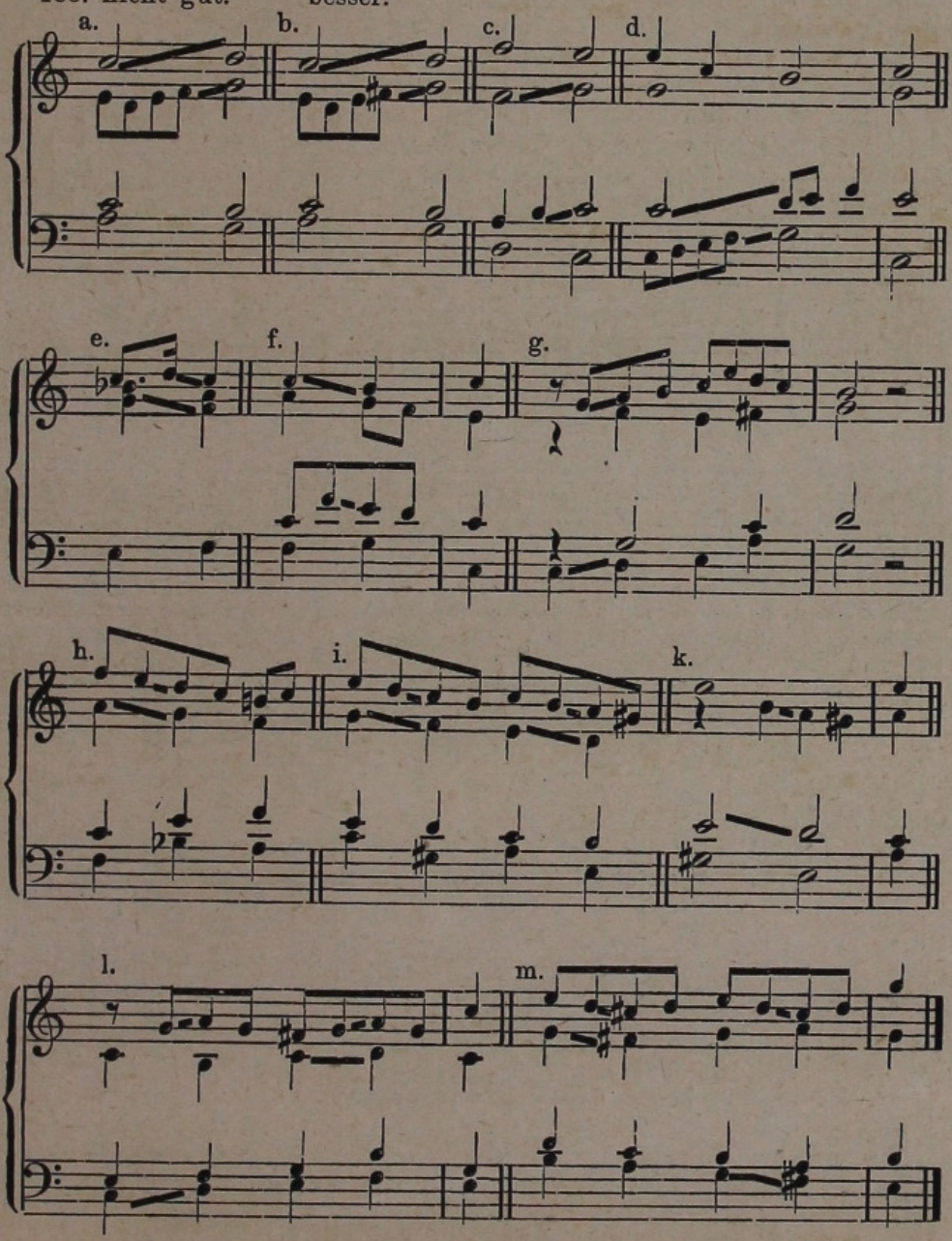
Die in den Beispielen Nr. 185 und 186 angeführten dissonierenden Töne unterliegen den über Eintritt und Auflösung der Vorhalte gegebenen Regeln; doch sind hier bei guter Stimmführung auch grössere Freiheiten gestattet. Möglichst vermeiden soll man aber, dass sie mit dem Tone, in welchen sie fortschreiten, in der Sekunde zusammentreffen



Quintenfortschreitungen, welche infolge von Durchgangs-, Hilfs- und Wechseltönen entstehen, sind nicht immer fehlerhaft. Diese Töne

haben zumeist geringere Bedeutsamkeit, als die Akkordtöne und lassen deshalb die Quintenfortschreitung nicht so unangenehm hervortreten; auch ist es bisweilen ihr dissonierender Charakter, welcher die üble Klangwirkung dieser Fortschreitungen verdeckt.

188. nicht gut. besser.



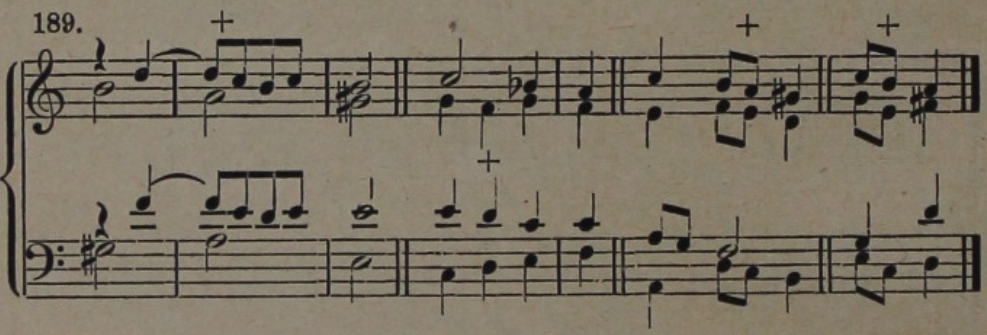
Bei a. wirkt die Quintenfortschreitung unangenehm, weil dem Durchgangston der dissonierende Charakter fehlt; in diesem Falle ist es besser, durch chromatische Erhöhung des Durchgangstones die reine Quinte in eine verminderte zu verwandeln (b.). Am wenigsten

auffällig ist der Fortschritt von der verminderten zur reinen Quinte, wenn er zwischen den beiden Mittelstimmen stattfindet (c.). Im Beispiel d. wendet sich das Interesse der Stimmführung, bei welcher der Tenor die Bewegung des Basses in derselben Richtung fortsetzt, zu, wodurch die Quintenfortschreitung weniger unangenehm empfunden wird.

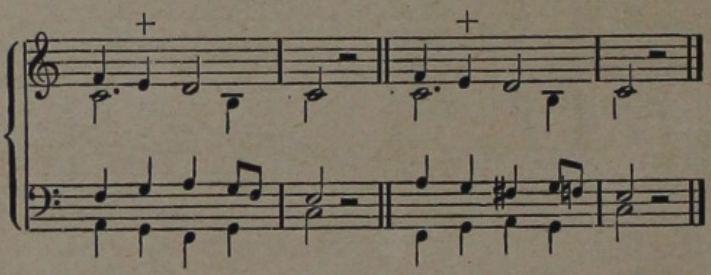
Scheinakkorde.

Treffen harmoniefremde Töne in mehreren Stimmen zusammen, so entstehen oft sogenannte *Scheinakkorde.* Diese weichen in Bezug auf Einführung und Fortschreitung zumeist von den bisher behandelten Akkordbildungen ab.

189.



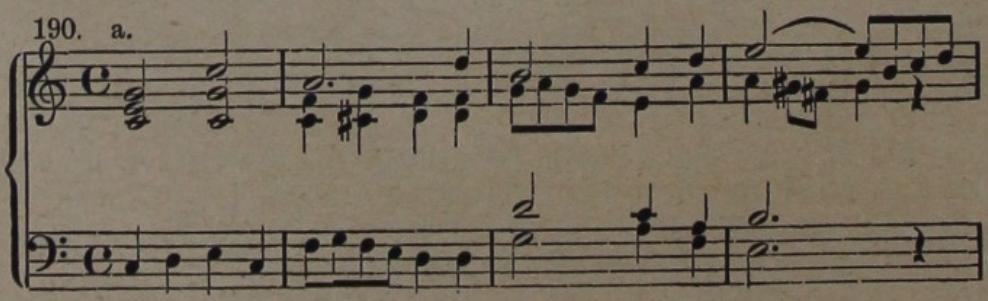
Anmerk. Aus Durchgangstönen entsteht häufig ein Quartsextakkord, der unter dem Namen „*durchgehender Quartsextakkord*“ bekannt ist, und bisweilen zur Bildung der Schlussformel gebraucht wird, z. B.

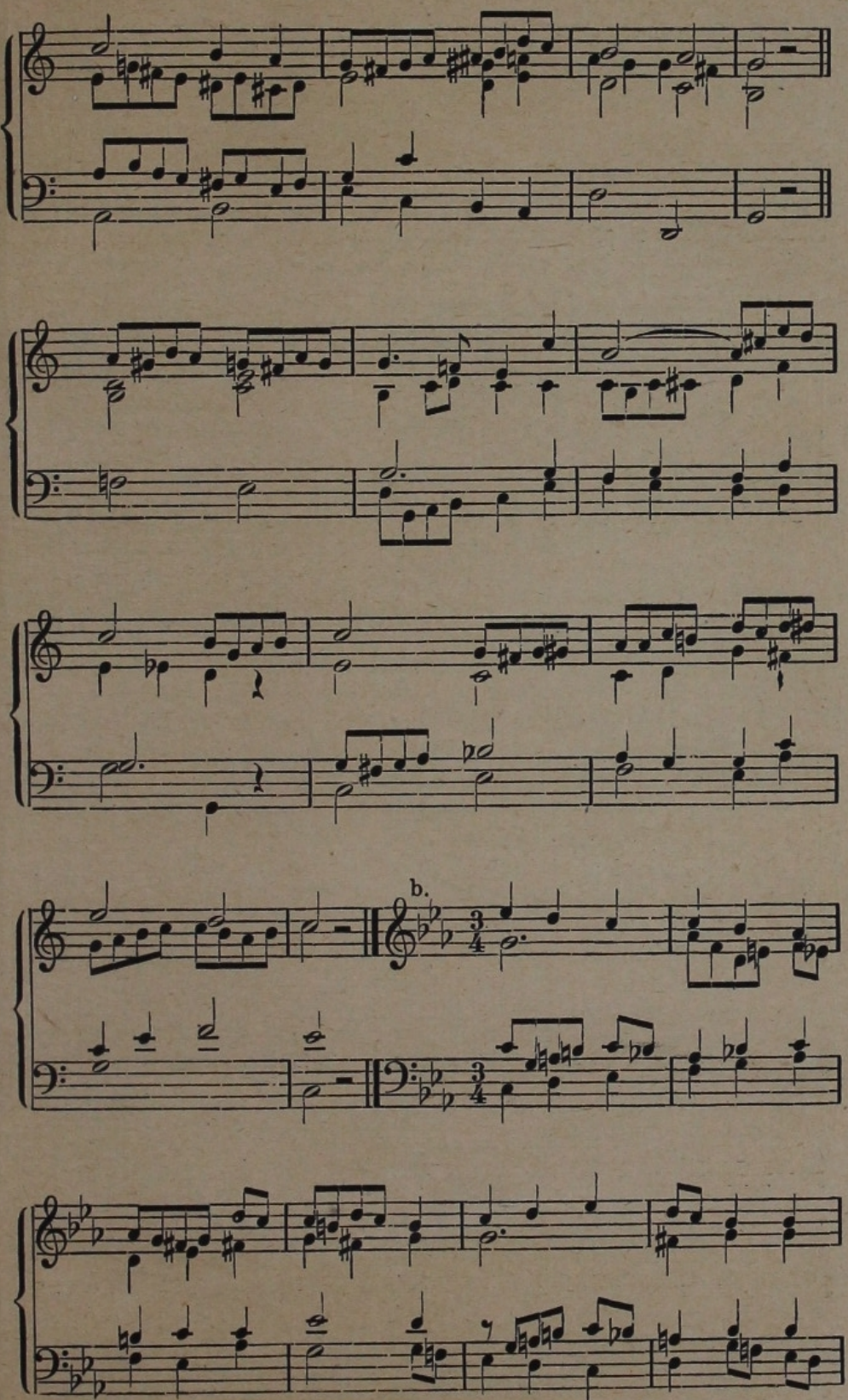


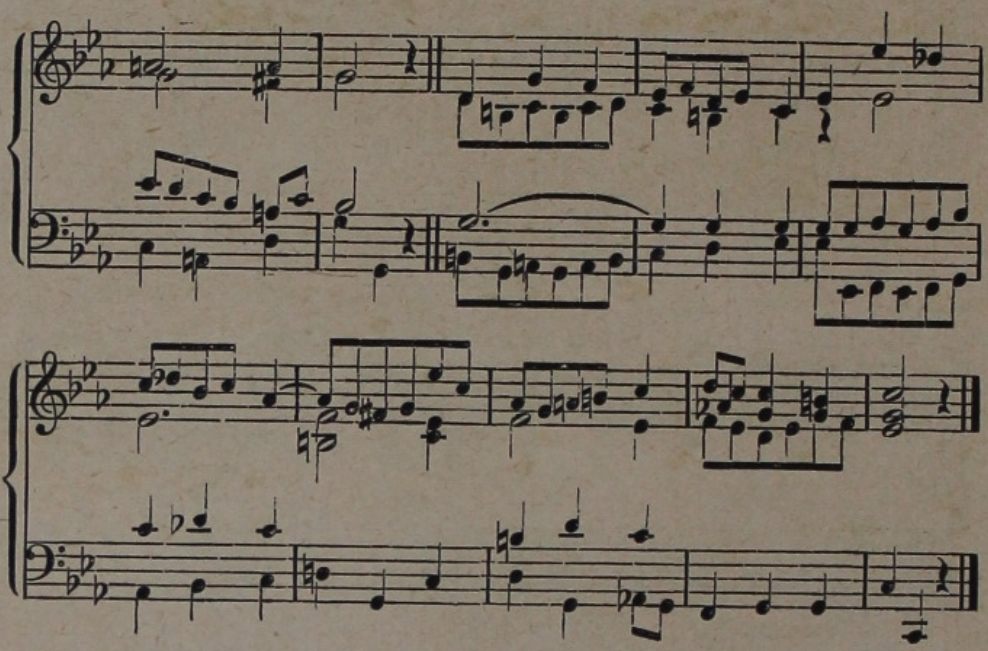
Zu den Übungen in harmoniefremden Tönen können frühere Beispiele benutzt werden, und soll hier an einigen gezeigt werden, wie man etwa zu verfahren hat.

Wir wählen hierzu die Beispiele aus Nr. 147.

190. a.




b.

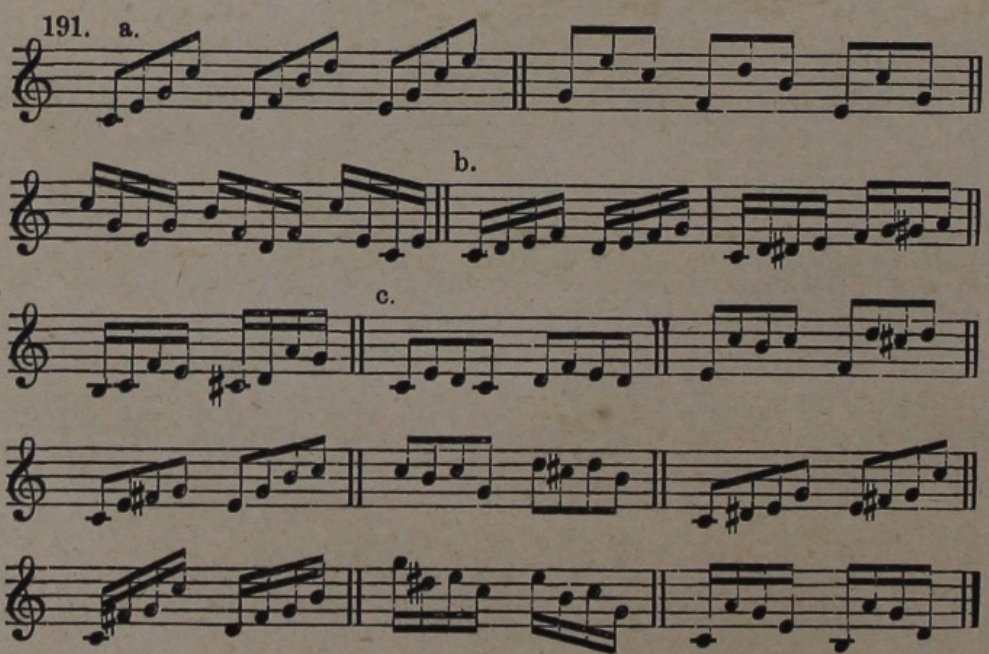


Figuration.

Figuration nennt man die einer Stimme, den anderen gegenüber, zuerteilte grössere Beweglichkeit. Sie kann bewirkt werden:

1. durch harmonische Brechung, wie bei a. in dem folgenden Beispiele,
2. durch Anwendung von harmoniefremden Tönen, wie bei b.,
3. durch harmonische Brechung in Verbindung mit harmoniefremden Tönen, wie bei c.

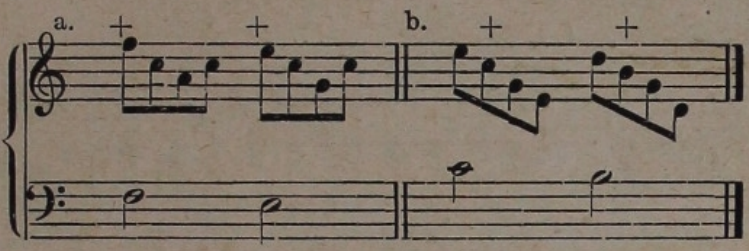
191. a.



Die durch harmonische Brechung entstandene Figuration nennt man *harmonische*, die durch Anwendung der harmoniefremden Töne entstandene *melodische* Figuration. Bei der ersteren müssen die Regeln der harmonischen Stimmführung beachtet werden.

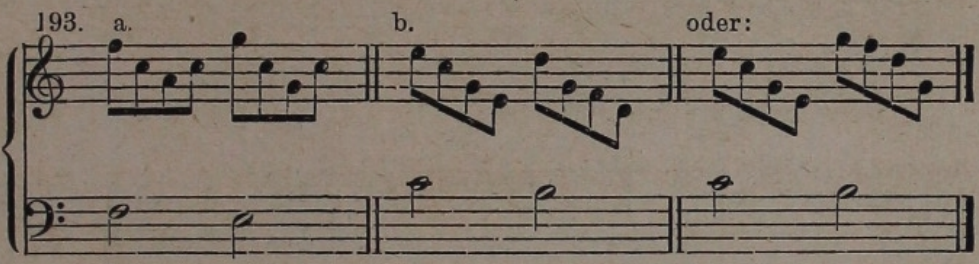
Folgende harmonische Figuration:

192.



ist fehlerhaft, und müsste etwa in dieser Weise:

193.



ausgeführt worden.

Anmerk. Jede Klavierkomposition liefert eine reiche Auswahl von Beispielen, welche Gelegenheit geben, sich über diesen Gegenstand zu informieren.

Nebenübung Anhang I, Tab. XIV der Generalbassbeispiele.

Orgelpunkt.

Wenn zu einer Reihe von Harmonien in irgend einer Stimme — zumeist im Bass — ein Ton ausgehalten wird, so entsteht ein Orgelpunkt*). Dabei kann es vorkommen, dass der ausgehaltene Ton (Halteton) vorübergehend einzelnen Harmonien nicht angehört.

Anmerk. Manche Theoretiker nennen nur den im Bass ausgehaltenen Ton Orgelpunkt, ausgehaltene Töne in den übrigen Stimmen jedoch *liegende Töne* oder *liegende Stimmen*.

Die fortschreitenden Stimmen werden ohne Rücksicht auf den Orgelpunkt nach den Regeln des harmonischen Satzes geführt, wobei die unterste derselben die Führung der Harmonie übernimmt.

Da der ausgehaltene Ton gewissermassen der Centralpunkt ist, auf welchen sich die zu Grunde liegenden Harmonien beziehen, so hat man darauf zu achten, dass die dem Orgelpunkt fremden Akkorde

*) Orgelpunkt deshalb, weil vorzugsweise die Orgel geeignet ist, einen Ton lange auszuhalten.

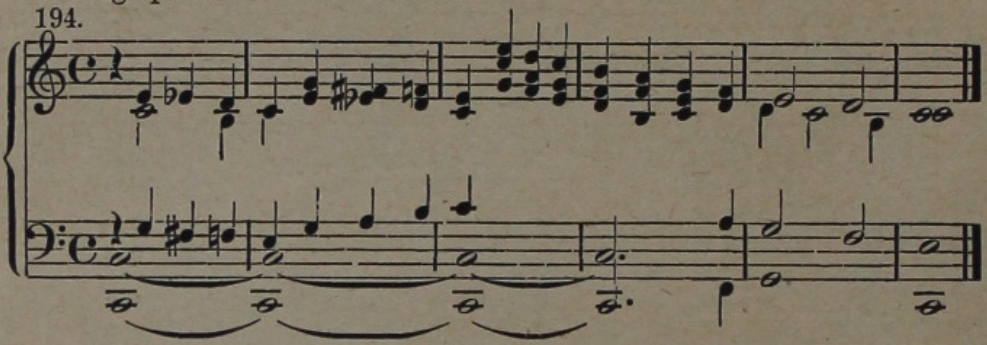
sich nicht zu sehr häufen, sondern des Öfteren in solche fortschreiten, zu welchen der liegende Ton harmonisch gehört.

Sämtliche leitereigene, aber auch modulierende Akkorde können beim Orgelpunkt Verwendung finden.

Der Orgelpunkt kommt auf der Tonika, auf der Dominante und auf beiden zugleich vor.

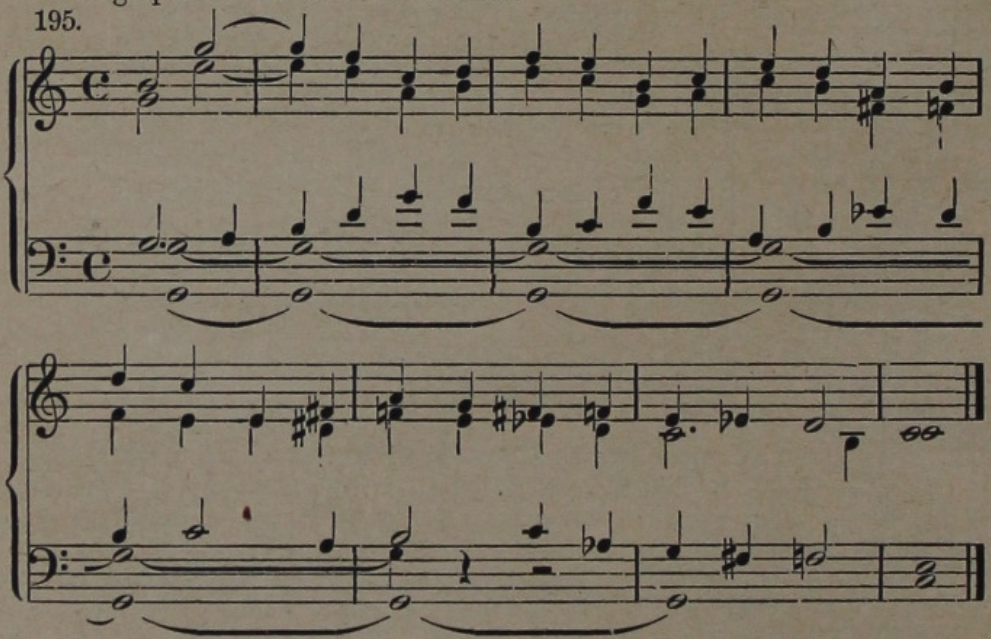
Orgelpunkt auf der Tonika:

194.



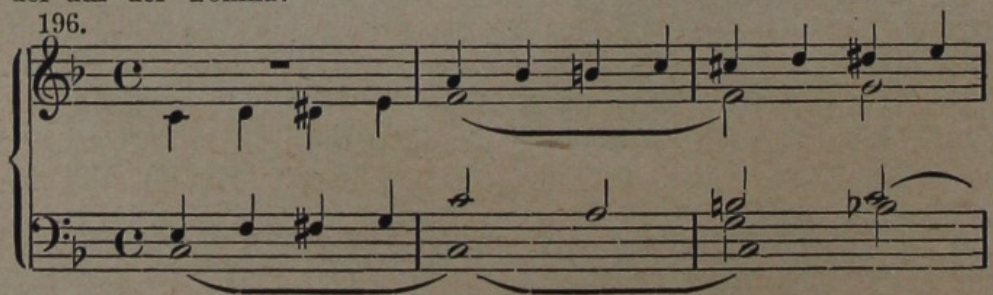
Orgelpunkt auf der Dominante:

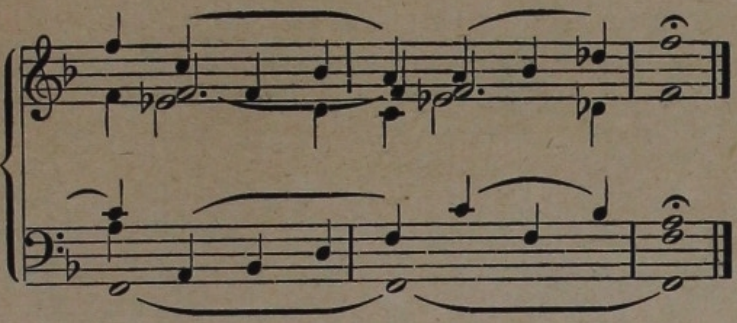
195.



Bisweilen folgt dem Orgelpunkt auf der Dominante unmittelbar der auf der Tonika:

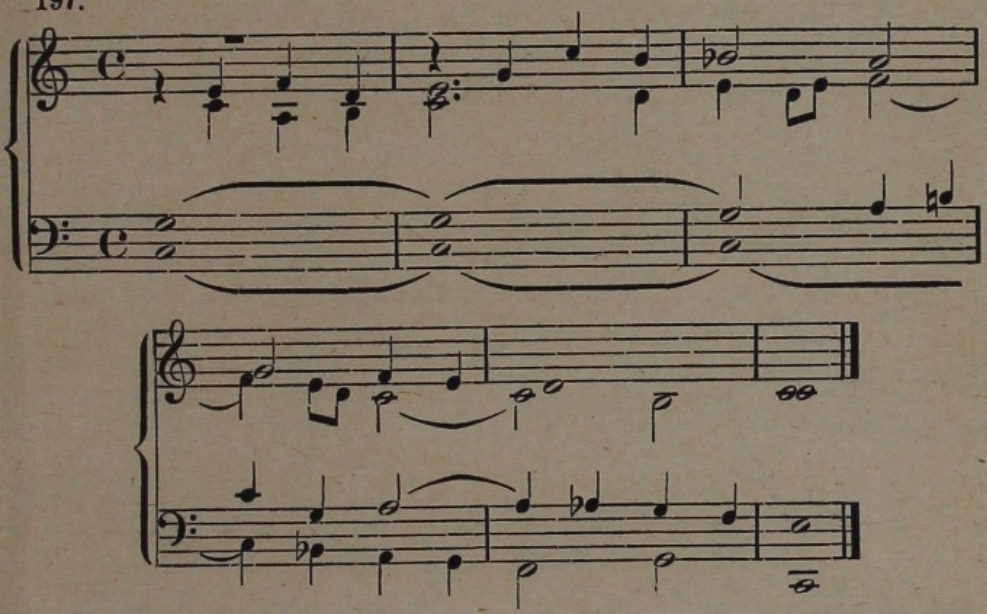
196.





Orgelpunkt auf der Tonika und der Dominante zugleich:

197.



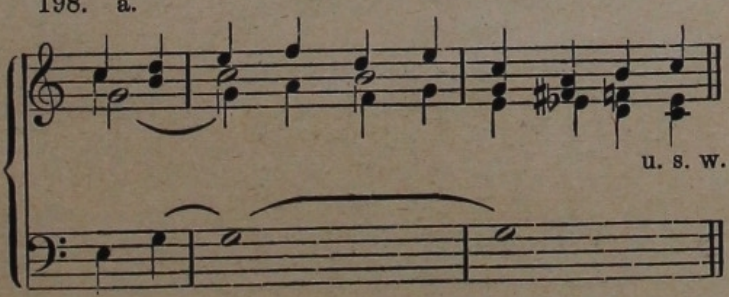
Der Orgelpunkt steht zumeist am Schlusse eines Satzes, oder grösseren Abschnittes; doch findet man denselben auch zu Beginn, oder im Verlauf eines Tonstückes.

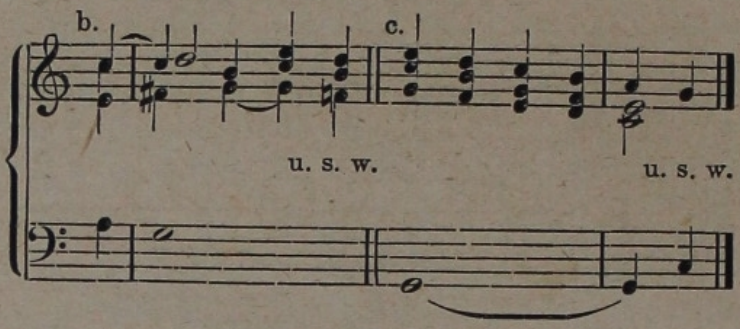
Orgelpunkte sind zuweilen von grosser Ausdehnung und können sich durch einen ganzen Satz, oder einen Abschnitt desselben hinziehen.

Der Eintritt des Orgelpunktes erfolgt auf dem guten Taktteil. Beginn und Schluss desselben müssen harmonische Bestandteile sein.

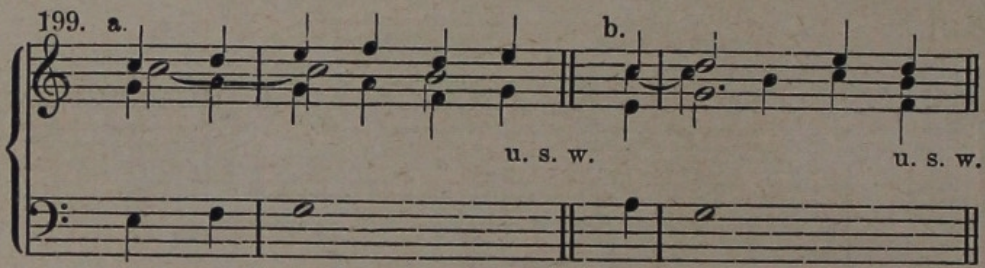
Die nachstehenden Beispiele:

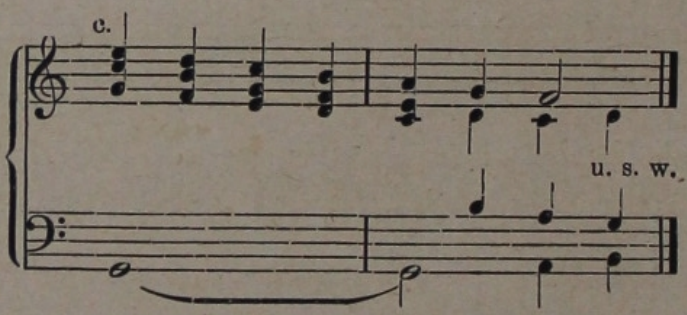
198. a.



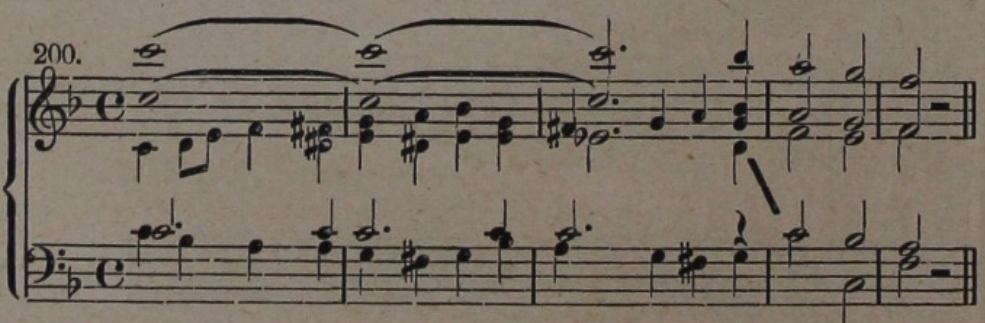


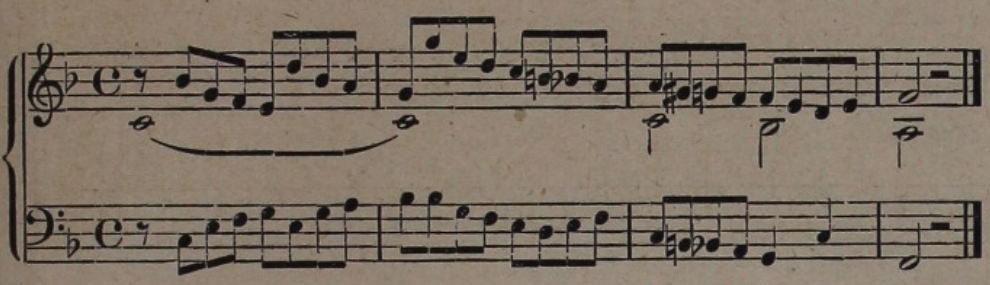
wären unstatthaft, — weil bei a. der Eintritt des Orgelpunktes auf dem schlechten Taktteil erfolgt, bei b. der Anfang, bei c. der Schluss des Orgelpunktes nicht zur Harmonie der übrigen Stimmen gehört — und müssten etwa folgendermassen verbessert werden:





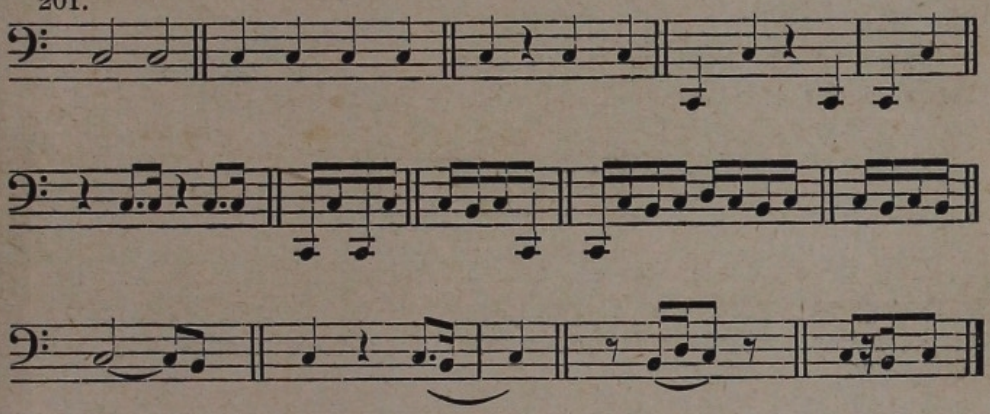
Es folgen einige Beispiele mit Orgelpunkten in den oberen Stimmen:





Vielfach wird der gehaltene Ton durch Wiederholung, oder durch eine rhythmisch belebte Figur, welche auch durch Anwendung von Hilfstönen gebildet sein kann, zum öfteren Erklingen gebracht, z. B.

201.



Nicht selten tritt der Orgelpunkt, besonders in der Oberstimme, in Gestalt eines Trillers auf.

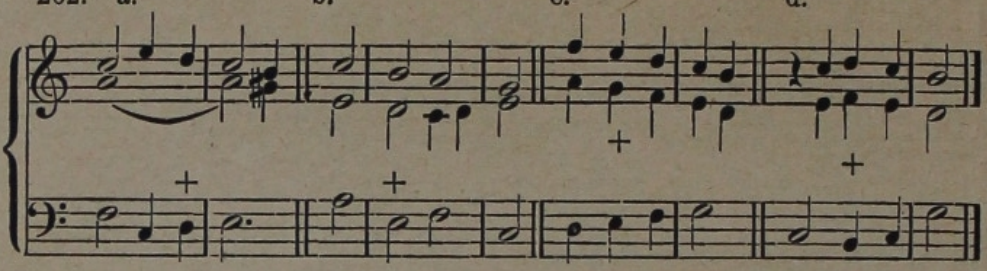
Die im Anhange I (Tab. XV a. und b.) noch folgenden Generalbassbeispiele sollen dem Schüler das harmonische Material in buntem Wechsel vorführen, ihm Gelegenheit geben, alles Erlernte zu wiederholen, sowie auch dasjenige zu üben, für welches besondere Beispiele nicht erst abgefasst worden sind, und ihn endlich für die weiteren Übungen in der Modulation geschickter machen. Die Generalbassbeispiele aus Kirchenkompositionen (Tab. XV b.) sind jedoch erst nach den Übungen im dreistimmigen Satze vorzunehmen.

Einige Bemerkungen über den drei- und zweistimmigen Satz.

Der dreistimmige Satz entwickelt sich auf Grund des vierstimmigen in der Weise, dass durch die Beschränkung der vier Stimmen auf drei, keine unangenehme, die Harmonie in ihren Hauptzügen schädigende Leere entsteht. In vielen Fällen wird die Quinte des Akkordes ohne Nachteil für die Harmonie wegbleiben können. Bisweilen ist es der fliessenderen und besseren Stimmführung wegen

notwendig, auch wichtigere Akkordtöne auszulassen. Im Septimenakkorde kann jedoch die Septime nie fehlen.

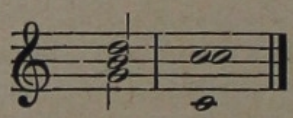
202. a. b. c. d.



Bei + in den Beispielen a. und b. fehlt die Terz, bei + in c. und d. der Grundton.

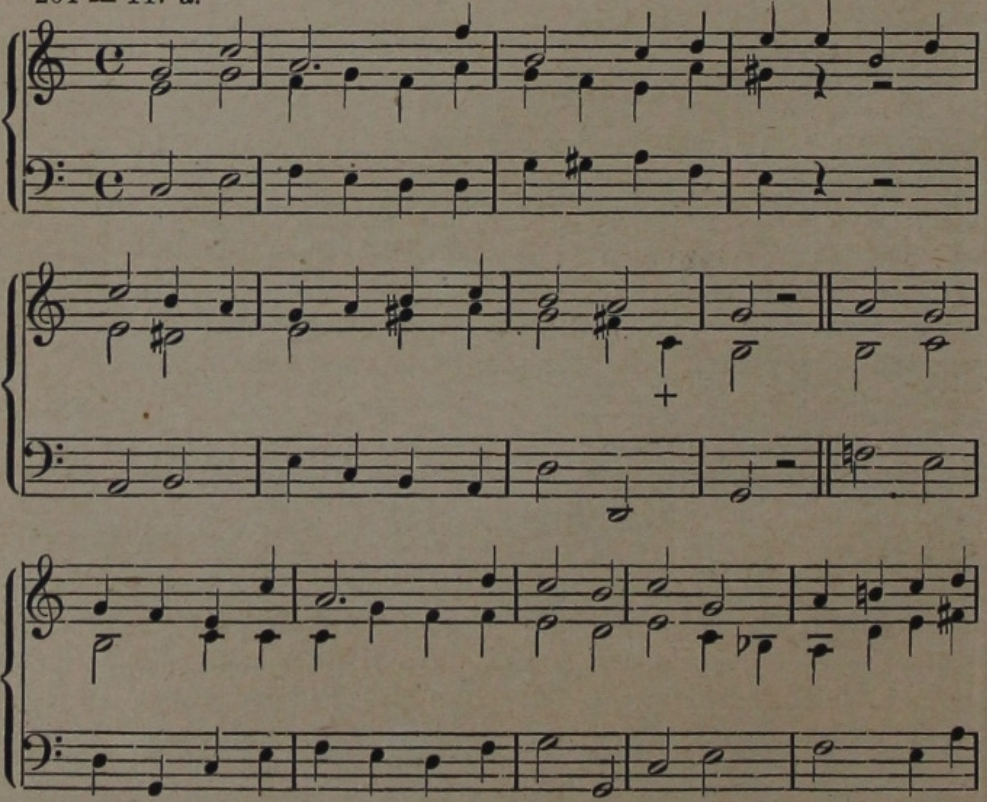
In betreff der Schlüsse ist zu bemerken, dass von dem Schlussakkorde häufig nur Grundton und Oktave vorhanden sind, wie folgt:

203.

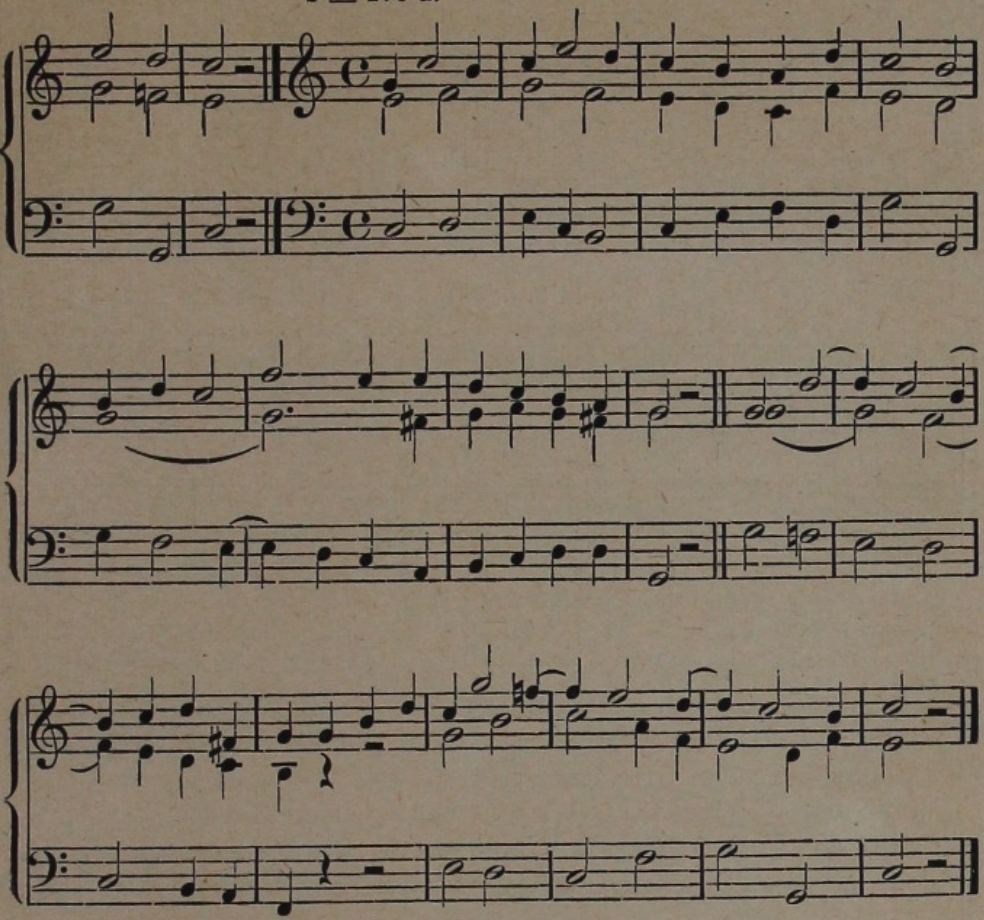


Sehr zu empfehlen ist es, zuerst frühere vierstimmige Arbeiten dreistimmig zu setzen. Es folgen hier einige dergleichen dreistimmige Umarbeitungen, welche mit den ursprünglich vierstimmigen zu vergleichen sind.

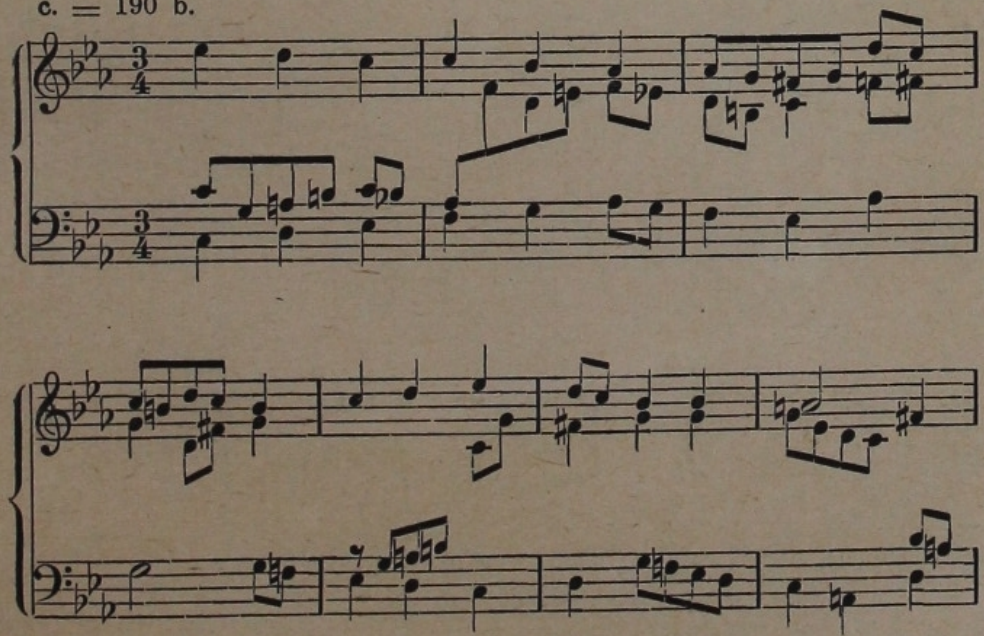
204 = 147 a.

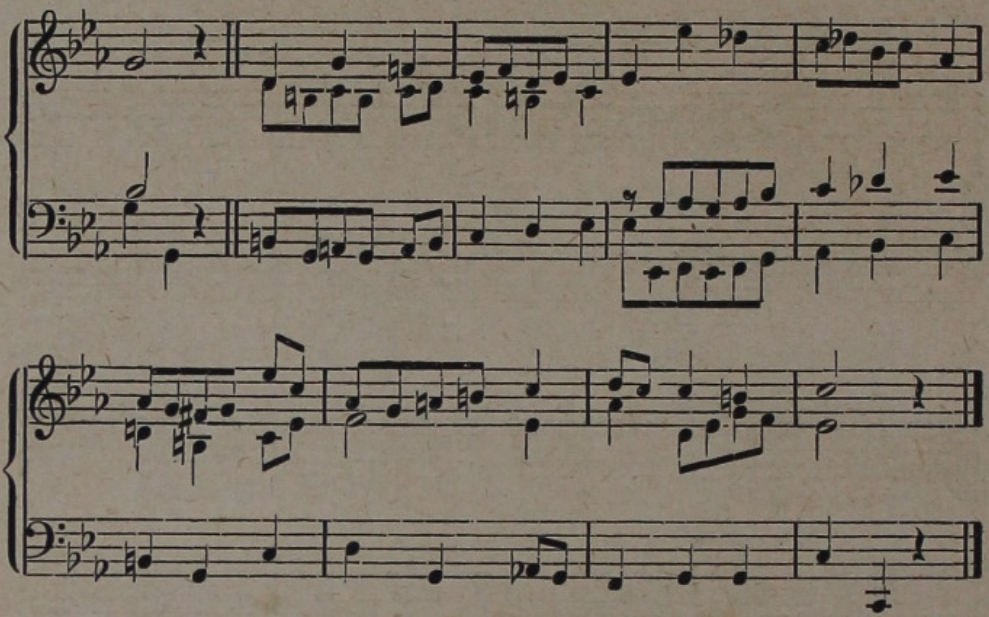


b = 176 a.



c. = 190 b.



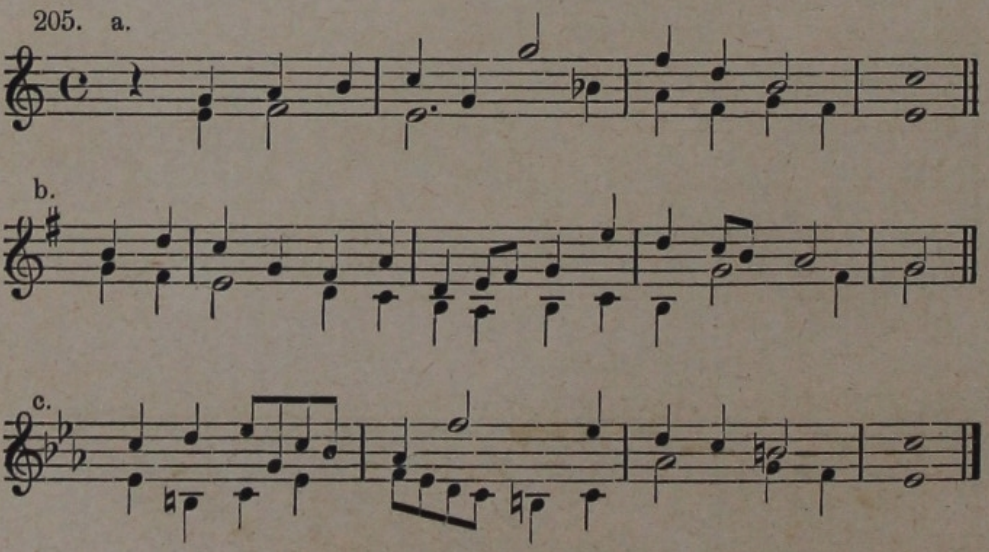


Anmerk. Die übermässige Quartenfortschreitung bei + ist nicht fehlerhaft, weil beide Töne im Akkorde liegen. Ebensowenig sind die Quintenparallelen im ersten Takte des *c moll*-Beispiels zu beanstanden.

Beim *zweistimmigen* Satze müssen stets ein oder mehrere Akkordtöne wegbleiben. Die ausgelassenen Intervalle werden in Dreiklängen die Quinte, oder der Grundton, seltener die Terz sein. In Septimenakkorden darf selbstverständlich die Septime nicht fehlen.

Um die Einförmigkeit öfterer Terzen- und Sextengänge zu vermeiden hat man auf rhythmisch verschiedene Bildung der beiden Stimmen zu achten.

205. a.



Die Unzulänglichkeit dieser Setzweise in harmonischer Beziehung kann nur durch eine selbständige melodische Führung der beiden

Stimmen ausgeglichen werden. Insofern gehört der zweistimmige Satz in das Gebiet des Kontrapunktes, welches teilweise auch schon die obigen Beispiele streifen.

Nebenübung Anhang II, Tab. V a und b der Melodien.

In diesen Beispielen hat der Schüler das gesamte harmonische Material zu verwenden, sowie auf etwaige unregelmässige Akkordauflösungen und harmoniefremde Töne Bedacht zu nehmen.

Fortsetzung der Modulationstheorie.

Modulationen in die Tonarten des zweiten Quintverhältnisses.

Man moduliere zuerst in eine Tonart, welche mit der gegebenen und der Schlusstonart im ersten Quintverhältnis steht und von da aus in die letztere.

Eine oder mehrere derartig eingeschobene Modulationen nennt man *Durchgangsmodulationen*, wie schon S. 86 bemerkt wurde.

Bei allen solchen Modulationssätzen ist, bezüglich der Durchgangsmodulationen, eine zwei-, oder mehrmalige Fortschreitung im Quinten-, oder im Quartenzirkel, der Monotonie wegen, möglichst zu vermeiden. Soll man daher z. B. von *C* nach *D* übergehen, so moduliere man entweder über *e*, oder wenn man *G* dabei berühren will, nicht direkt von *C* nach *G* und von da nach *D*, sondern schalte entweder zwischen *C* und *G*, oder zwischen *G* und *D* eine Durchgangsmodulation in eine verwandte Molltonart ein. Zur Angewöhnung eines geordneten, planmässigen Modulierens ist es zweckmässig, Dispositionen zu entwerfen. Es lassen sich im vorliegenden Falle folgende aufstellen: *C e D — C a G D — C e G D — C G e D — C G h D — C a e D — C e h D.*

Für Modulationen von C nach h würden sich nachstehende Dispositionen ergeben: *C G h — C e h — C G e h — C e G h — C e D h — C a G h.*

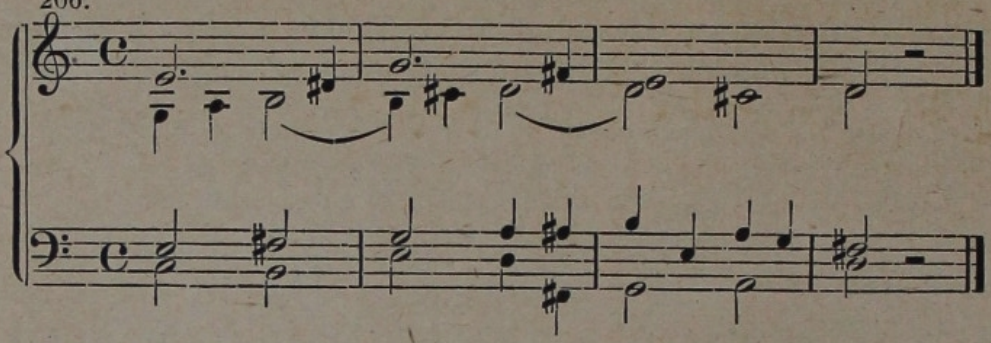
Es empfiehlt sich, die durch die Zwischenmodulation erreichte Tonart nicht sofort wieder zu verlassen, sondern in ihr noch ein paar Akkorde hindurch (zumeist genügen zwei) zu verweilen, oder ihre Paralleltonart vorübergehend zu berühren.

Ebenso ist bei der Verbindung der Akkorde das Nachschlagen der Septime, auch bei Moll- und verminderten Dreiklängen anzuraten, wie z. B. in Nr. 207 auf dem vierten Viertel des ersten und zweiten Taktes.

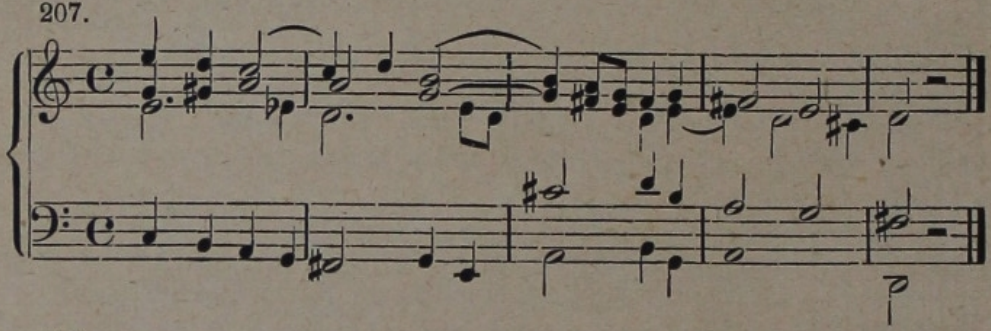
Anmerkung. Wie aus dem weiteren Verlaufe der Modulationstheorie hervorgeht, ist derselben eine grössere Beachtung, als gewöhnlich zu teil geworden, weil nichts die harmonische Gewandtheit so fördert, als die Übung im Modulieren.

Es folgen nun einige Modulationsbeispiele von *C* nach *D* und *h*.

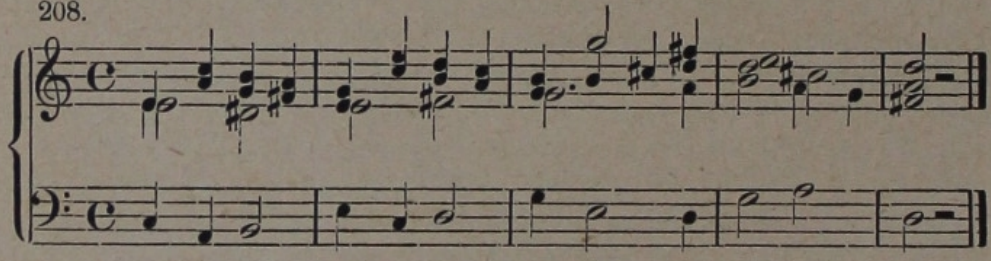
206.



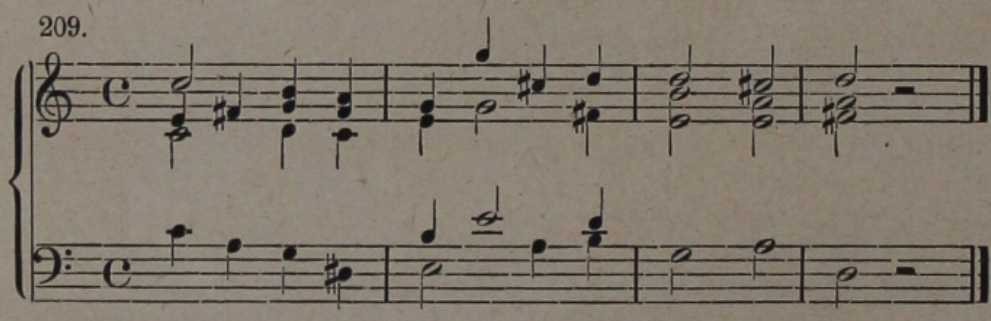
207.



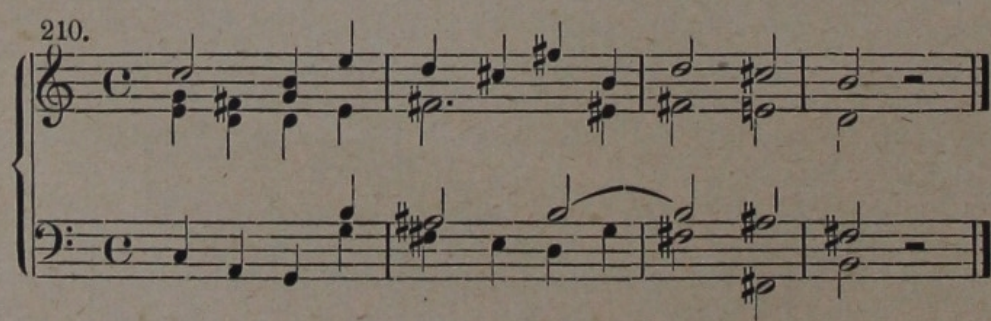
208.



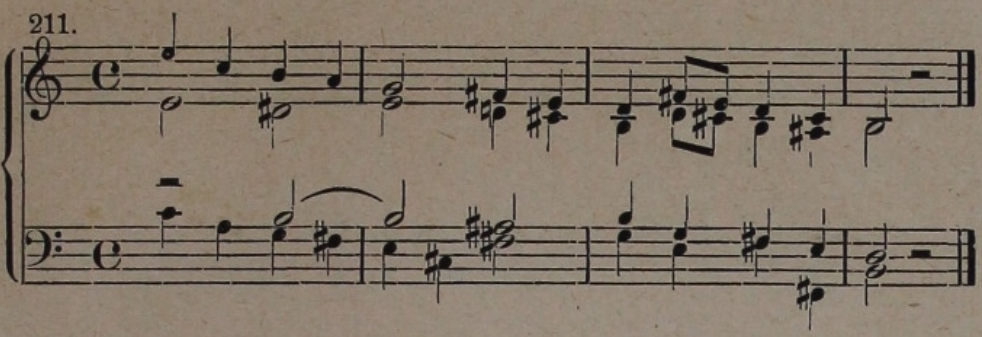
209.



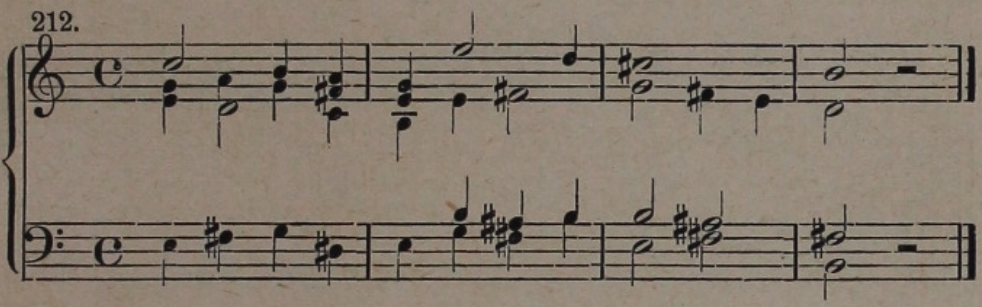
210.



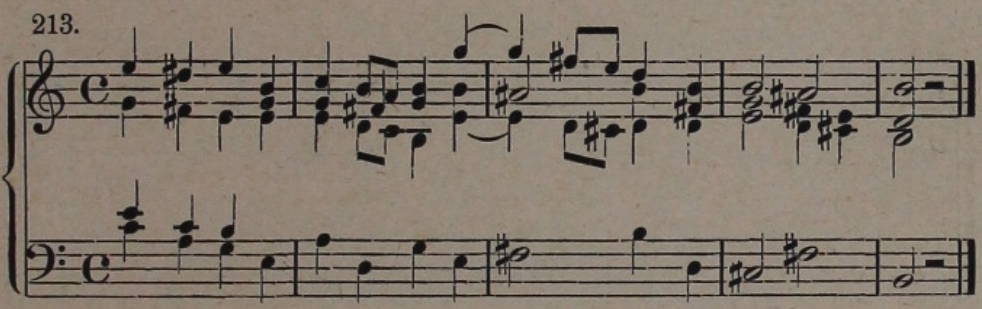
211.



212.



213.

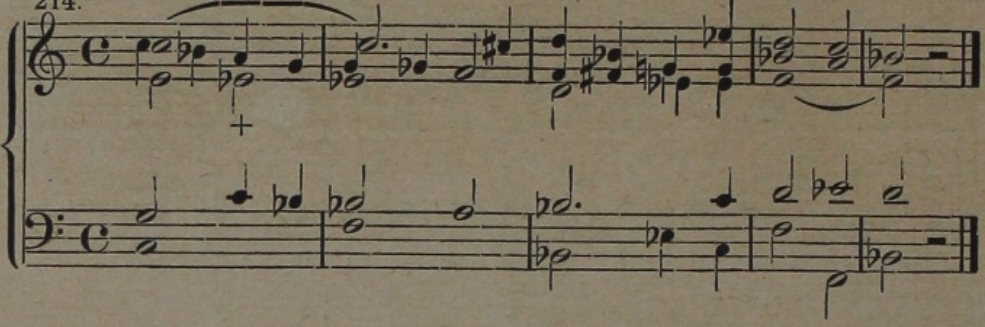


Das Verfahren bleibt ganz dasselbe, wenn man in die Tonarten des zweiten Quintverhältnisses absteigender Linie, also z. B. von *C* nach *B* und *g* moduliert, oder von einer Molltonart ausgeht. Die hierher gehörigen Dispositionen sind daher nach obiger Anleitung zu entwerfen.

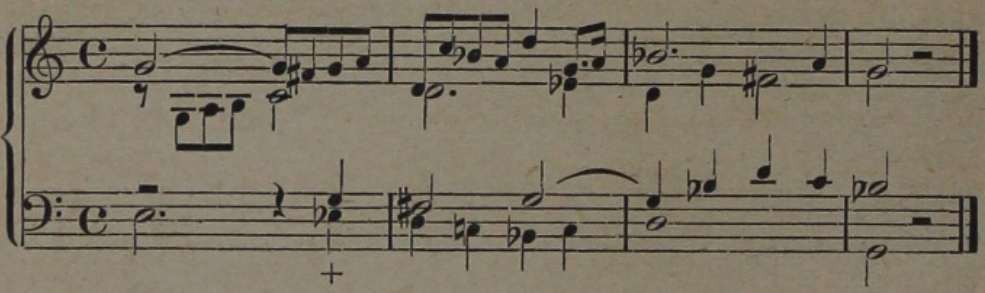
Modulationen in die Tonarten des zweiten Quintverhältnisses absteigender Linie, z. B. von C, oder a nach B und g können auch dadurch bewirkt werden, dass man die Terz des gegebenen Dur-, oder die Quinte des gegebenen Moll-Dreiklanges beiläufig chromatisch erniedrigt.

Diese Erniedrigung muss entweder als etwas scheinbar Nebensächliches in einer untergeordneten Stimme auftreten (Nr. 214 und 215), oder in eine melodische Phrase verflochten werden (Nr. 216 und 217). Man gelangt dadurch sehr schnell in die Region der angestrebten Tonart. Dass der chromatisch veränderte Ton in dem Moment seiner Veränderung vielleicht Bestandteil einer anderen Harmonie geworden ist, ändert nichts an der Fassung des oben aufgestellten Lehrsatzes.

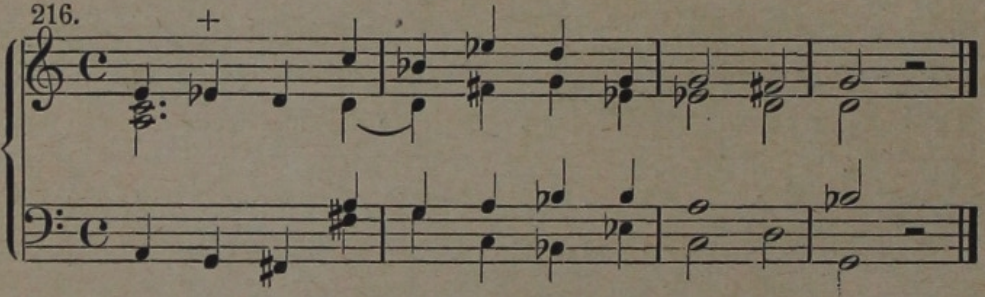
214.



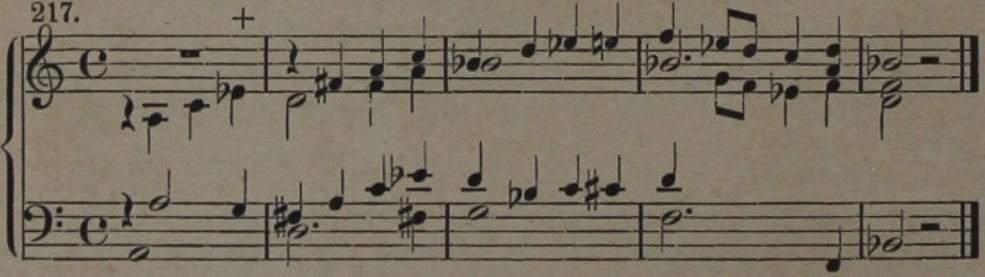
215.



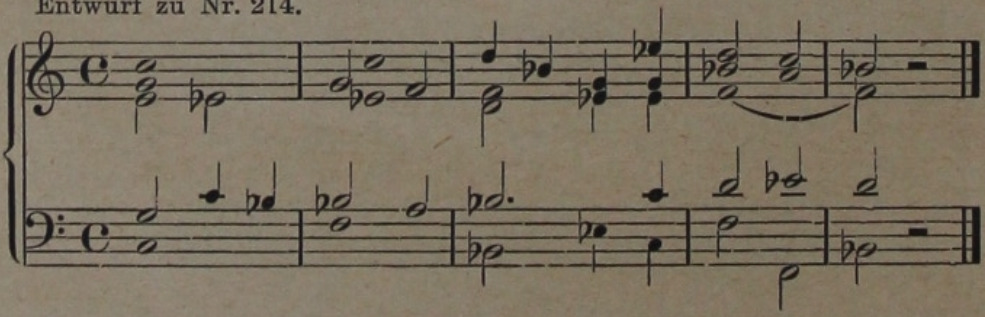
216.



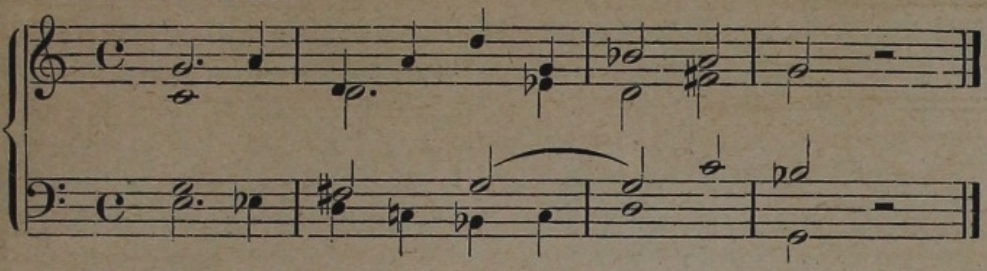
217.



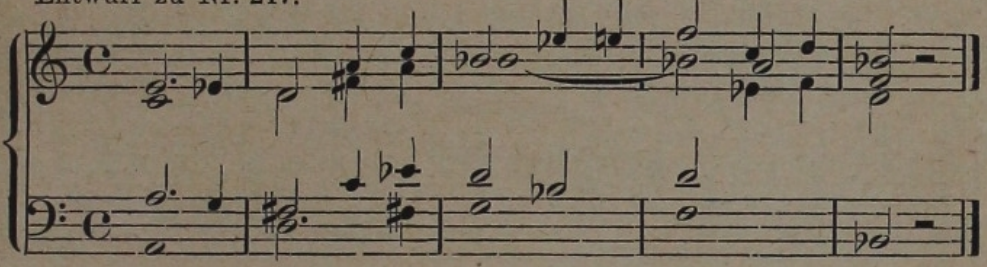
Entwurf zu Nr. 214.



Entwurf zu Nr. 215.



Entwurf zu Nr. 217.



Modulationen in über das zweite Quintverhältnis hinausliegende Tonarten.

Von jetzt ab sollen bei den Modulationsübungen nicht, wie bisher, bestimmte Quintverhältnisse in Aussicht genommen, sondern mannigfaltige Mittel und Wege angegeben werden, welche bei Modulationen in Tonarten, die über das zweite Quintverhältnis hinausliegen, anzuwenden sind.

Es schien eine Änderung des bisherigen Verfahrens darum zweckmässig, weil bei Tonarten von gleicher Entfernung im Quintenzirkel oft ganz verschiedene Beziehungen stattfinden. Diese sind z. B. zwischen *C* und *c* ganz andere und nähere, als zwischen *C* und *fis,* ebenso ganz andere zwischen *C* und *f,* als zwischen *C* und *cis.*

Hinsichtlich der Modulationen selbst ist zu bemerken, dass bei Übergängen über das zweite Quintverhältnis hinaus, nicht alle zwischen der Ausgangs- und Schlusstonart im Quinten-, oder Quartenzirkel liegende Tonarten berührt werden dürfen, weil dadurch die Modulation einförmig, oft auch zu lang werden würde, sondern, dass die beiden zu verbindenden Tonarten durch gewisse andere Mittel einander näher gebracht werden müssen.

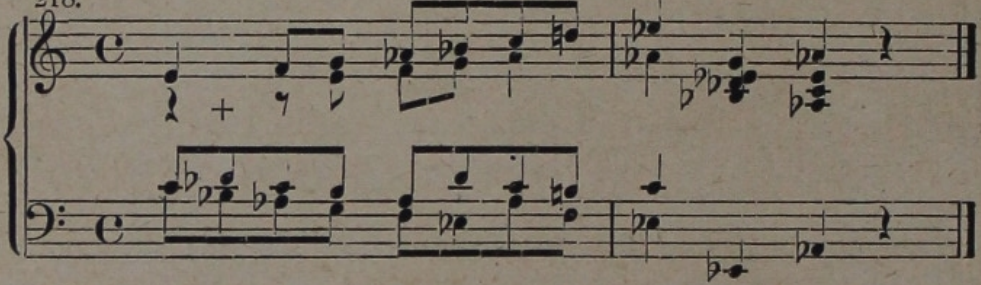
Diese beruhen

1. auf der Mehrdeutigkeit mancher für die Modulation wichtiger Harmonien,
2. auf der nahen Beziehung gleichnamiger Tonarten,
3. auf der Umgestaltung von Akkorden, wobei noch zu bemerken ist, dass, wenn aus Kreuztonarten nach *B*-Tonarten, oder umgekehrt, moduliert wird, enharmonische Verwechselungen an geeigneter Stelle vorzunehmen sind.

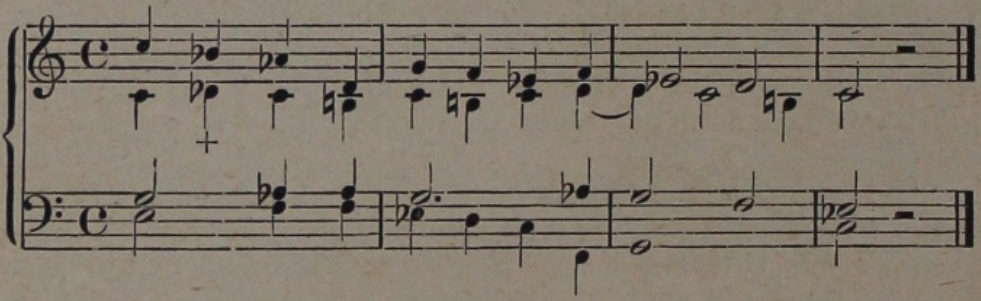
Zu 1. sei Folgendes bemerkt:

Jeder Durdreiklang gehört als Dominantharmonie zu zwei Tonarten, welche gleichnamig sind, d. h. eine und dieselbe Tonika haben. So ist z. B. der C-Dreiklang Dominantakkord von F und f. Bezieht man ihn auf das im Quintverhältnis entferntere f, so ist es sehr leicht, durch letzteres nach As, c, Es, b und Des, d. h. in alle mit f im ersten Quintverhältnis stehende Tonarten zu gelangen. Man wird hierbei den verminderten Septimen-, bisweilen auch den kleinen Nonenakkord mit grossem Vorteil anwenden können, besonders dann, wenn eine Molltonart statt der erwarteten gleichnamigen Durtonart eingeführt werden soll.

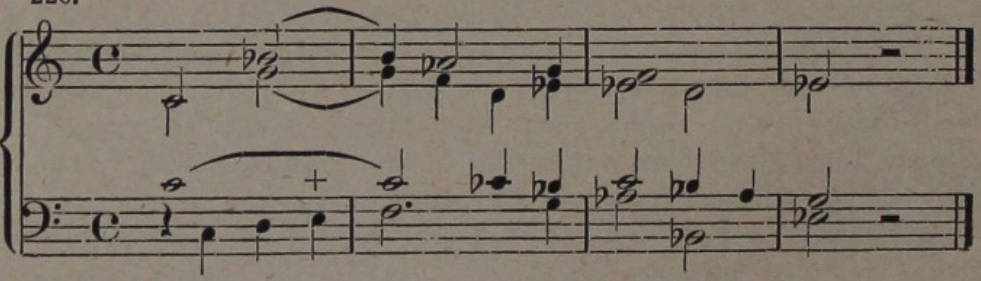
218.



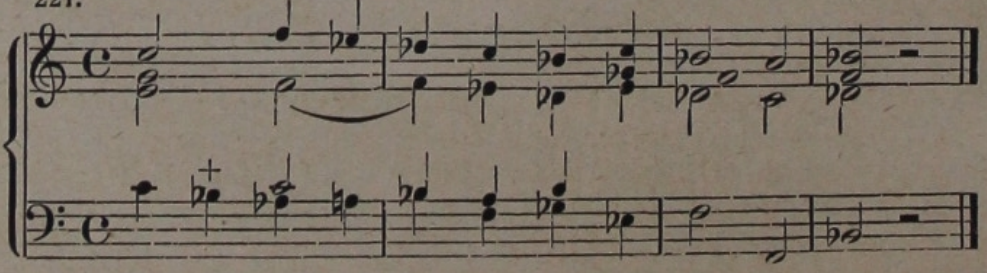
219.



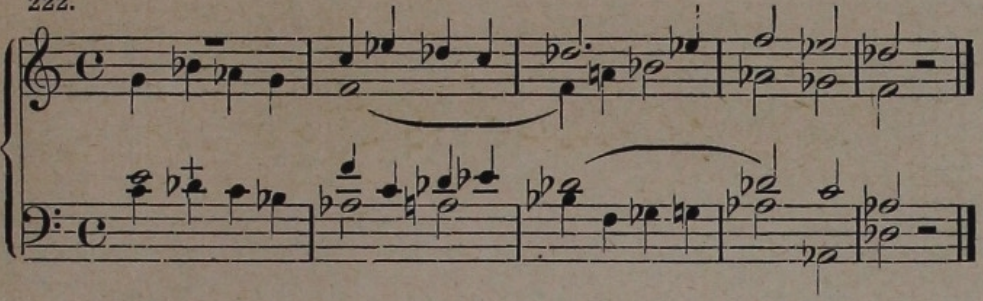
220.



221.

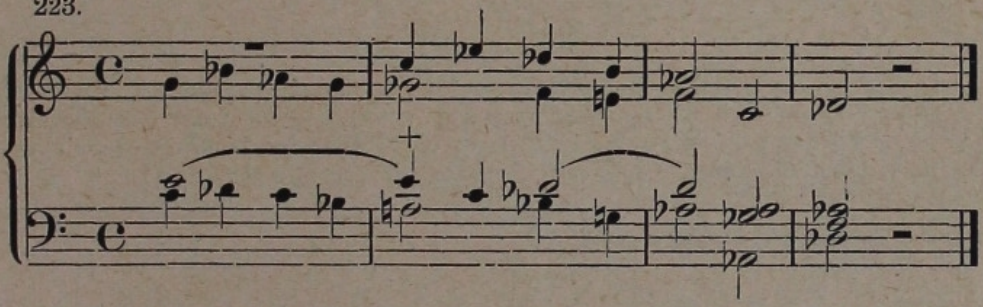


222.



In dem letzten Beispiele kann auch statt des *f*-Dreiklanges im ersten Viertel des zweiten Taktes die Dominantharmonie, oder der ihre Stelle vertretende verminderte Septimenakkord von *b* eintreten. Die Dominantharmonie von *f* schreitet dann, mit Übergehung (Auslassung) des *f*-Dreiklanges unmittelbar in die Dominantharmonie, bezw. den verminderten Septimenakkord von *b* fort, wie aus dem nächsten Beispiele zu ersehen ist.

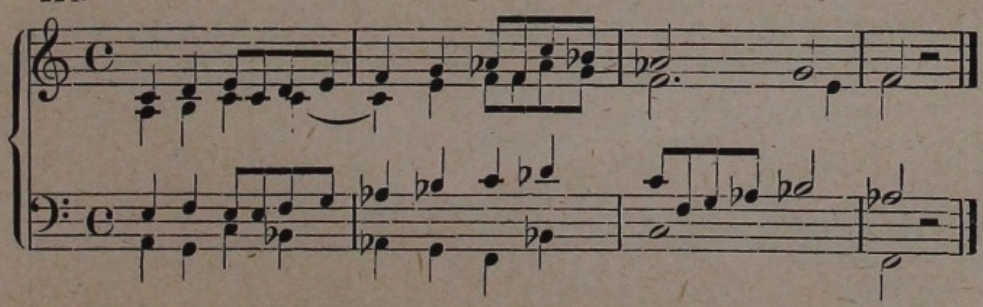
223.



Anmerk. Ich mache auf dieses Verfahren, eine Dominantharmonie in eine zweite fortschreiten zu lassen, besonders aufmerksam, weil dadurch die Modulation gleichsam im Fluss erhalten und weiter gedrängt wird. Die Durchgangsmodulationen erscheinen alsdann weniger als einzelne zwischenliegende Zielpunkte, was offenbar der Fall ist, wenn die Dominantharmonie jedesmal ihre naturgemässe Auflösung findet.

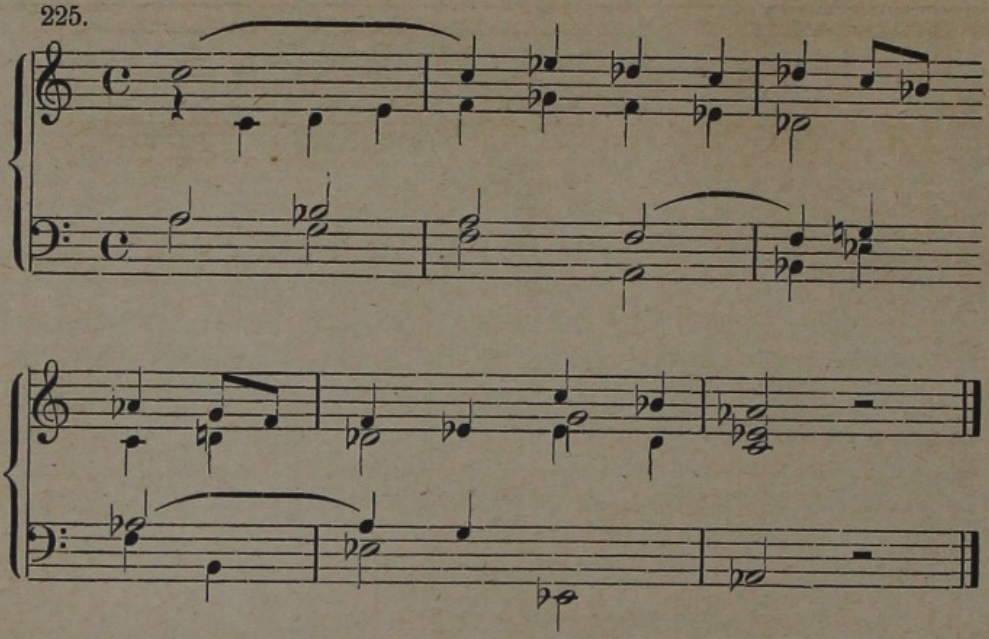
Ist die Tonart, von welcher ausgegangen wird, eine Molltonart, so hat man nur nötig, nach einer naheliegenden Durtonart zu gehen, und von da aus die Modulation in der oben angegebenen Weise weiter zu führen, z. B.

224.



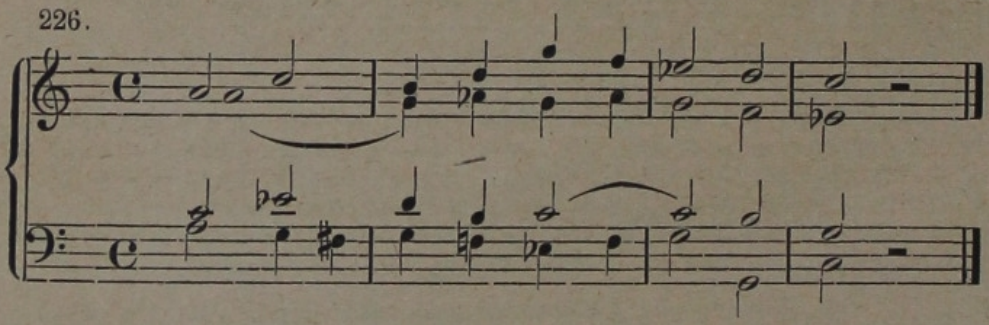
Hier ist die Modulation zunächst nach der Paralleltonart und von da nach *f*, zu welchem der *C*-Dreiklang als Dominantharmonie gehört, geführt worden.

225.



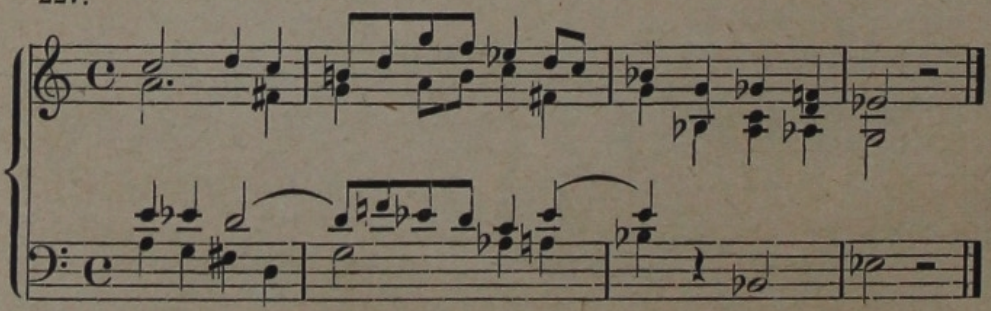
Im vorangehenden Beispiele geht die Modulation zunächst nach *F* (steht zu *a* im ersten Quintverhältnisse), von hier mittelst des kleinen Nonenakkordes nach *b*, zu welchem der *F*-Dreiklang als Dominantharmonie gehört; *b* aber steht im ersten Quintverhältnisse zur Schlusstonart *As*.

226.



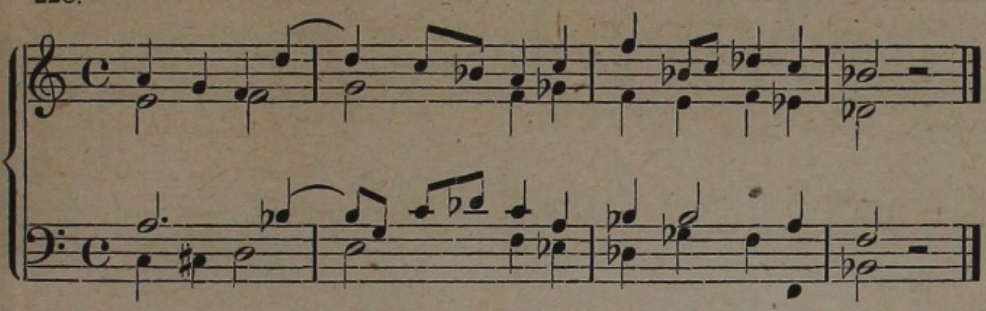
Hier ist die Modulation nach *G* geführt, weil dies die Dominantharmonie von *c* ist.

227.



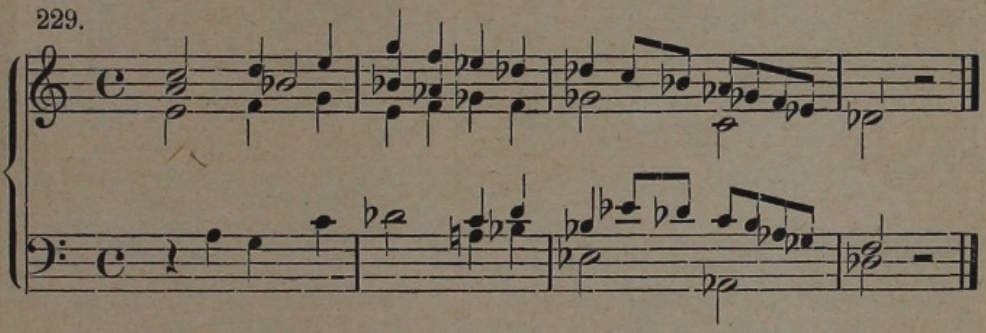
Die Modulation wendet sich in vorstehendem Beispiele ebenfalls zunächst nach *G*, und dann (mittelst Trugfortschreitung) nach *c*, als der Paralleltonart von der Schlusstonart *Es*.

228.



Die Tonarten, welche hier die Hauptmodulation vermitteln, sind *d* (Subdominante von *a*) und *F* (Paralleltonart von *d* und Dominantharmonie der Schlusstonart *b*).

229.



Dieser Satz moduliert zunächst nach *F*, (welches zu *a* im ersten Quintverhältnisse steht). In dem Moment, wo die Auflösung des Hauptseptimenakkordes von *F* erfolgen soll, tritt jedoch der *Des*-Akkord mit zwei freien Vorhalten *(e g)* und einem strengen Vorhalt *(b)* ein.

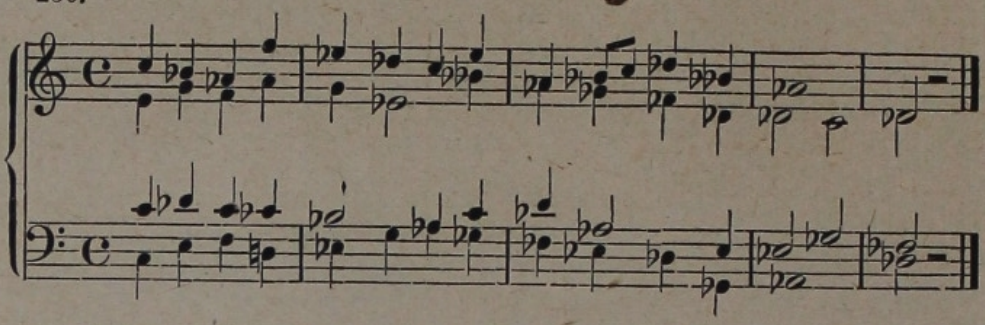
Der Eintritt dieses Akkordes rechtfertigt sich dadurch, dass $\begin{matrix} b \\ g \\ e \\ c \end{matrix}$ auch auf *f* bezogen werden kann. Die in Rede stehende Akkordfolge ist demnach die gewöhnliche trugschlüssige Auflösung des Hauptseptimenakkordes in *f*. Von hier wendet sich die Modulation nach *b*, welches zu *f* und der Schlusstonart *Des* im ersten Quintverhältnisse steht.

Wird dieses Modulationsverfahren in einem Modulationssatze wiederholt in Anwendung gebracht, so kann man bei zweckmässiger Disposition in jede beliebige Tonart gelangen. Einige Beispiele, bei denen nur entferntere Tonarten in Aussicht genommen sind, werden dies anschaulich machen.

Es sei Aufgabe, von *C* nach *cis* zu modulieren.

Disposition: *C—f—As—des=cis* (kann in diesem Falle als *des* geschrieben werden, um die enharmonische Verwechselung in der Notation zu umgehen).

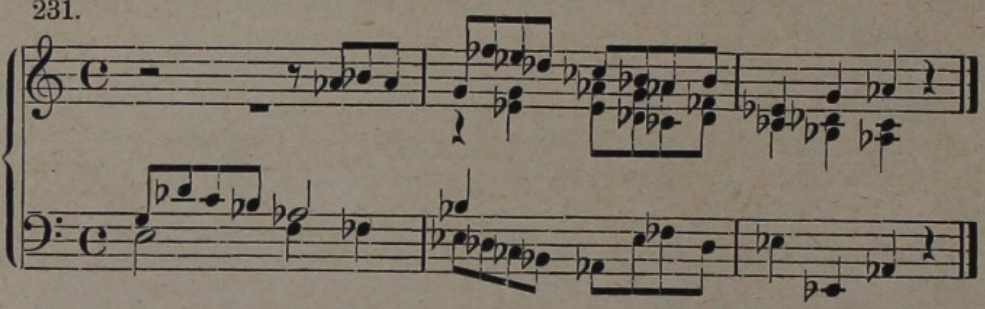
230.



Aufgabe: Von *C* nach *gis = as.*

Disposition: *C—f;* von hier aus, statt nach *As*, nach *as=gis.*

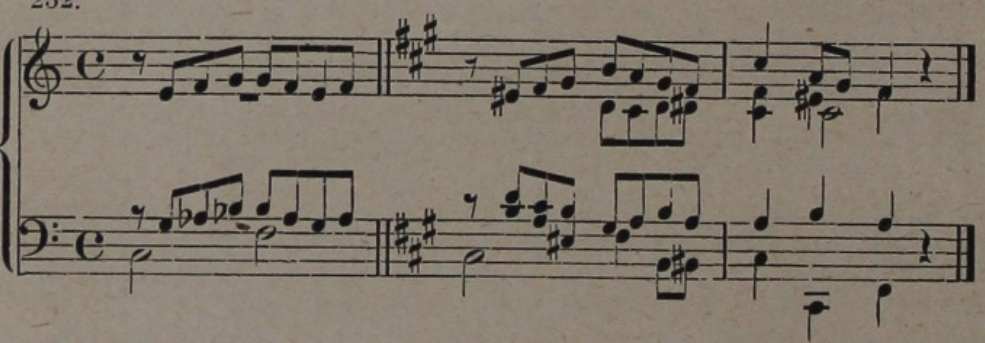
231.



Aufgabe: Von *C* nach *fis.*

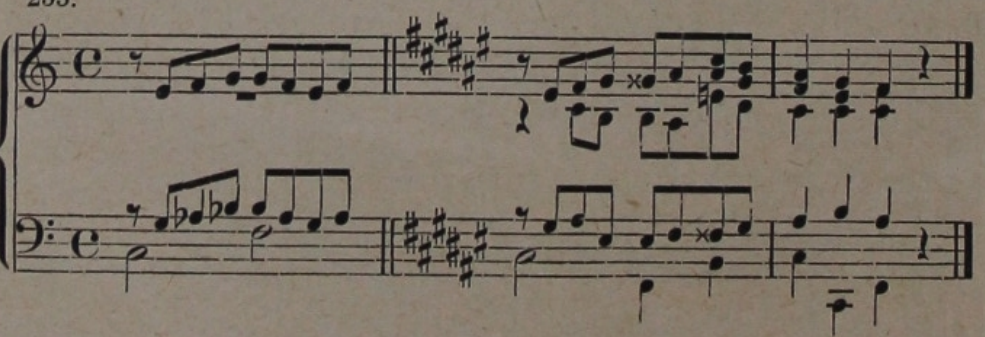
Disposition: *C—f—Des*, welches der Dreiklang der VI. Stufe in *f* und — enharmonisch in *Cis* verwandelt — gleichzeitig Dominantharmonie von *fis* ist.

232.



Auf demselben Wege kann man auch nach *Fis* gelangen

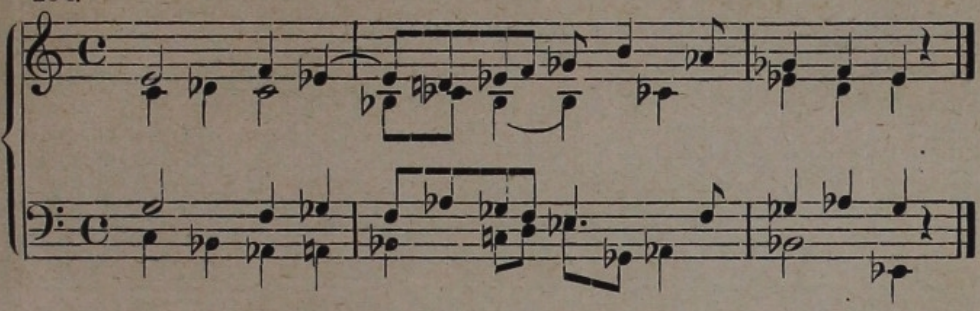
233.



Aufgabe: Von *C* nach *es*.

Disposition: *C—f—b*; letzteres in Rücksicht auf die Schlusstonart *(es)* gleich beim Eintritt zum kleinen Nonenakkord von *es* umgestaltet.

234.

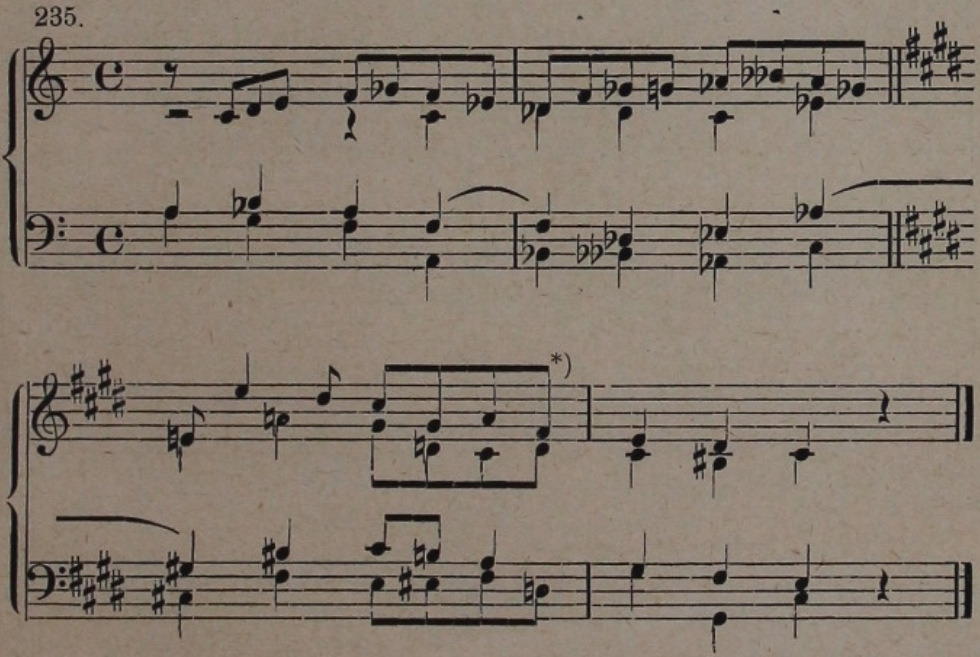


Geht man von einer Molltonart aus, so verfährt man analog dem bei den Beispielen 224—229 Gesagten, wie aus nachstehenden Modulationen zu ersehen ist.

Aufgabe: Von *a* nach *cis*.

Disposition: *a—F—b—des=cis*.

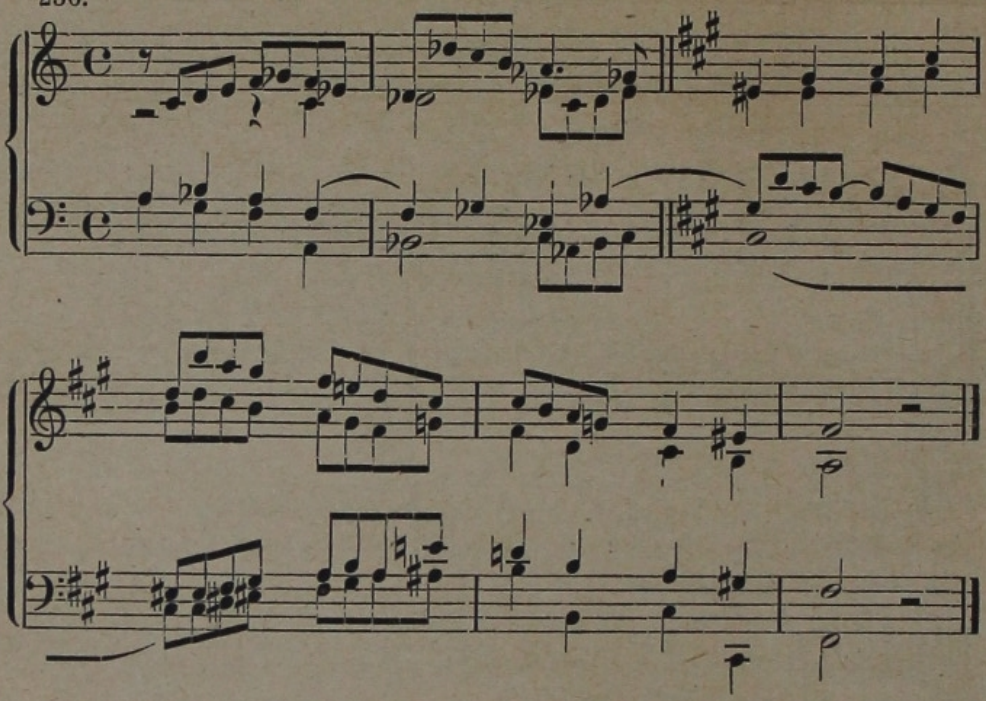
235.



Will man von *a* nach *fis*, so kann man denselben Weg einschlagen; man braucht nur anstatt *des*, *Des=Cis*, welches die Dominantharmonie von *fis* ist, zu nehmen, wie folgt:

*) Nebendreiklang der II. Stufe mit erniedrigtem Grundton.

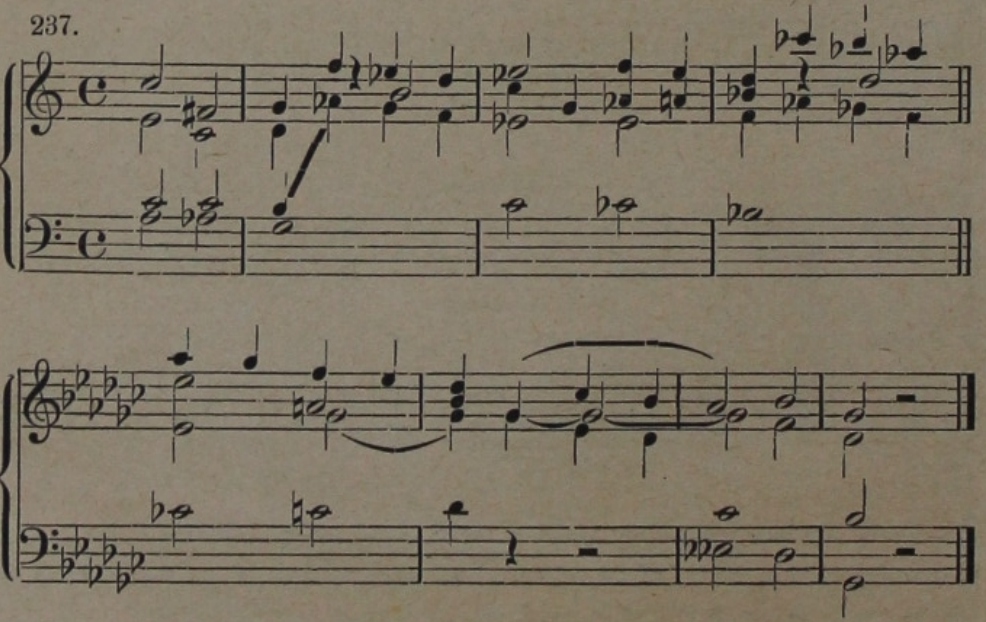
236.



Aufgabe: Von *a* nach *Ges.*

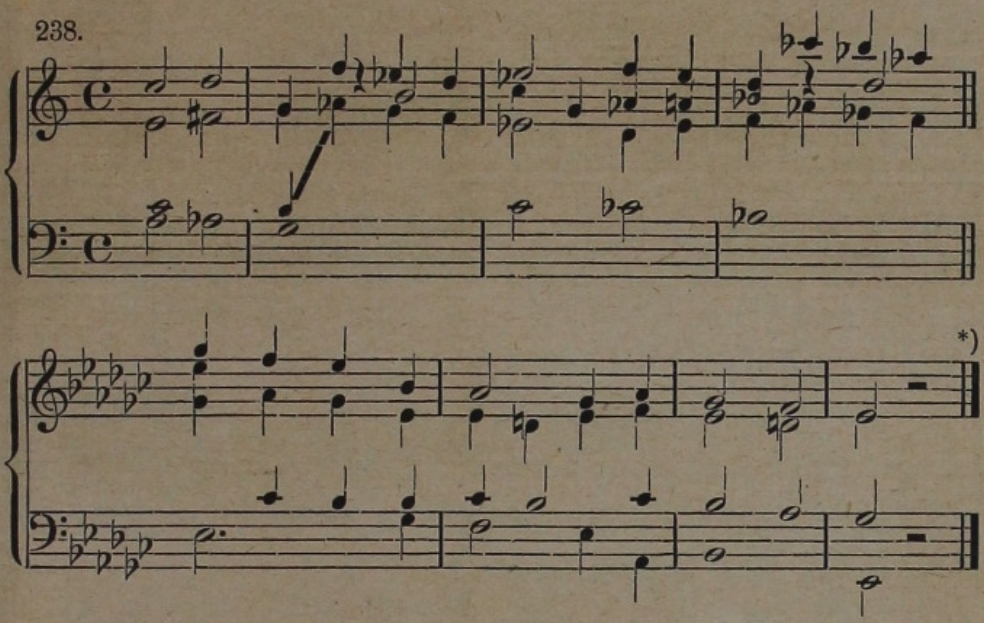
Disposition: Wendung nach dem *G*-Dreiklang, als Dominantakkord von *c*; darauf Wendung nach dem *B*-Dreiklang, als Dominantakkord von *es*; trugschlüssige Auflösung des Hauptseptimenakkordes in den Dreiklang der VI. Stufe —*Ces*—, der zugleich Subdominantakkord von *Ges* ist, wohin sich die Modulation alsdann ohne weitere Schwierigkeiten führen lässt.

237.

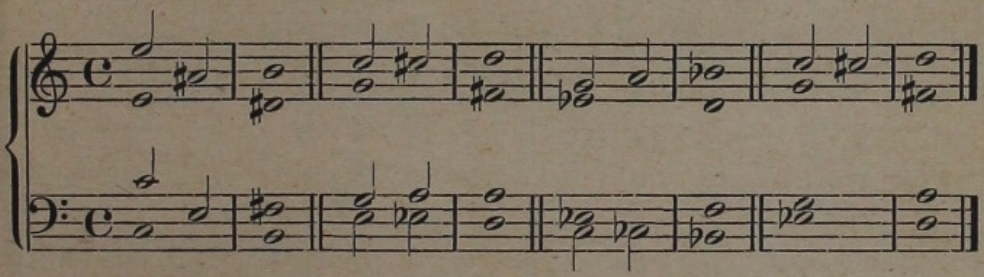


Auf demselben Wege gelangt man nach *es*, wenn der Schluss geändert wird.

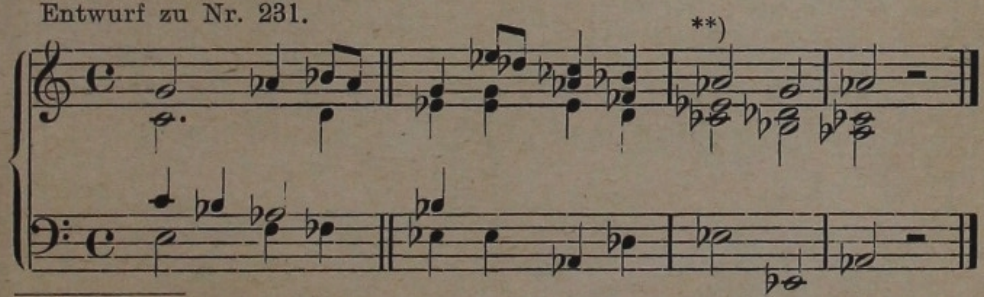
238.



Ich nehme hier Veranlassung, auf den *übermässigen Sext-* und *Terzquartsextakkord* hinzuweisen (Beispiel 114 und 118), welche durch Umgestaltung, oder auf dem Wege chromatischen und diatonischen Durchgangs aus jedem Dur- und Molldreiklang gebildet werden können, und als verbindende Glieder zu einem einzuführenden Dominantakkord sehr verwendbar sind.



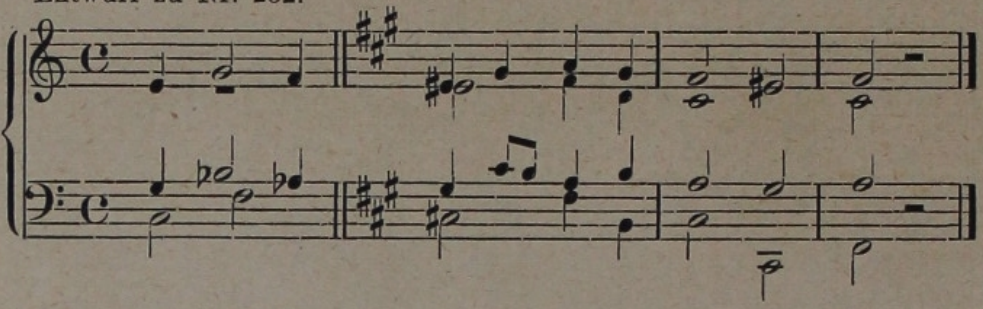
Entwurf zu Nr. 231.



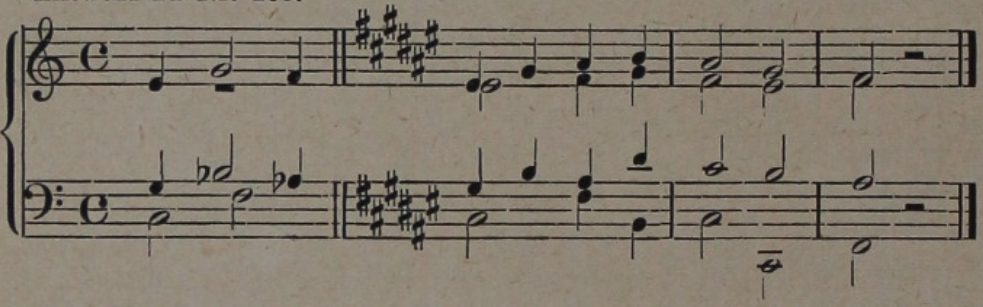
*) Alle diese Modulationen (Nr. 230—238) können auch auf anderem, kürzerem Wege ausgeführt werden; es sollte hier nur die Ergiebigkeit des in Rede stehenden Modulationsmittels gezeigt werden.

**) In den ausgeführten Beispielen, bei denen Achtelbewegung zu Grunde liegt, mussten die halben Noten der Schlussformeln in Viertel umgestaltet werden, weil sonst der Schluss in Rücksicht auf das Vorangegangene zu breit und gedehnt geworden wäre.

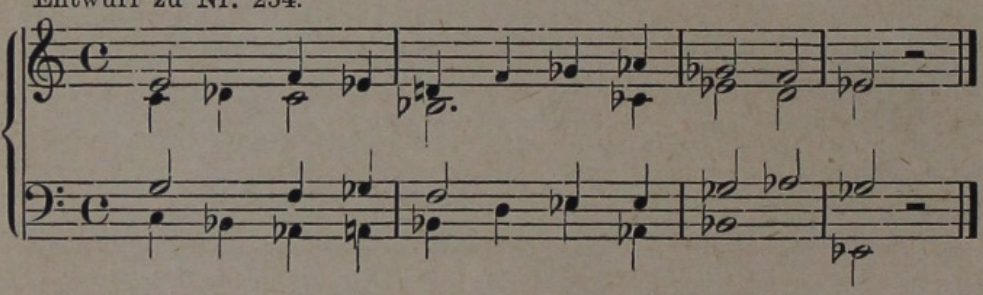
Entwurf zu Nr. 232.



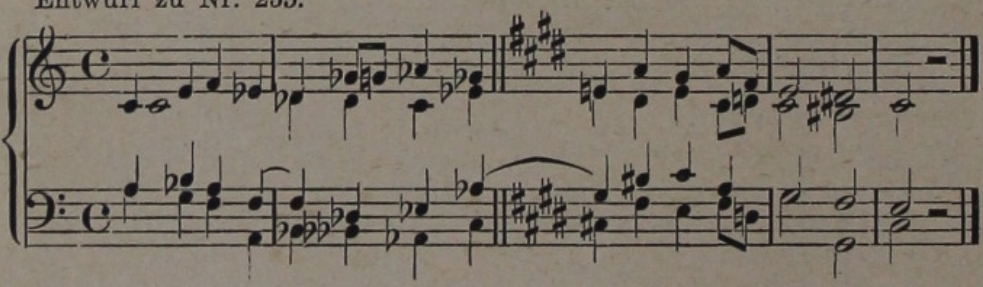
Entwurf zu Nr. 233.



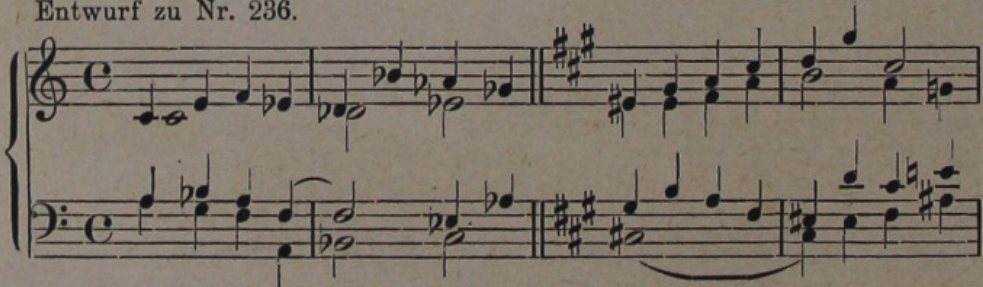
Entwurf zu Nr. 234.



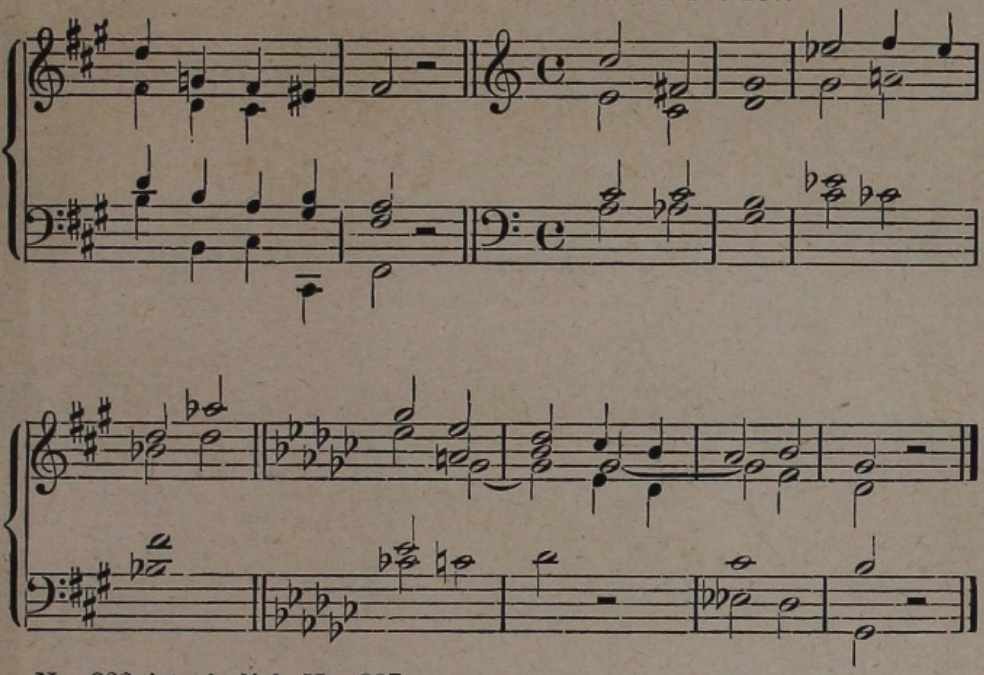
Entwurf zu Nr. 235.



Entwurf zu Nr. 236.



Entwurf zu Nr. 237.

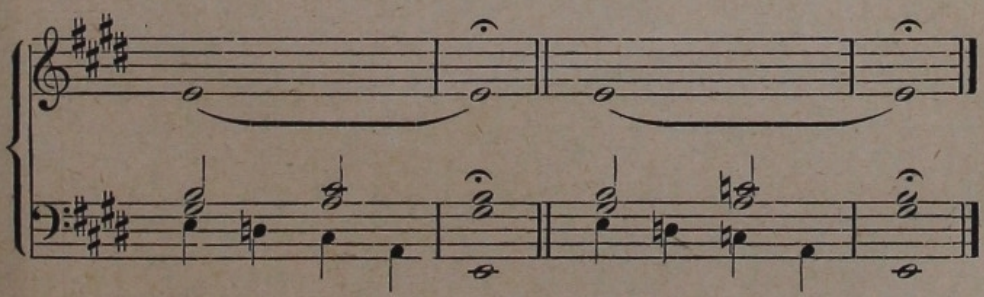


Nr. 238 ist ähnlich Nr. 237.

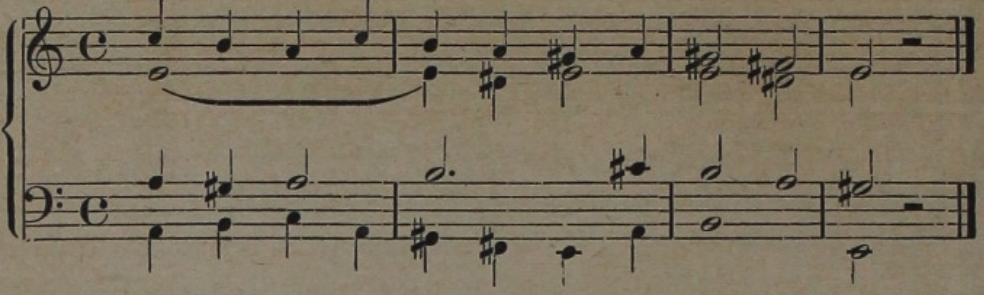
So wie in den vorangehenden Beispielen ein Durdreiklang als Dominantakkord auf die vier Stufen höher liegende Molltonart bezogen wurde, so kann umgekehrt ein Molldreiklang als Subdominantakkord auf die 5 Stufen höher liegende Durtonart bezogen werden, wenn man denselben als nur zufällig und ausnahmsweise in Moll verwandelt betrachtet, wie dies z. B. bei dem sogenannten plagalischen oder Plagalschlusse oft vorkommt).*

Da die fünf Stufen höher liegende Durtonart zugleich der Dominantakkord der gegebenen Molltonart ist, so hat man nur nötig, die Akkordverbindung so zu gestalten, dass sein Verhältnis als Dominantakkord in das des tonischen Dreiklangs umgewandelt wird, etwa in folgender Weise:

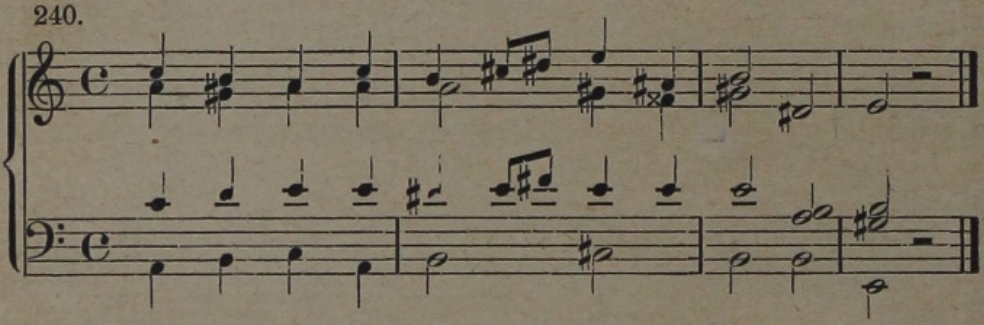
*) Dieser aus einer alten Kirchentonart (der mixolydischen) entlehnte Schluss beruht auf der Verbindung der Subdominantharmonie mit der tonischen.



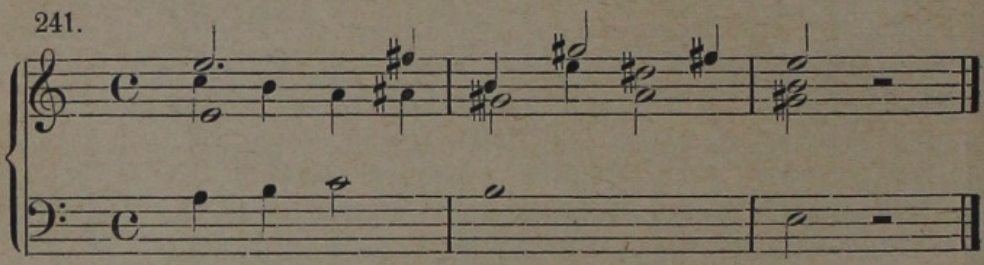
239.



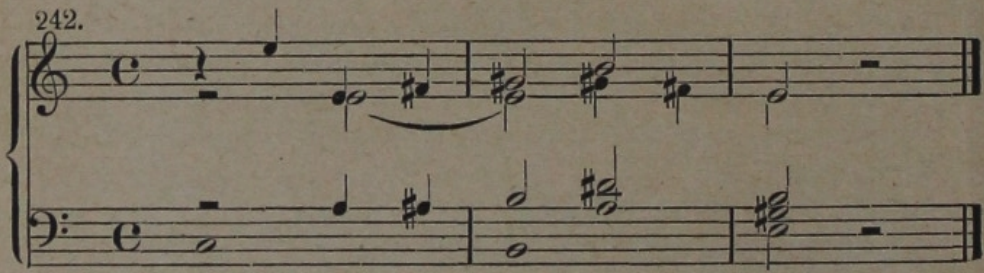
240.



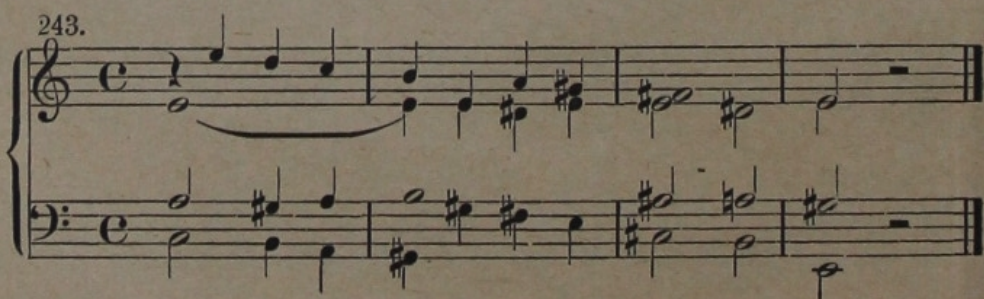
241.



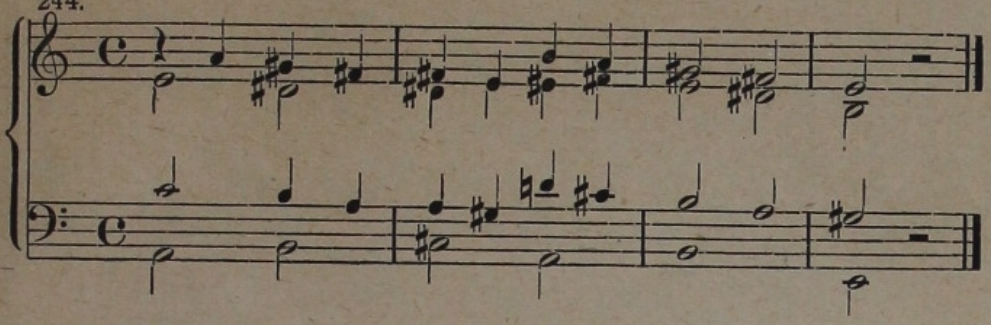
242.



243.

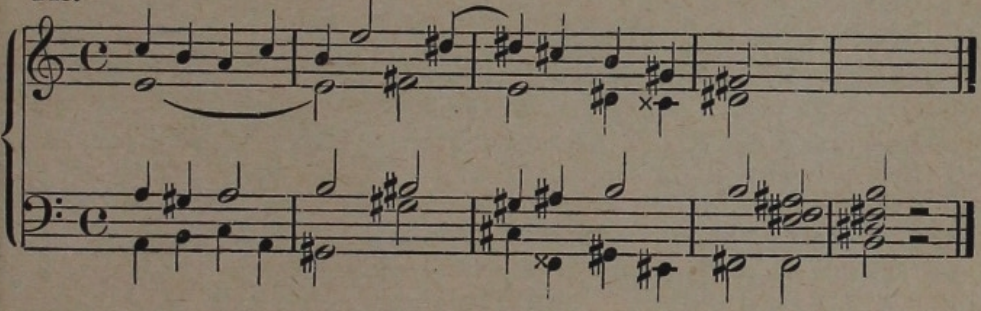


244.

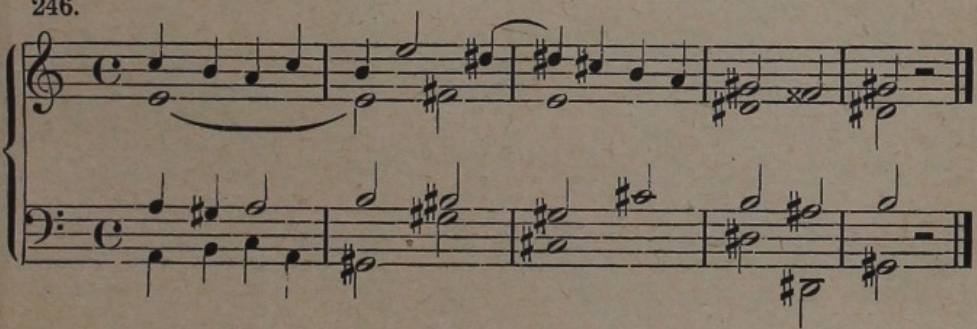


Bei allen diesen Sätzen kann die Modulation selbstverständlich auch in die Paralleltonart *cis* geführt werden, ebenso in die verwandten Tonarten der nächsten Quintverhältnisse, also nach *H*, *gis*, *A*, *fis*. Dies soll an dem ersten Beispiele (Nr. 239) gezeigt werden.

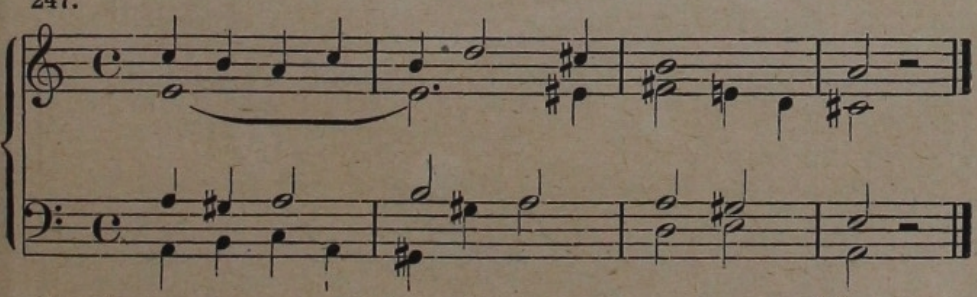
245.



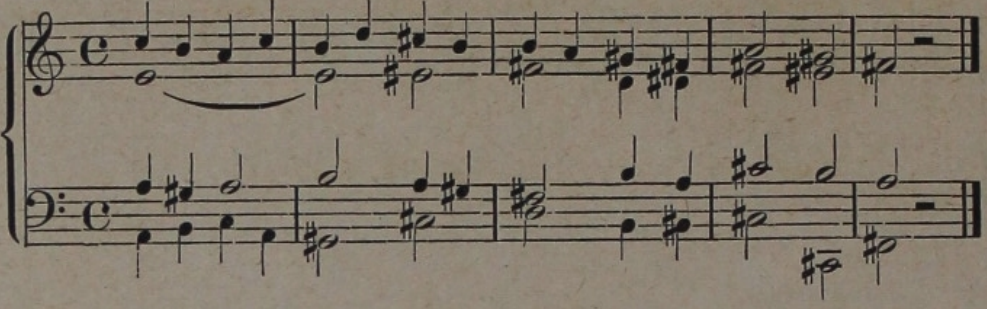
246.



247.

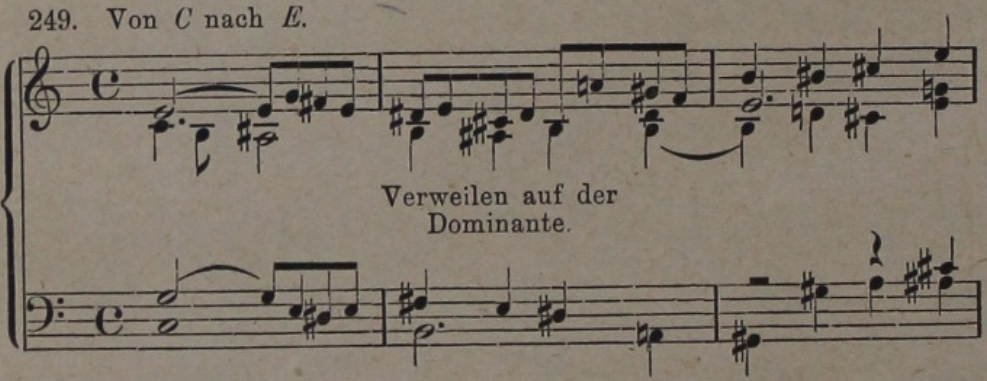


248.

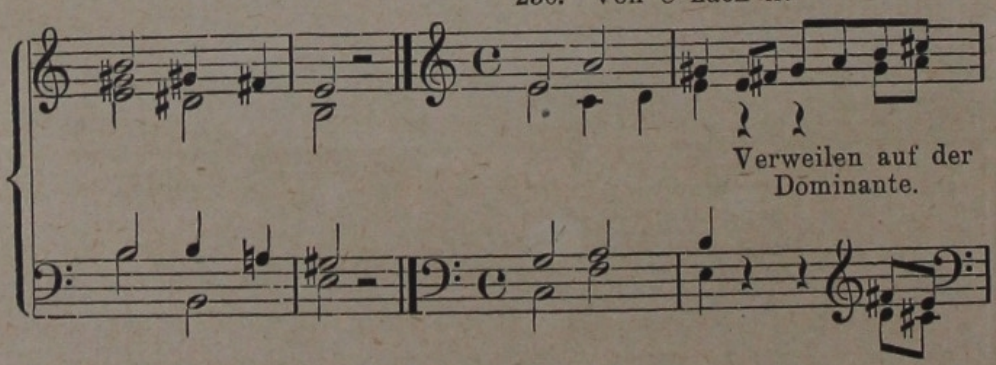


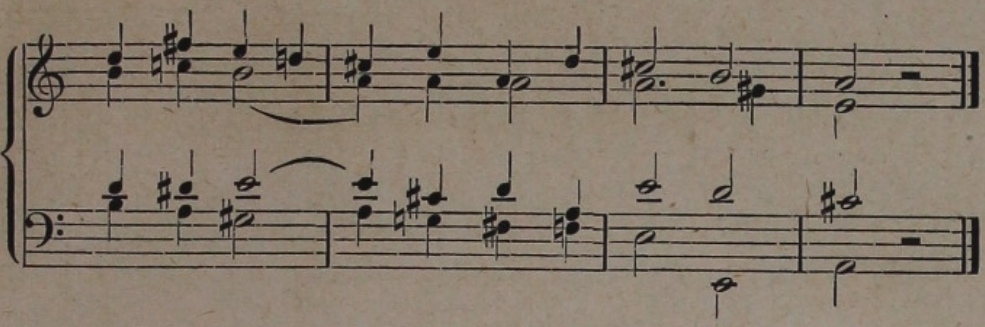
Modulationen in entlegenere Tonarten lassen sich ferner dadurch bewerkstelligen, dass man auf dem Dominantakkorde einer nächstverwandten Tonart verweilt, und sich sodann, statt in diese, in die entfernter liegende gleichnamige wendet. Da dieses Verweilen den Zweck hat, die Ausgangstonart in den Hintergrund zu stellen und dem Ohre zu entfremden, so müssen hierbei selbstverständlich solche Harmonien gewählt werden, die nicht rückwirkende Beziehung haben. In nachstehendem Beispiele führt die Modulation zunächst nach e; durch das Verweilen auf dem Dominantakkord wird jedoch die Ausweichung nach der weiter liegenden Tonart E ermöglicht.

249. Von *C* nach *E*.

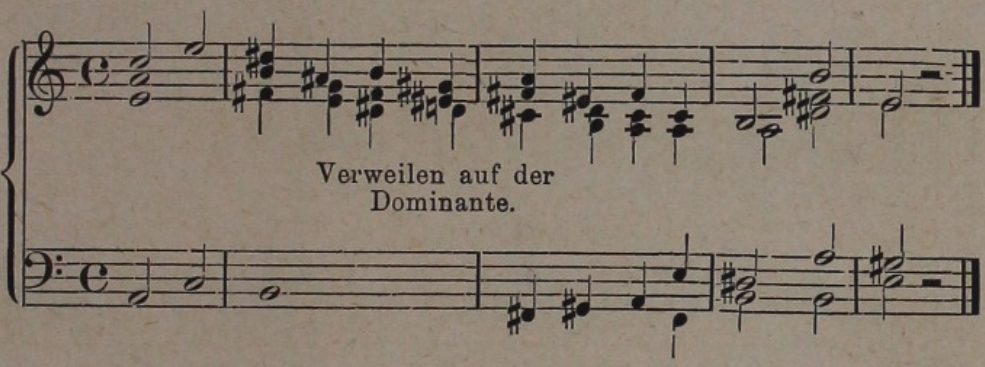


250. Von *C* nach *A*.

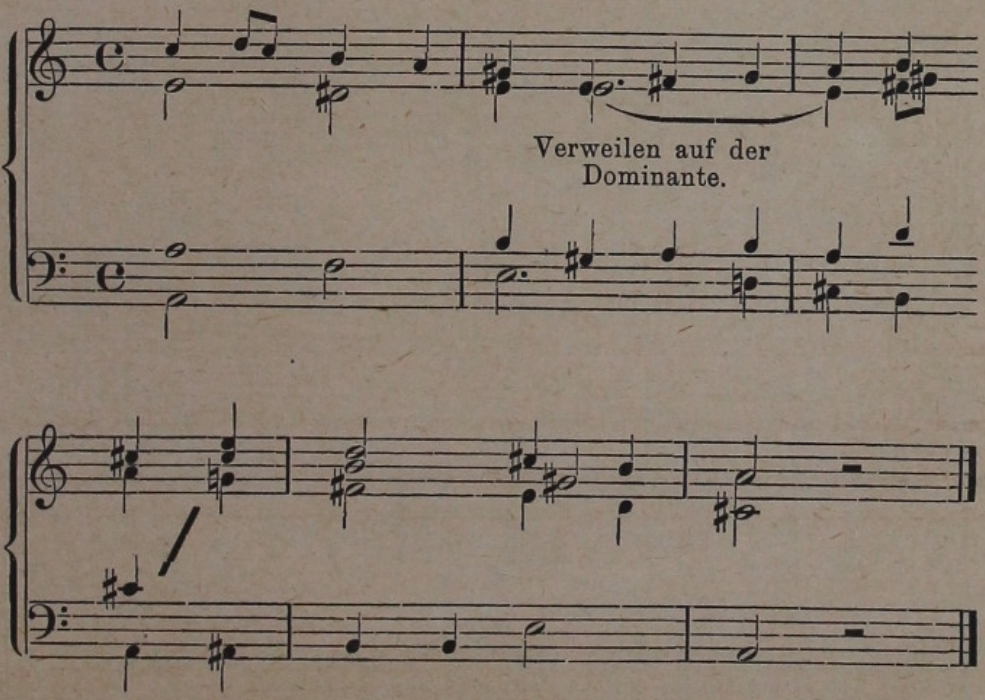




251. Von *a* nach *E*.

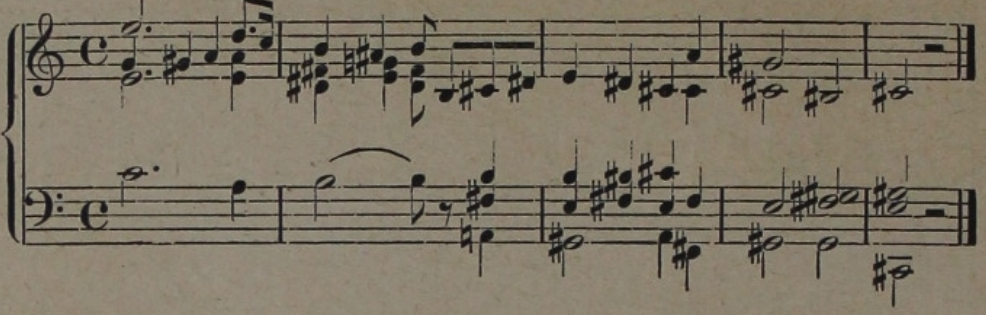


252. Von *a* nach *A*.

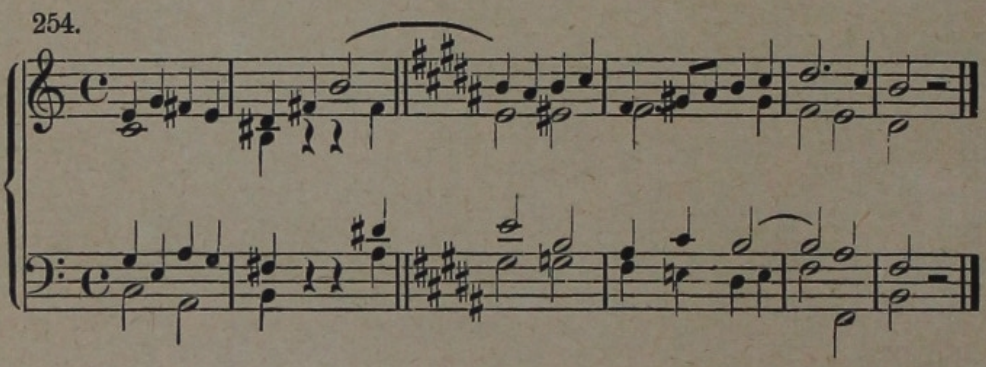


Man gelangt aber durch dieses Verfahren nicht nur nach *E* und *A*, sondern auch sehr leicht nach *cis*, *H*, *gis* — *fis*, *D*, *h*, weil dies nächstverwandte Tonarten von *E* und *A* sind.

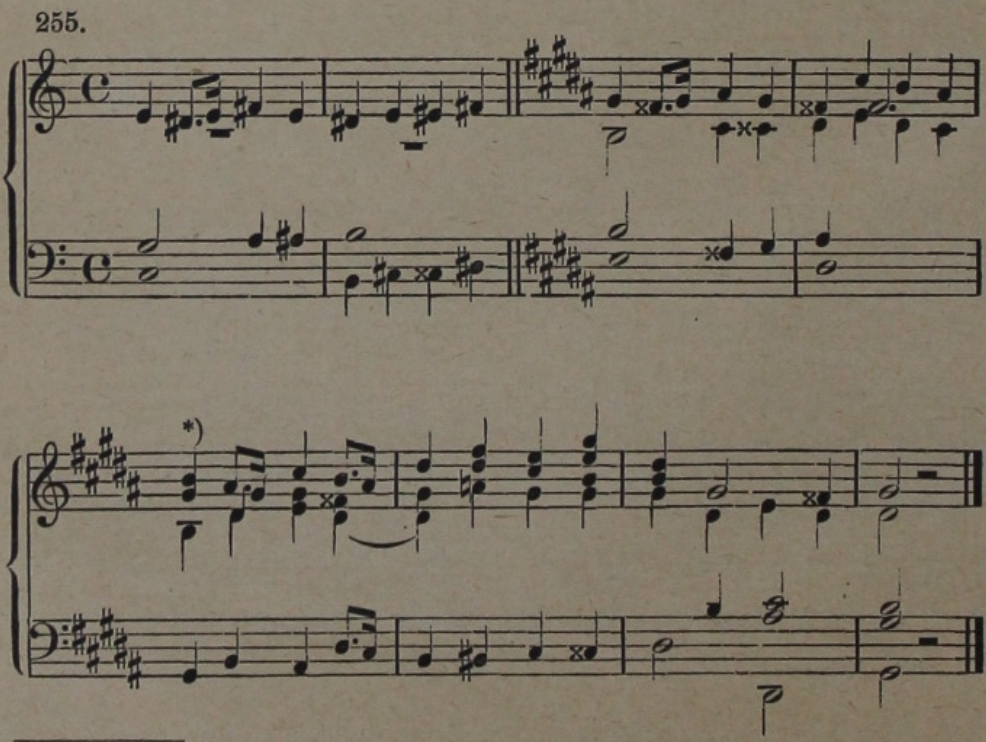
253.



254.

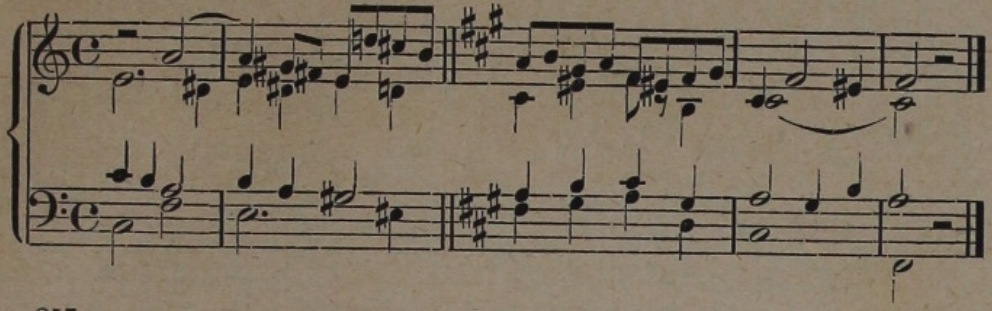


255.

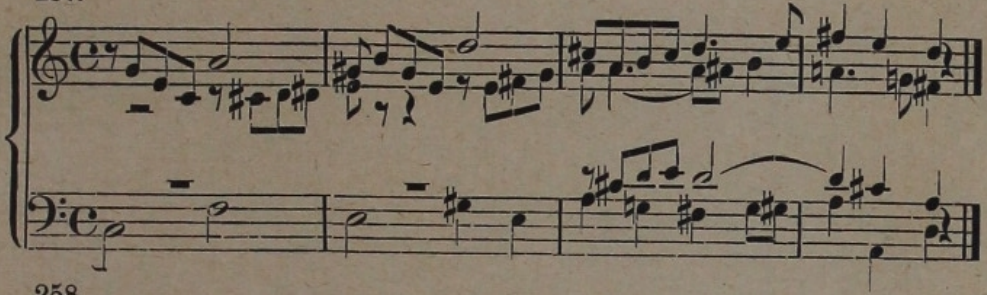


*) Hier ist die Tonart, in welche moduliert werden soll, erreicht; die vier letzten Takte sind nur der melodischen Abrundung wegen notwendig.

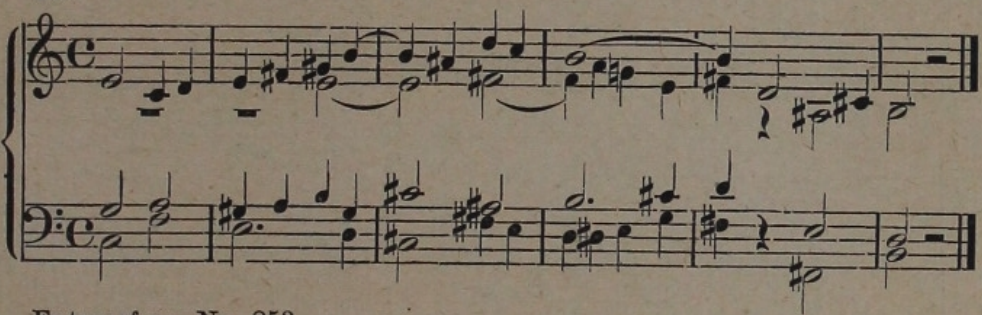
256.



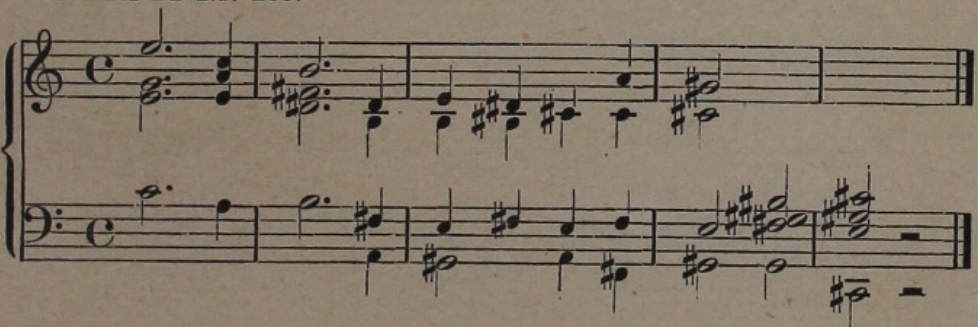
257.



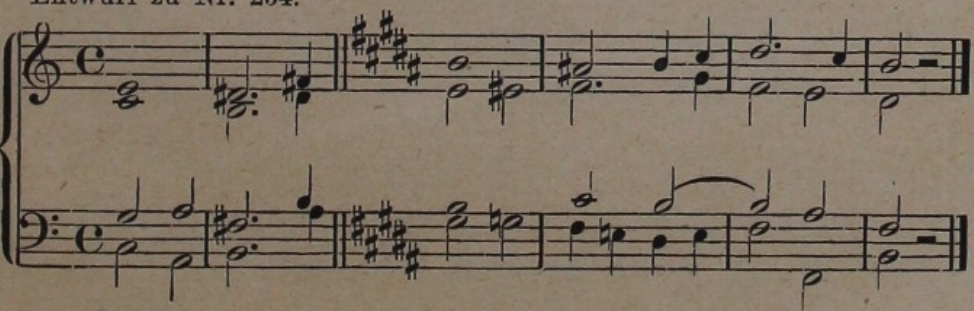
258.



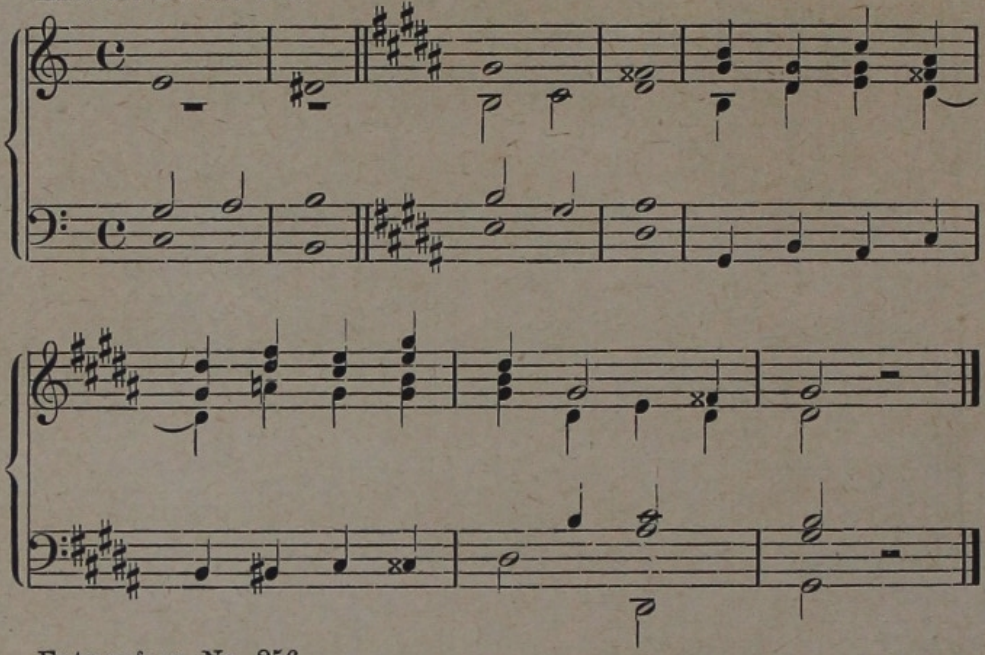
Entwurf zu Nr. 253.



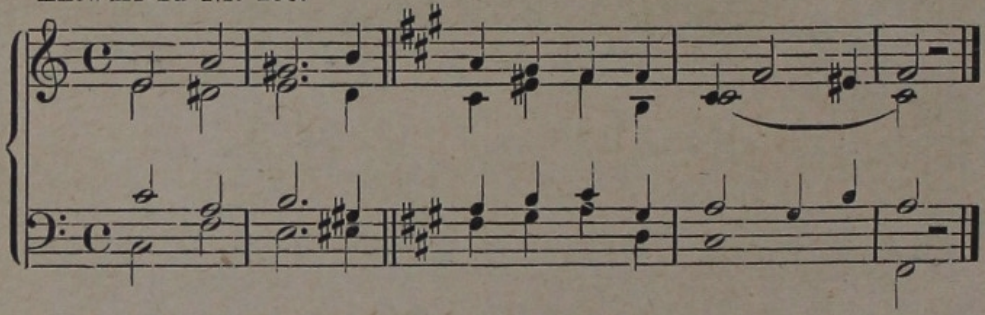
Entwurf zu Nr. 254.



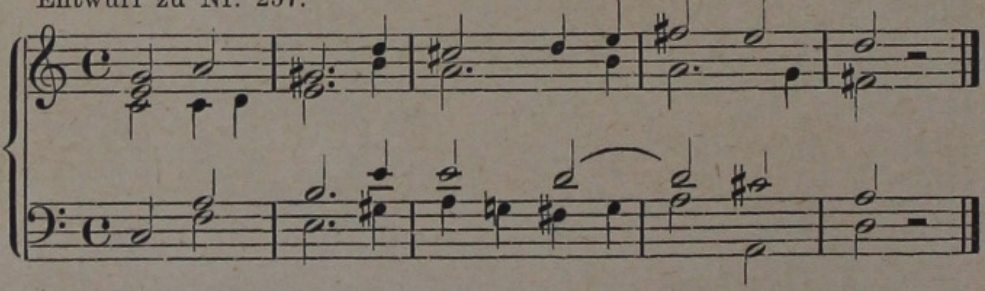
Entwurf zu Nr. 255.



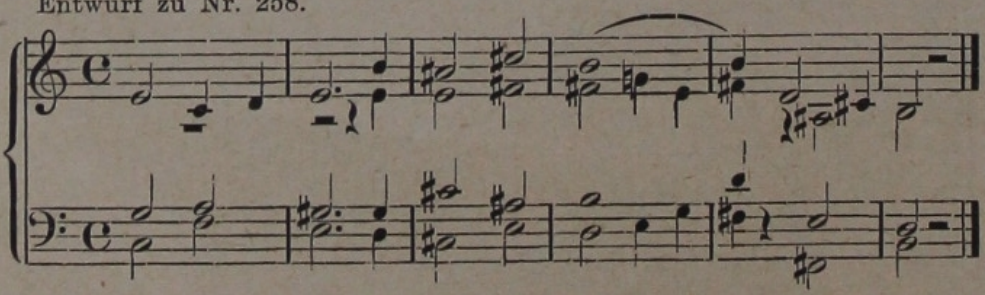
Entwurf zu Nr. 256.



Entwurf zu Nr. 257.

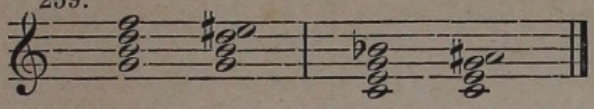


Entwurf zu Nr. 258.

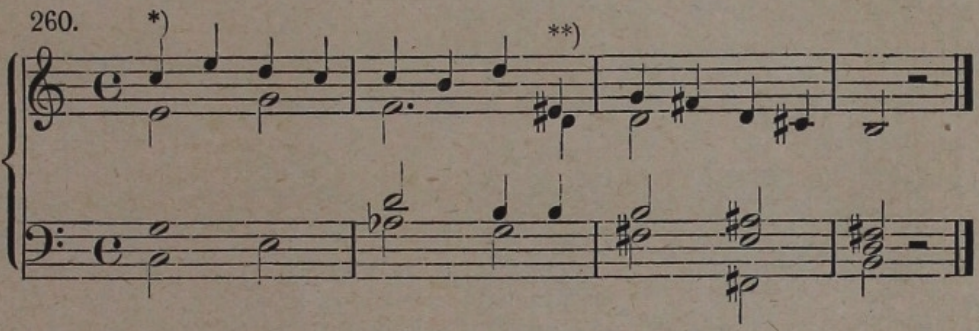


Als ein wirksames Modulationsmittel erweist sich ferner die Mehrdeutigkeit des Hauptseptimenakkordes. Jeder Hauptseptimenakkord klingt nämlich genau so wie ein übermässiger Quintsextakkord (Beispiel 122).

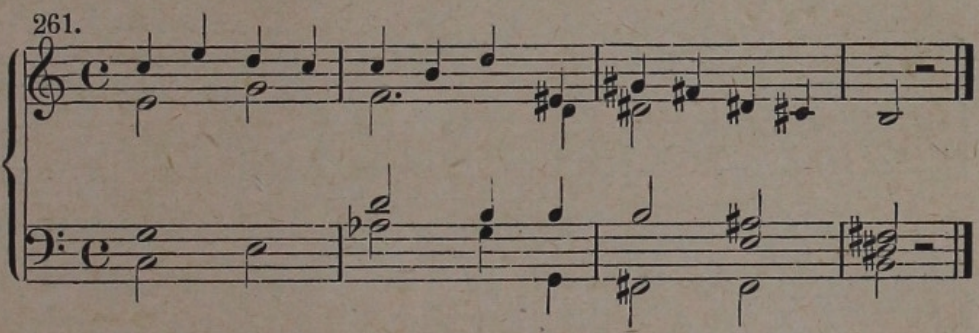
259.



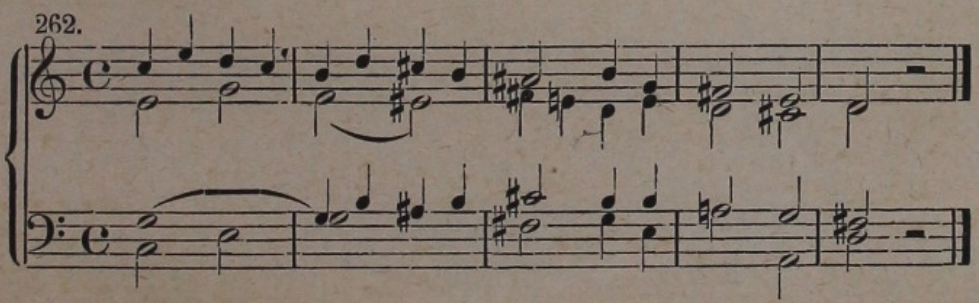
260. *)



261.



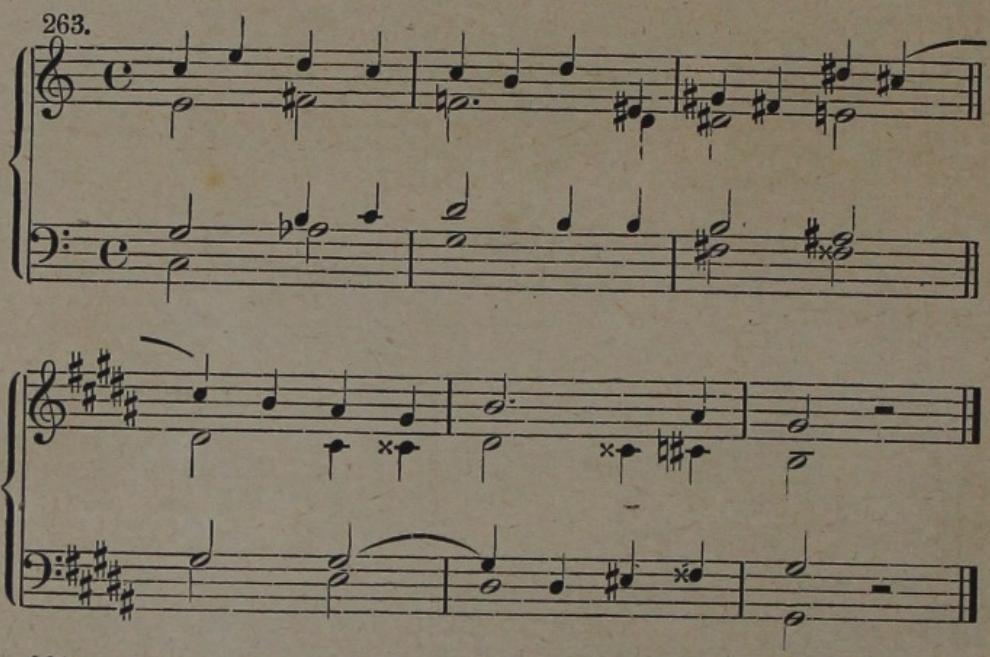
262.



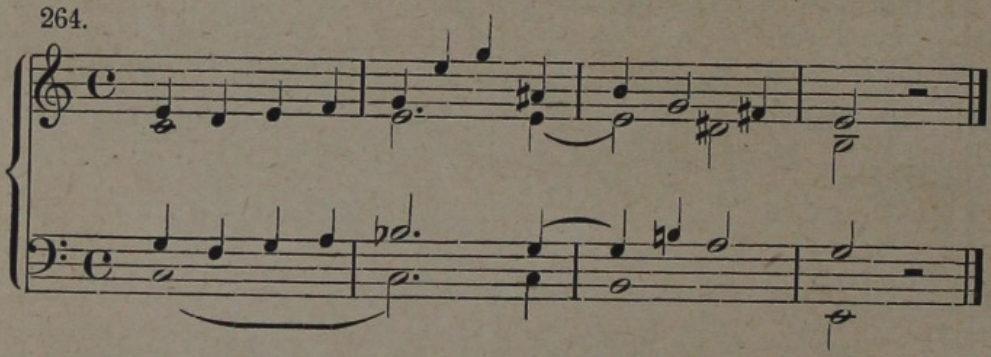
*) Diese Beispiele sollen zugleich als Anleitung dienen, wie man mittelst desselben Akkordes, bei fast gleichem Anfang, in verschiedene Tonarten gelangen kann.

**) Über Auflösung, resp. Fortschreitung des übermässigen Quintsextakkordes siehe S. 78, Nr. 123 und 124.

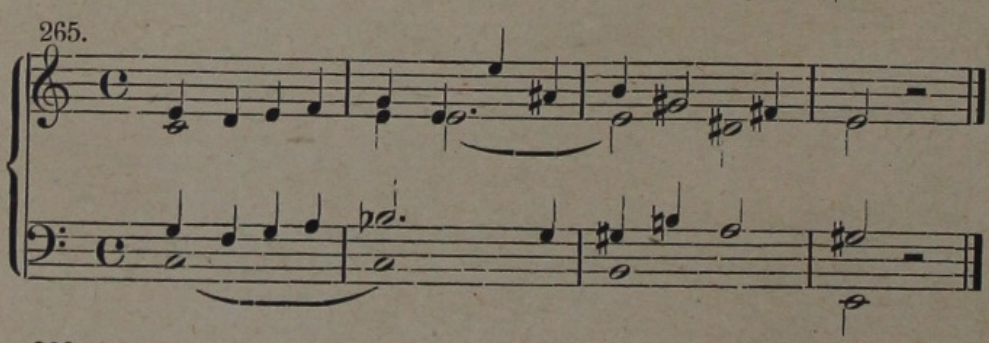
263.



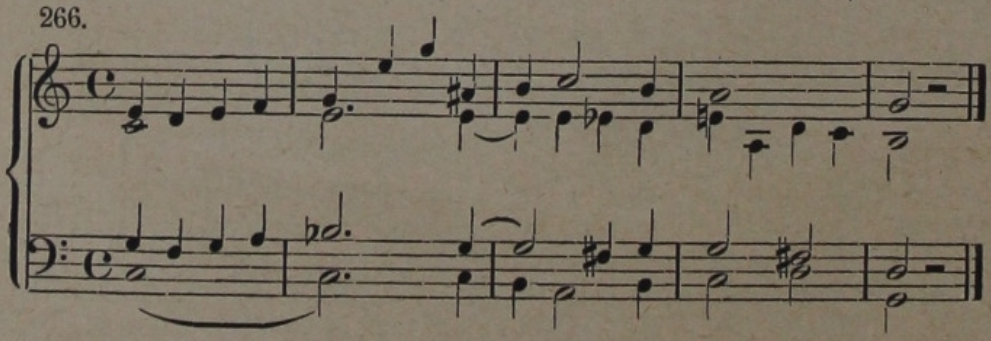
264.



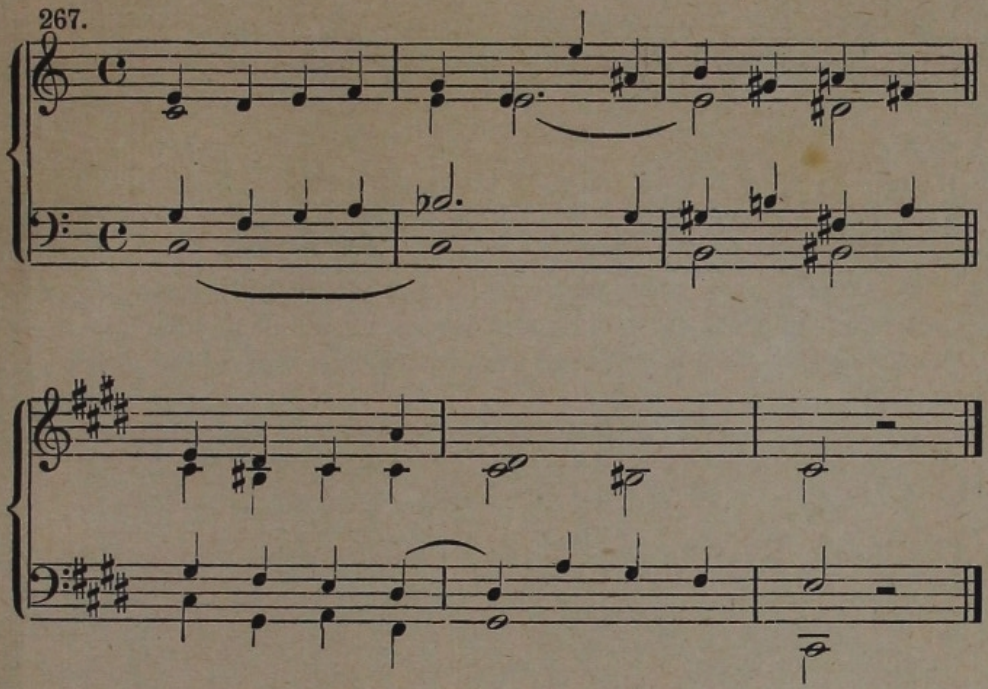
265.



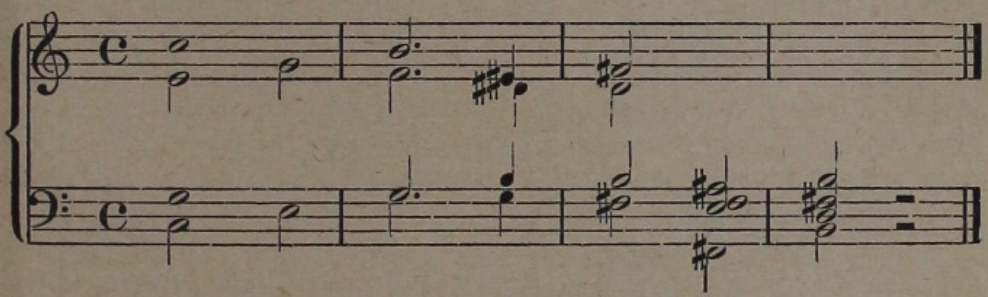
266.



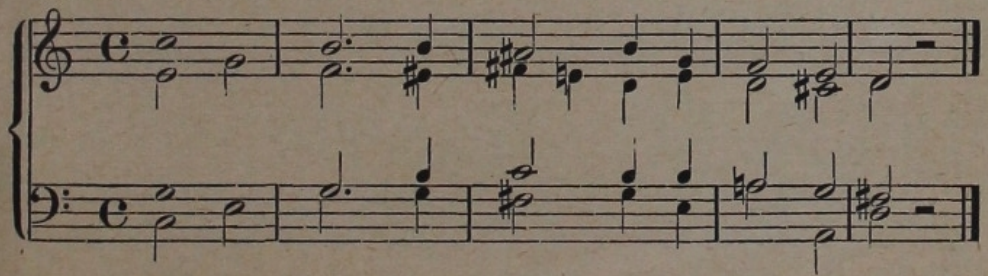
267.



Entwurf zu Nr. 260.

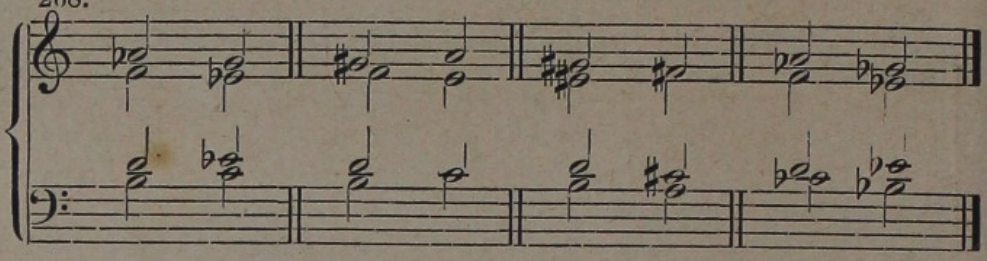


Entwurf zu Nr. 262.



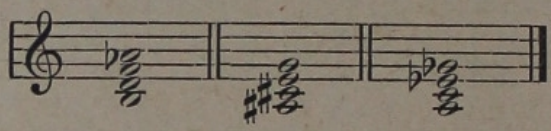
Eine andere mehrdeutige, für die Modulation sehr wichtige Harmonie ist der verminderte Septimenakkord, welcher immer auf vier verschiedene Molltonarten bezogen werden kann, je nachdem dieser, oder jener Ton des Akkordes als Septime gedacht, und demgemäss behandelt wird, wie aus folgender Zusammenstellung zu ersehen ist:

268.



Da es dem Klange nach nur drei verschiedene verminderte Septimenakkorde giebt (alle übrigen Zusammenstellungen enthalten immer wieder dieselben Töne, und sind nur Umkehrungen dieser drei Akkorde), nämlich:

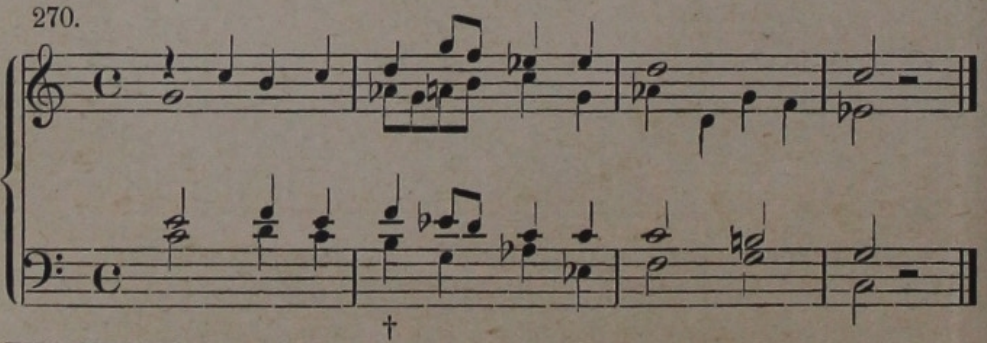
269.



von denen jeder (analog obigem Beispiele) in vier verschiedene Molltonarten führt, so kann man mittelst dieser drei Akkorde von einer gegebenen Tonart aus in alle zwölf Molltonarten, und — da Paralleltonarten einander so nahe stehen, dass deren modulatorische Verbindung durchaus keine Schwierigkeiten macht, — überhaupt in alle vierundzwanzig Tonarten modulieren, wie weiter unten gezeigt werden wird. Dass hierbei jede Umkehrung der in Rede stehenden Akkorde verwendbar ist, versteht sich von selbst; man wird aber immer die am liebsten wählen, welche sich der der Modulation zu Grunde liegenden musikalischen Idee am besten anschliesst. Oft kann man die für eine Modulation zweckmässigste Umkehrung dadurch erreichen, dass man auf dem Modulationsakkorde verweilt und dabei die Stimmen wechseln lässt, wie in Nr. 272 und 273*). Dieses Verweilen wird fast immer notwendig sein, wenn der Akkord auf eine sehr entfernte Tonart bezogen werden soll.

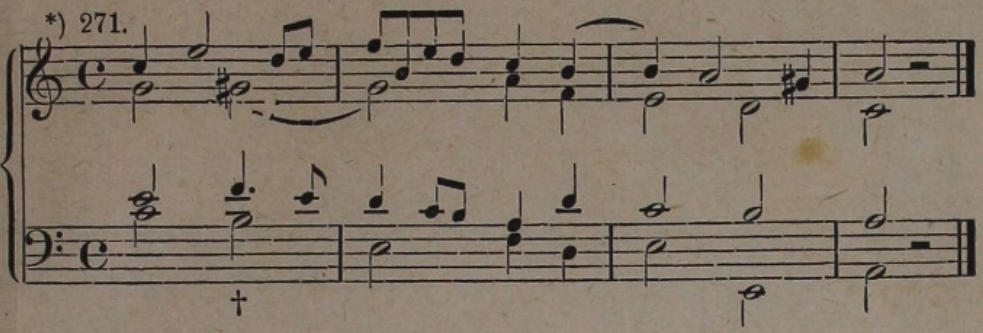
a) Modulationen mittelst des Akkordes *h d f as*. (Der Modulationsakkord ist mit † bezeichnet und in Bezug auf die enharmonische Verwechselung einzelner Töne immer so geschrieben, wie es der Tonart, in die moduliert wird, entspricht.)

270.

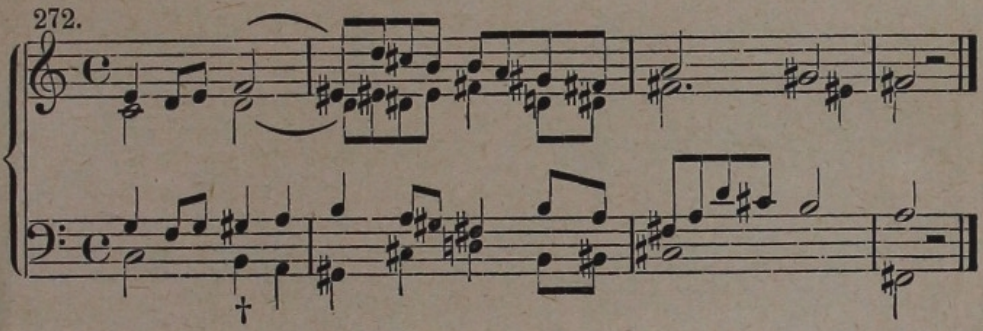


*) Dieses Wechseln der Stimmen beginnt in den angegebenen Beispielen bei †.

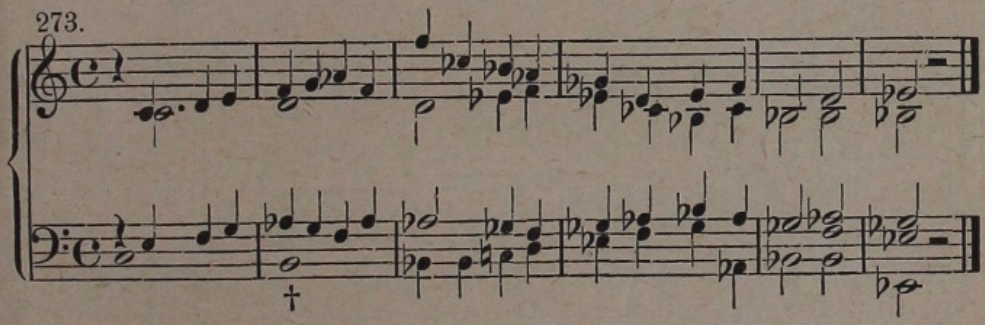
*) 271.



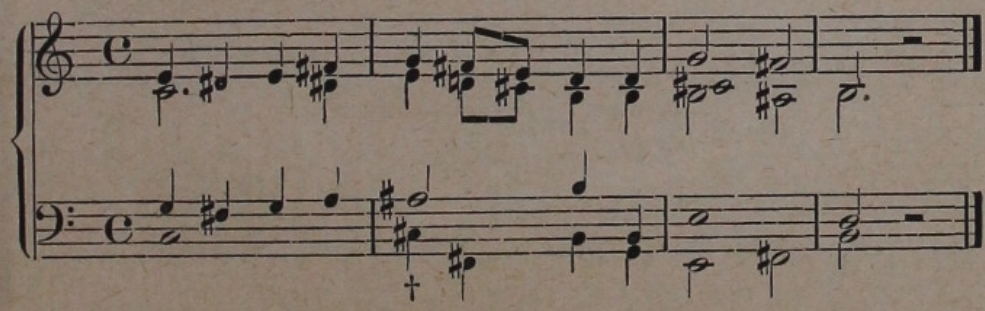
272.



273.

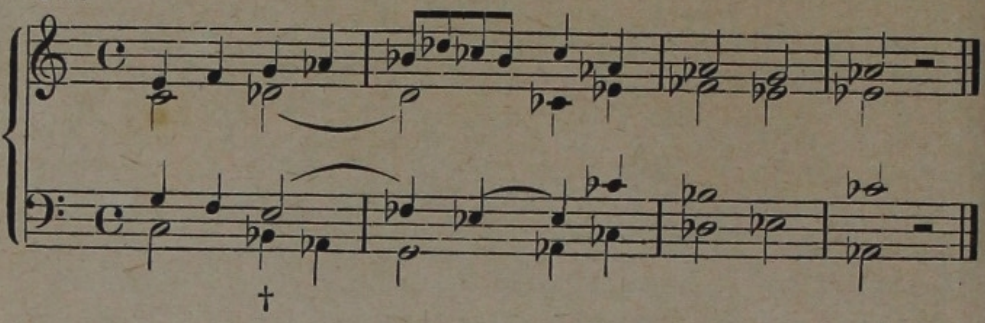


274. b. mittelst *ais cis e g.*

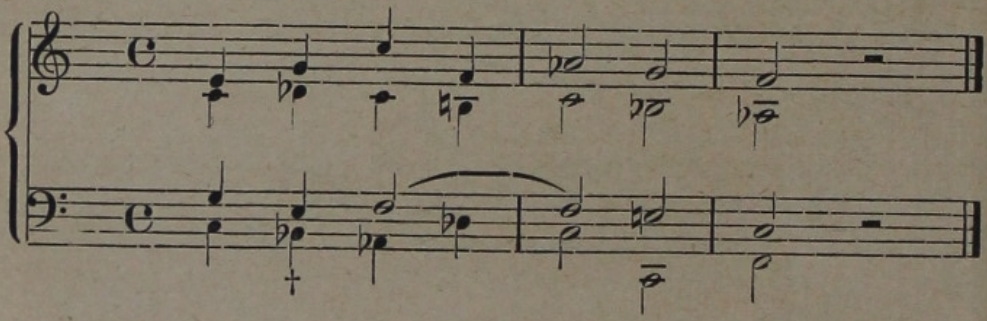


*) Einige dieser Modulationen gehören schon unter frühere Rubriken, sind aber, um keine von den 12 Moll-Tonarten zu übergehen, auch hier berücksichtigt worden.

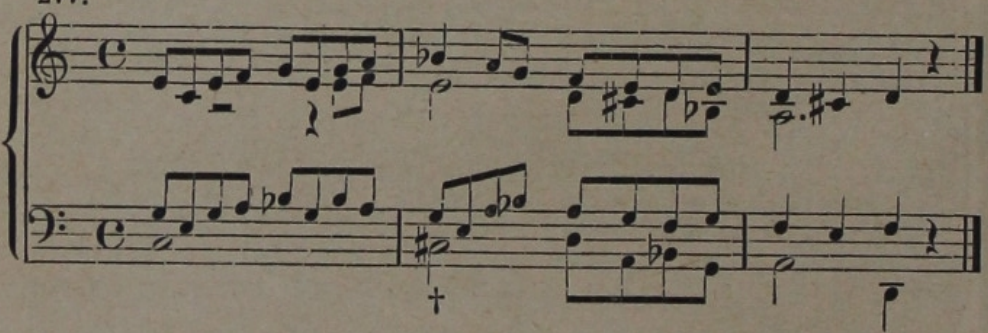
275.



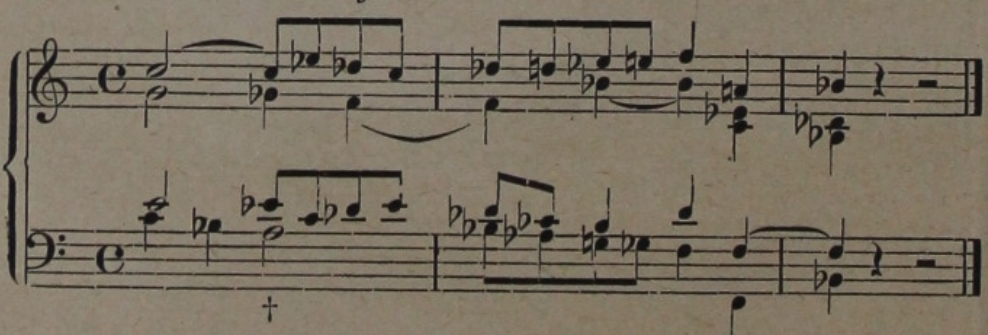
276.



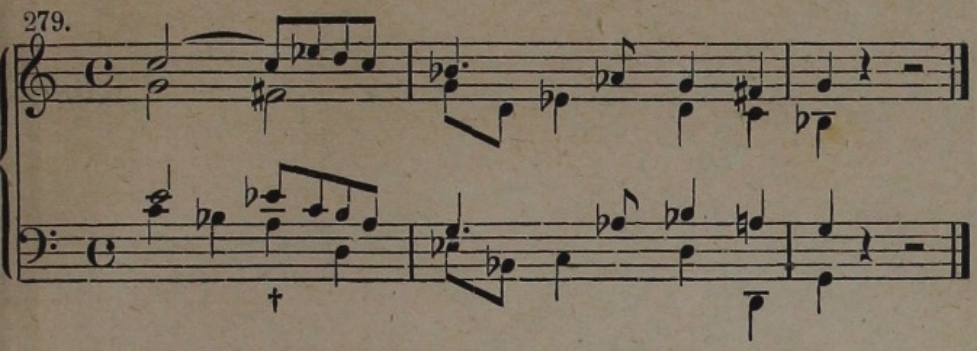
277.



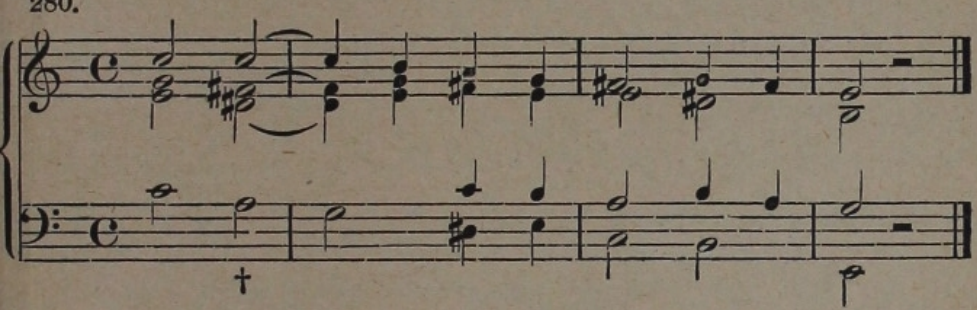
278. c. mittelst *a c es ges.*



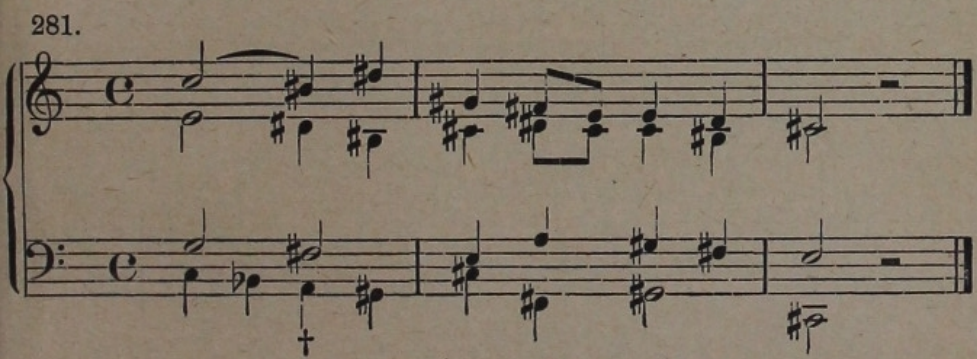
279.



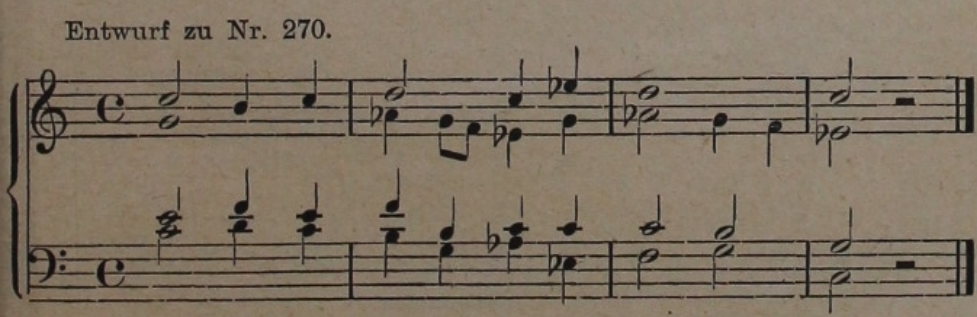
280.



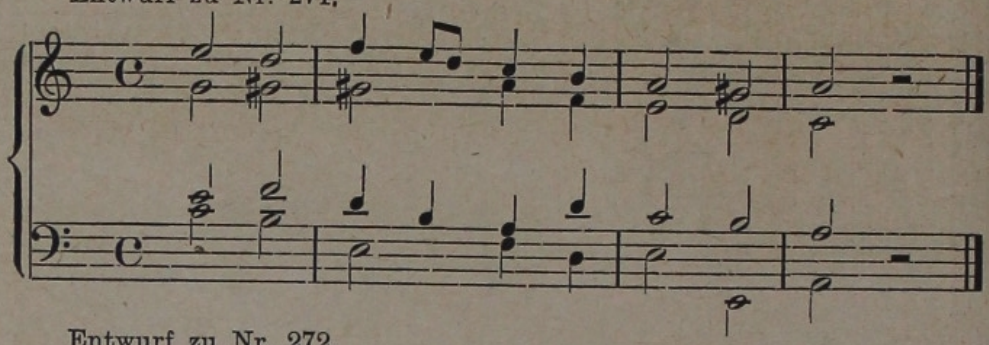
281.



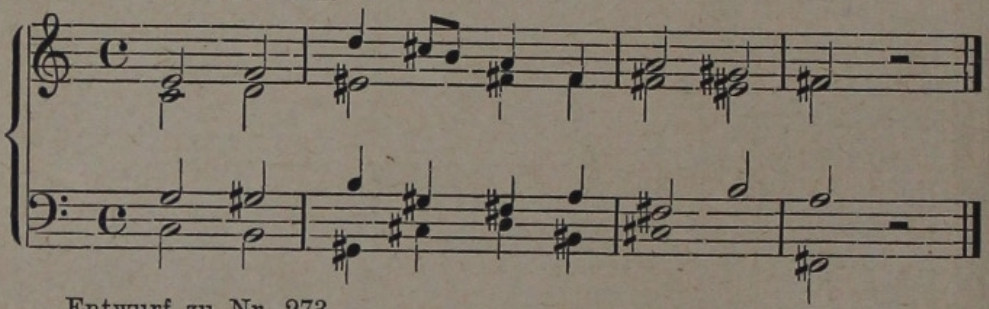
Entwurf zu Nr. 270.



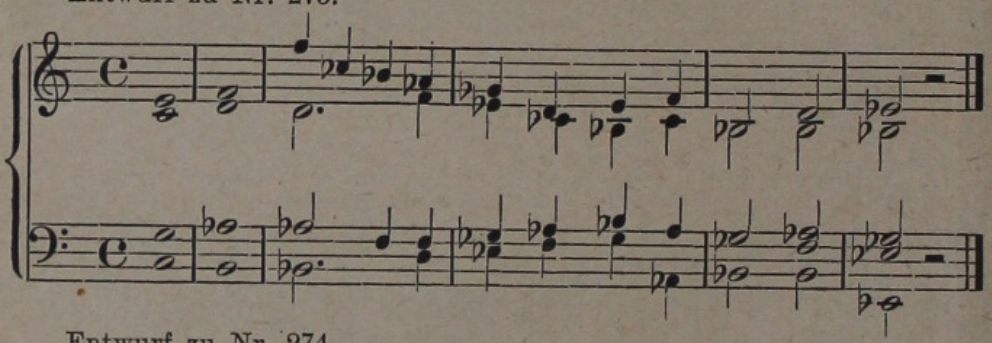
Entwurf zu Nr. 271.



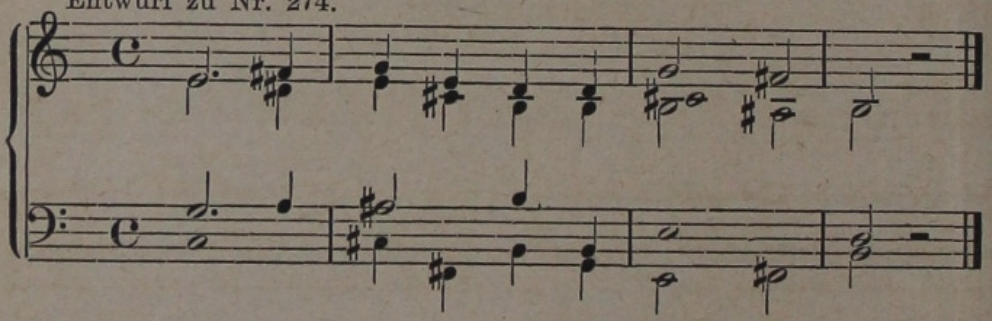
Entwurf zu Nr. 272.



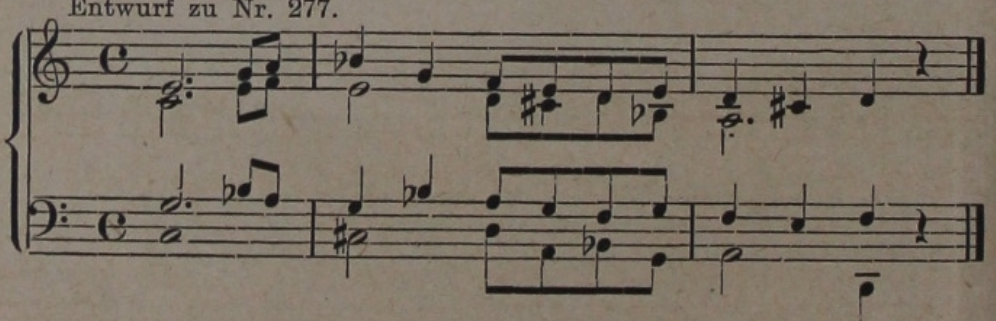
Entwurf zu Nr. 273.



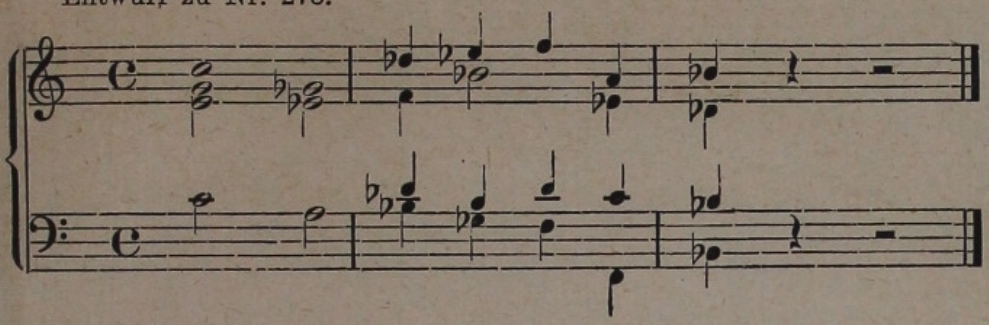
Entwurf zu Nr. 274.



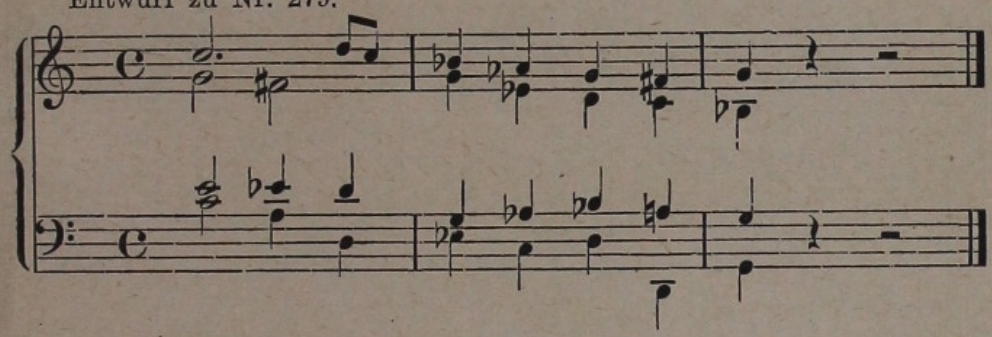
Entwurf zu Nr. 277.



Entwurf zu Nr. 278.



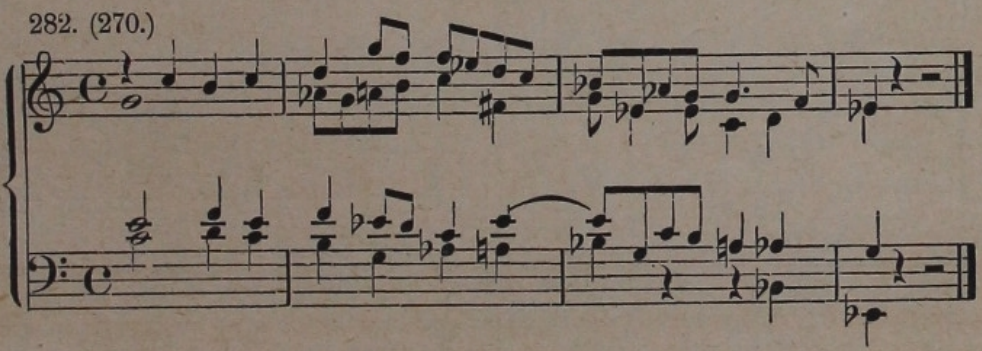
Entwurf zu Nr. 279.



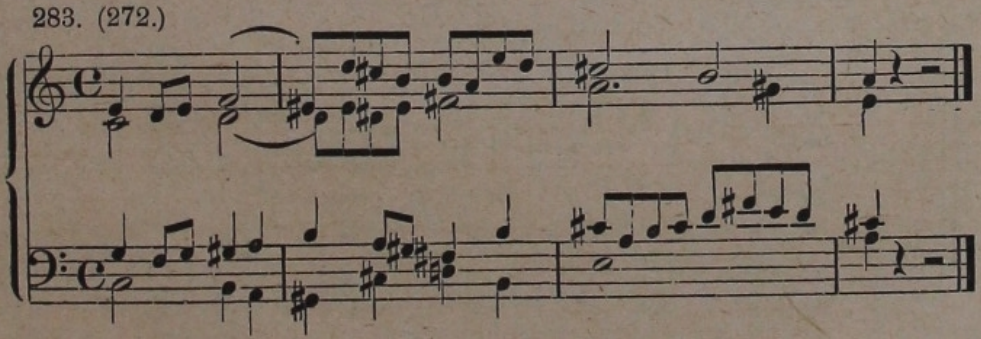
Auf dieselbe Weise gelangt man, wie schon oben bemerkt, in die Paralleltonarten der 12 Molltonarten, also in sämtliche Durtonarten.

Anmerk. Die folgenden Beispiele sind mit den in Parenthese angegebenen Nummern zu vergleichen. Nr. 271 musste unberücksichtigt bleiben, weil die Parallele von *a* die Ausgangstonart ist.

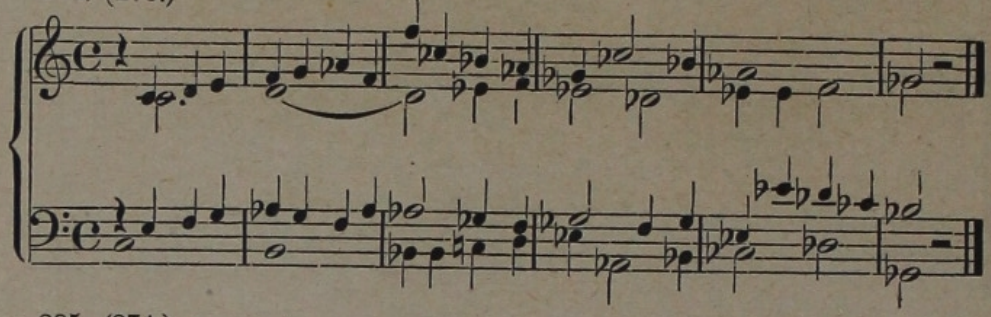
282. (270.)



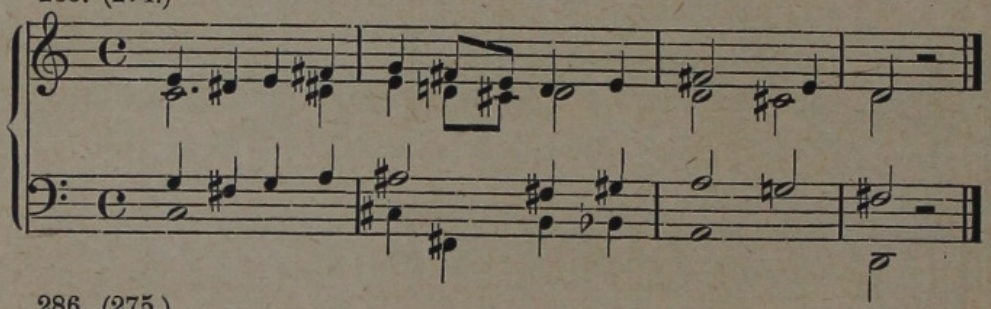
283. (272.)



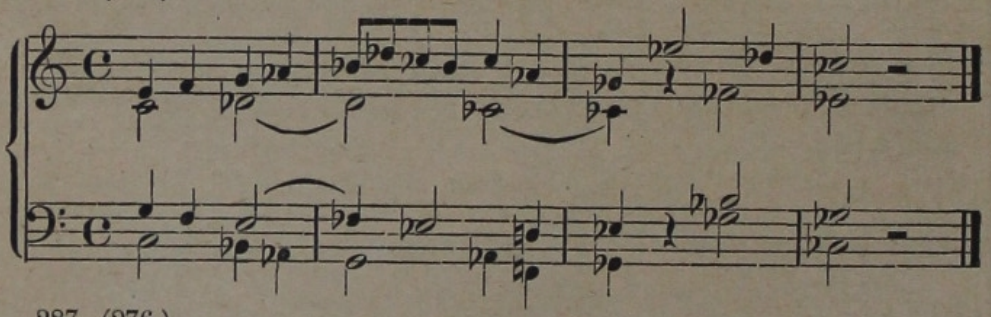
284. (273.)



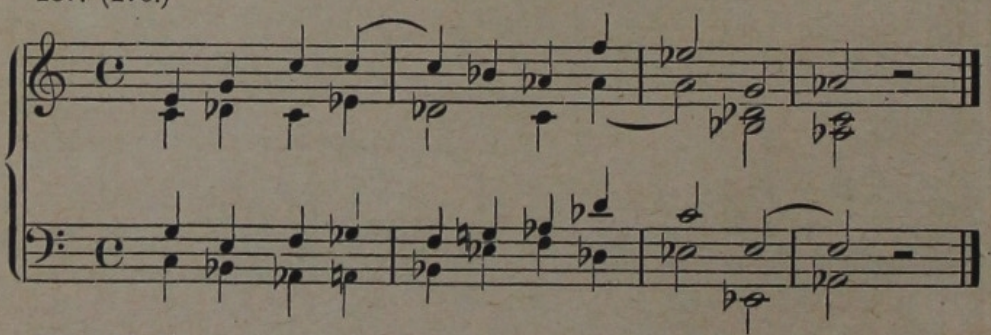
285. (274.)



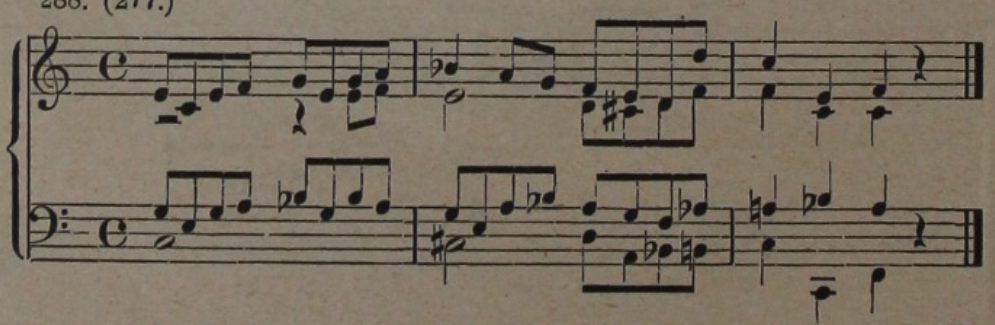
286. (275.)



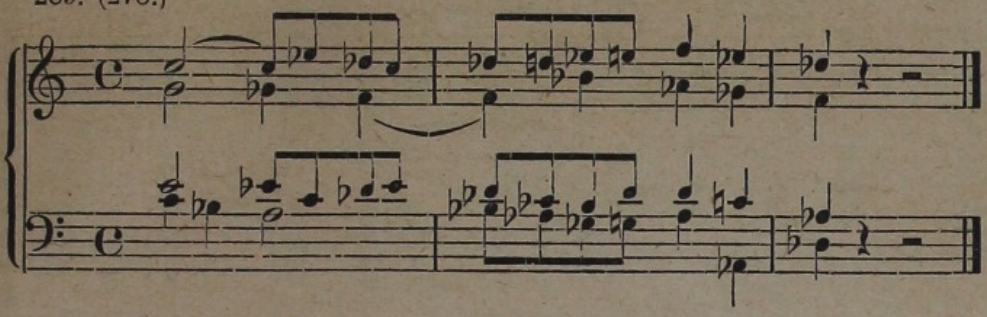
287. (276.)



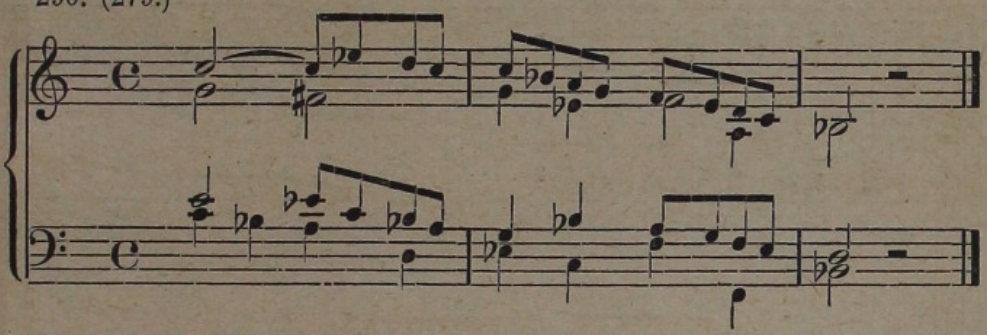
288. (277.)



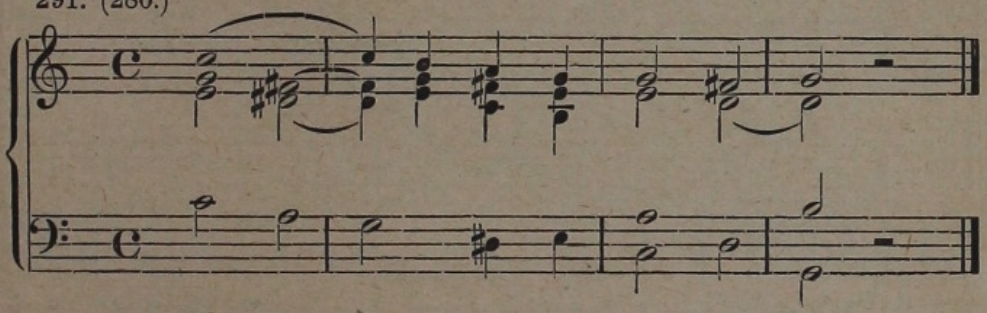
289. (278.)



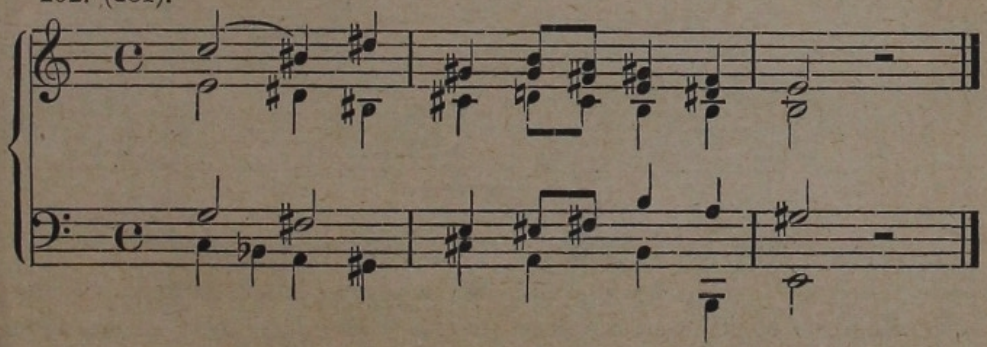
290. (279.)



291. (280.)

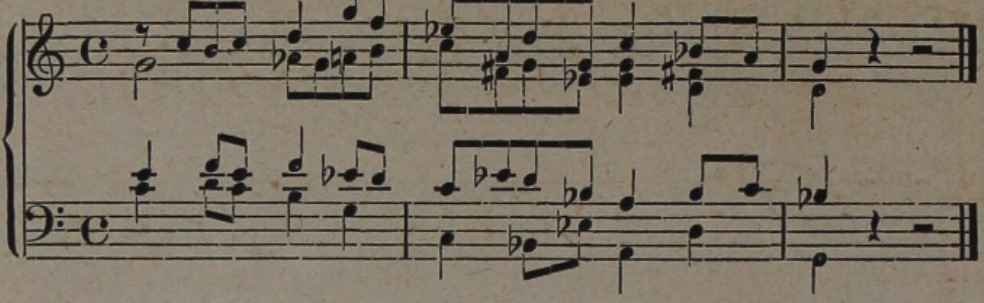


292. (281.)

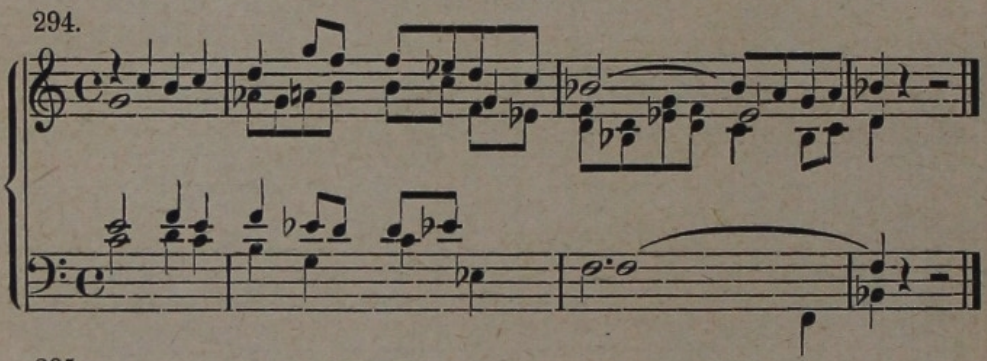


Alle diese Modulationssätze kann man sehr leicht nach den mit den Schlusstonarten im ersten Quintverhältnis stehenden Tonarten führen. Es soll dies an einem Beispiele, und zwar an Nr. 270 gezeigt werden.

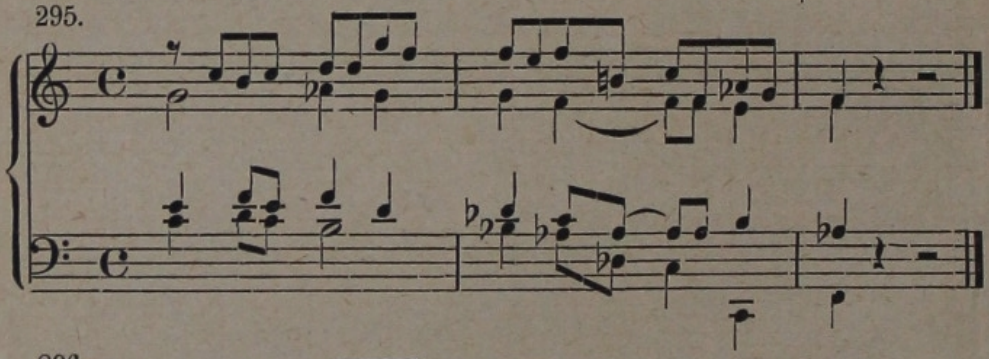
293.



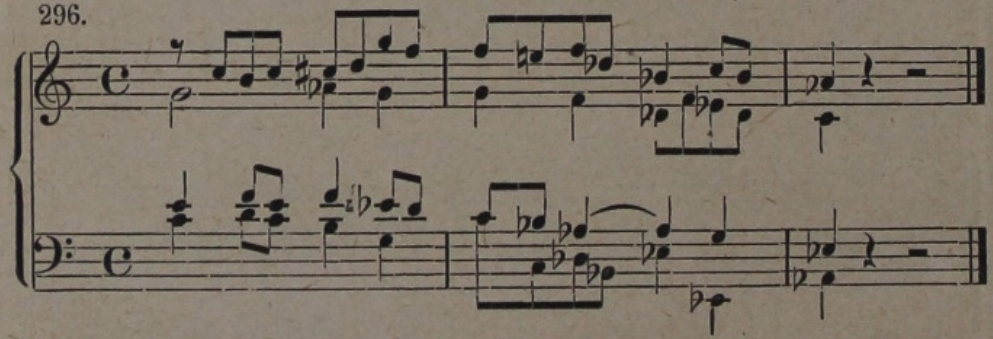
294.



295.



296.



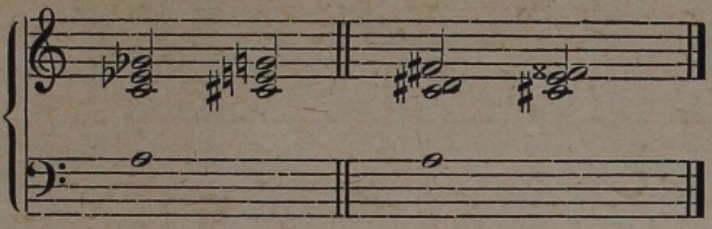
Diese Übung ist an anderen Beispielen fortzusetzen.

Weitere Vorteile für die Modulation gewährt der verminderte Septimenakkord, wenn man die drei oberen Töne desselben einen halben Ton*) hinaufschreiten lässt. Die daraus entstehende Harmonie kann

*) Die Bezeichnung „halber Ton“ brauche ich in solchen Fällen, in denen es sich nur im allgemeinen um die kleinste Entfernung zweier Töne, ohne Rücksicht auf ihre Schreibart, handelt.

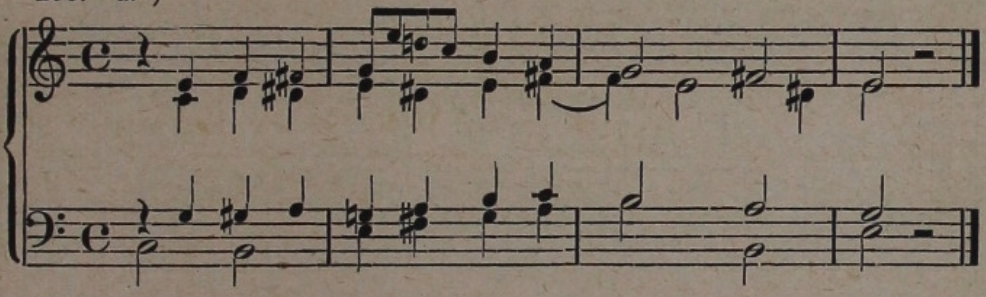
sowohl als Hauptseptimenakkord, wie auch als übermässiger Quintsextakkord, verwendet werden.

297.

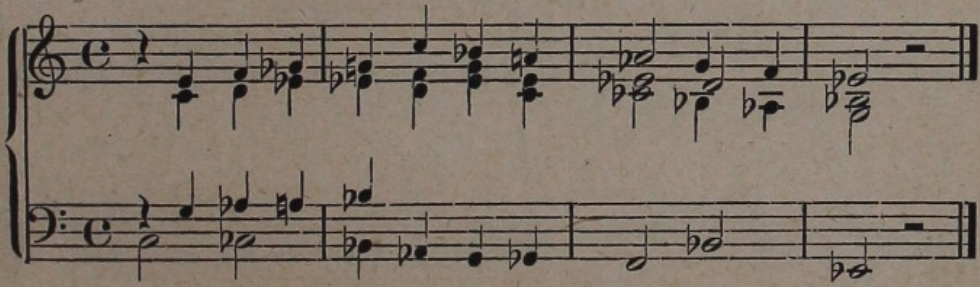


Der zuletzt stehende Akkord schreitet bei dem jetzigen Modulationsverfahren, so wie in Nr. 260 und den folgenden Beispielen, fast immer in einen Quartsextakkord fort, weil dies dem aufwärts schreitenden Gange der Stimme am besten entspricht.

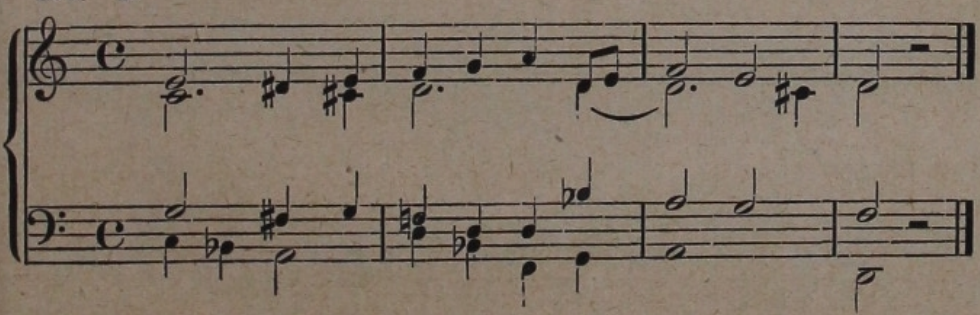
298. a.*)



298. b.

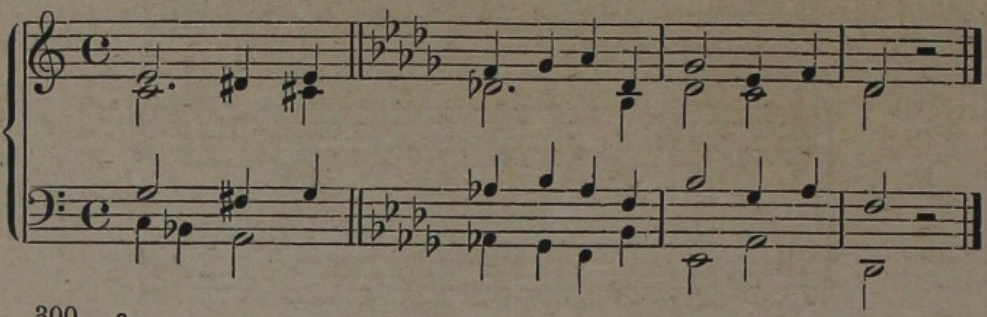


299. a.

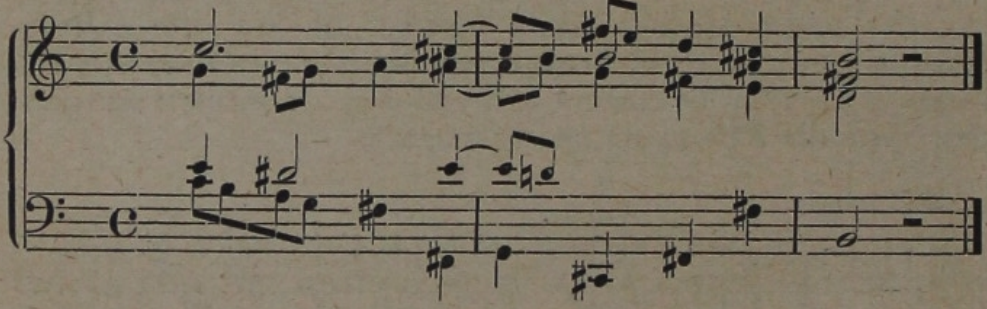


*) Aus der Vergleichung der Beispiele a und b ersieht man, wie die Mehrdeutigkeit des Modulationsakkordes es ermöglicht, sowohl in ganz nahe, wie auch in entferntere Tonarten zu gelangen.

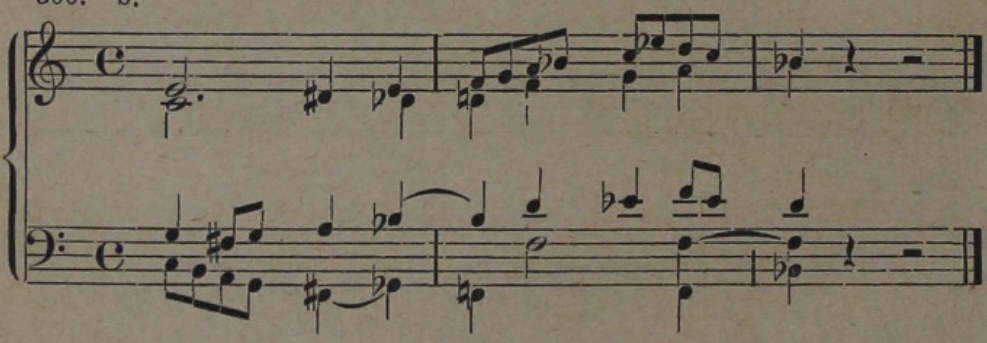
299. b.



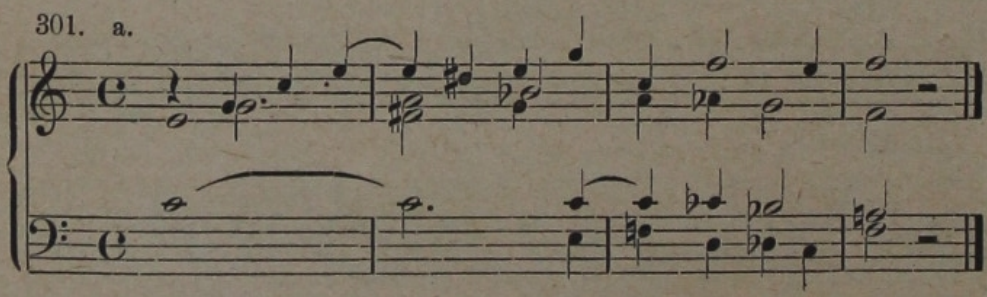
300. a.



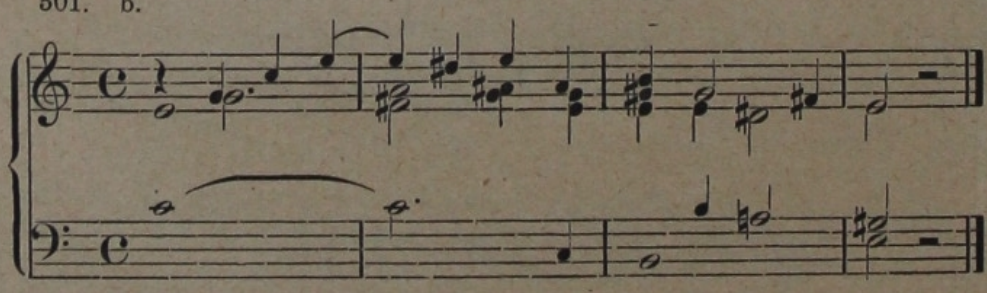
300. b.



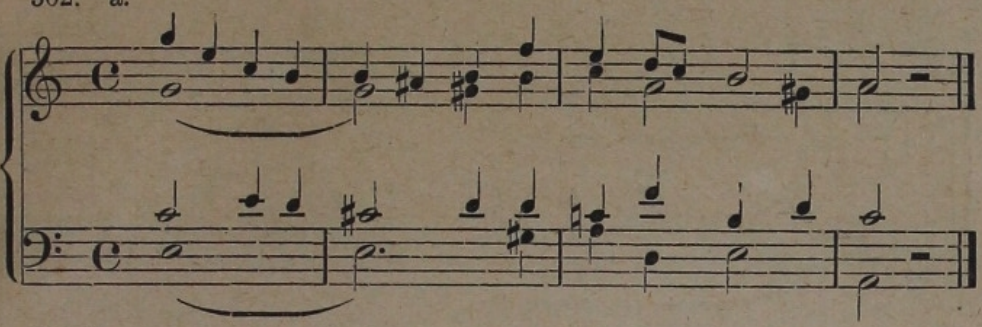
301. a.



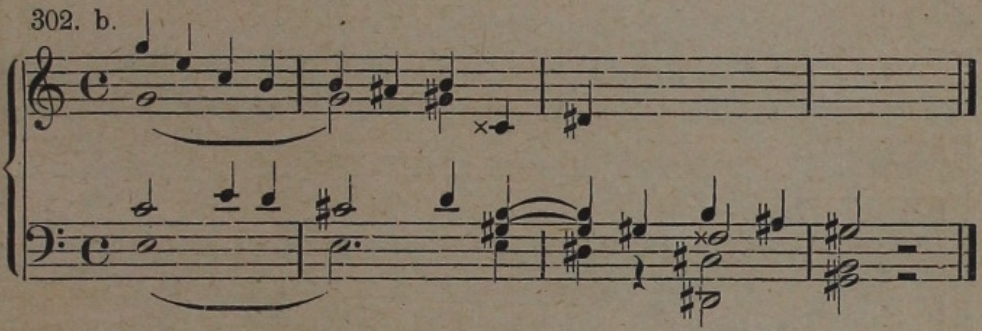
301. b.



302. a.

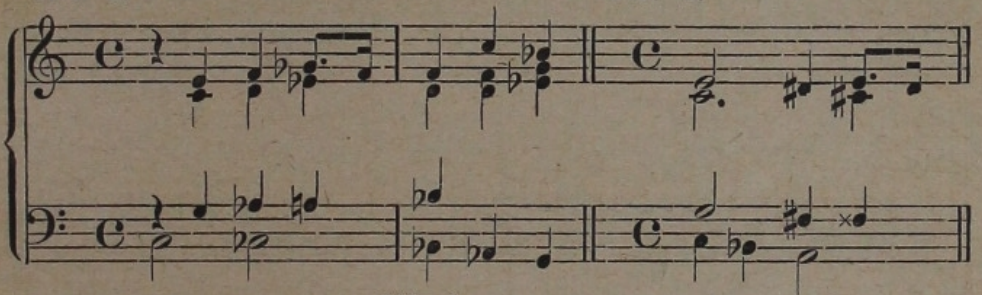


302. b.



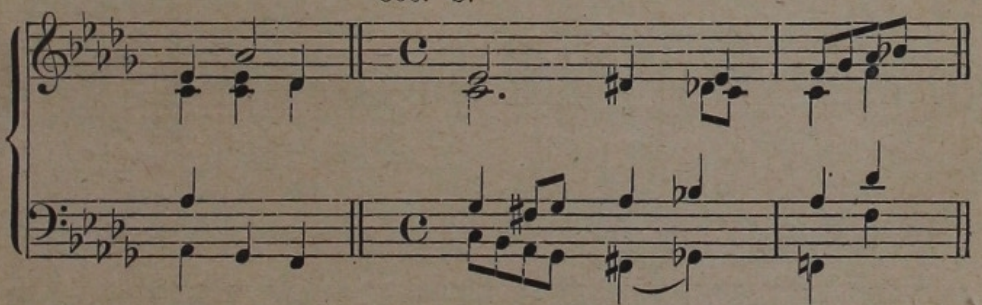
Anmerk. Die naturgemässe Auflösung des Modulationsakkordes in den vorstehenden Beispielen unter b wäre folgende:

298. b.

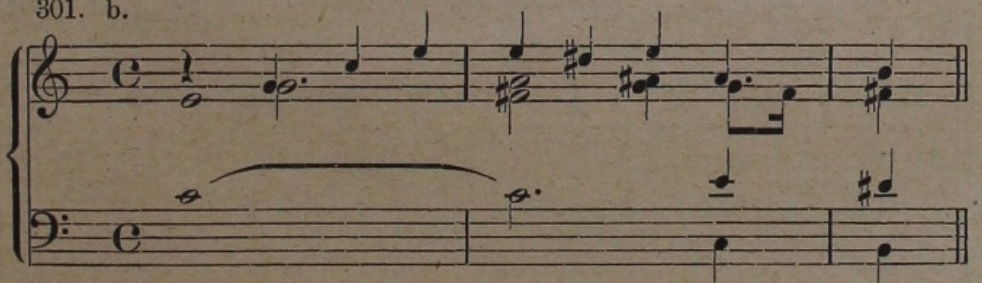


299. b.

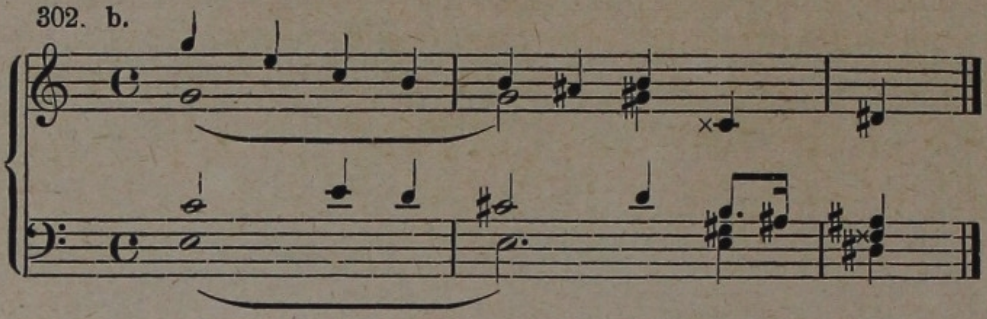
300. b.



301. b.

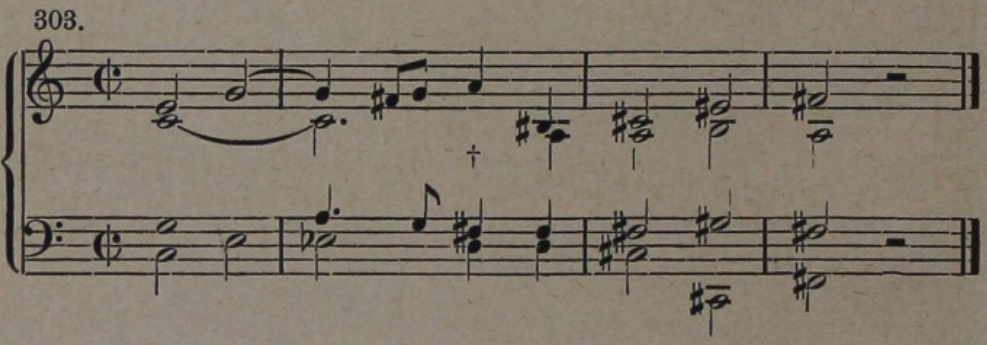


302. b.

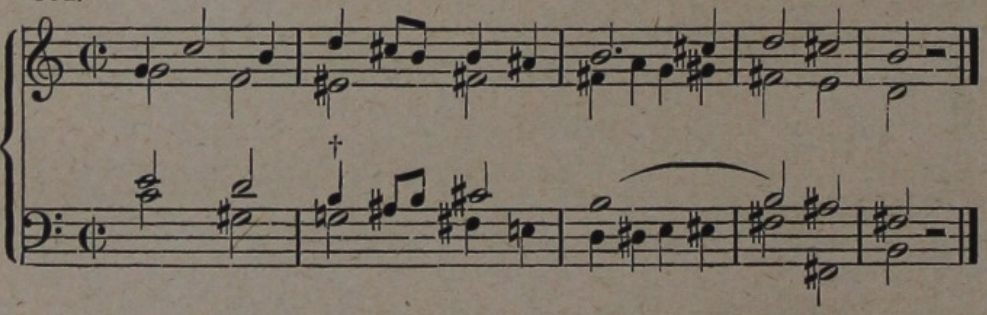


Ganz dasselbe erreicht man, wenn man den tiefsten Ton eines verminderten Septimenakkordes einen halben Ton abwärts schreiten lässt, z. B.

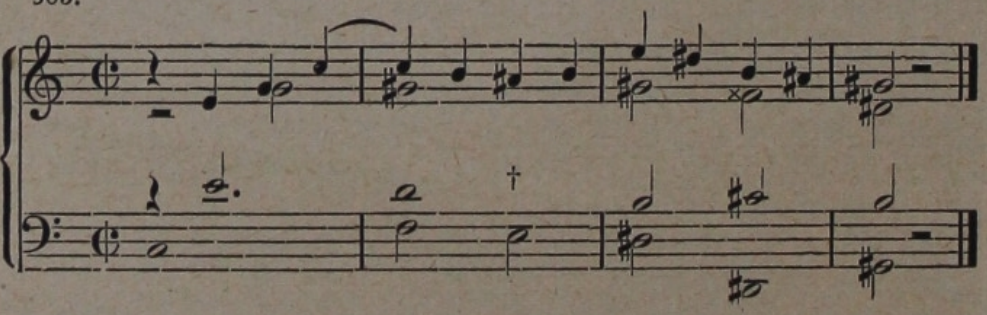
303.



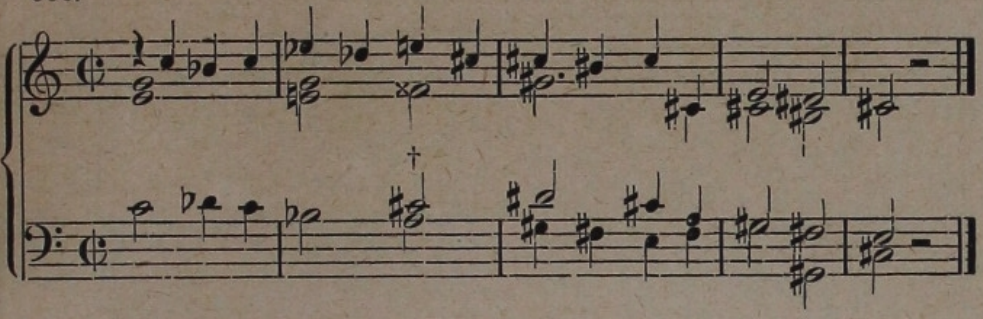
304.



305.



306.

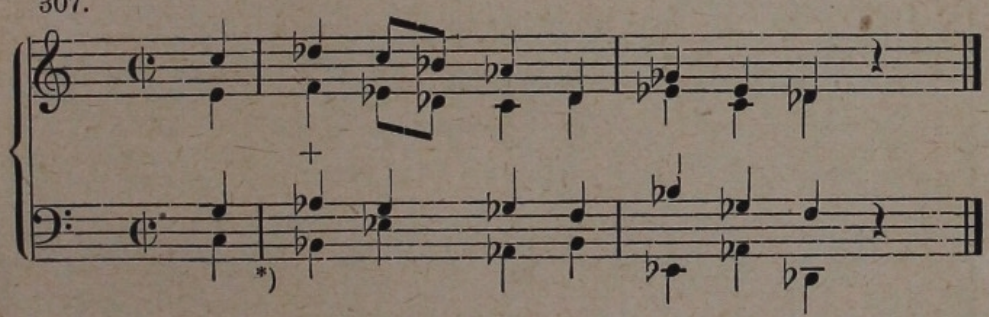


Der mit † bezeichnete Akkord ist in diesen Beispielen immer als ein übermässiger Quintsextakkord behandelt. Wollte man ihn als einen Hauptseptimenakkord in der Grundstellung verwenden, dann wäre die Modulationsweise der in Nr. 273 u. 281 gleich, d. h. der vorhergehende verminderte Septimenakkord wird so gedacht, dass der tiefste Ton die Septime bildet. In diesem Falle müsste alsdann der Alt bei Nr. 304 *f*, und in Nr. 306 *g* heissen.

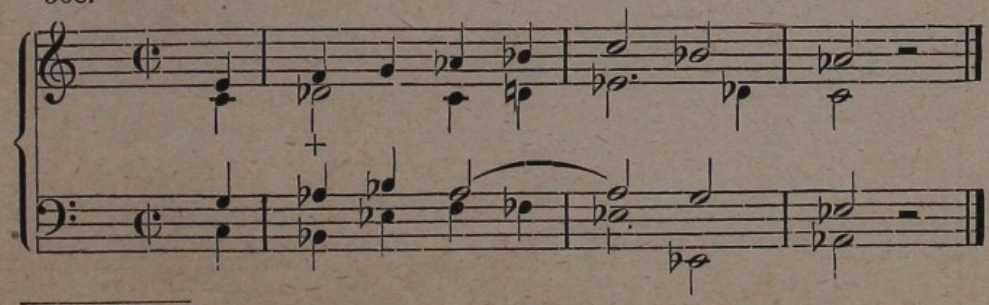
Bei Modulationen in die Tonarten der kleinen Obersekunde und Sexte und deren Paralleltonarten sind die Nebenseptimenakkorde der vierten und sechsten Stufe der Molltonart, welche fünf Stufen tiefer liegt, als die Durtonart, von welcher man ausgeht, sehr vorteilhaft zu verwerten.

a) Mit dem Nebenseptimenakkorde der vierten Stufe. (Der Akkord ist mit † bezeichnet.)

307.

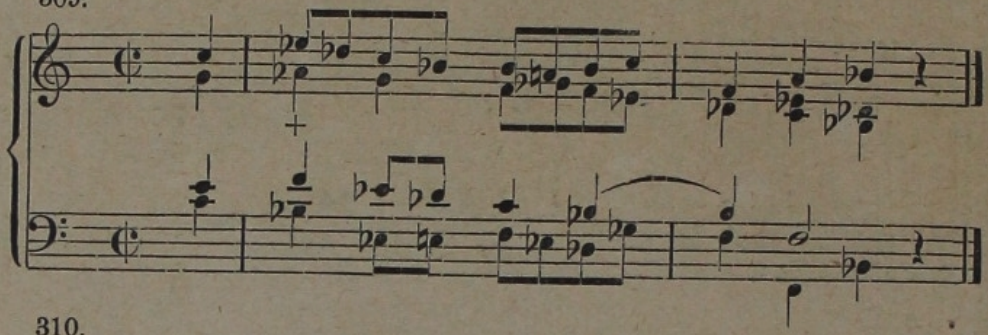


308.

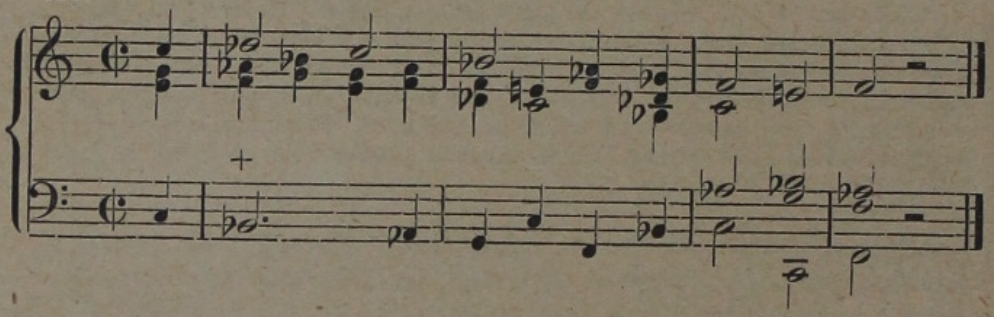


*) Diese Akkordfolge findet darin ihre Erklärung, dass der *C*-Dreiklang Dominantakkord von *f* ist, wir uns somit gewissermassen schon in *f* befinden, demzufolge auch Akkorde aus *f* unmittelbar nach ihm nehmen können.

309.

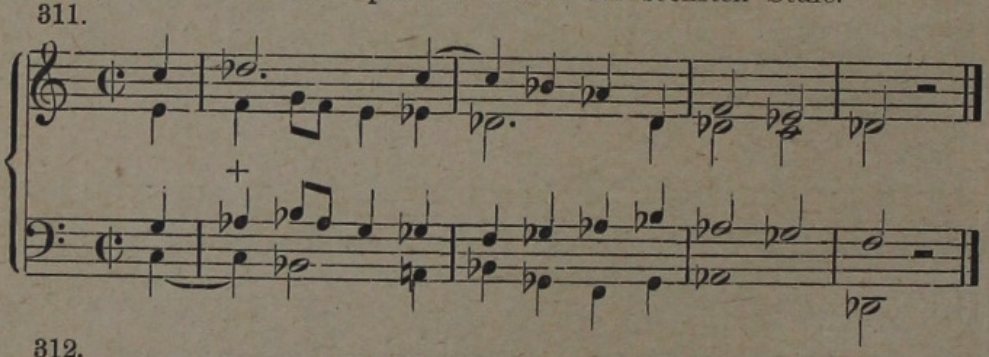


310.

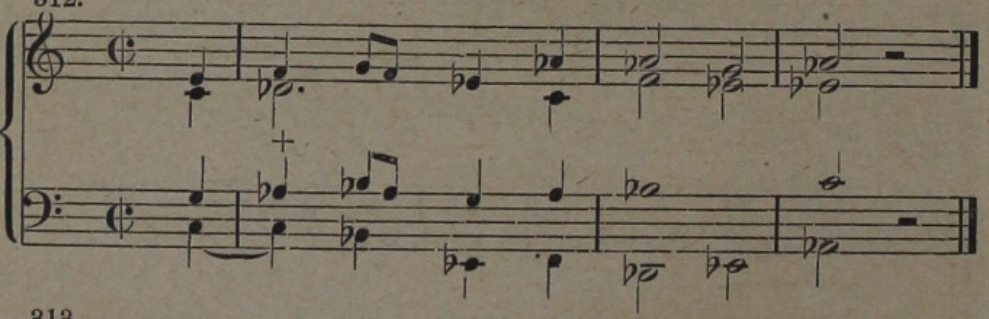


b) Mit dem Nebenseptimenakkorde der sechsten Stufe.

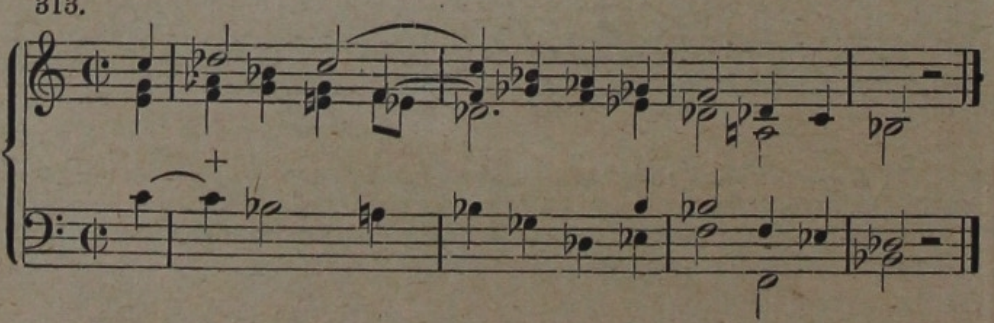
311.



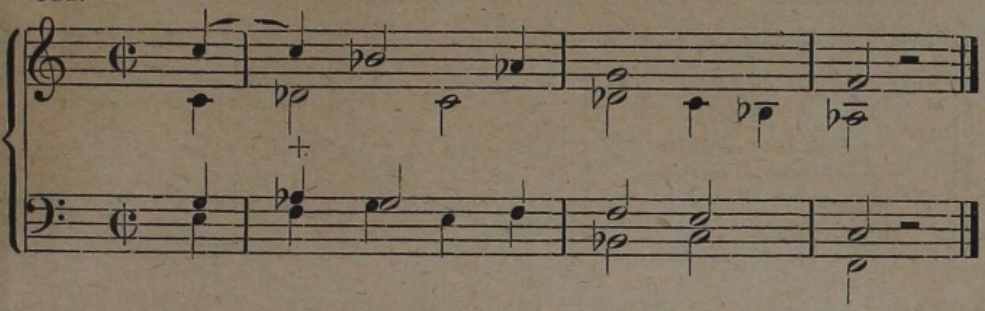
312.



313.

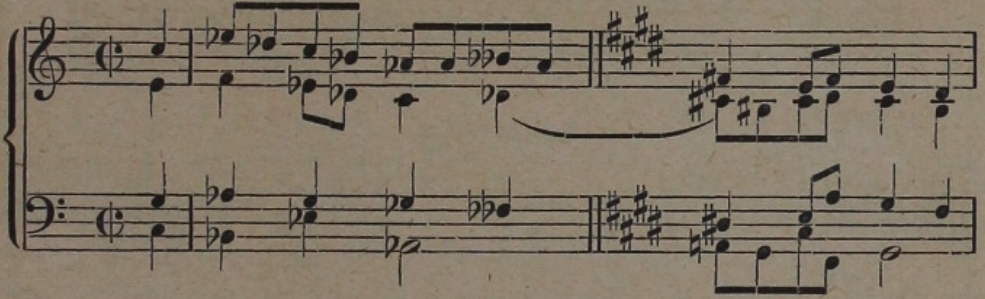


314.

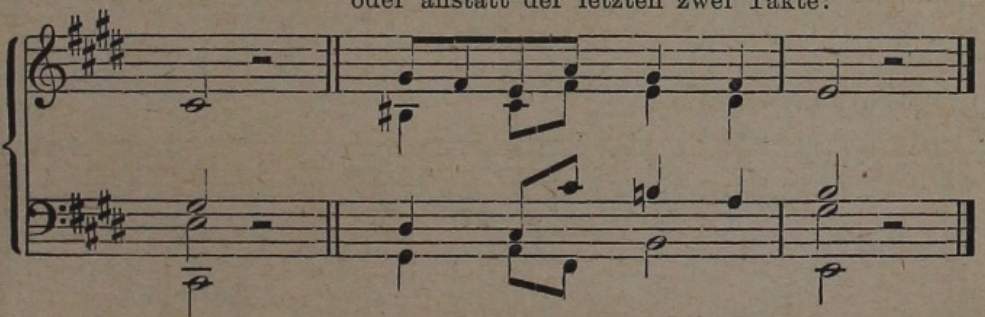


Die weiteren Konsequenzen dieses Verfahrens stellen sich leicht heraus, wenn man die Modulation nach früheren Anleitungen weiter führt, z. B.

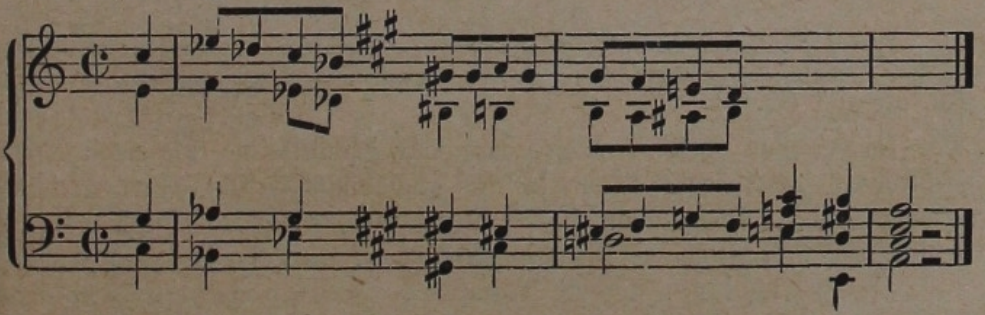
315. (Zu vergleichen mit Nr. 307.)



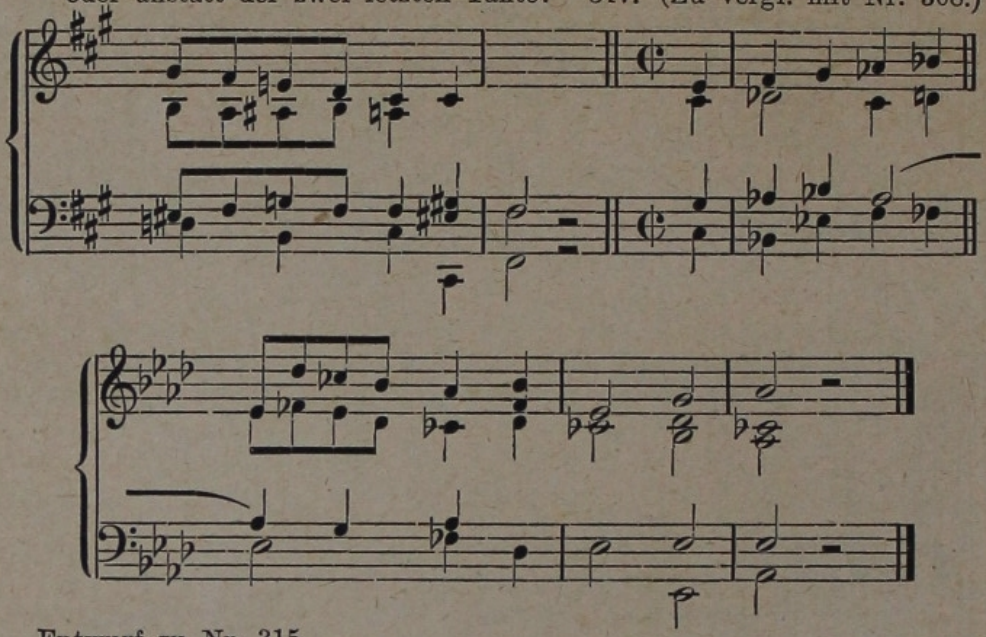
oder anstatt der letzten zwei Takte:



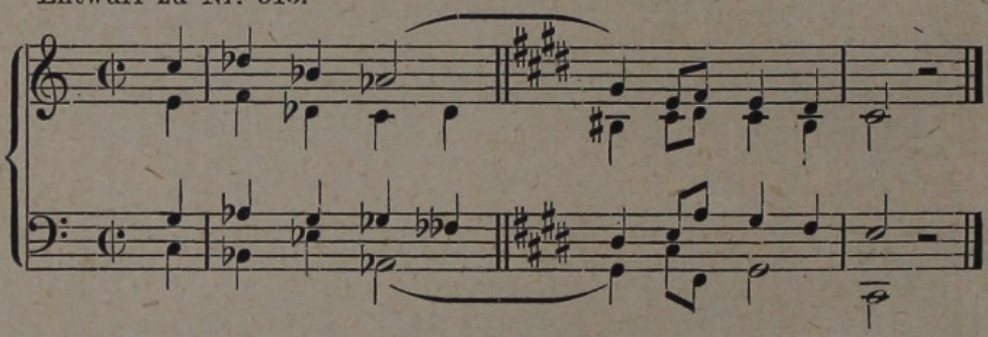
316. (Zu vergleichen mit Nr. 307.)



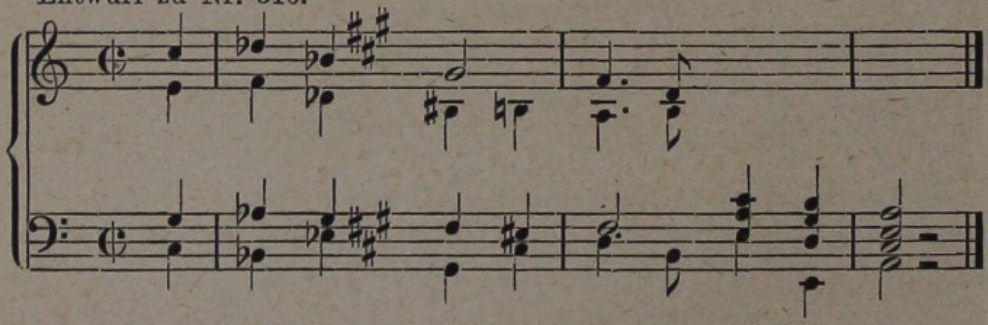
oder anstatt der zwei letzten Takte: 317. (Zu vergl. mit Nr. 308.)



Entwurf zu Nr. 315.



Entwurf zu Nr. 316.



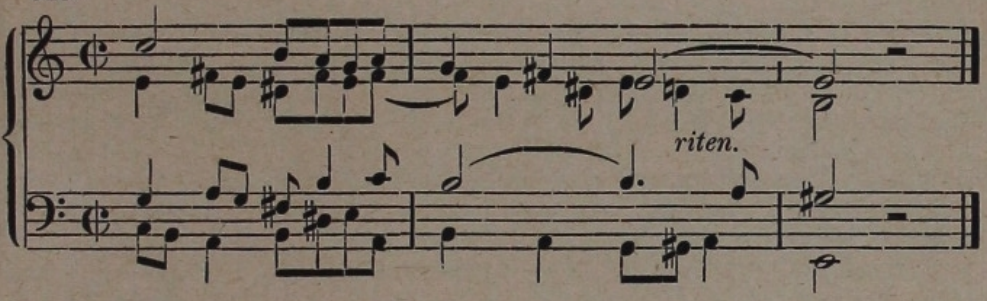
Die Modulation wendet sich in vorstehenden Entwürfen zunächst nach *As*, welches, enharmonisch in *Gis* verwandelt, die Dominantharmonie von *cis* und *Cis* ist.

Es sei hier noch bemerkt, dass jede Modulation, die nach einer Molltonart leitet, sehr leicht in die gleichnamige Durtonart geführt werden kann, wenn man den Schluss unterbricht und den Plagalschluss anhängt, welcher, wie schon früher (Seite 143) bemerkt wurde, auf der Verbindung der Subdominant- und tonischen Harmonie

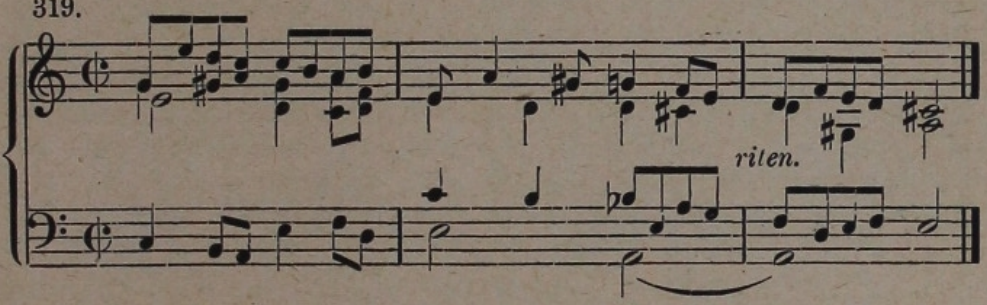
beruht. Hat man z. B. die Aufgabe von *C* nach *E* zu modulieren, so wende man sich nach *e*, welches als eine *C* sehr nahe gelegene Tonart schnell zu erreichen ist, und schliesse alsdann in *E* auf die eben angegebene Weise.

Es sind auf diesem Wege die Modulationen von *C*, ausser nach *E*, auch nach *A* und *D*, und von *a* nach *D* und *E* sehr leicht auszuführen, wie folgt:

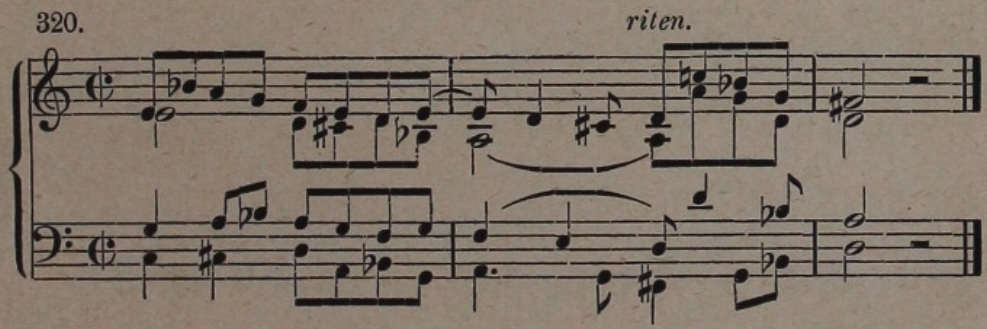
318.



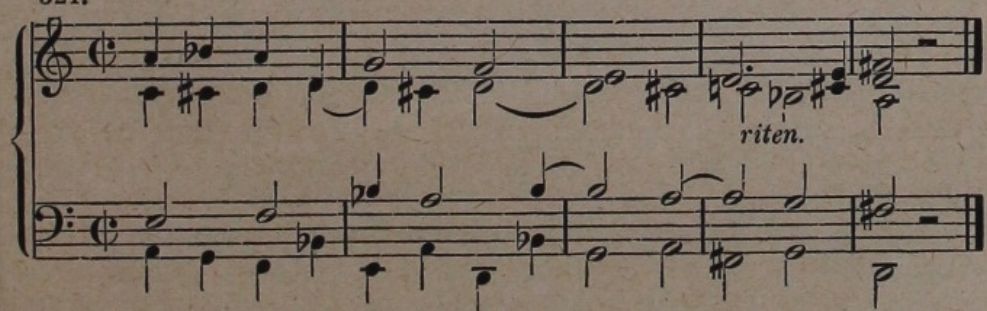
319.



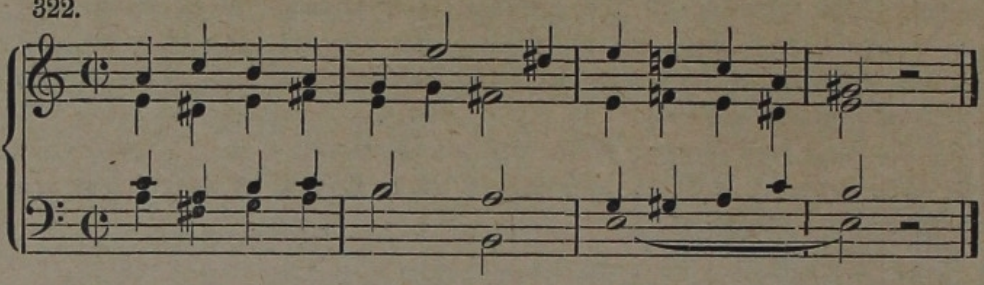
320.



321.



322.



Nr. 318 moduliert mit dem dritten Viertel des ersten Taktes nach *e*, und leitet mit dem letzten Achtel desselben Taktes den Schluss in *e* ein. Durch die Unterbrechung der Schlussformel, sowie durch die Einführung des Tones *gis* (im Bass) und die Wendung nach dem Subdominantakkorde wird der Abschluss in *E* ermöglicht. So wie Nr. 318 gestalten sich auch die folgenden Sätze; der Schlussakkord ist immer ein Dur-Dreiklang, welcher nur als tonischer aufgefasst werden kann.

Noch bemerke ich, dass es, um die möglichste Gewandtheit und Vielseitigkeit im Modulieren zu erlangen, unerlässlich ist, jede Ausweichung mehrmals auf verschiedene Weise auszuführen, wobei in einem und demselben Modulationssatze oft *mehrere* Modulationsmittel in Anwendung zu bringen sein werden. Mit ganz besonderem Vorteil wird hierbei das Seite 131 angegebene Verfahren zu verwerten sein, wenn man bezüglich der chromatischen Veränderung nicht nur die Ausgangstonart, sondern auch andere leicht zu erreichende Dur-, oder Molldreiklänge in Aussicht nimmt. Ein Beispiel wird dies klar machen.

Es sei Aufgabe, von *es* nach *D* zu modulieren.

Erste Disposition: *es Ces* = *H*; dieses in *h* verwandelt, führt sehr schnell in die gewünschte Tonart.

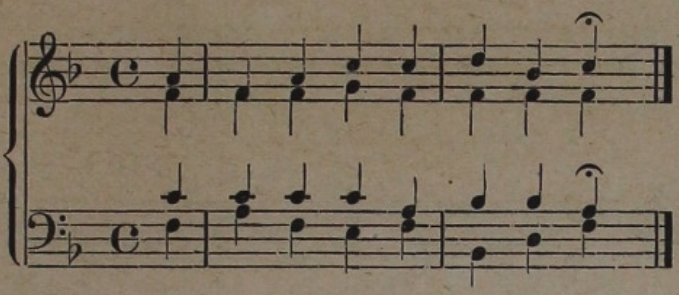
Zweite Disposition: *es, as* = *gis, E*; dieses in *e* verwandelt, bringt uns in die nächste Verwandtschaft von *D*.

Harmonisierung von Kirchenliedern.

Die Singweisen unserer Kirchenlieder sind in rhythmischer und melodischer Beziehung von höchster Einfachheit. Sie bewegen sich zumeist in gleichlangen Tönen, sind am Ende der Verse durch Ruhepunkte (Fermaten) unterbrochen, welche die Melodie in mehrere Abschnitte — Verszeilen genannt — teilen. Desgleichen erfolgt ihr melodischer Fortschritt in den einfachsten Intervallen. Alles das ist bei der Harmonisierung zu berücksichtigen.

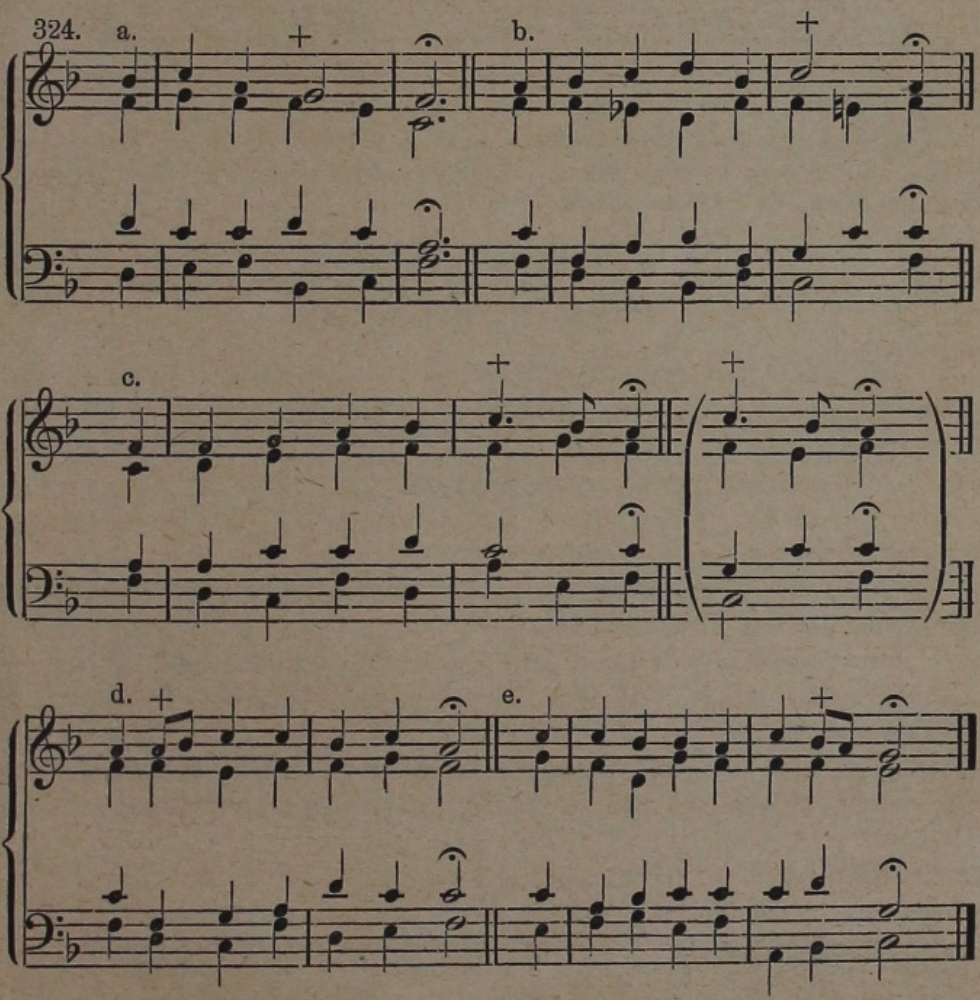
Dem rhythmisch gleichmässigen Fortschritt der Melodie ist ein ebenso gleichmässiger Gang der Harmonien angemessen. Wir geben deshalb jedem Melodietone womöglich einen besonderen Akkord.

323.



Wird in der Melodie der gleichmässig rhythmische Fortschritt innerhalb einer Verszeile unterbrochen, so ist derselbe möglichst in der Harmonie zu markieren.

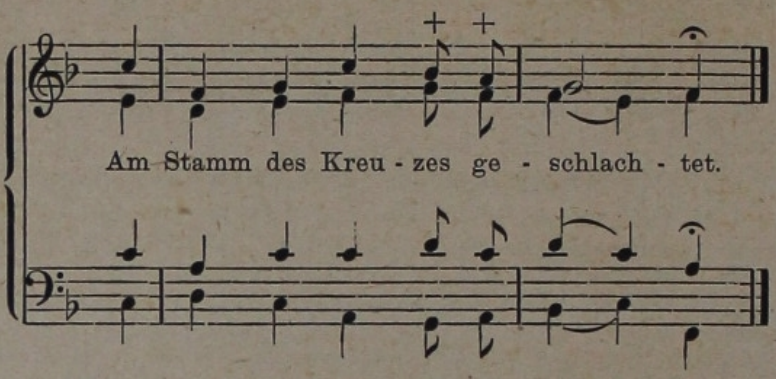
324. a. b. c. d. e.



Die halbe Note bei + hat im Beispiel a. zwei Akkorde, im Beispiel b. einen Akkord mit Quartenvorhalt und dessen Auflösung erhalten. In gleicher Weise ist auch die punktierte Viertel- mit darauffolgender Achtelnote (Beisp. c.) behandelt worden. Die beiden Achtelnoten in den Beispielen d. und e. haben nur einen Akkord erhalten. Bisweilen wird

aber jeder der beiden Achtelnoten ein eigener Akkord untergelegt, was zumeist dann geschieht, wenn die beiden Achtel verschiedenen Silben zugehören, z. B.

325.



Anmerk. Dass auch im Bass und in den Mittelstimmen der ruhige Gang ab und zu einmal durch bewegtere Stimmführung unterbrochen werden kann, soll später gezeigt werden.

Auswahl der Harmonien.

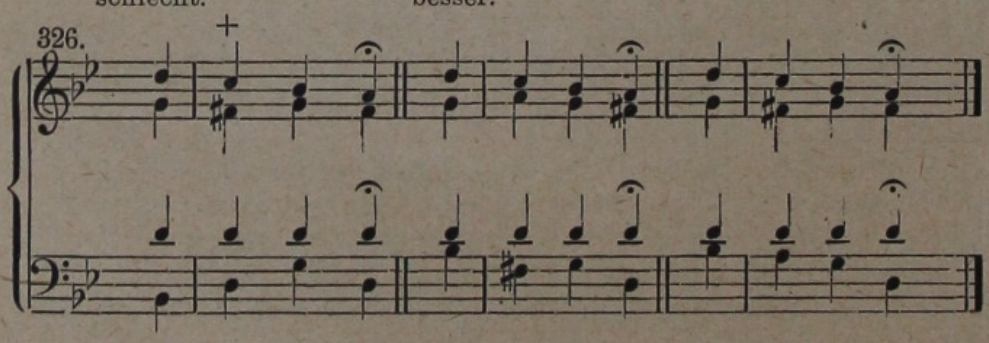
Die *Dur- und Moll-Dreiklänge* in der Grundform, sowie in der ersten Umkehrung (als Sextakkord) werden stets das geeignetste Material zur Harmonisierung des Kirchenliedes bilden. Die Anwendung der zweiten Umkehrung, des *Quartsextakkordes,* dürfte hier eine beschränkte sein. Wir werden denselben ab und zu einmal bei der Schlussbildung, oder als durchgehenden Akkord benutzen.

Von guter Wirkung ist ferner die erste Umkehrung (Sextakkord) des *verminderten Dreiklanges.*

Der *Dominantseptimenakkord* in der Grundform und in seinen Umkehrungen ist zu brauchen; doch werden unserem Zwecke diejenigen Lagen am besten entsprechen, bei welchen die Septime in einer der drei unteren Stimmen erscheint. Wird der Melodieton Septime, dann soll der Akkord wenigstens in einer Umkehrung stehen.

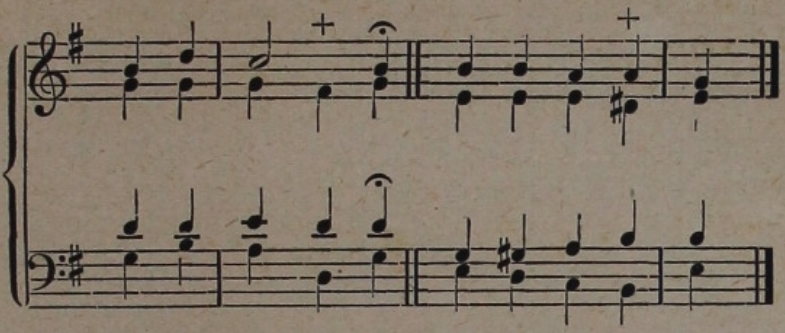
schlecht. besser.

326.



Kann die in der Oberstimme liegende Septime vorbereitet werden, so klingt dieser Akkord weniger weich. In diesem Falle ist auch die Grundform zu verwenden.

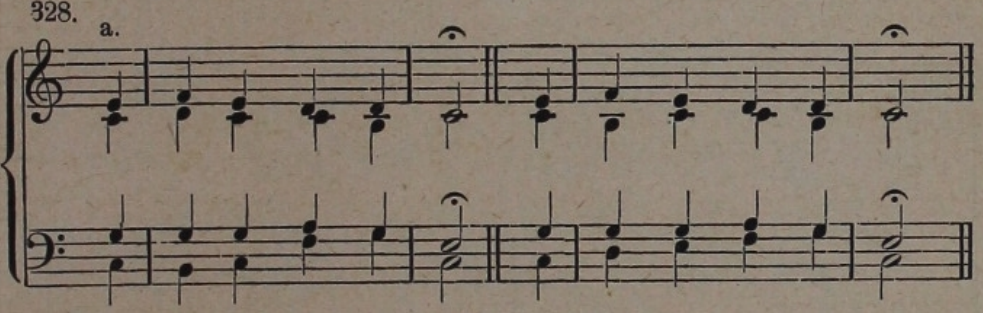
327.



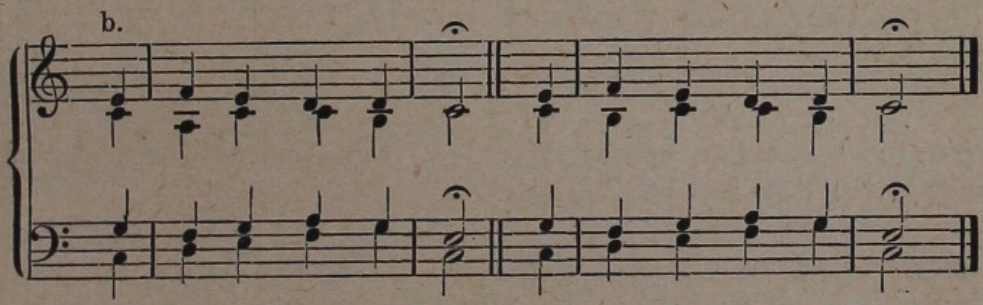
Übrigens wird sich nicht selten statt des Dominantseptimenakkordes der Gebrauch des Dreiklanges der II. Stufe, oder des Dreiklanges der VII. Stufe in der ersten Umkehrung empfehlen. So ist im folgenden Beispiel die Harmonisierung unter b der bei a vorzuziehen.

328.

a.



b.

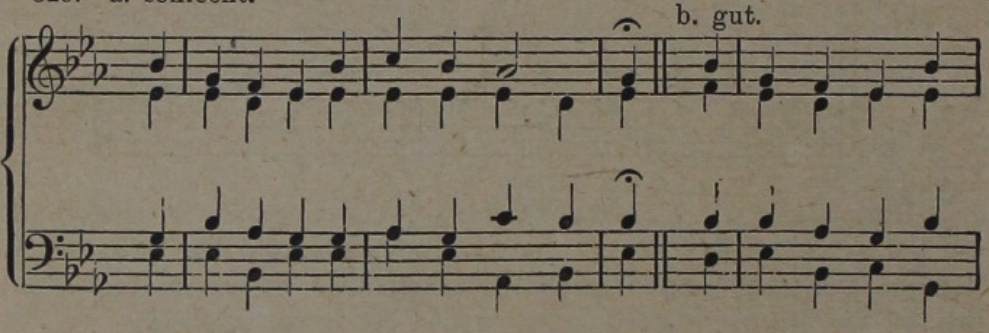


Auch *Nebenseptimenakkorde* sind zu verwenden. Am besten eignet sich der *Septimenakkord* der II. Stufe. Die Einführung der Septimenakkorde der VII. Stufe (des kleinen und verminderten Septimenakkordes) kann unter Umständen gerechtfertigt erscheinen; doch ist ein öfterer Gebrauch derselben — weil dem Charakter der Melodie zuwider — durchaus nicht zu gestatten. Noch weniger eignen sich *Nonen-* und *übermässige* Akkorde etc. zur Harmonisierung von Kirchenliedern; dagegen wird eine massvolle Anwendung von *harmoniefremden* Tönen — Vorhalten, Durchgängen (die sogenannten Wechseltöne oder freien Vorhalte sind jedoch ausgeschlossen) — stets von guter Wirkung sein.

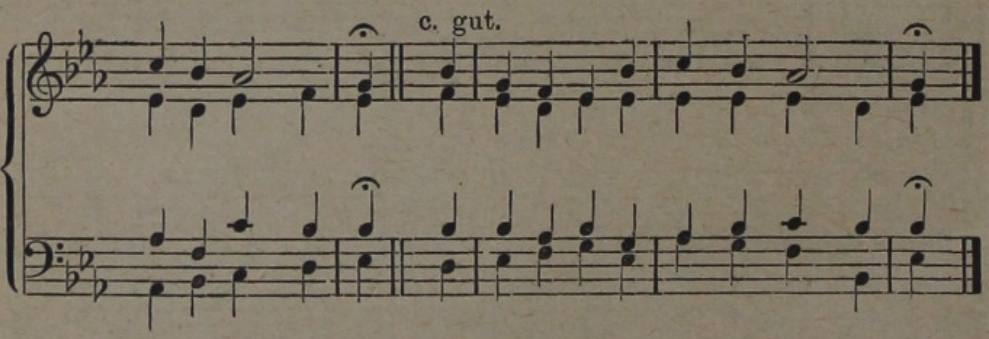
Behandlung des Basses und der Mittelstimmen.

Wir beschäftigen uns zunächst mit dem *Bass*, als der wichtigsten harmonischen Stimme. Der Bass soll entschieden, aber auch melodisch fortschreiten. Man beachte die unbestimmte und unmelodische Bassführung bei a. im folgenden Beispiel.

329. a. schlecht. b. gut.

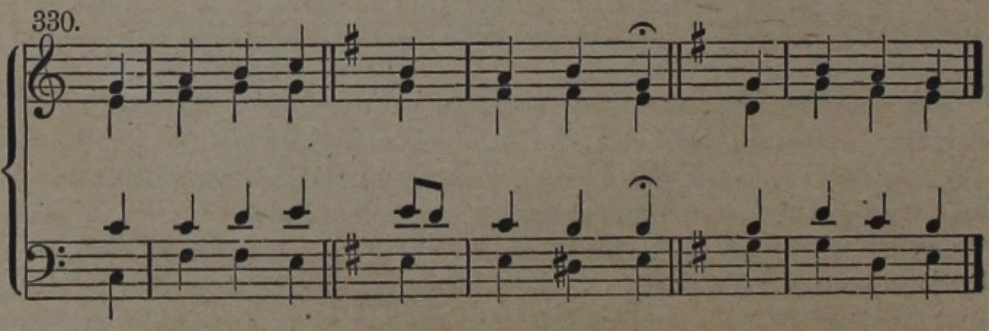


c. gut.



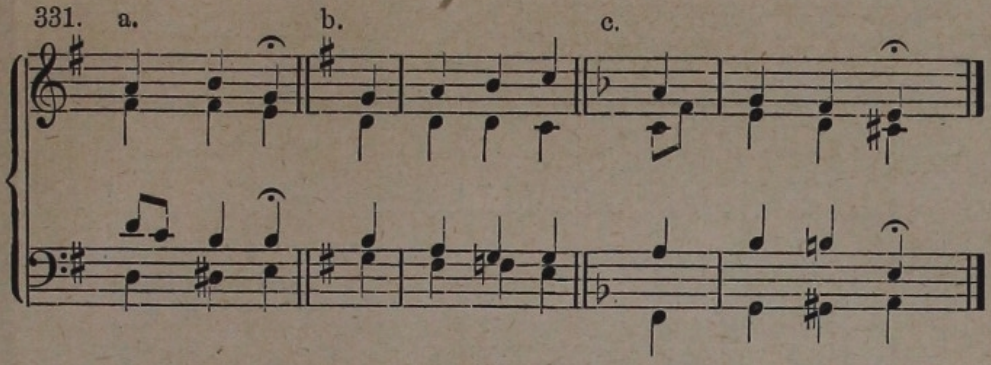
Bleibt der Bass einmal liegen, so müssen die übrigen Stimmen entschieden fortschreiten.

330.



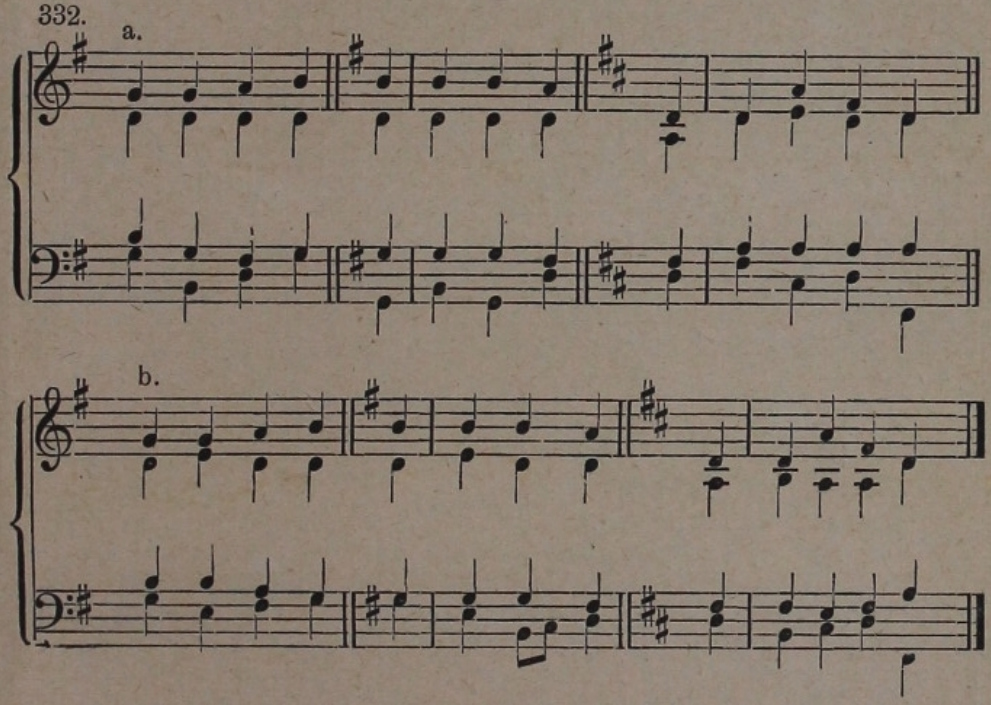
Entschiedene Fortschritte in den übrigen Stimmen verlangt auch eine *chromatische* Bassführung.

331. a. b. c.



Wiederholt sich ein Melodieton, so geben wir derjenigen Bassfortschreitung den Vorzug, welche eine neue Harmonie markiert. Aus diesem Grunde sind die Harmonisierungen unter b. besser, als die unter a.

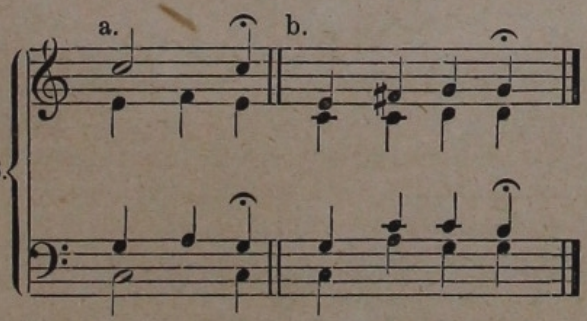
332. a.



b.

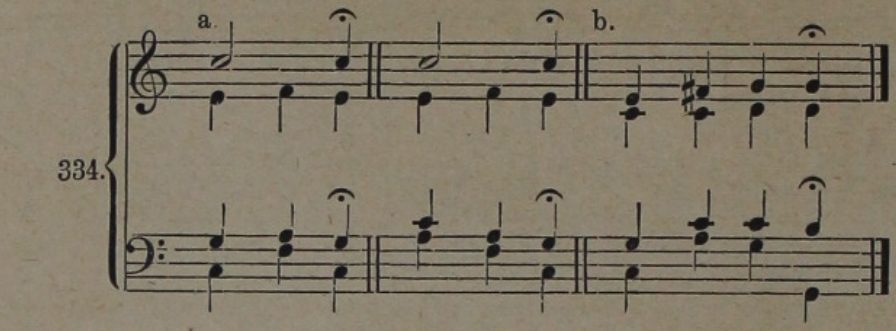
Eine Ausnahme hiervon machen gleiche Melodietöne am Ende einer Verszeile. Hier kann der Bass sogar einmal liegen bleiben, wenn wenigstens eine der Mittelstimmen einen Fortschritt enthält.

333. a. b.



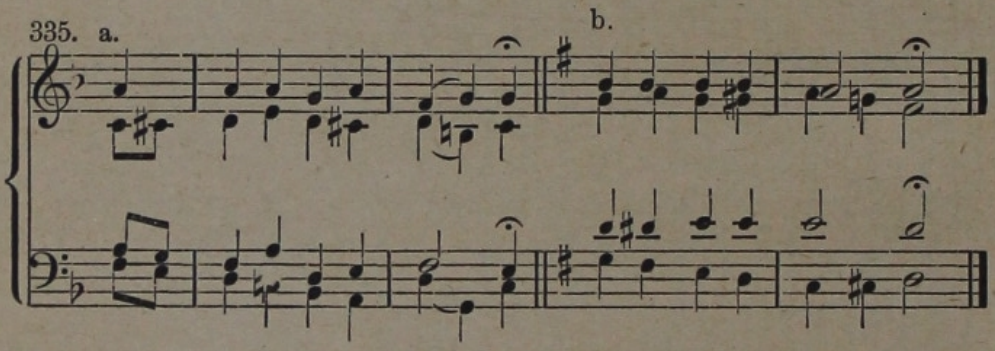
Doch wird sich auch hier ein Bassfortschritt bequem ermöglichen lassen.

334.



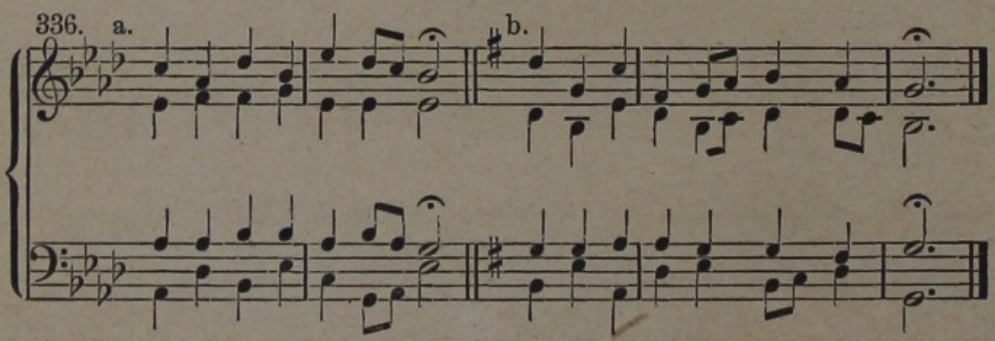
Bietet eine Melodie wenig Abwechselung, so ist neben interessanter Harmoniefolge ein gut melodischer Bass zu wählen.

335.



Sequenzartigen Fortschritten in der Melodie entspricht am besten eine ebensolche Bassführung.

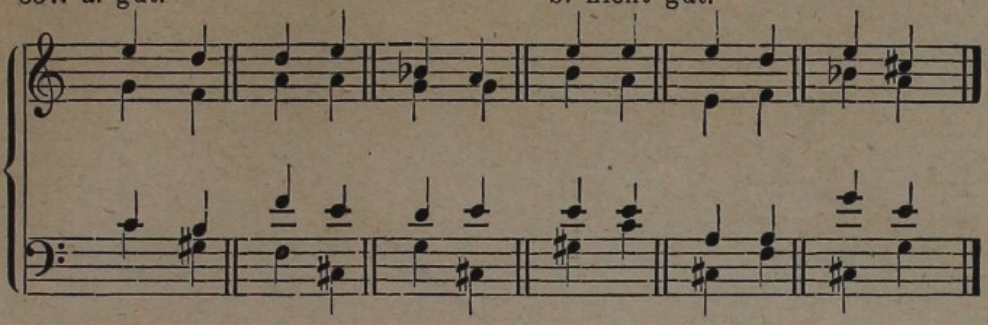
336.



Wenn wir das Verhältnis der Stimmbewegung zwischen Melodie und Bass in Betracht ziehen, so wird sich in den meisten Fällen die Gegenbewegung als die geeignetste erweisen.

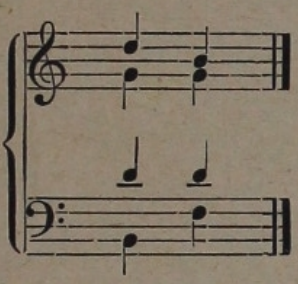
Bezüglich der Intervallschritte im Bass sei bemerkt, dass grosse Septimen und übermässige Intervalle zu vermeiden sind. Verminderte Intervalle können ab und zu vorkommen, doch sollen dieselben nur abwärts schreitend gebraucht werden.

337. a. gut. b. nicht gut.



Der Schritt in die verminderte Quinte aufwärts kann ausnahmsweise im Bass stattfinden, wenn die Harmonie liegen bleibt, z. B.

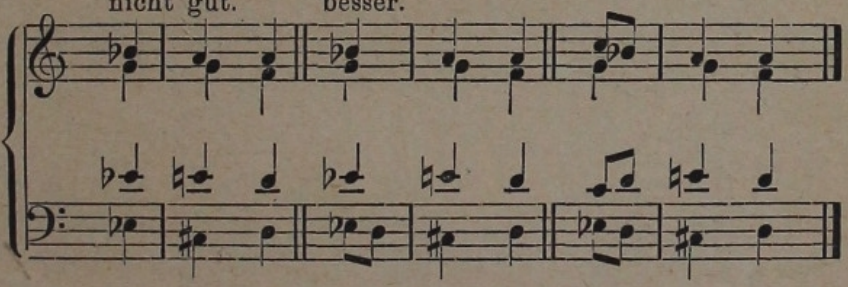
338.



Verminderte Terzen eignen sich wenig für unseren Zweck; man füllt derartige Fortschritte gern mit einem Durchgange aus.

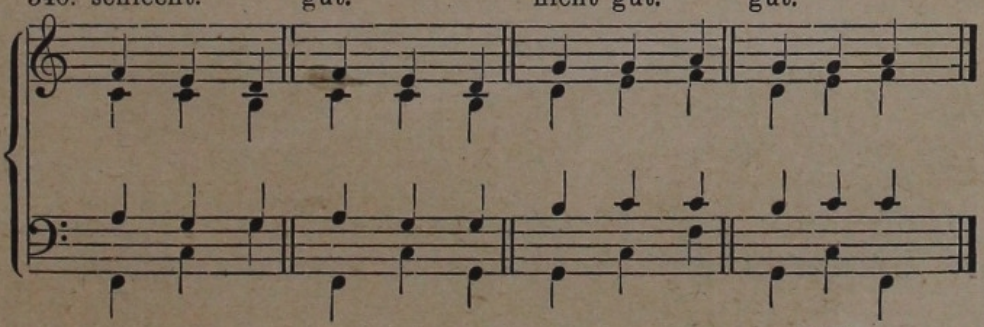
nicht gut. besser.

339.



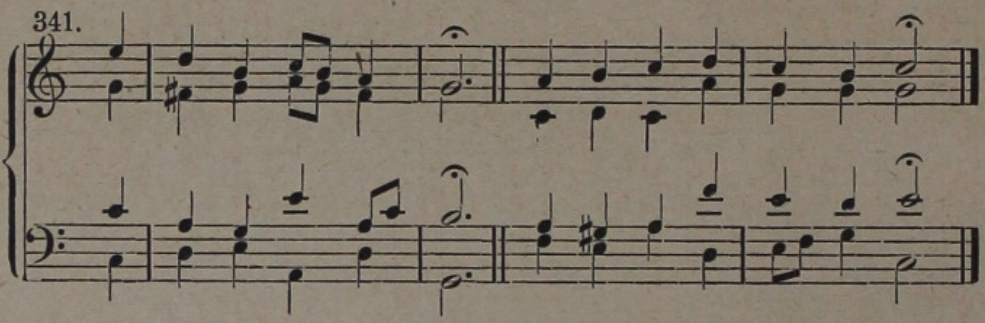
Quinten- und Quartenfolgen in derselben Richtung sind unmelodisch, und deshalb zu vermeiden.

340. schlecht. gut. nicht gut. gut.



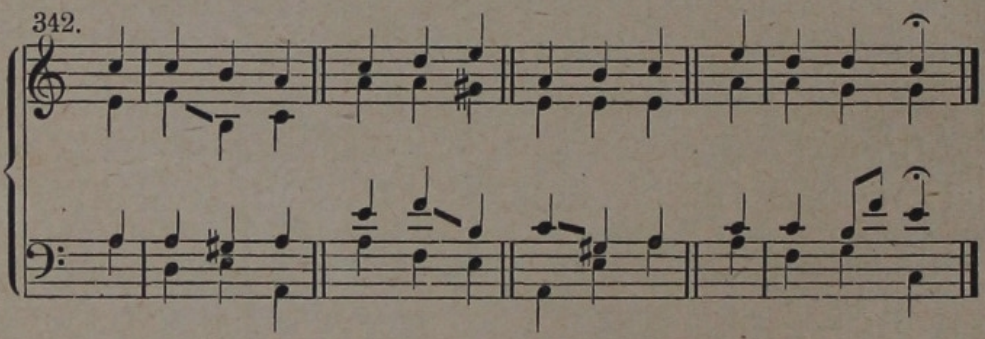
Eine ruhigere Führung verlangen die *Mittelstimmen.* Tonwiederholungen kommen hier öfter vor; doch sind im Interesse einer guten Stimmführung auch grössere Sprünge statthaft. Sie erscheinen zumeist in der gegen den *Alt* mehr hervortretenden *Tenorstimme.*

341.



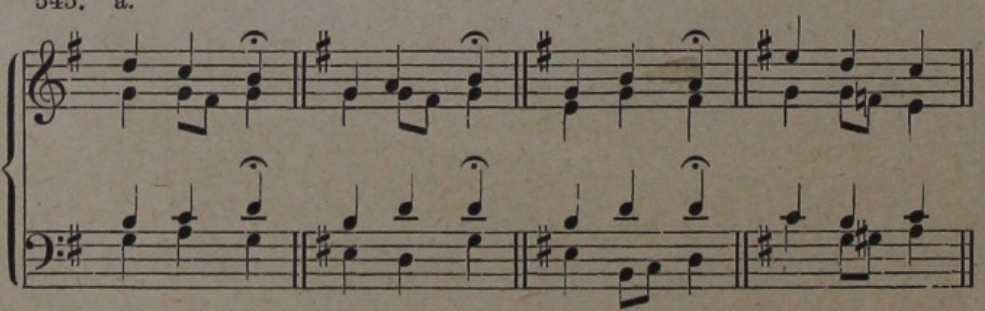
Verminderte Intervallfortschreitungen sind in den Mittelstimmen seltener; die folgenden dürften die gebräuchlichsten sein:

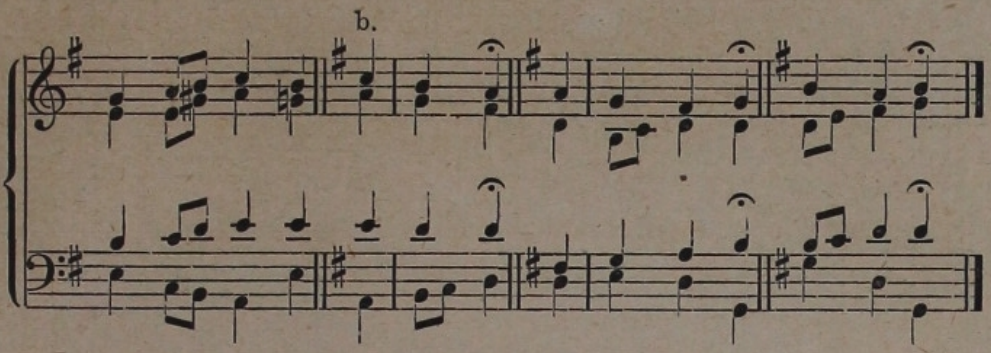
342.



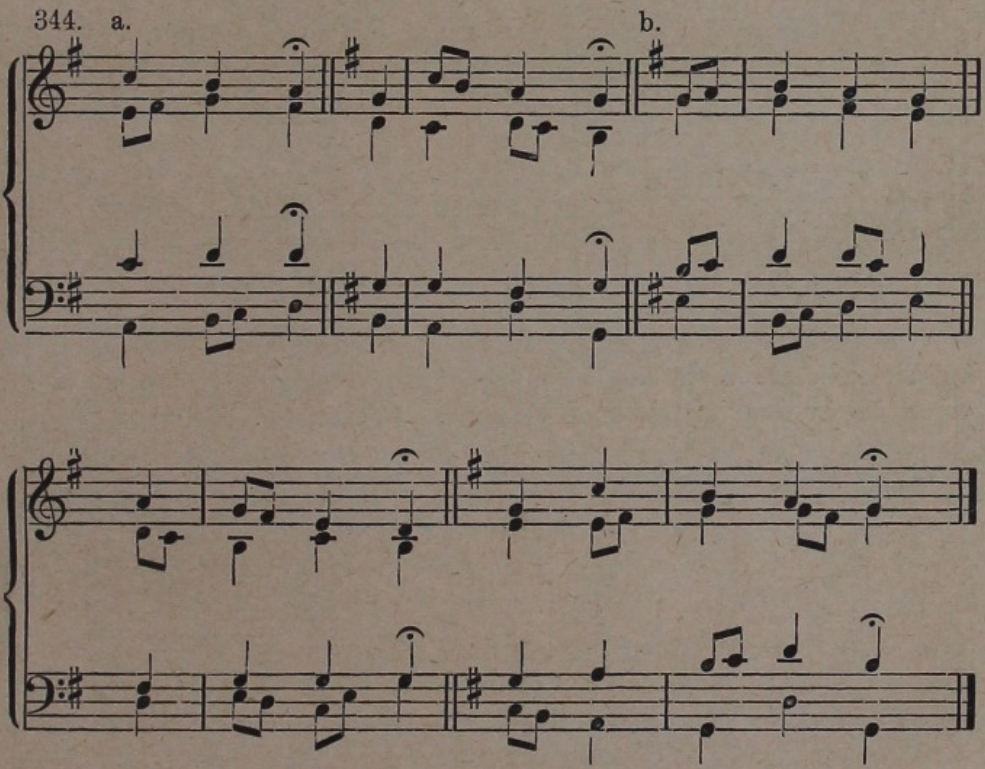
Die melodische Ausbildung der einzelnen Stimmen durch eine mässige Anwendung von figurierenden, besonders Durchgangstönen, ist zu empfehlen, wenn dadurch — wie bereits erwähnt — der gleichmässige Rhythmus nicht beeinträchtigt wird. Diese lebhaftere Bewegung tritt gewöhnlich auf dem schlechten, seltener auf dem guten Taktteil ein.

343. a.





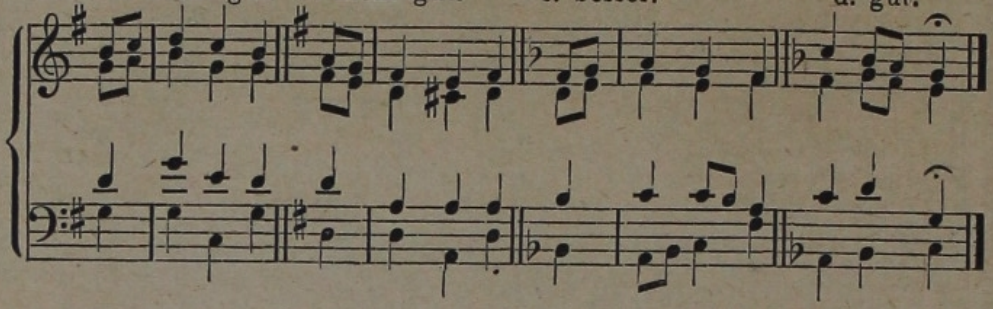
Bisweilen wird die lebhaftere Bewegung, besonders wenn dieselbe auf dem guten Taktteil eintritt, auch auf dem nächstfolgenden, oder noch weiter fortgesetzt.



Es sei aber besonders darauf hingewiesen, dass dergleichen lebhaftere Führungen nur ausnahmsweise stattfinden können, und immer wieder durch ruhige Stimmenbewegung ausgeglichen werden müssen.

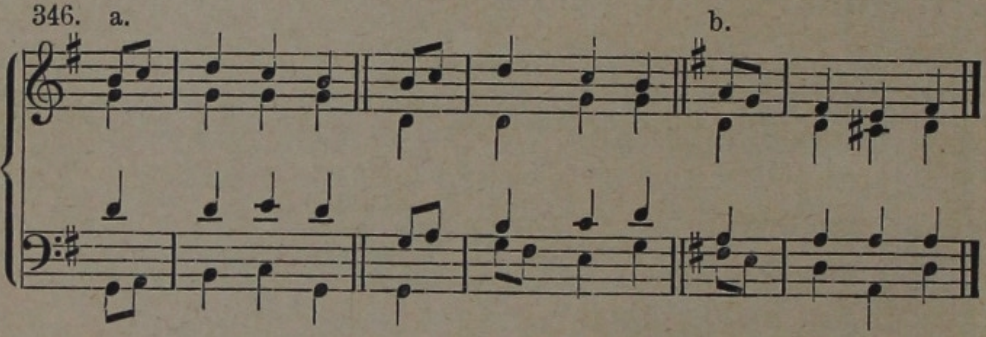
Im letzten Beispiel No. 343b sind infolge von Durchgangstönen Terzengänge entstanden. Derartige Führungen klingen am besten in den Mittel-, oder den beiden unteren Stimmen; in den beiden oberen Stimmen entsprechen sie nicht immer dem Ernst und der Würde des Kirchenliedes.

345. a. nicht gut. b. nicht gut. c. besser. d. gut.



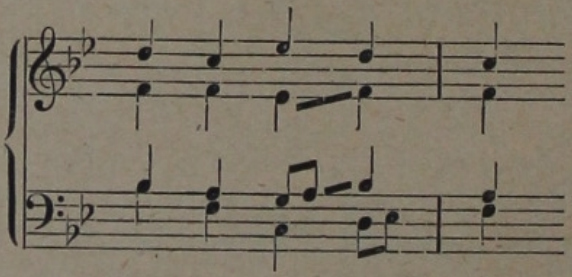
Der Grund, warum die Durchgänge bei a. und b. wenig befriedigen, ist in dem Liegenbleiben der Harmonie zu suchen. In solchen Fällen ist es besser, den zweiten Durchgang, anstatt in den Alt, in eine der beiden unteren Stimmen zu legen.

346. a. b.



Die infolge von Durchgängen entstehenden Quintenfortschreitungen, bei welchen die reine der verminderten Quinte folgt, sind statthaft, wenn sie in den Mittelstimmen liegen. (Vergl. Nr. 188c.)

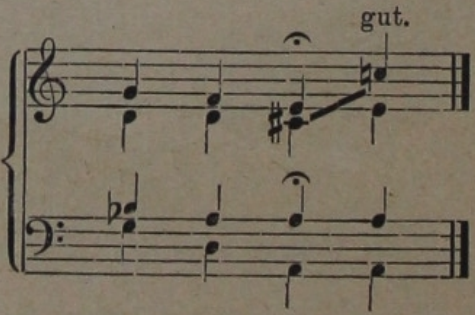
347.



Querstände nach der Fermate sind nicht fehlerhaft.

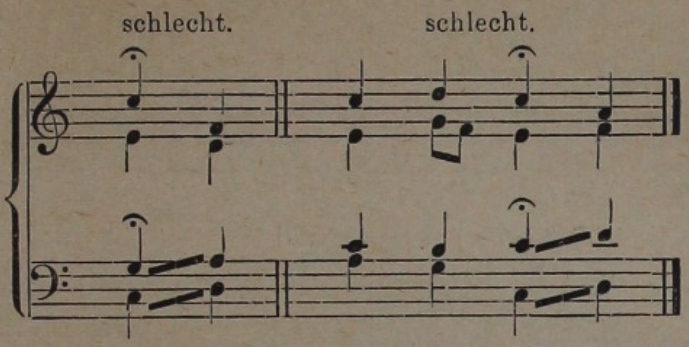
gut.

348.



Quinten- und Oktavenparallelen nach der Fermate können zwar nicht als unbedingt fehlerhaft gelten, doch vermeiden wir dieselben.

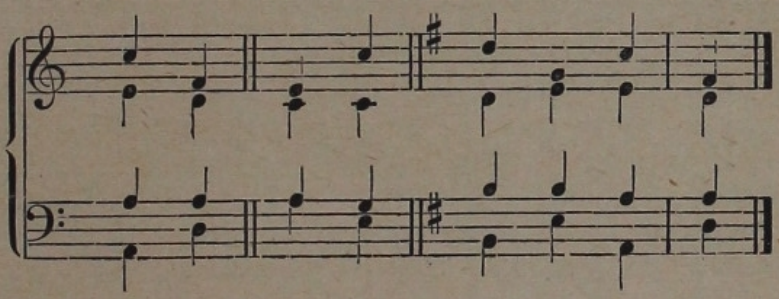
349.



Eine gute Stimmführung bedingt ferner einen angemessenen Wechsel zwischen enger und weiter Harmonie. Bei der letzteren darf sich jedoch der Alt weder vom Sopran, noch vom Tenor mehr als eine Oktave entfernen.

Kommen in der Melodie grössere Sprünge vor, so giebt man dem oberen Tone die weite, dem tieferen die enge Harmonie.

350.



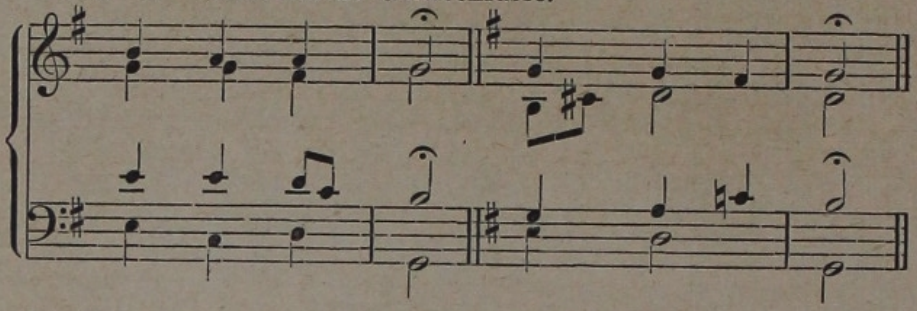
Kadenzen. — Modulationen.

Am Ende jeder Verszeile ist ein Schluss (Kadenz) anzubringen. Wir benutzen

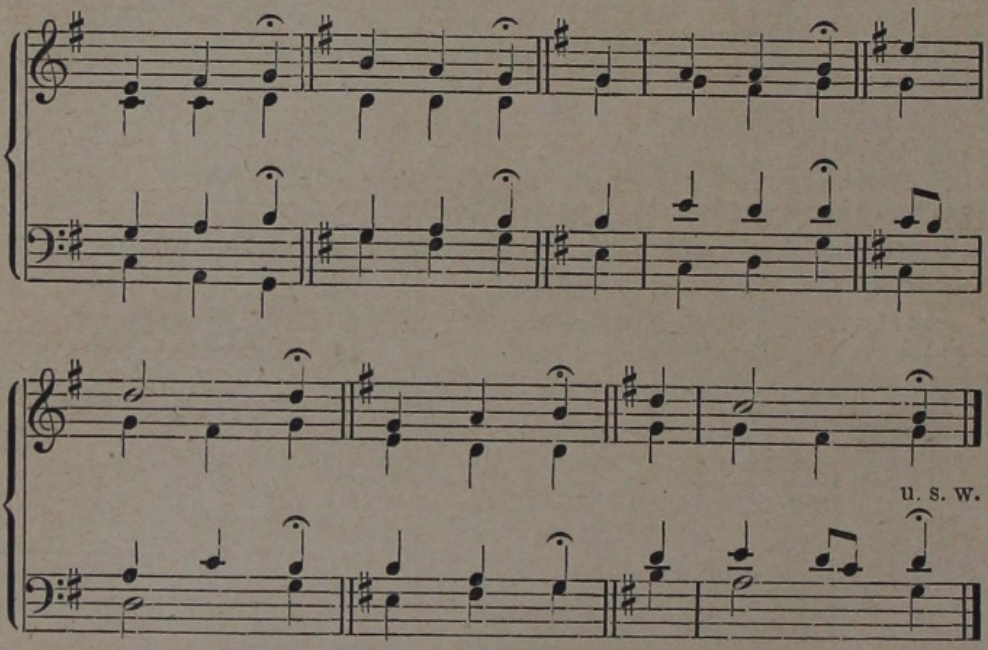
a) den Ganzschluss,
b) den Halbschluss,
c) den Trugschluss,
d) den Plagal- oder plagalischen Schluss.

Hier sei ergänzend bemerkt, dass der Ganzschluss dann ein *vollkommener* genannt wird, wenn Dominant- und Schlussakkord in der Grundgestalt erscheinen, der letztere ausserdem in der Oktavlage steht. In jeder anderen Form ist der Ganzschluss ein *unvollkommener*. (Vergl. auch S. 16.)

351. a. Vollkommene Ganzschlüsse.



b. Unvollkommene Ganzschlüsse.

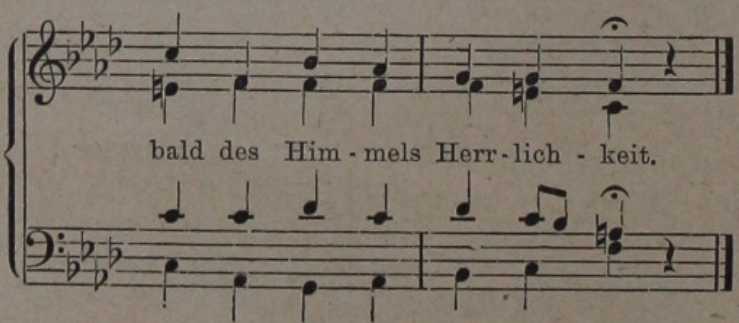


Im ersten Beispiel unter b. wird der Dominantakkord durch den Dreiklang der VII. Stufe in der ersten Umkehrung vertreten.

Die unvollkommenen Ganzschlüsse werden in der Mitte eines Liedes Anwendung finden können, nicht aber am Ende, wo ein vollkommener Ganzschluss stehen muss.

Kirchenlieder, welche einer Molltonart angehören, werden — besonders, wenn der Sinn des Textes darauf hinweist — zuweilen mit dem Durdreiklange geschlossen, z. B.

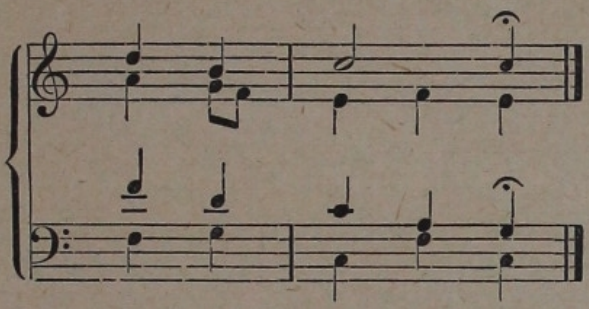
352.



Der Ganzschluss heisst auch *authentischer* (echter) *Schluss*, zum Unterschied von dem *plagalischen* (Seitenschluss), bei welchem der Unterdominantdreiklang dem tonischen vorangeht (s. S. 143).

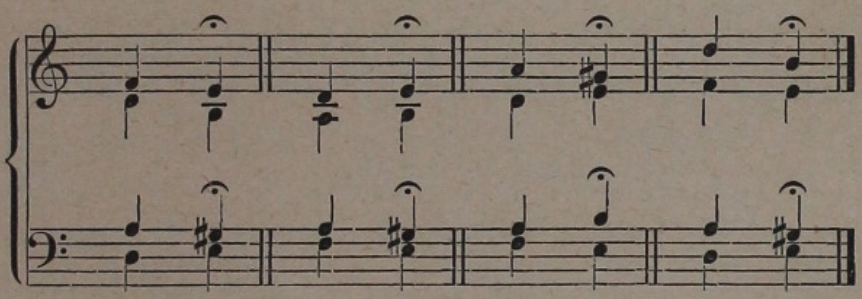
Manchmal folgt dem authentischen der plagalische Schluss. Diese Verbindung nannte man früher *Kirchenschluss*.

353.



Hier ist auch der sogenannte *phrygische Schluss* zu erwähnen, über dessen Entstehung aus der alten phrygischen Tonart im folgenden Abschnitt gesprochen werden soll. In der modernen Musik wird dieser Schluss zu den Halbschlüssen gerechnet, und — wie auf S. 71 erwähnt — aus den Akkorden der IV. und V. Stufe in Moll gebildet.

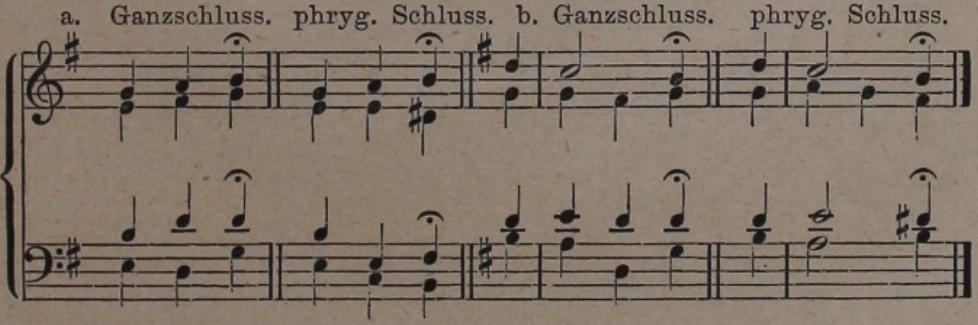
354.



Der phrygische Schluss kann auch dort Platz finden, wo die Melodie auf einen unvollkommenen Ganzschluss in Dur hinweist, den man jedoch aus gewichtigen Gründen (z. B. um Abwechselung in den Kadenzen zu erzielen) umgehen will, und deshalb eine Wendung nach der Paralleltonart vorzieht. Wie aus folgendem Beispiel ersichtlich, schliesst die Melodie in solchen Fällen mit der Terz der Dur-Tonart.

355.

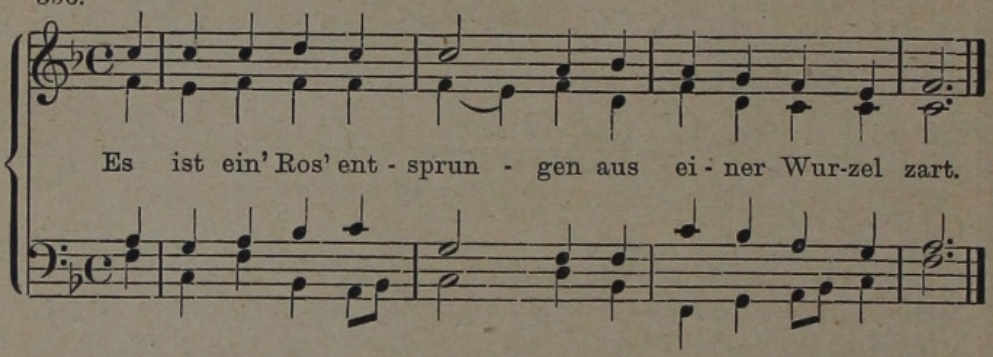
a. Ganzschluss. phryg. Schluss. b. Ganzschluss. phryg. Schluss.



Die phrygische Kadenz ist eine der schönsten und besten kirchlichen Schlussarten, deren Verwendung beim Harmonisieren des Kirchenliedes deshalb sehr zu empfehlen.

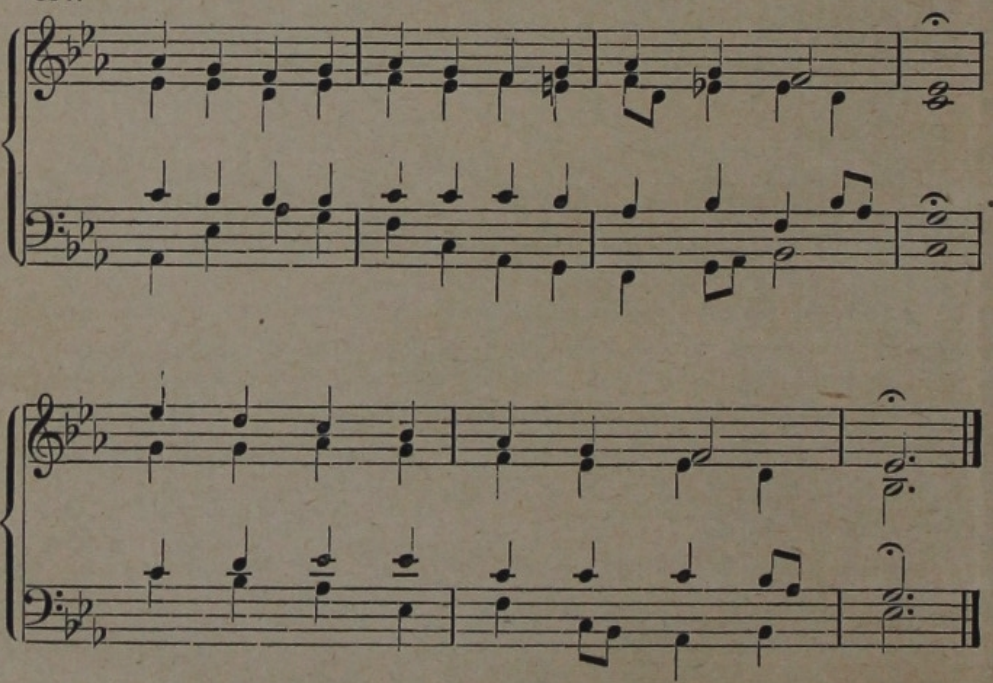
Der *Trugschluss* wird ab und zu einmal angewendet, wenn der Sinn des Textes am Ende einer Verszeile keinen grösseren Ruhepunkt zulässt, z. B.

356.



oder wenn die vorletzte und letzte Verszeile einer Melodie denselben Schlussfall haben.

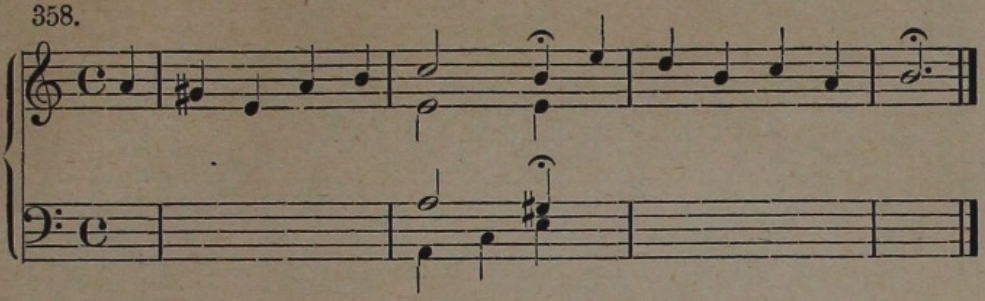
357.



Lassen sich am Ende einer Verszeile verschiedene Kadenzen anbringen, so ist die für den Abschnitt natürlichste zu wählen. Ist dieselbe kurz vorher dagewesen, so erhält diejenige den Vorzug, welche entweder noch gar nicht, oder doch seltener Anwendung gefunden, vorausgesetzt, dass sich dieselbe natürlich ergiebt.

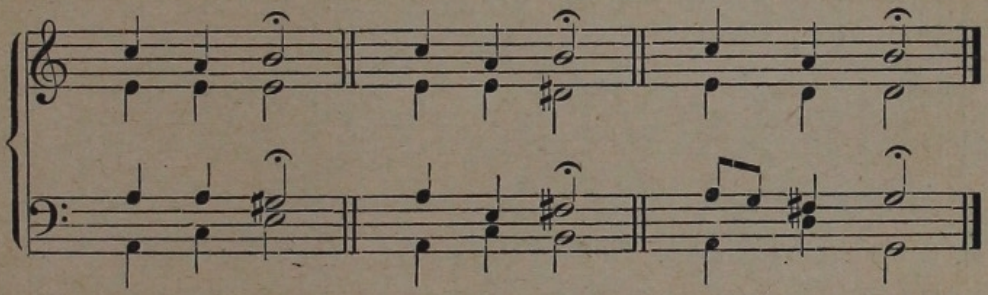
In dem folgenden Beispiel:

358.



hat das Ende der 1. Verszeile den Halbschluss in *a* erhalten; es wären ausserdem noch Halbschlüsse in *C* und *e* (phryg. Schluss), sowie ein Ganzschluss in *G* möglich, doch ist der erste der natürlichste. In der 2. Verszeile können folgende Schlüsse angebracht werden:

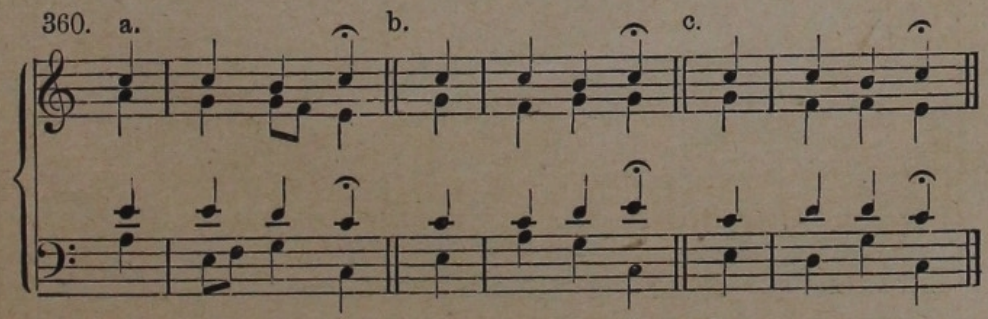
359. Halbschluss in *a*. Halbschl. in *e* (phryg. Schl.). Ganzschluss in *G*.

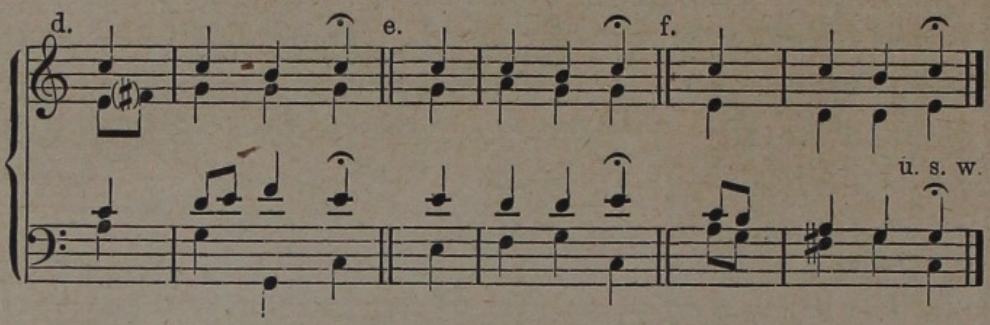


Da der Halbschluss in *a* unmittelbar vorher Anwendung gefunden, so wählen wir für die 2. Verszeile entweder den phrygischen Schluss, oder den Ganzschluss in *G*. Der erstere — als Halbschluss in *e* — dürfte vorzuziehen sein.

Ist in zwei unmittelbar einander folgenden Verszeilen nur ein und dieselbe Kadenz möglich, so suche man durch verschiedenartige Gestaltung derselben Abwechslung zu erzielen, z. B.

360. a. b. c.

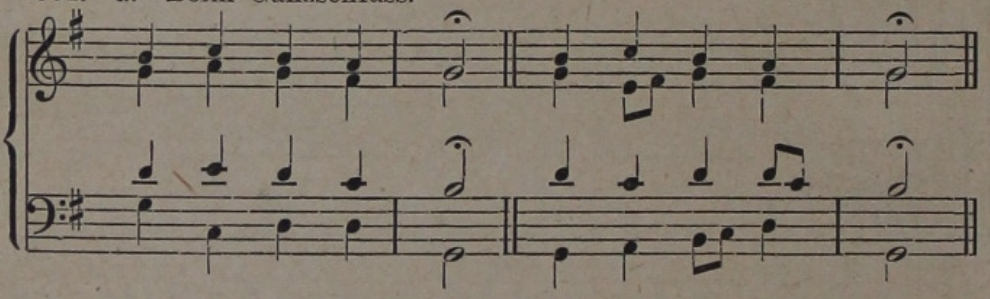




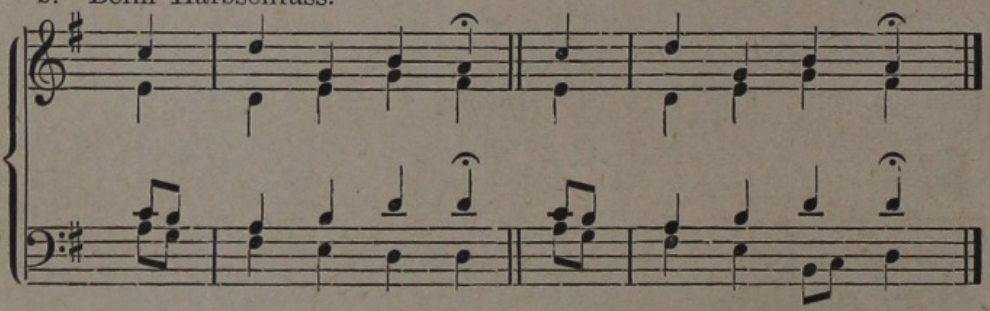
Diese mannigfache Gestaltung der Schlussformel kann nach den früheren Übungen keine Schwierigkeit bereiten. Hingewiesen sei hier auf die gute Wirkung des Quartenvorhaltes bei d.

Die Anwendung des Quartsextakkordes bei der Kadenz wird im kirchlichen Satz nicht immer befriedigen. Übrigens ist dieser Akkord in den meisten Fällen leicht zu umgehen.

361. a. Beim Ganzschluss.

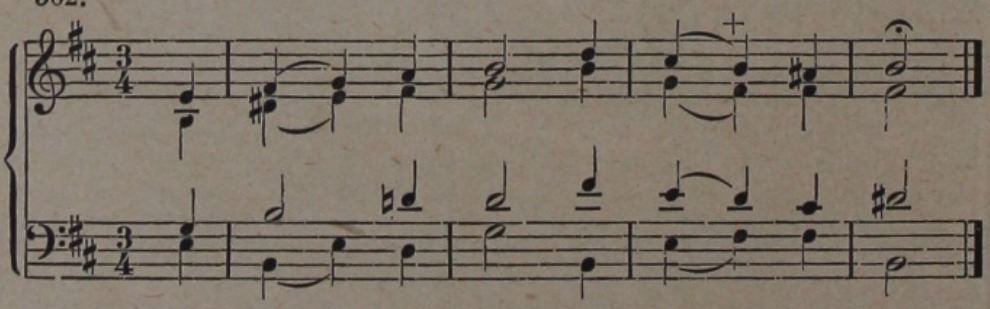


b. Beim Halbschluss.



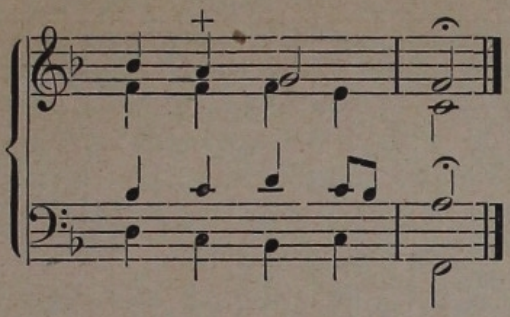
Am ehesten vermag der Quartsextakkord im dreiteiligen bewegteren Rhythmus zu befriedigen.

362.



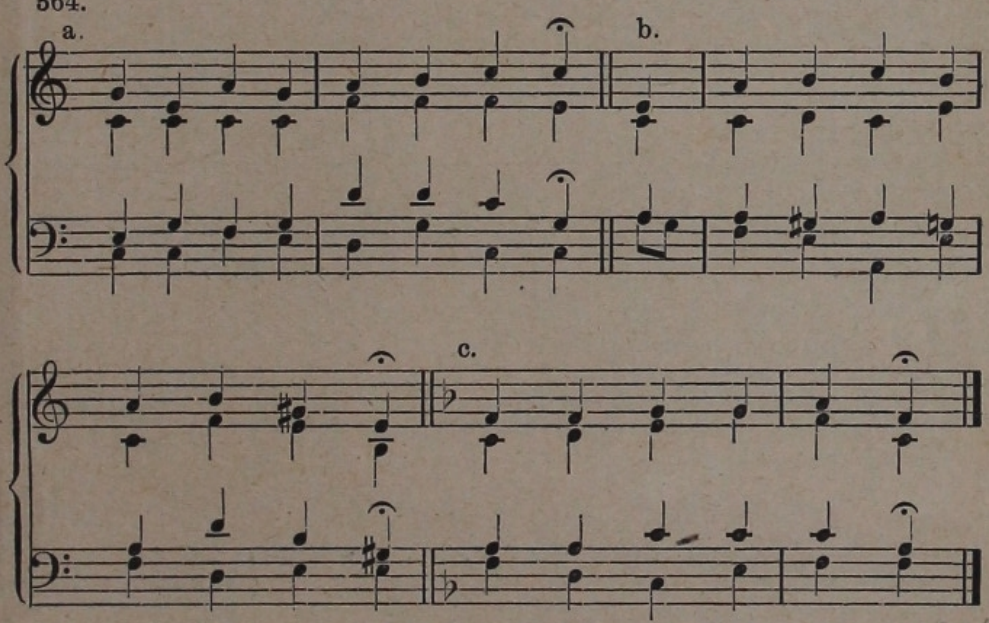
Durchgehend angewendet ist dieser Akkord zur Bildung des Ganzschlusses recht geeignet. (Vergl. S. 118.)

363.



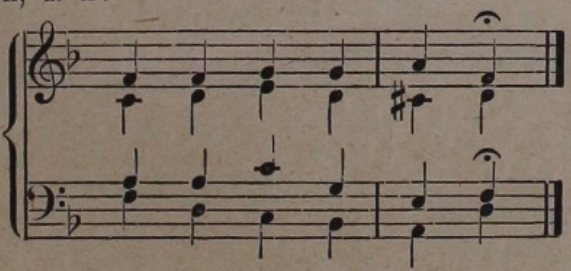
Schliesst eine Verszeile auf dem leichten Taktteil, so wird der Schlusston derselben gewöhnlich mit dem auf vorhergehendem schweren Taktteil stehenden Dreiklange — zumeist in veränderter Lage — harmonisiert.

364.



Melodieschritte von der Terz zur Tonika am Ende einer Verszeile eines Dur-Liedes (No. 364 c) lassen sich auch nach der parallelen Molltonart wenden, z. B.

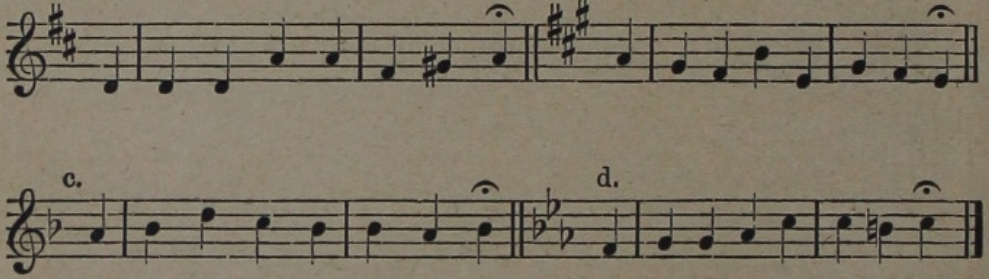
365.



Was die *Modulationen* speziell anbetrifft, so werden dieselben, dem einfachen Charakter der Melodie entsprechend, nur nach den nächstverwandten Tonarten stattfinden können. Mit Ausweichungen nach der Paralleltonart, nach den Tonarten der Dominante und Subdominante und deren Paralleltonarten dürfte das Modulationsgebiet für unseren Zweck erschöpft sein. Oft wird man in Dur-Sätzen mit Ausweichungen nach der Dominanttonart, in Moll-Sätzen mit solchen nach der Paralleltonart auskommen.

In den meisten Fällen zeigt die Beschaffenheit der Melodie die Modulation an.

366. a. b.

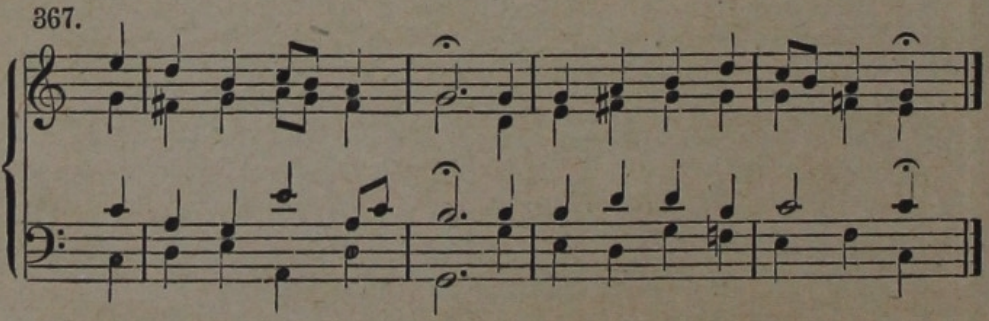


c. d.

In den Beispielen a. und d. zeigen die leiterfremden Töne eine Modulation an, im ersten Falle nach der Dominante, im zweiten nach der Parallele. Die Verszeilen bei b. und c. enthalten zwar nirgends einen leiterfremden Ton, doch weist die Beschaffenheit der Melodie auf eine Modulation hin (bei b. nach der Tonart der Dominante, bei c. nach der Tonart der Subdominante).

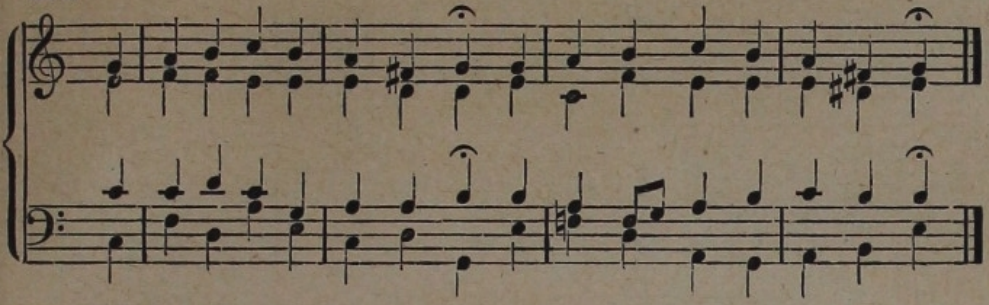
Bisweilen umgeht man eine Modulation, besonders dann, wenn zwei unmittelbar aufeinander folgende Verszeilen dieselbe melodische Schlusswendung haben.

367.



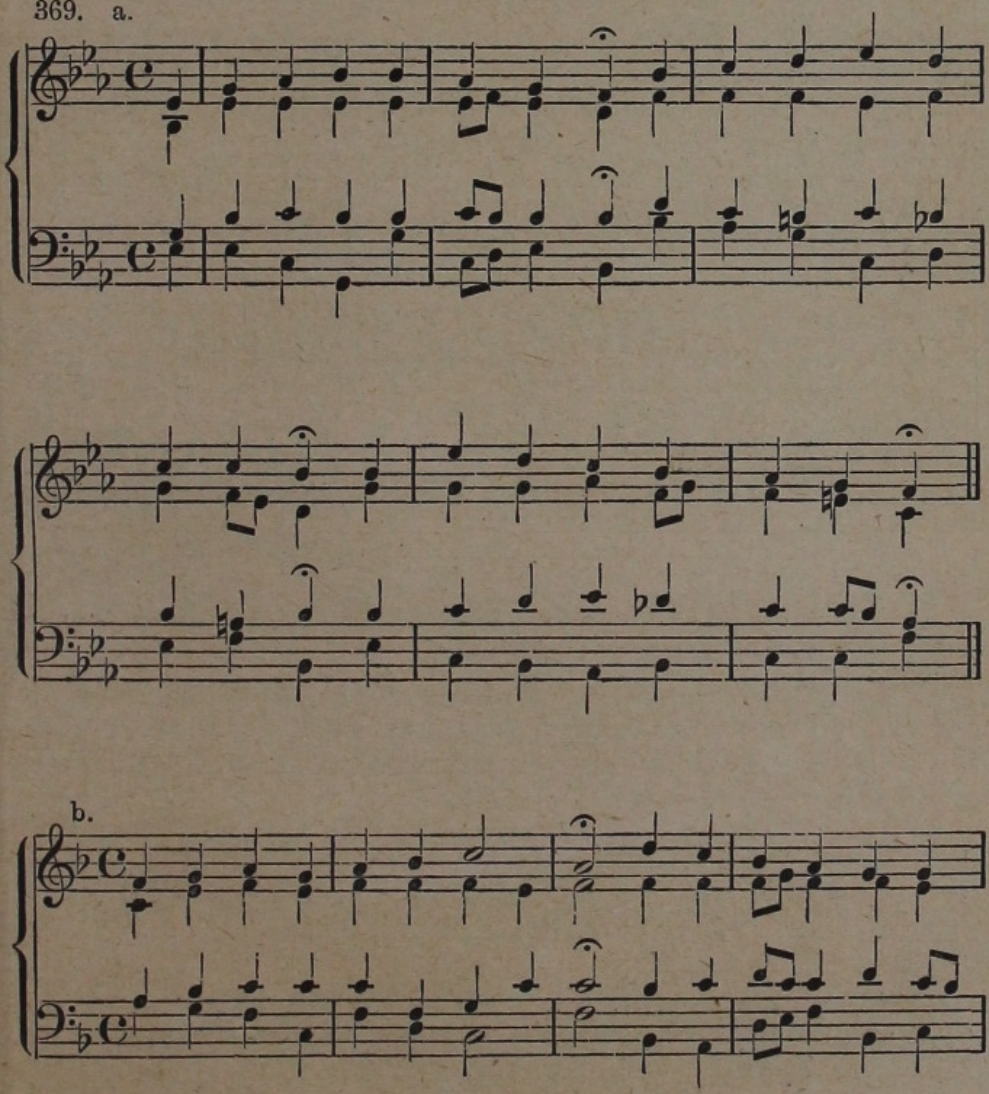
Den beiden gleich kadenzierenden Verszeilen kann man auch verschieden modulierende Harmonien unterlegen. Es geschieht dies häufig dann, wenn die Melodie ein Umgehen der Modulation nicht zulässt.

368.

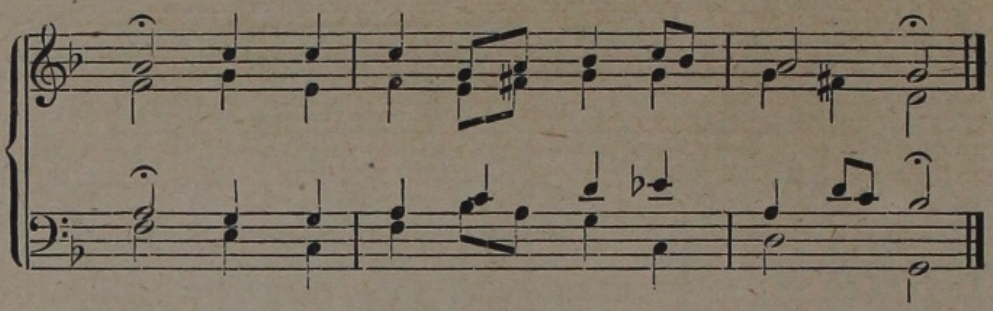


Verszeilen, deren melodische Bildung eine Modulation nicht verlangt, können trotzdem eine solche erhalten, wenn die vorhergehenden Verszeilen wenig oder gar keine modulatorische Abwechslung bieten.

369. a.



b.

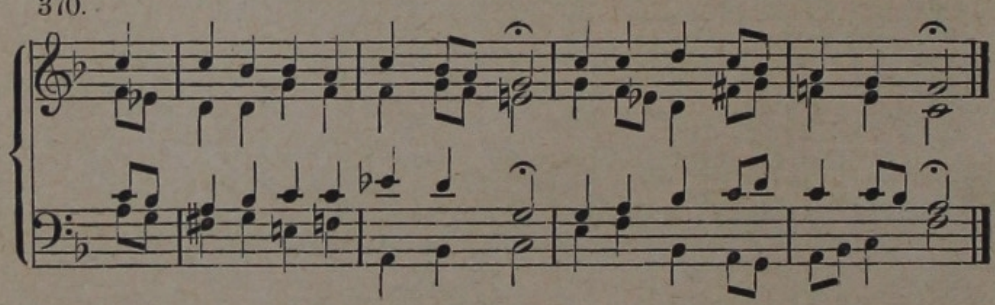


Die 3. Verszeile im Beispiel a. hätte der ersten entsprechend geschlossen werden können, doch ist im Interesse der harmonischen Mannigfaltigkeit eine Modulation nach *f* moll vorzuziehen. Ebenso deutet die 3. Verszeile im Beispiel b. auf einen Halbschluss in *F* hin; da aber die vorhergehenden Verszeilen nicht modulieren, so war die Ausweichung nach *g* moll am Platze.

Lassen die einzelnen Versschlüsse eines Liedes eine Modulation nicht zu, so soll möglichste Mannigfaltigkeit in den Harmonien (auch modulierende Harmonien sind innerhalb der Verszeilen anzuwenden, soweit dieselben der Einfachheit der Melodie entsprechen), sowie auch in der Gestaltung der Kadenzen stattfinden.

Das folgende Beispiel zeigt die beiden letzten Verszeilen eines in keinem seiner Versschlüsse modulierenden Liedes.

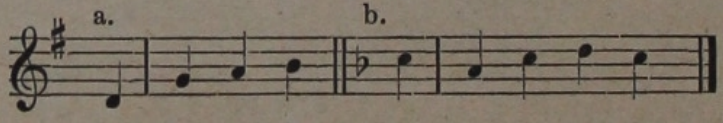
370.



Bevor wir zur Harmonisierung einer Melodie schreiten, mögen noch folgende Bemerkungen Platz finden:

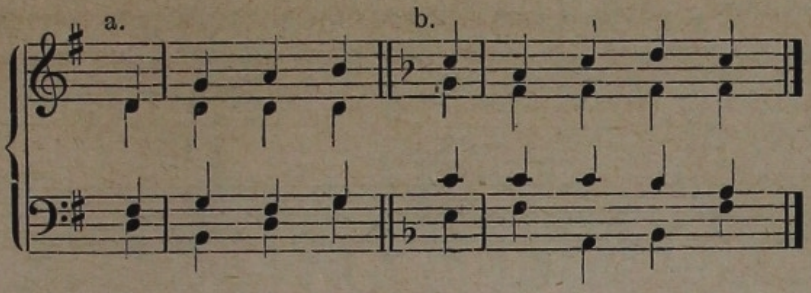
Der Beginn des Liedes erfolgt mit dem tonischen Dreiklange. Eine Ausnahme machen diejenigen Lieder, deren Melodien im Auftakte mit der Dominante beginnen, und unmittelbar nach der Tonika, oder Mediante fortschreiten.

371.



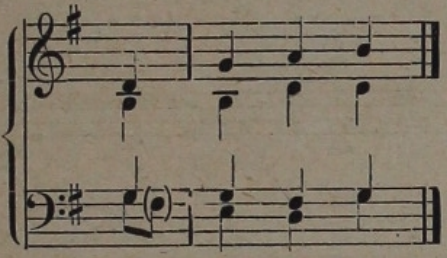
Solche Lieder können auch mit der Dominantharmonie begonnen werden, und zwar im ersten Falle mit dem Dominantdreiklange, im zweiten mit seiner ersten Umkehrung.

372.



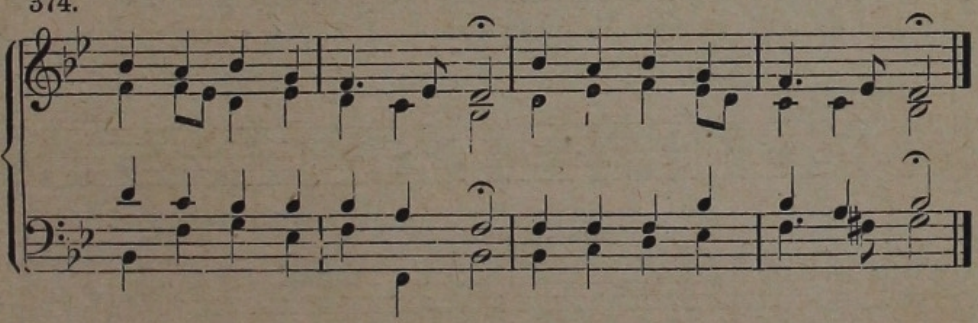
Wird in der Formel bei a. der Anfang mit dem tonischen Dreiklange gemacht, so giebt man dem folgenden Tone gern den Dreiklang der VI. Stufe.

373.



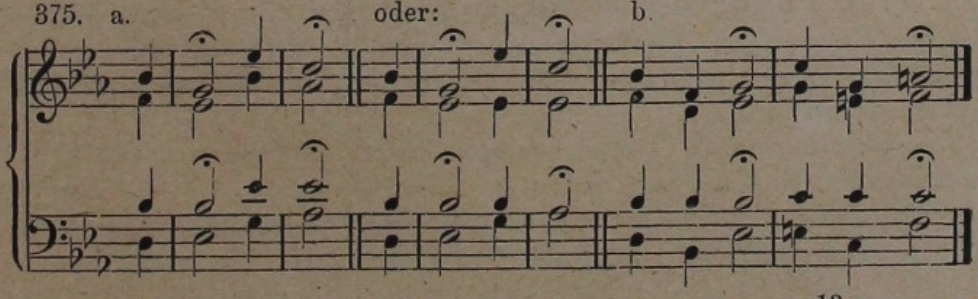
Verszeilen, welche sich wiederholen, soll man nicht übereinstimmend harmonisieren.

374.



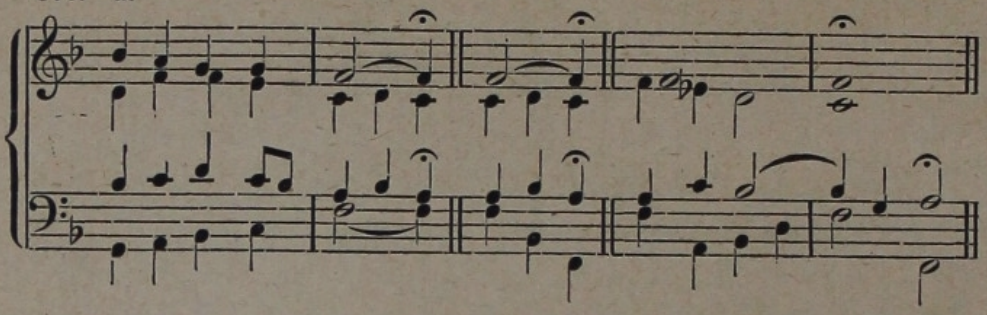
Wiederholen sich Verszeilen auf verschiedenen Stufen, so kann man sie nach Art der Sequenzen harmonisieren.

375. a. oder: b.

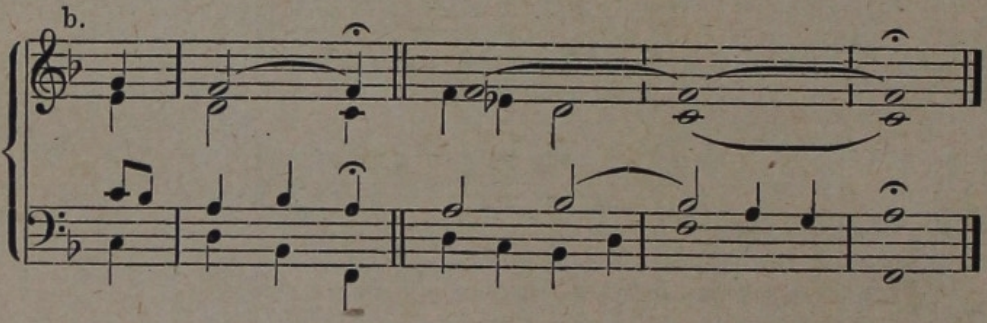


Den Final-Schluss eines Liedes verlängert man gewöhnlich, indem man dem authentischen noch den plagalischen Schluss anhängt (a.). Statt des authentischen kann man auch den Trugschluss anwenden (b.).

376. a.

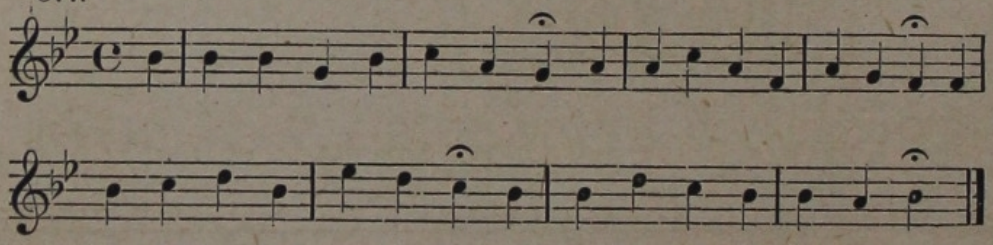


b.



Wir gehen nun zur Harmonisierung einer Melodie über und wählen dazu Nr. 44 aus Brosigs Melodienbuch.

377.

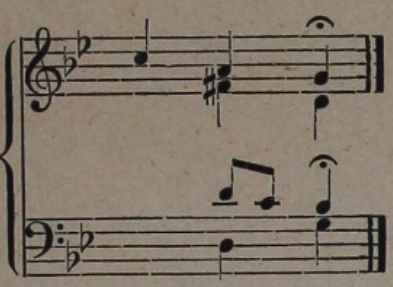


Die Melodie gehört der *B* dur-Tonart an. Darauf deuten Vorzeichnung, Anfang und Schluss, sowie auch die Melodiebildung hin. Die erste Verszeile macht zwar eine Wendung nach *g*, so dass auch *g* moll, die Paralleltonart von *B*, in Frage kommen könnte, jedoch stehen die übrigen Verszeilen *g* moll fern. Ausserdem würde der *g-moll*-Dreiklang am Anfange, desgleichen der *g* moll-Schluss ganz und gar nicht befriedigen.

Nachdem wir die Tonart bestimmt haben, schreiten wir zur Feststellung der Modulationen, bezw. der Kadenzen.

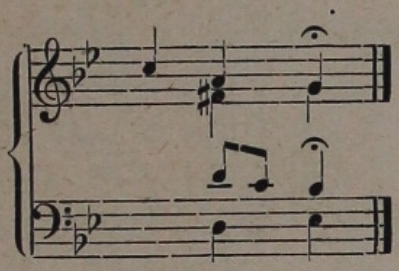
Die erste Verszeile weicht nach *g* aus. Wir bilden hier einen Ganzschluss in *g* moll.

378.



Es könnte auch ein Trugschluss in *g* gebildet werden.

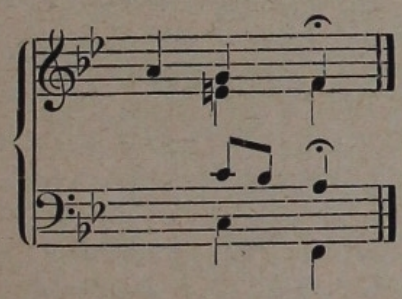
379.



Dazu liegt aber gar keine Veranlassung vor.

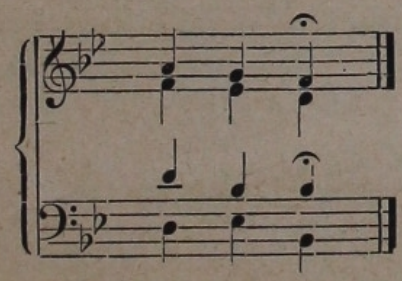
Die zweite Verszeile weist auf einen Ganzschluss in *F* hin.

380.



Da bisher noch kein Schluss in der Haupttonart *B* stattgefunden hat, so könnte man versucht sein, der zweiten Verszeile den Plagalschluss in *B*

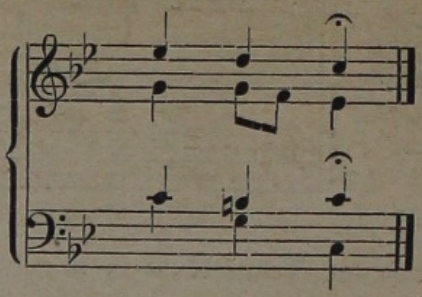
381.



zu geben. Derselbe würde hier jedoch unnatürlich klingen, weil sich diese Verszeile entschieden in der Dominanttonart bewegt.

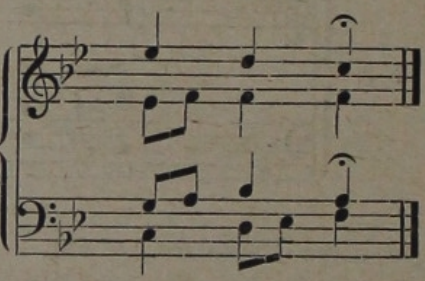
In der dritten Verszeile könnte ein Ganzschluss in *c* gebildet werden.

382.



die Melodie weist aber auf einen Halbschluss in *B* hin.

383.



Diesen ziehen wir dem Ganzschluss in *c* vor, um so mehr, als wir bis jetzt noch keinen Schluss in *B* haben.

Die letzte Verszeile erhält natürlich den Ganzschluss in *B*.

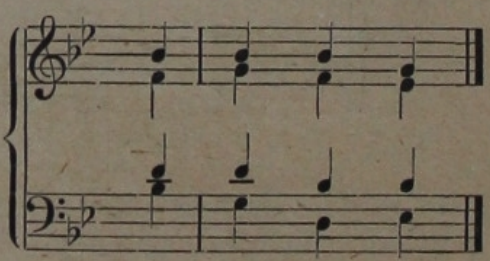
Stellen wir die für die einzelnen Verszeilen gewählten Schlüsse zusammen, so hat

die 1. Verszeile den Ganzschluss in *g*,
„ 2. „ „ „ „ *F*,
„ 3. „ „ Halbschluss „ *B*,
„ 4. „ „ Ganzschluss „ *B*.

Nun schreiten wir zur Harmonisierung der einzelnen Verszeilen.

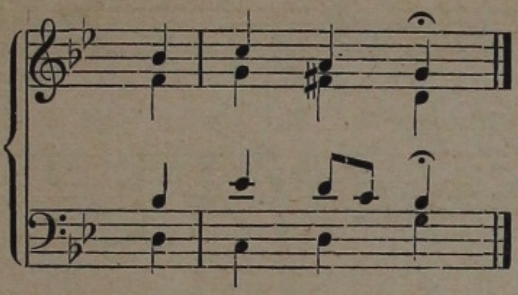
Gleich zu Anfang des Liedes wiederholt sich der erste Melodieton zweimal. Wir haben also auf Abwechselung in der Harmonie und auf eine melodische Bassführung zu achten. Wir harmonisieren den ersten Melodieton mit dem *B*dur-Dreiklange, den zweiten mit dem *g*moll-Dreiklange, den dritten mit dem Sextakkorde auf *d*, das darauf folgende *g* in der Melodie mit dem *Es*dur-Dreiklange.

384.



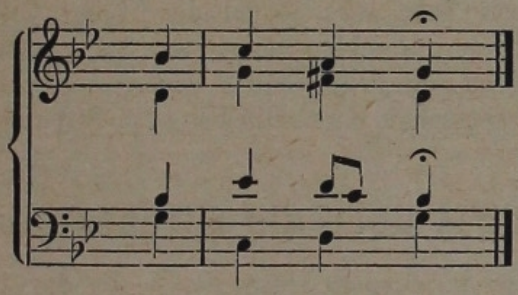
Unsere nächste Aufgabe ist die natürliche Einführung der Modulation nach *g*. Wir haben bei der Auswahl der Akkorde rechtzeitig *g* moll zu berücksichtigen. Das könnte vom Tone *c* aus geschehen, und die vier letzten Melodietöne etwa folgendermassen harmonisiert werden:

385.



Wir könnten uns aber auch schon eher in die neue Tonart hineindenken, indem wir statt des *B dur*-Sextakkordes den *g* moll-Dreiklang wählen.

386.



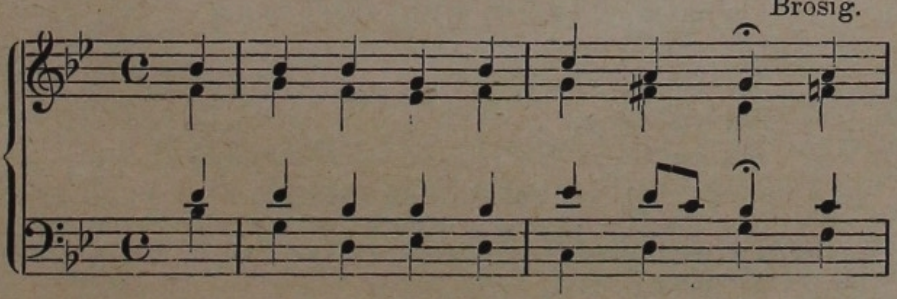
Durch das dreimalige Auftreten des *g* moll-Dreiklanges in der Grundgestalt würden Harmonie und Bassführung eine gewisse Einförmigkeit erhalten, die wir vermeiden möchten. Der Harmonisierung in Nr. 385 ist deshalb der Vorzug zu geben.

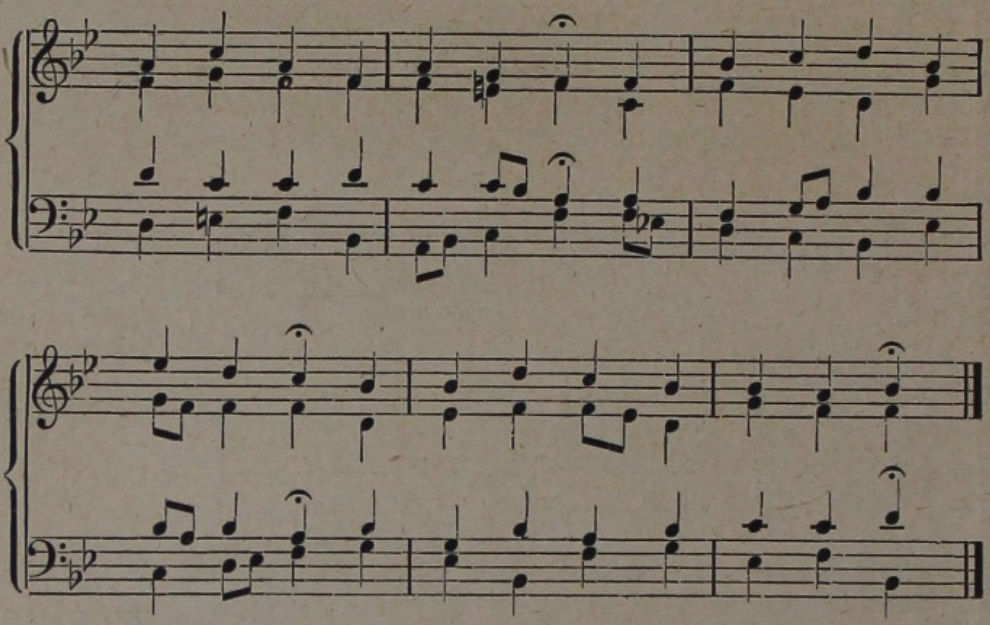
Auf gleiche Weise verfahren wir bei der Harmonisierung der übrigen Verszeilen.

Die vollständige Bearbeitung der Melodie könnte sich etwa folgendermassen gestalten:

Brosig.

387.





Das Harmonisieren von Kirchenliedern muss als eine die Sicherheit im harmonischen Satz sehr fördernde Übung fleissig vorgenommen werden. Sehr zu empfehlen dabei ist das Studium guter Muster. Als solche können die in gleichem Verlage erschienenen Brosigschen Bearbeitungen deutscher Kirchenlieder (Op. 30) dienen.

Einiges über die Kirchentonarten.

Den älteren kirchlichen Gesängen liegen die Tonreihen

D e f g a h c d,
E f g a h c d e,
F g a h c d e f,
G a h c d e f g

zu Grunde. Erst im späten Mittelalter fing man an, auch die Tonreihen *A h c d e f g a* und *C d e f g a h c* zu benutzen. Aus diesen beiden letzteren entwickelte sich unser modernes Tonsystem.

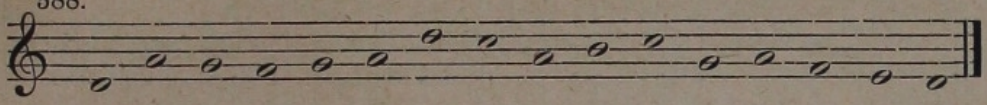
Diese sechs Reihen — Oktavengattungen, Modi, Toni, Kirchentonarten oder alte Tonarten genannt — hatten folgende Namen:

Dorisch *D—d,*
Phrygisch *E—e,*
Lydisch *F—f,*
Mixolydisch *G—g,*
Äolisch *A—a,*
Jonisch *C—c.*

Anmerk. Die mittelalterlichen Theoretiker sprechen auch noch von der Tonreihe *H—h*, welche jedoch für die Melodiebildung infolge der verminderten Quinte *H—f* ungeeignet war, und in der Praxis deshalb keine Verwendung fand.

Innerhalb des durch die obigen Tonreihen dargestellten Umfanges — also zwischen Grundton und seiner höheren Oktave — kann sich eine Melodie bewegen; im Dorischen z. B. von *D—d*, wie das folgende Beispiel zeigt:

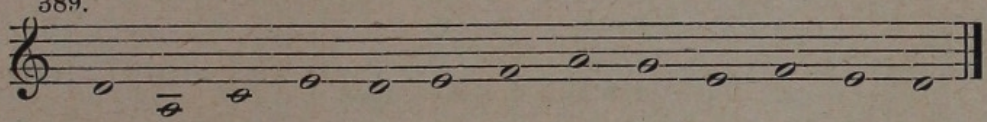
388.



Viele Melodien halten diesen Umfang nicht ein, sondern steigen unter den Grundton, bis etwa zur unteren Oktave der Dominante hinab, und bewegen sich nach der Höhe bis ungefähr zur Dominante.

Beispiel:

389.



Dadurch erhält jede Tonreihe noch eine Nebentonreihe, welche man als *plagalische* — abgeleitete — Tonreihe bezeichnet, im Gegensatz zu der *authentischen*, der ursprünglichen.

Die plagalische Tonreihe beginnt demnach mit der unteren Oktave der Dominante und reicht bis zu dieser hinauf, hat also den Grundton in der Mitte, während die authentische mit dem Grundtone beginnt.

Dorisch { authentisch *D e f g a h c d*,
plagalisch *a h c D e f g a*.

Man benennt die plagalischen Tonreihen auch so, dass man den oben angegebenen Namen (Dorisch, Phrygisch etc.) das Wort „hypo“ (unter) vorsetzt, also Hypodorisch, Hypophrygisch etc. Diese Bezeichnung ist wohl deshalb gewählt, weil die plagalische Tonreihe *unterhalb* der authentischen beginnt.

Da die plagalischen als selbständige Tonreihen gelten, so haben wir statt sechs nun zwölf Tonreihen oder Tonarten, welche in dem nachfolgenden Schema derart zusammengestellt sind, dass der authentischen immer die ihr zugehörige plagalische folgt:

Modus 1 (dorisch) *D e f g a h c d*,
Modus 2 (hypodorisch) *a h c D e f g a*,
Modus 3 (phrygisch) *E f g a h c d e*,
Modus 4 (hypophrygisch) *h c d E f g a h*,
Modus 5 (lydisch) *F g a h c d e f*,
Modus 6 (hypolydisch) *c d e F g a h c*,
Modus 7 (mixolydisch) *G a h c d e f g*,
Modus 8 (hypomixolydisch) *d e f G a h c d*,
Modus 9 (äolisch) *A h c d e f g a*,

Modus 10 (hypoäolisch) *e f g A h c d e,*
Modus 11 (jonisch) *C d e f g a h c,*
Modus 12 (hypojonisch) *g a h C d e f g.*

Manche Theoretiker sprechen von vierzehn Kirchentonarten, indem sie die Tonreihe auf *H* und deren plagalische dazu rechnen.

Die in obigem Schema angegebenen Tonreihen — besonders die beiden dorischen und die beiden lydischen — kommen bisweilen in veränderter Form vor, indem die denselben angehörigen Melodien zur Vermeidung der unmelodischen, drei grosse Tonstufen umfassenden, übermässigen Quarte *f-h* (des Tritonus), das *h* in *b* erniedrigen. Die so veränderte Form des 1., 2., 5. und 6. Modus gleicht in den Intervallschritten dem unveränderten 9., 10., 11. und 12. Modus. Demgemäss lassen sich die zwölf alten Tonarten auf acht reduzieren.

Umfang der Melodien.

Der Umfang (ambitus), den eine Melodie haben kann, ist in der zu Grunde liegenden Tonreihe angegeben. Bei vielen Melodien ist der Umfang jedoch ein geringerer, nicht wenige erweitern denselben, indem sie ober-, oder unterhalb der Reihe einen Ton zusetzen.

Erweitert eine Melodie den normalen Umfang ober-, oder unterhalb um mehr als einen Ton, so gehört sie der gemischten Tonart — dem Tonus mixtus — an, weil sich in ihr gleichsam die authentische und plagalische Tonart vermischen.

Finale und Dominante.

Die Finale oder der Schlusston ist der Grundton, der Anfangston der authentischen Tonreihe. Die authentische und die ihr zugehörige plagalische Tonreihe haben denselben Schlusston.

Anmerk. In manchen Fällen schliessen Melodien nicht mit der Finale der Tonart, welcher sie angehören. Solche unregelmässige Schlusstöne nennt man Konfinaltöne.

Melodien der authentischen Tonarten führen die Finale gern stufenweise, die der plagalischen oft sprungweise ein.

Von grosser Bedeutung für die alten Melodien ist ferner die *Dominante.* Sie bildet den festen Punkt, um den sich die melodischen Figuren gruppieren. In den einfachen, recitativartigen Gesängen treten alle anderen Töne, selbst die Finale, gegen die Dominante vollständig in den Hintergrund.

Die Dominante der alten Tonarten ist nicht immer, wie in den modernen, die Quinte der Tonart. Das ist nur bei den authentischen Tonarten der Fall. Die plagalischen haben ihre Dominante eine Terz unter der Dominante der authentischen. Eine Ausnahme machen die

phrygische und hypomixolydische Tonart, welche statt des veränderlichen *h* den Ton *c* als Dominante wählen.

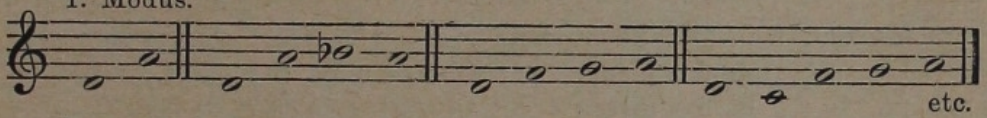
Die einzelnen Tonarten haben demnach folgende Dominanten:

Tonus 1 *a*,	Tonus 7 *d*,
Tonus 2 *f*,	Tonus 8 *c*,
Tonus 3 *c*,	Tonus 9 *e*,
Tonus 4 *a*,	Tonus 10 *c*,
Tonus 5 *c*,	Tonus 11 *g*,
Tonus 6 *a*,	Tonus 12 *e*.

Die Verbindung von Finale und Dominante heisst *Reperkussion* — Wiederschlag (von repercutere = wiederholt anschlagen). Diese Verbindung kann eine direkte, oder durch Zwischen- und Nebentöne verzierte sein, z. B.

390.

1. Modus.



Solche für die einzelnen Tonarten charakteristische Formeln kehren in den alten Gesängen häufig wieder.

Die vorstehenden Erörterungen bieten ausreichende Anhaltspunkte, die Tonart einer Melodie zu bestimmen. Diese wird übrigens in den meisten Fällen aus der Finale und dem Umfange festzustellen sein. So gehört beispielsweise eine mit *d* schliessende Melodie entweder dem 1., oder 2. Tone an. Steigt dieselbe über die Sexte der Finale hinauf, so müssen wir sie zum authentischen — in diesem Falle zum 1. Tone — rechnen, steigt die Melodie mehr als eine Sekunde unter die Finale herab, so gehört dieselbe dem plagalischen — hier dem 2. Tone — an.

Transposition der Kirchentonarten.

In der Notation eines modernen Musikstückes ist zugleich die Tonhöhe angegeben, in welcher dasselbe ausgeführt werden soll, bei den in den alten Tonarten komponierten Gesängen ist das jedoch nicht der Fall. Hier bezeichnet die Notation nur die Ton- und Intervallverhältnisse der Melodien, welche der Sänger in einer ihm bequemen Lage zu exekutieren hat. Da aber unsere an das moderne Tonsystem gewöhnten Sänger zu leicht geneigt sind, mit der Notierung der alten Melodien eine bestimmte Tonhöhe zu verbinden, so wird ihnen die Ausführung dieser Gesänge nicht selten Schwierigkeiten bieten. Unter solchen Umständen kann es zweckmässig erscheinen, bei der Notation derselben unser modernes Tonsystem zu Hilfe zu nehmen, und die Melodien durch Anwendung der Versetzungszeichen in eine der Ausführung entsprechende Tonlage zu transponieren. Un-

bedingt notwendig ist eine Transposition für die harmonische Bearbeitung der Gesänge.

Die richtige Vorzeichnung für eine Transposition ist schnell zu finden, wenn man sich auf die modernen Tongeschlechter — Dur und Moll —, welche aus den beiden Tonreihen Jonisch und Äolisch entstanden sind, bezieht. Transponiere ich *C* dur (Jonisch) und *a* moll (Äolisch) eine grosse Sekunde aufwärts (nach *D* dur, bezw. *h* moll), so habe ich 2 ♯, eine grosse Terz aufwärts (nach *E* dur, bezw. *cis* moll) 4 ♯, eine grosse Sekunde abwärts (nach *B* dur, bezw. *g* moll) 2 ♭ vorzuzeichnen u. s. w. Auf gleiche Weise wird jeder der alten Tonarten bei einer Transposition um eine grosse Sekunde aufwärts 2 ♯, um eine grosse Terz aufwärts 4 ♯, um eine grosse Sekunde abwärts 2 ♭ u. s. w. vorzuzeichnen sein. Es erhält also eine transponierte Kirchentonart diejenige Vorzeichnung, welche die um dasselbe Intervall transponierten Tongeschlechter *C* dur und *a* moll verlangen.

Es sind bei einer Transposition

in die	kleine	Obersekunde	5 ♭,
in die	grosse	Obersekunde	2 ♯,
in die	kleine	Oberterz	3 ♭,
in die	grosse	Oberterz	4 ♯,
in die	reine	Oberquarte	1 ♭,
in die	übermässige	Oberquarte	6 ♯,
in die	kleine	Untersekunde	5 ♯,
in die	grosse	Untersekunde	2 ♭,
in die	kleine	Unterterz	3 ♯,
in die	grosse	Unterterz	4 ♭,
in die	reine	Unterquarte	1 ♯,
in die	übermässige	Unterquarte	6 ♭

vorzuzeichnen.

Harmonisierung von Kirchenliedern in den alten Tonarten.

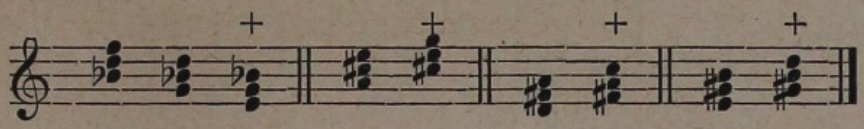
Die harmonische Bearbeitung dieser Lieder ist auf der Basis der Kirchentonarten vorzunehmen. Die Eigentümlichkeiten der einzelnen Tonarten sind streng zu wahren. Die Begleitung besteht vorzugsweise aus leitereigenen Harmonien; leiterfremde Harmonien werden nur insoweit Verwendung finden können, als dieselben das Charakteristische der zu Grunde liegenden Tonart nicht beeinträchtigen.

In Bezug auf die Anwendung von leiterfremden Harmonien ist folgendes zu bemerken:

Da in der Melodie zuweilen der Ton *b* vorkommt, so kann auch die Harmonie davon Gebrauch machen. Auch ist ab und zu im Dorischen, Mixolydischen und Äolischen die Anwendung des Leittons (in modernem Sinne) gestattet.

Es ergeben sich also folgende leiterfremde Dreiklänge:

391.

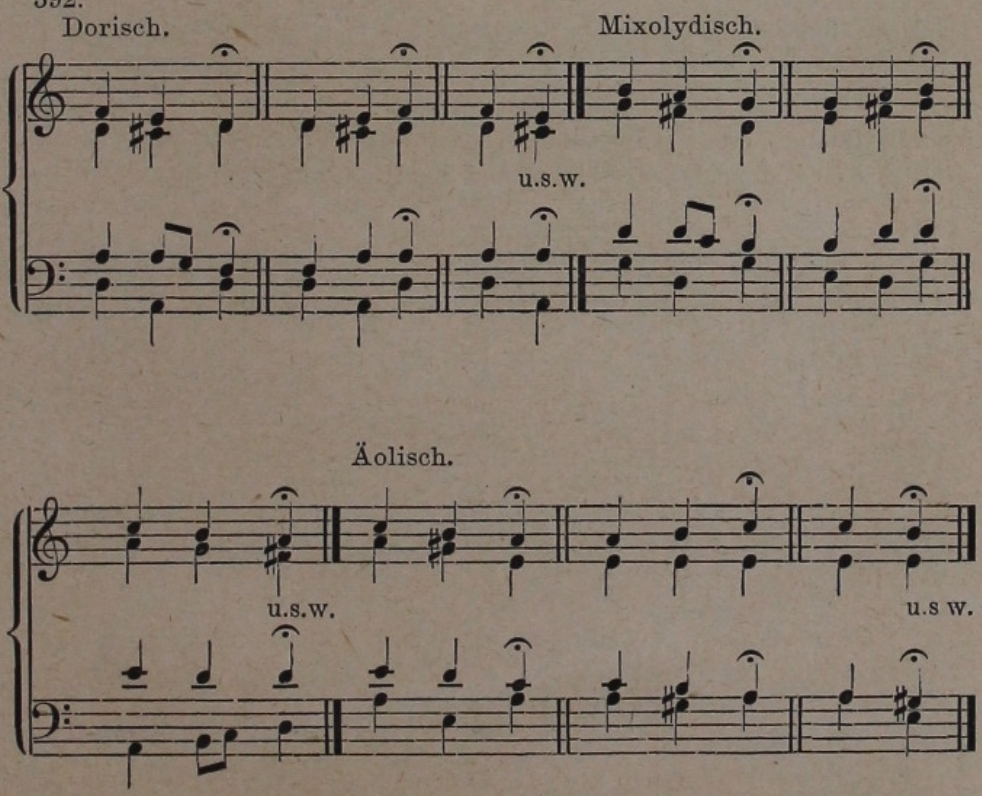


Die mit + bezeichneten verminderten Dreiklänge sind natürlich nur in der ersten Umkehrung zu gebrauchen.

Auch die mit den vorstehenden Dreiklängen gebildeten Septimenakkorde werden in mässiger Weise Verwendung finden können. Im übrigen gelten auch hier die auf S. 174 und 175 angeführten Bemerkungen.

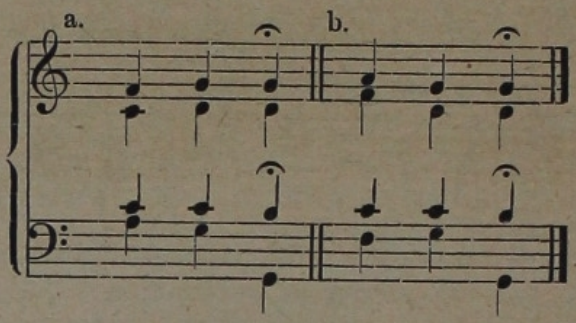
Die *Kadenzen* in den einzelnen Tonarten — ausgenommen in der phrygischen — bilden wir in den meisten Fällen den modernen Tonarten entsprechend, die Ganz- und Halbschlüsse also mit dem Dominantdreiklange (nach moderner Auffassung). Diese Kadenzbildung macht die Anwendung von *cis* im Dorischen, *fis* im Mixolydischen, *gis* im Äolischen notwendig (vergl. den letzten Abschnitt auf S. 202).

392.



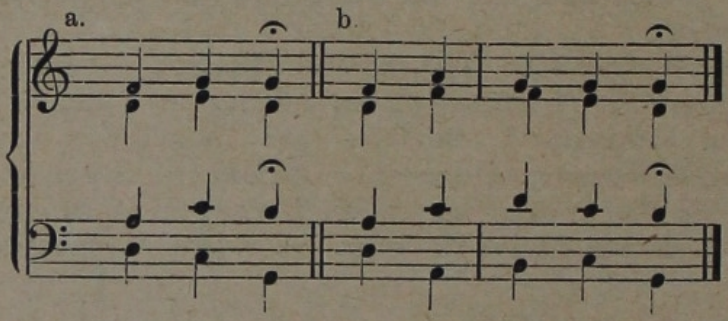
Im Mixolydischen wird der authentische Schluss — allerdings selten — auch mit leitereigenen Akkorden gebildet, z. B.

393.



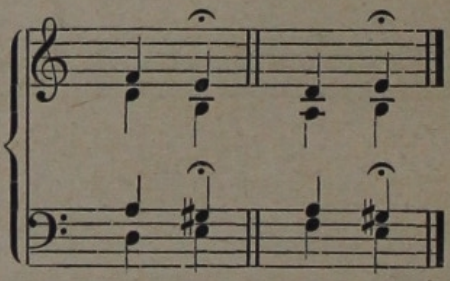
Übrigens ersetzt man diese Kadenz gern durch den plagalischen Schluss.

394.



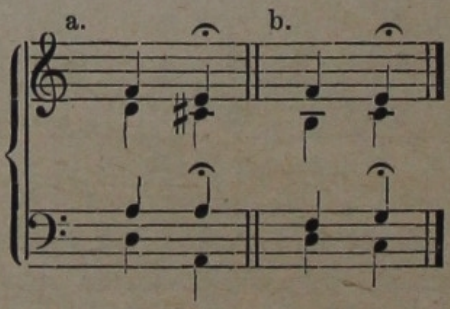
Im *Phrygischen* ist ein Durdreiklang auf der Dominante der Finale infolge des unveränderlichen Tones *f* nicht möglich. Wir wenden hier den sogenannten *phrygischen* Schluss an, bei welchem der Dreiklang, oder Septimenakkord auf der VII. Stufe der authentischen Reihe dem Durdreiklang auf der Finale vorangeht.

395.



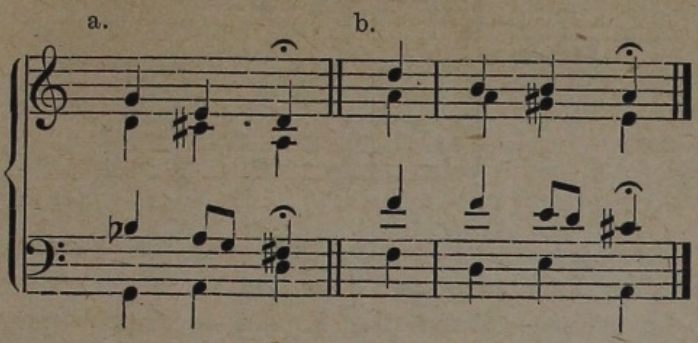
In der Mitte eines Liedes wird der phrygische Schluss bisweilen durch einen der folgenden ersetzt.

396.



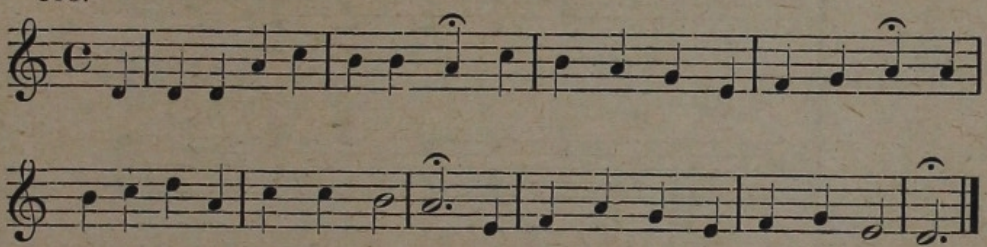
In einzelnen Fällen schliessen auch dorische und äolische Lieder mit dem Durdreiklang auf der Finale.

397.



Zur harmonischen Bearbeitung wählen wir Nr. 52 aus dem Brosigschen Melodienbuche.

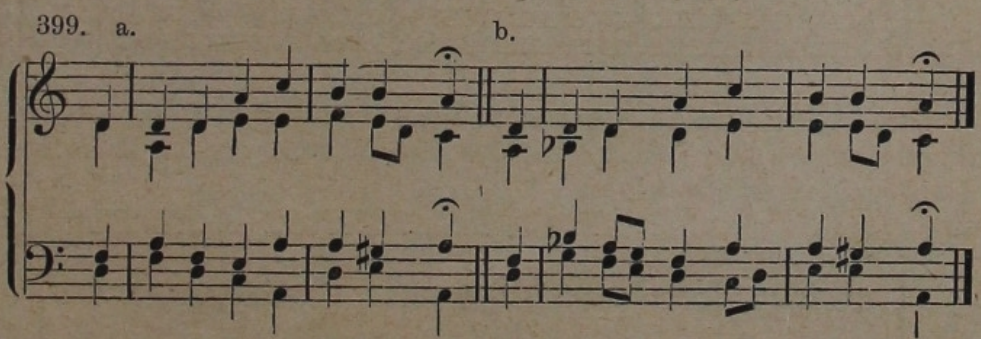
398.



Die Finale ist *d*, die Tonart also dorisch, und zwar — was allerdings für die Bearbeitung weniger in Betracht kommt — authentisch, da die Melodie über die Sexte der Finale aufsteigt.

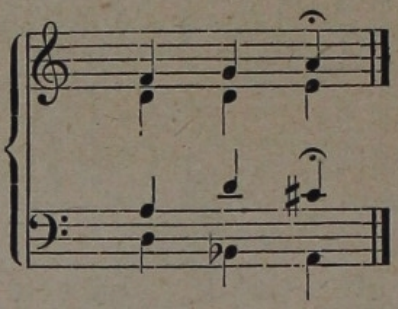
Die erste Verszeile kadenziert nach Äolisch (*h a*). Wir geben der Harmonie den äolischen Ganzschluss. Da dem Äolischen der Ton *b* fremd ist, so soll derselbe auch in den vorhergehenden Harmonien möglichst vermieden werden. Die Harmonisierung bei a. ist deshalb der bei b. vorzuziehen.

399. a. b.



Die zweite Verszeile erhält am besten den lydischen Ganzschluss. Es wäre auch ein Halbschluss in Dorisch (hier der in die Oberquarte transponierte phrygische Schluss):

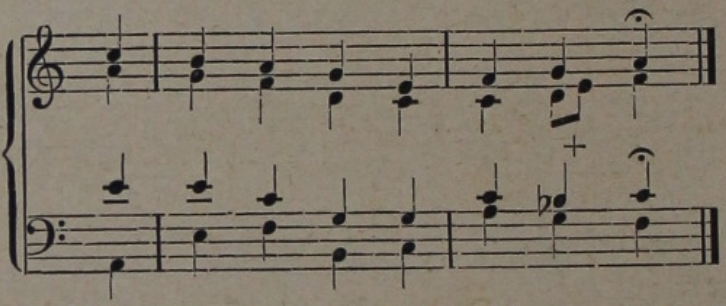
400.



möglich; doch ist dieser weniger gut, weil die benachbarten Verszeilen mit dem Dreiklange auf *a* schliessen.

Da die lydische Tonart das *h* öfter in *b* erniedrigt, so können wir diesen Ton zur Vermittelung der Kadenz auch in der Harmonie anwenden.

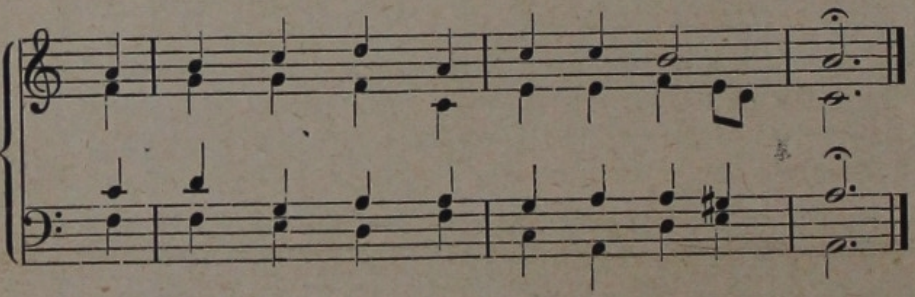
401.



Statt des Dominantdreiklanges ist hier der besseren Stimmführung wegen der Sextakkord des verminderten Dreiklanges der VII. Stufe, welcher allerdings nur im Durchgange (bei +) auftritt, gewählt worden.

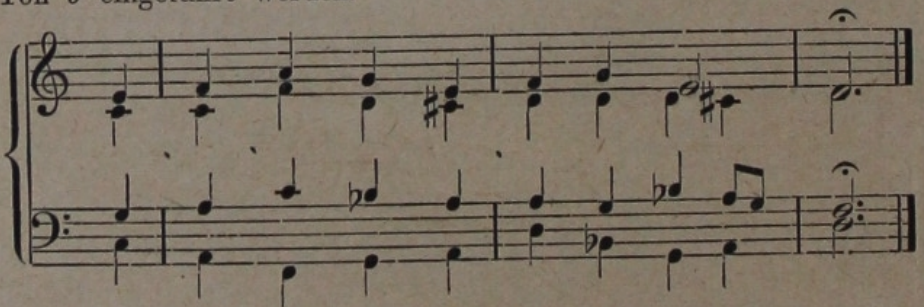
Die dritte Verszeile erhält wiederum den äolischen Ganzschluss.

402.



Die vierte Verszeile schliesst in Dorisch (mit dem vollkommenen Ganzschlusse). Zur Vermittelung der Kadenz kann in der Harmonie der Ton *b* eingeführt werden.

403.

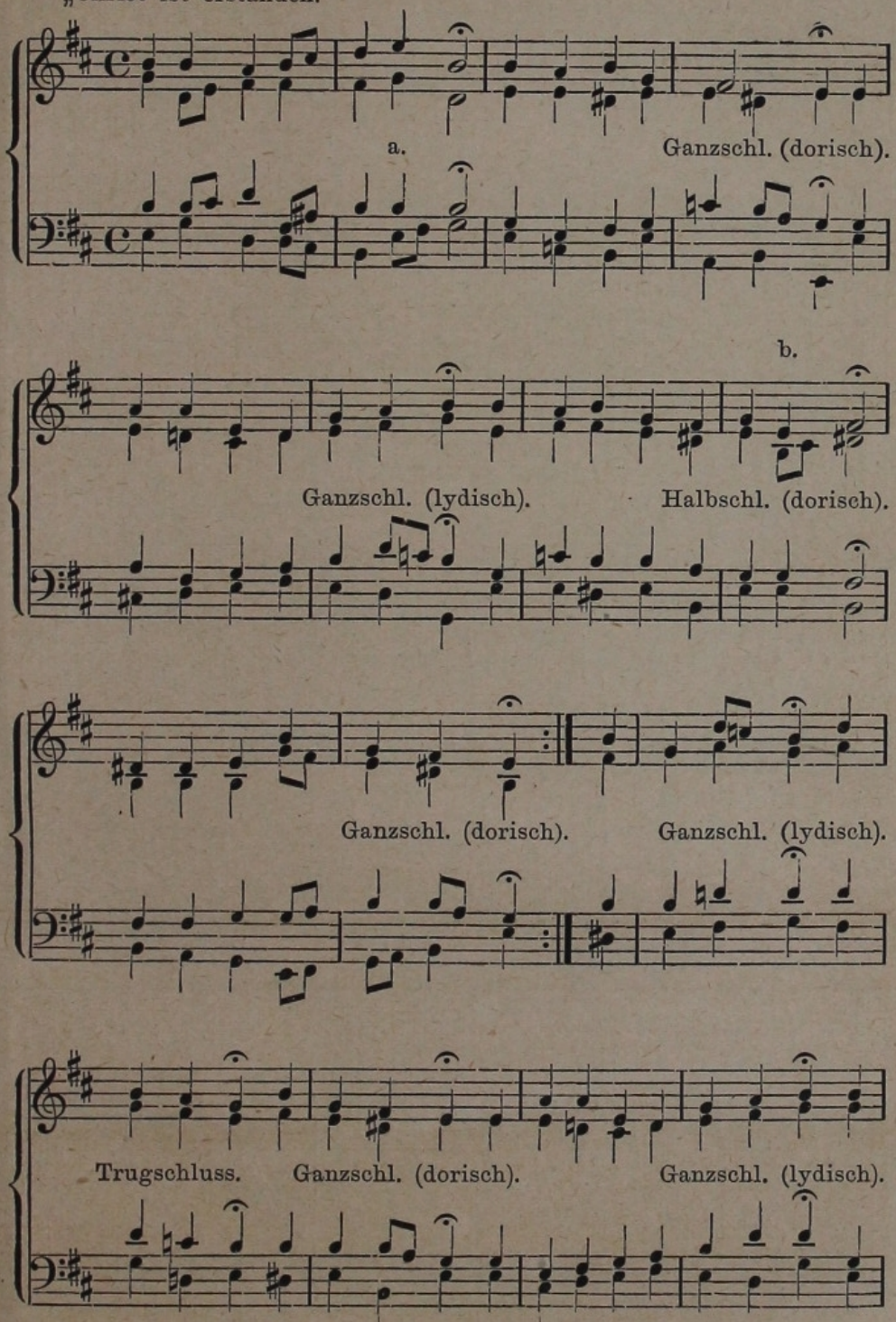


Es folgen nunmehr einige Brosigsche Bearbeitungen von Kirchenliedern in den alten Tonarten.

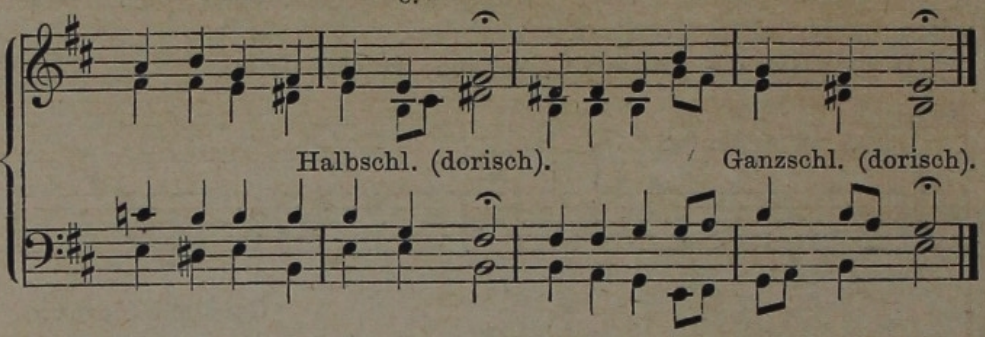
Dorisch (in die grosse Obersekunde transponiert).

404.

„Christ ist erstanden."

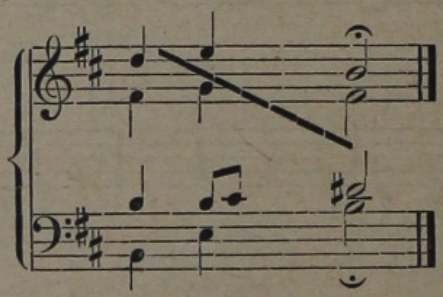


c.



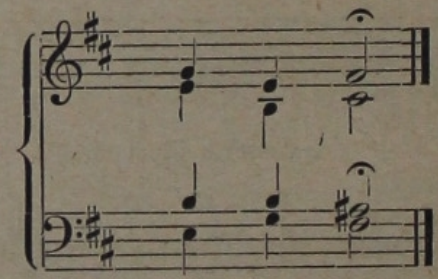
Der Schluss bei a. ist infolge des charakteristischen Melodiesprunges abweichend gebildet. Eigentlich hätte dort der Halbschluss:

405.



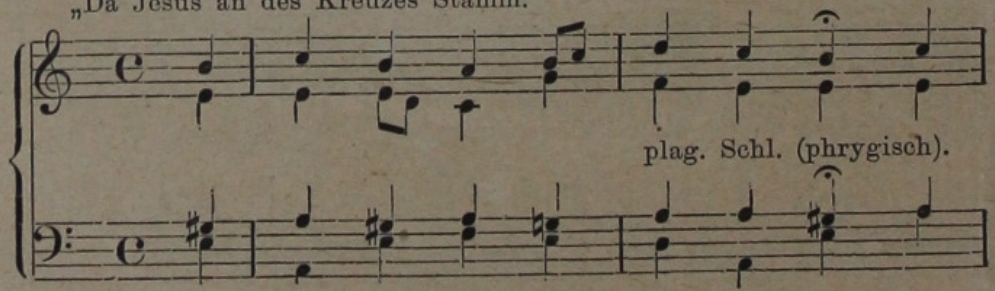
stehen müssen. Derselbe ist jedoch vermieden worden, weil kurz vor der Kadenz in der Melodie der Ton *d* erscheint, somit durch das *dis* des Schlussakkordes eine Härte in der Stimmführung entstehen würde. Bei b. wäre auch der phrygische Schluss:

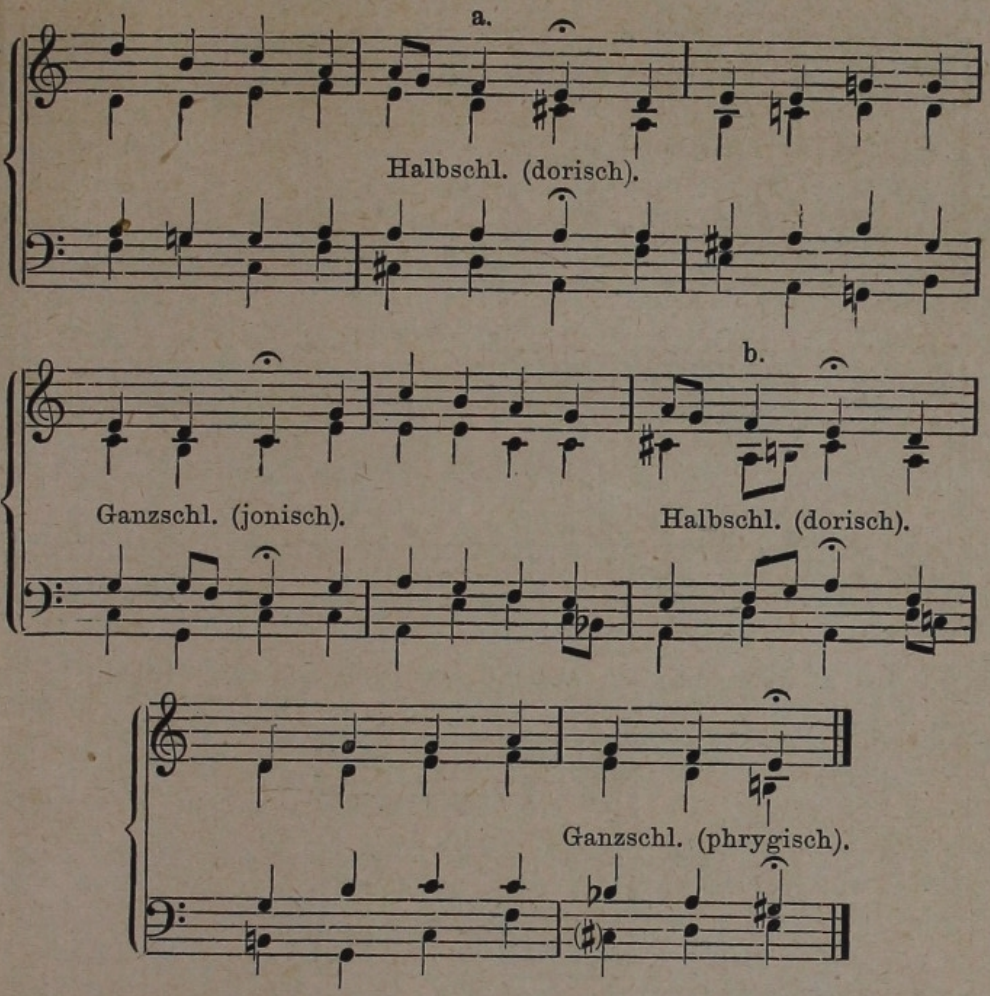
406.



möglich gewesen, doch ist derselbe der dorischen Tonart fremd.

407. Phrygisch.
„Da Jesus an des Kreuzes Stamm."

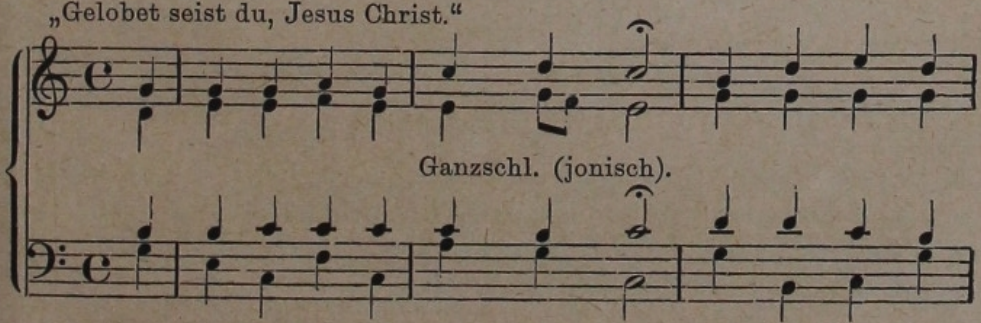


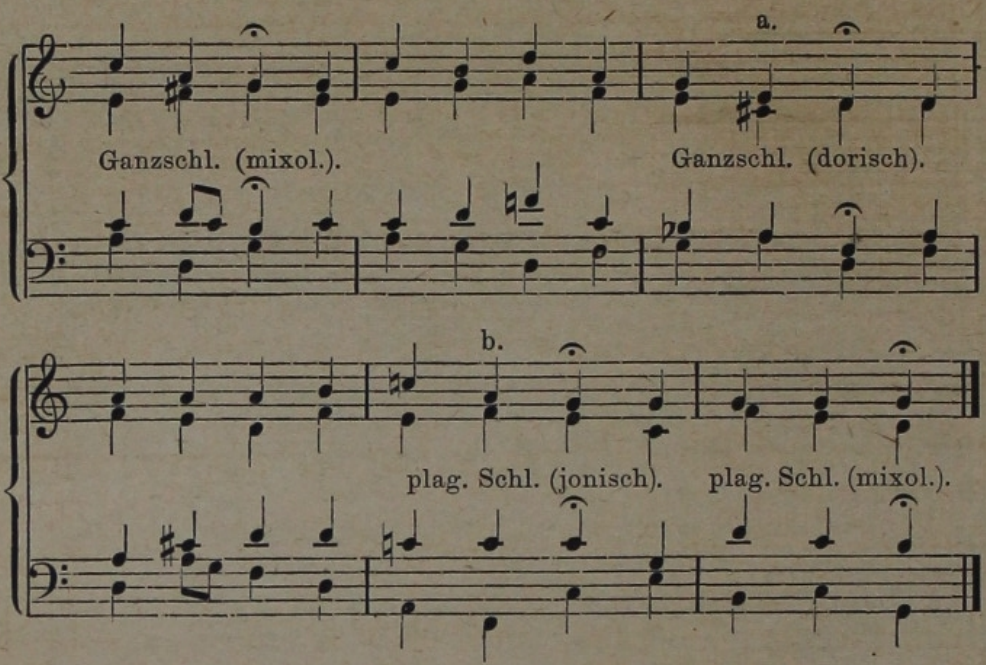


Bei a. und b. weist die Melodie auf einen phrygischen Schluss hin; derselbe ist jedoch aus Rücksicht auf die Mannigfaltigkeit der Kadenzbildung umgangen, und dafür der Halbschluss in Dorisch gewählt worden.

Gebräuchliche *lydische* Melodien zu Kirchenliedern kommen nicht vor, wenn man nicht etwa die Melodien zu „O Christenheit, frohlocke heut'" und zu „Freu' dich, du Himmelskönigin" (Brosigs Melodienbuch Nr. 55, bezw. Nr. 21) als solche ansehen will.

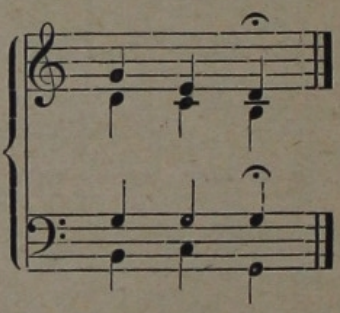
408. Mixolydisch.
„Gelobet seist du, Jesus Christ."





Bei a. wäre auch ein plagalischer Schluss in Mixolydisch:

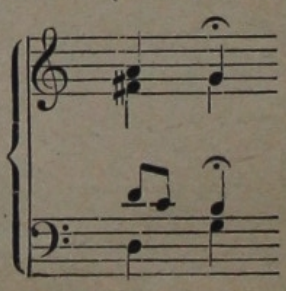
409.



möglich gewesen; dieser ist aber hier nicht wirksam genug, und bietet in Bezug auf Kadenzbildung zu wenig Abwechselung; auch weist die Struktur der Melodie in dieser Verszeile auf eine Ausweichung nach Dorisch hin.

Bei b. ist der Ganzschluss (mixolydisch):

410.



durch eine Wendung nach Jonisch (plagalischer Schluss) ersetzt worden, weil unmittelbar darauf ein mixolydischer Schluss folgt.

Äolische und *jonische* Melodien können auf der Basis unseres modernen Tonsystems behandelt werden.

Die Begleitung des gregorianischen Gesanges.

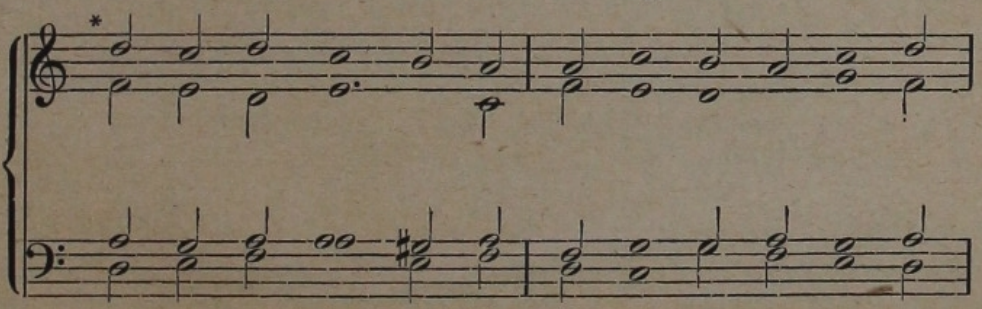
Eine kunst- und stilgemässe Begleitung des gregorianischen Gesanges oder Chorals ist nicht leicht. Weil der Choral ohne Rücksicht auf eine harmonische Unterlage erfunden ist, — in der Zeit seiner Entstehung war eine Harmonie in unserem Sinne noch unbekannt — so tritt mit der Harmonie ein neuer Faktor hinzu, welcher die Bildung eines einheitlichen Kunstwerkes erschwert.

Soll der gregorianische Gesang begleitet werden, so kann dies nur auf diatonischer Grundlage geschehen. Rücksichten auf eine gute harmonische Führung und Kadenzbildung werden auch die Anwendung von leiterfremden Harmonien wünschenswert erscheinen lassen, doch darf dadurch auf keine Weise der diatonische Charakter der Melodien und der zu Grunde liegenden Kirchentonarten alteriert werden. Während unsere Kirchenlieder Taktrhythmus haben, ist der Rhythmus der gregorianischen Gesänge ein freier, in den Gesetzen einer sinngemässen Textdeklamation begründeter, mithin auch ein viel lebhafterer, als bei den Kirchenliedern. Die Entfaltung dieses lebhafteren Rhythmus darf durch die Begleitung nicht beeinträchtigt werden. Deshalb wird dieselbe im allgemeinen einfacher, als bei den im langsameren Tempo vorgetragenen Kirchenliedern sein.

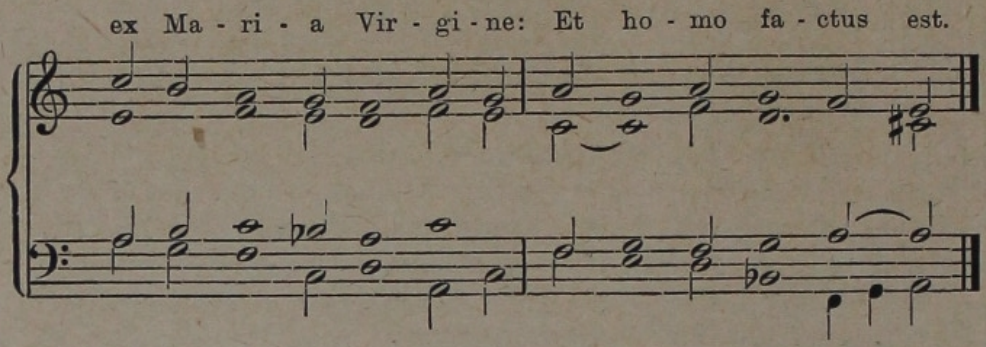
In der Begleitung ist ferner die Struktur der Melodien zu berücksichtigen. Dieselben sind entweder *syllabisch* gebildet, wenn jede Silbe nur einen Ton erhält, oder *melodisch* verziert, wenn über einzelne Silben längere und kürzere Tonfiguren gesetzt sind.

Im ersten Falle kann man jedem Melodietone eine besondere Harmonie unterlegen.

411. Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu san - cto

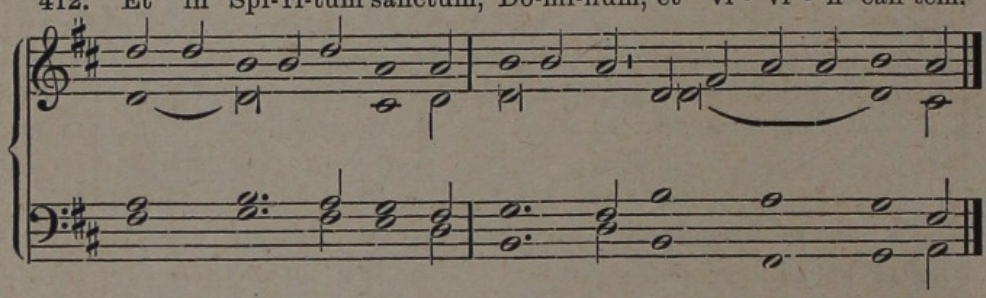


*) Für die schriftlichen Übungen in der Begleitung des gregorianischen Chorals werden wir die Melodien in den Violinschlüssel mit moderner Notation, und zwar die ■ in 𝅗𝅥, die ■ in 𝅗𝅥, die ◆ in ♩ übertragen.



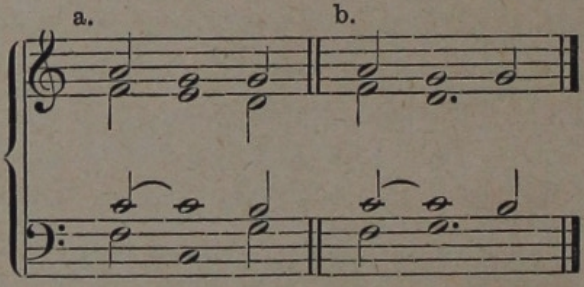
Bei Tonwiederholungen lässt man jedoch — um die freirhythmische Deklamation nicht zu behindern — oft den Akkord liegen.

412.



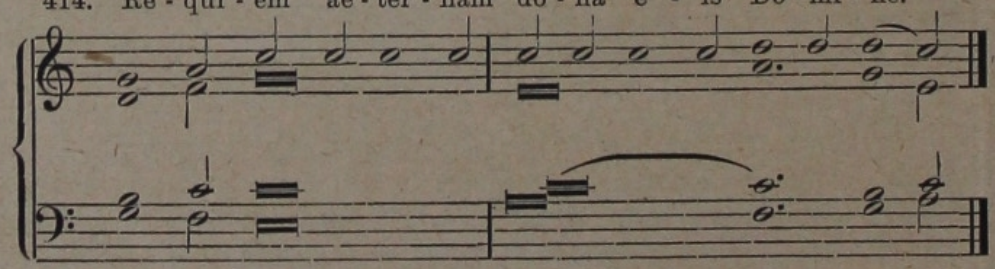
Enthalten Schlussdehnungen Tonwiederholungen in der Melodie, so wird man jedoch die Harmonie wechseln (a.), oder wenigstens den Rhythmus der Melodie auch in der Harmonie markieren (b.).

413.



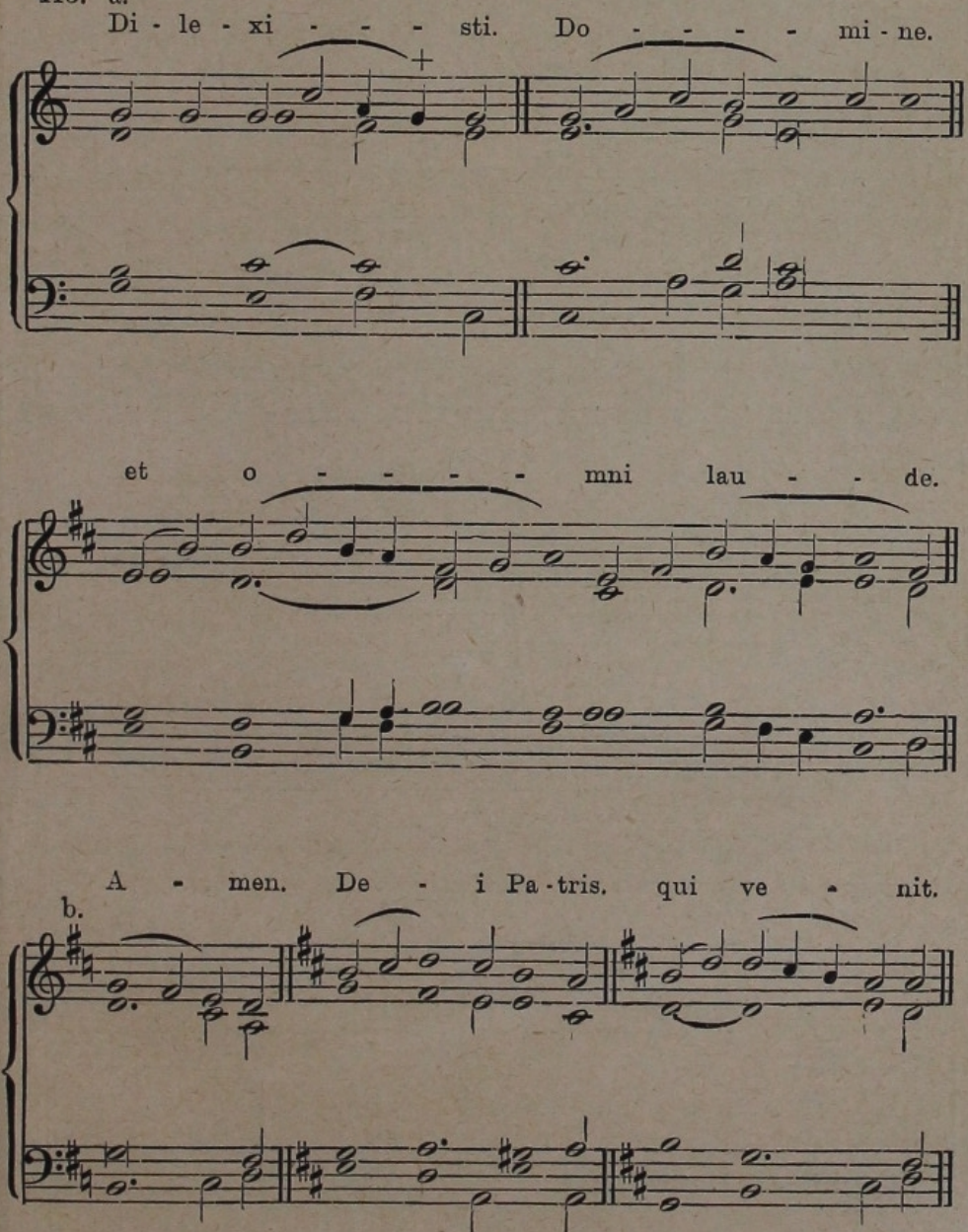
Ebenso empfiehlt sich bei öfteren Tonwiederholungen in der Melodie ein Wechsel der Harmonie an geeigneter Stelle.

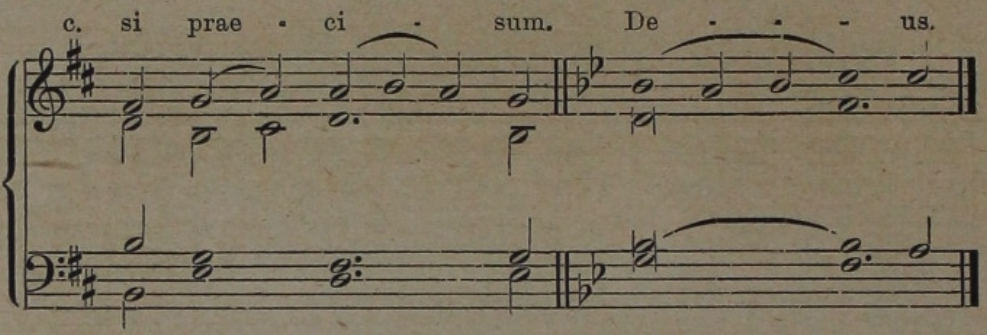
414.



Bei der Begleitung *melodisch verzierter* Gesänge ist darauf zu achten, dass der fliessende Vortrag der einzelnen Tonfiguren durch die Harmonie nicht behindert werde. Wir wählen deshalb eine möglichst einfache Begleitung und geben — soweit es die Gesetze einer guten Harmonieführung zulassen — immer zwei oder mehreren Tönen eine gemeinsame Harmonie. Dabei können die stufenweise fortschreitenden, nicht accentuierten Töne einer Melodiefigur nach Art der Durchgangs- und Hilfsnoten (b. und c.) behandelt werden.

415. a.

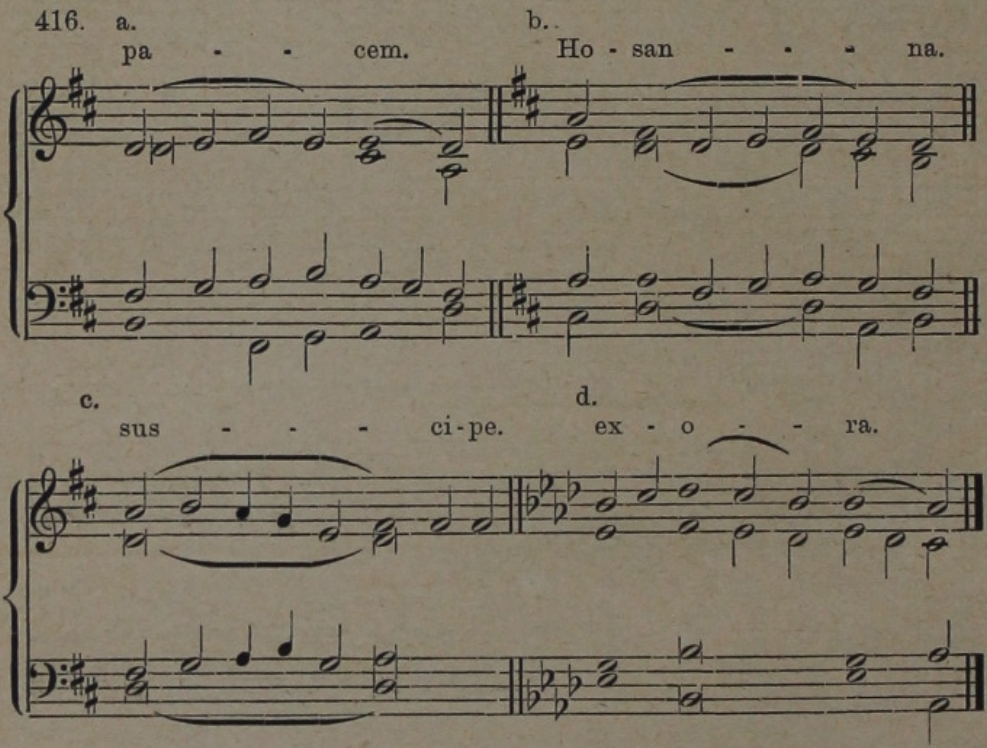




Bei + im ersten Beispiel erscheint der Melodieton *g* als Vorausnahme.

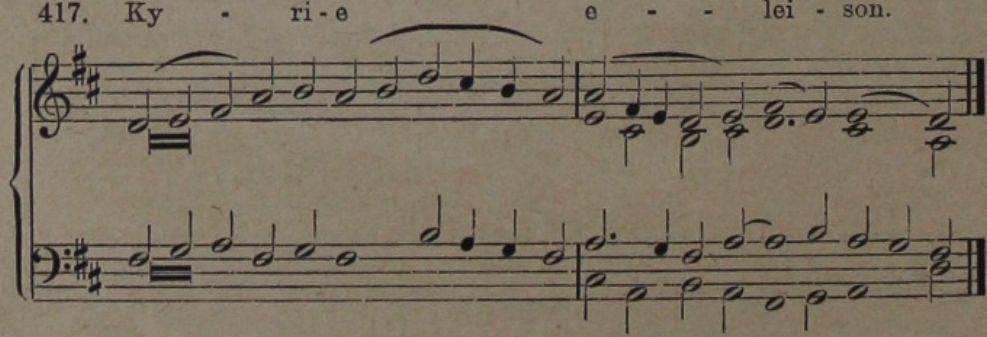
Wenn mehreren Melodietönen nur eine Harmonie untergelegt wird, kann es oft zweckmässig sein, noch eine Mittelstimme an der Bewegung der Melodie teilnehmen zu lassen.

416.



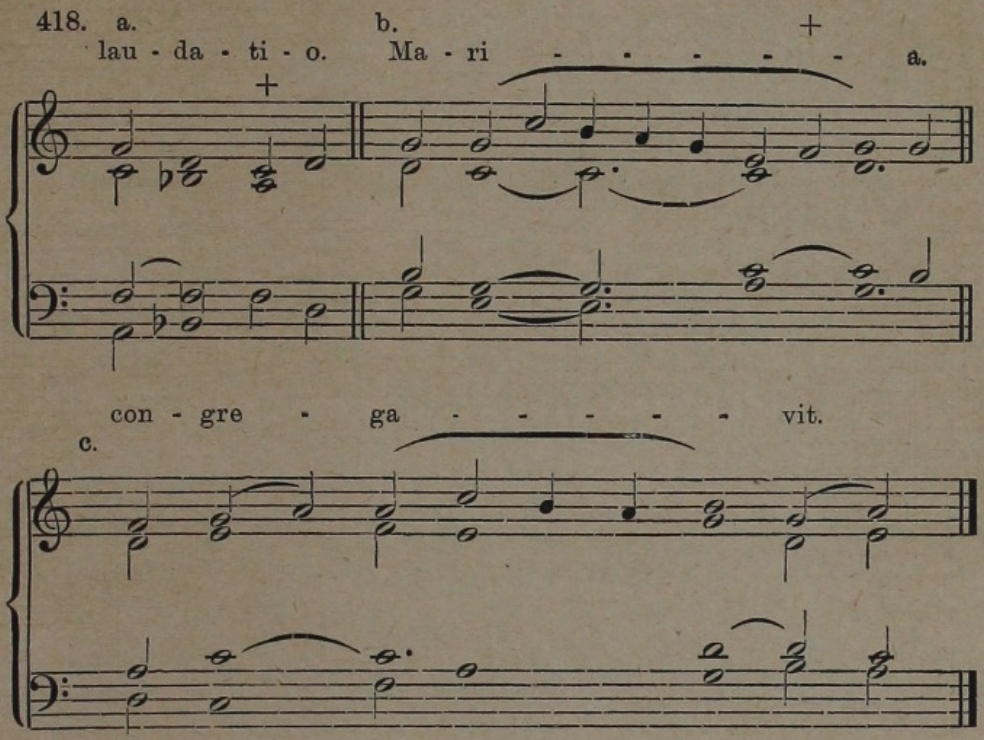
Bleibt der Bass am Anfang, oder im Verlauf des Stückes längere Zeit liegen, so soll er nachher wieder bestimmt fortschreiten.

417.



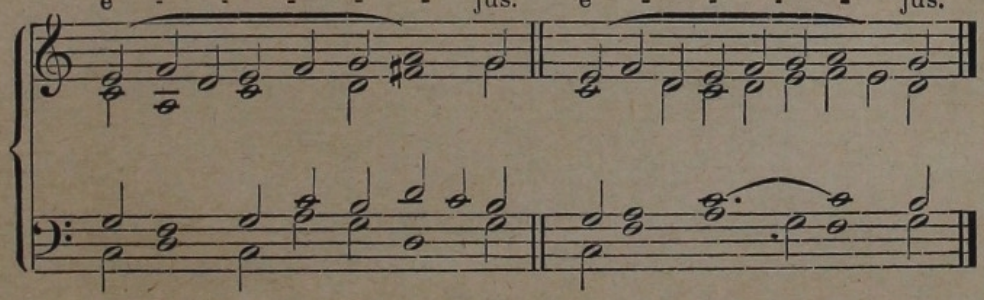
Über die *Kadenzierung* in den alten Tonarten ist bereits auf Seite 203 gesprochen worden. Nicht immer lassen die gregorianischen Melodien die Anwendung des Leittones bei der harmonischen Schlussbildung zu. Das ist der Fall, wenn in der Melodie unmittelbar vor der Finale im I. oder II. Modus *c*, im VII. oder VIII. Modus *f*, im IX. oder X. Modus *g* erscheint.

418. a. b. +
lau - da - ti - o. Ma - ri - - - - - - a.
+
con - gre - ga - - - - - - vit.
c.



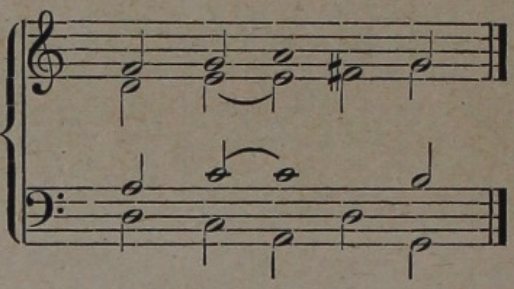
Der Leitton wird bei der Kadenzierung auch zu vermeiden sein, wenn durch sein Auftreten Härten in der Stimmführung entstehen.

419. schlecht. + + gut.
e - - - - - - jus. e - - - - - jus.



Ist in solchen Formeln die Anwendung des Leittones dennoch erwünscht (um z. B. Abwechselung in der Kadenzbildung zu erzielen), so muss dessen Eintritt wenigstens verzögert werden, indem man dem vorletzten Melodietone zwei Akkorde unterlegt, z. B.

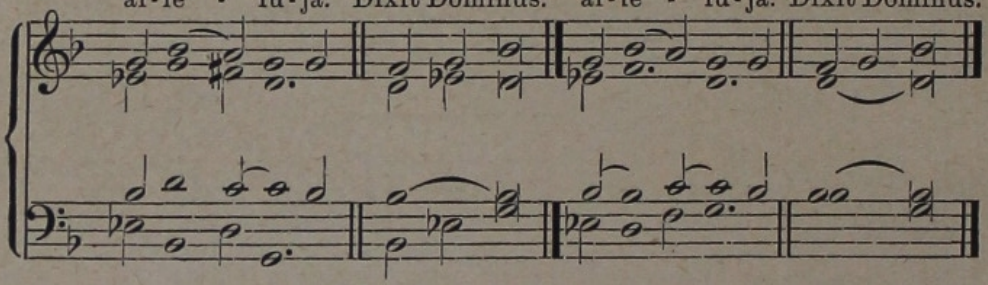
420.



Eine Schlussbildung mit dem Leittone soll ferner nicht stattfinden, wenn die Melodie unmittelbar nach der Kadenz den Ganzton unter der Finale berührt, wie z. B. in den Antiphonen des zweiten Modus, denen der Psalmton folgt. Die Begleitung bei a. erschwert den Sängern den Einsatz des Psalmtons.

421. a. nicht. Ps. b. gut. Ps.

al-le - lu-ja. Dixit Dominus. al-le - lu-ja. Dixit Dominus.

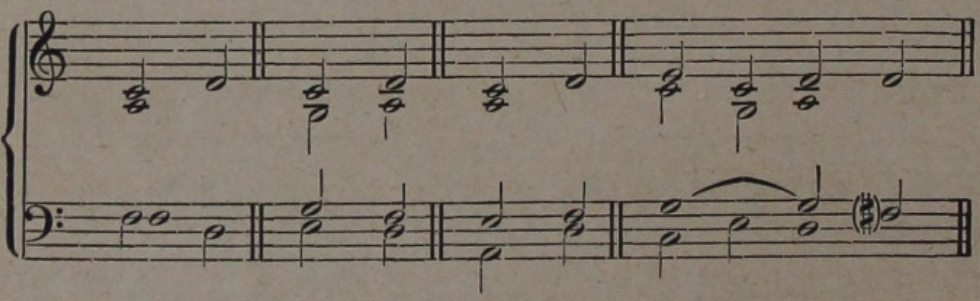


Es folgen nun einige ohne Anwendung des Leittons gebildete Schlüsse

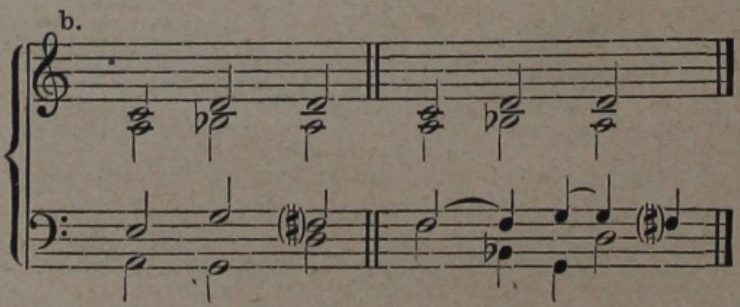
α) im I. und II. Modus,

1. wenn die Melodie stufenweise aufwärts in die Finale schreitet:

422. a.

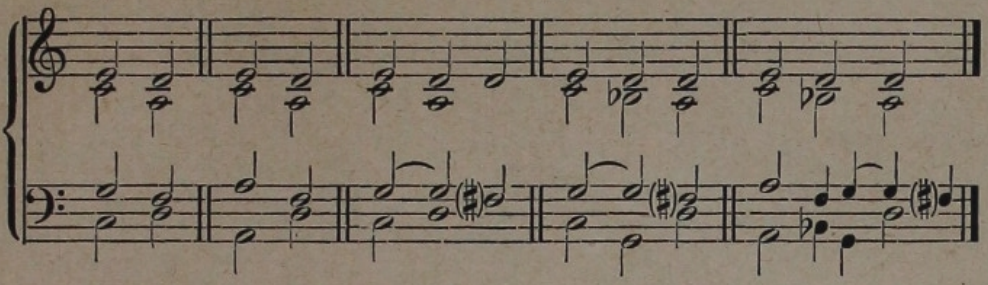


b.



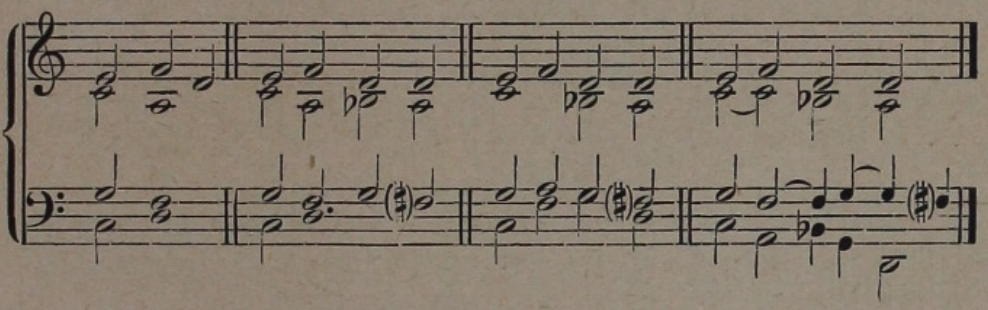
2. wenn die Melodie stufenweise abwärts in die Finale schreitet:

a. b.



3. wenn die Melodie sprungweise in die Finale übergeht:

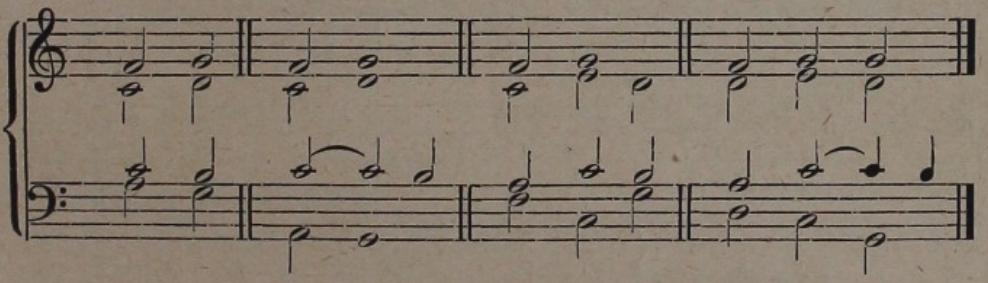
a. b.



β) im VII. und VIII. Modus,

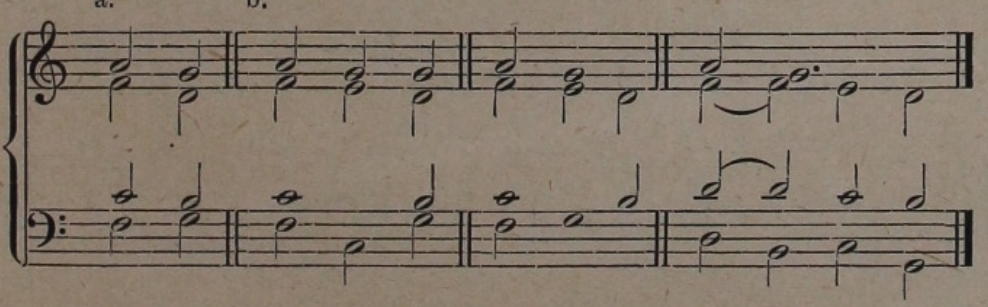
1. wenn die Melodie stufenweise aufwärts in die Finale schreitet:

a. b.



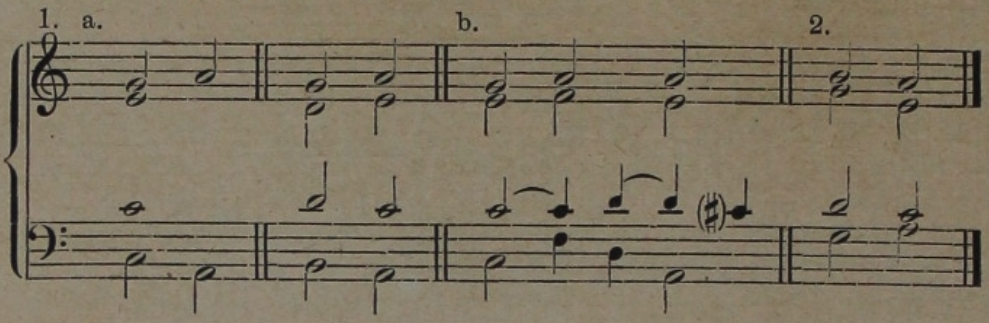
2. wenn die Melodie stufenweise abwärts in die Finale schreitet:

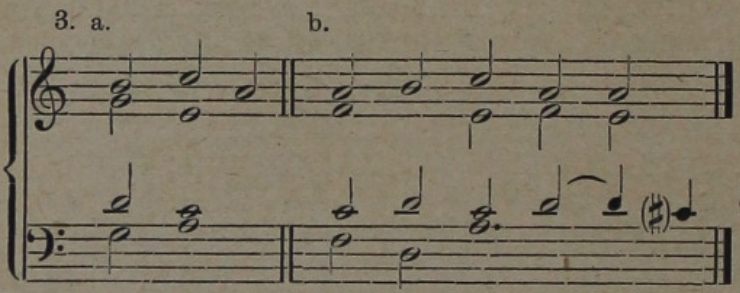
a. b.



Anmerk. Mixolydische Melodien, welche sprungweise in die Finale übergehen, kommen nicht vor.

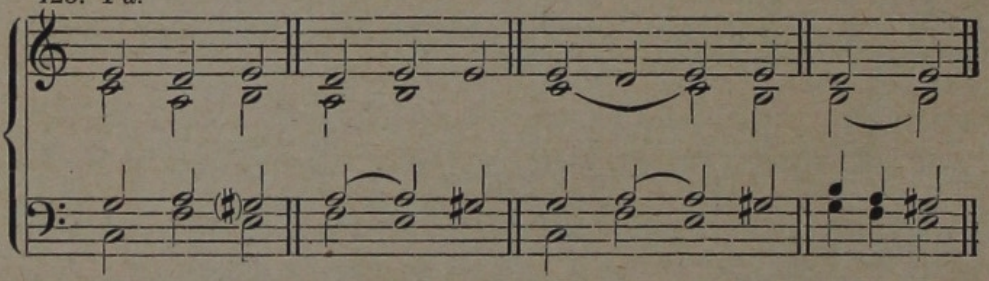
γ) im IX. und X. Modus:

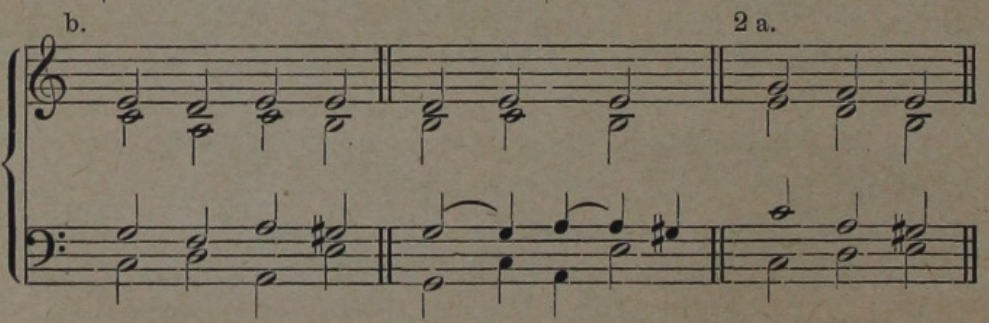


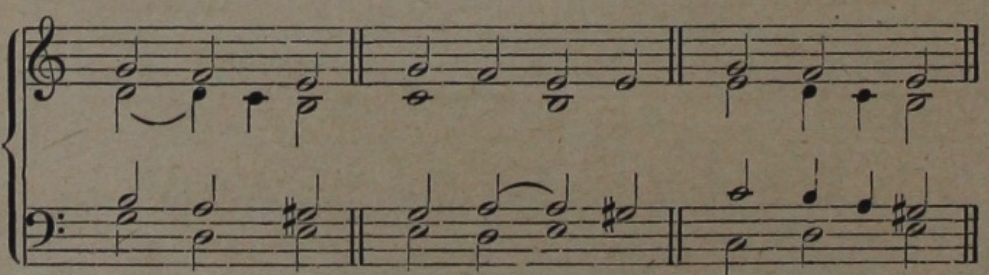


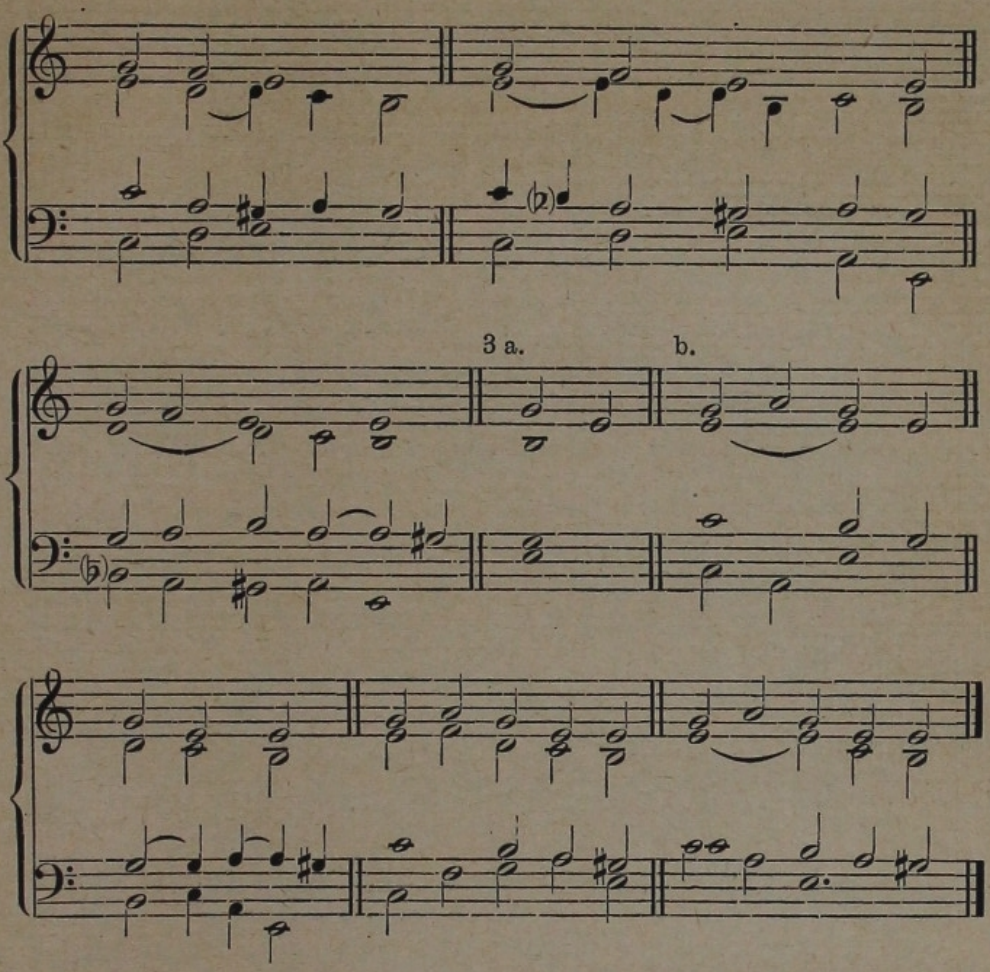
Die Schlüsse des III. und IV. Modus werden natürlich auch in verschiedenartigster Weise gebildet werden können. Gebräuchliche Schlusswendungen sind:

423. 1 a.



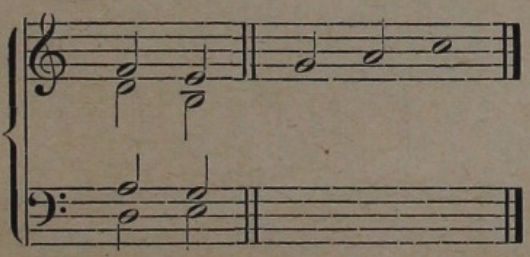






Die beiden ersten Formeln unter 3 mussten mit dem Molldreiklange auf der Finale geschlossen werden, weil dem Schlussakkord unmittelbar der Melodieton *g* vorausgeht. Der Schluss mit dem Molldreiklange ist ferner angezeigt, wenn der phrygischen Kadenz der Melodieton *g* unmittelbar folgt, z. B.

424.

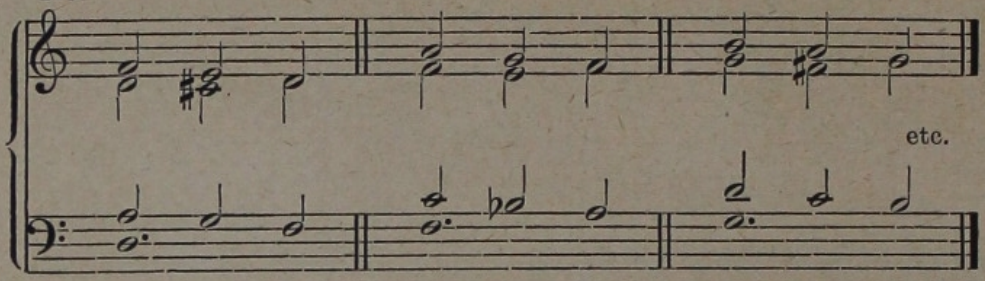


Die Kadenzen des V., VI., XI. und XII. Modus werden wie in den modernen Durtonarten gebildet.

Noch sei erwähnt, dass der lebhaftere Rhythmus des gregorianischen Gesanges zuweilen — besonders bei Ligaturen — ein Liegenbleiben

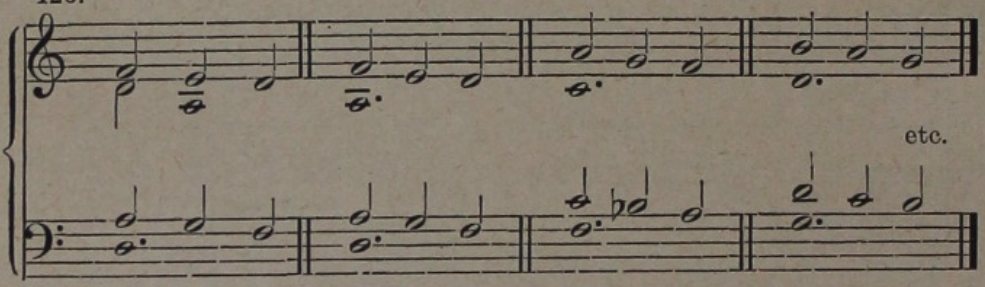
des Basses in der Kadenz — mit Ausnahme in der phrygischen — gestattet, z. B.

425.



In den vorstehenden Schlussformeln kann der Leitton aber auch wegbleiben:

426.

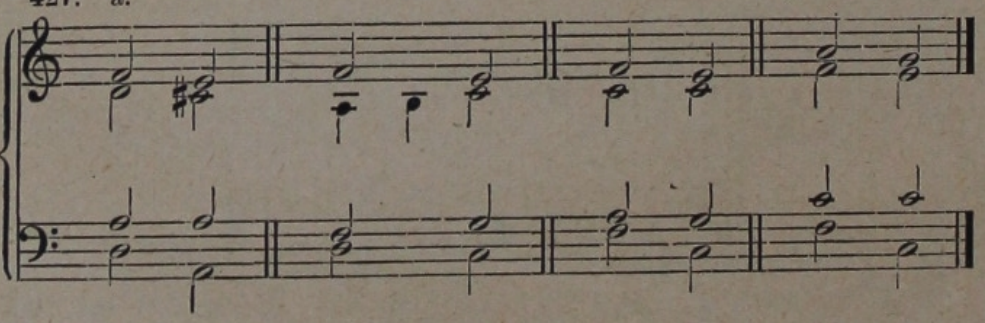


Alle diese Kadenzen sind in den verschiedensten Transpositionen zu üben.

Für unsere nächsten Übungen sollen noch einige Bemerkungen über Modulationen in den alten Tonarten gegeben werden.

Die *dorische* Tonart*) moduliert gern nach Äolisch, Lydisch und Jonisch. Phrygisch und Mixolydisch liegen dem Dorischen ferner. Deshalb wird man die Melodieformeln *f-e* und *a-g* folgendermassen begleiten:

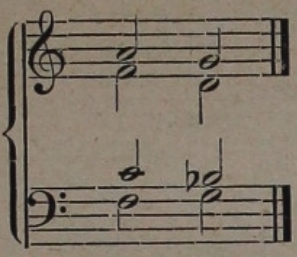
427. a. b.



*) Die Bezeichnung „dorische, phrygische etc. Tonart" gebrauchen wir hier im allgemeinen Sinne, also ohne zwischen „authentischer" und „plagalischer" Form zu unterscheiden.

Wird der mixolydische Schluss alteriert, so ist er zur Begleitung der Melodieformel *a-g* zu brauchen.

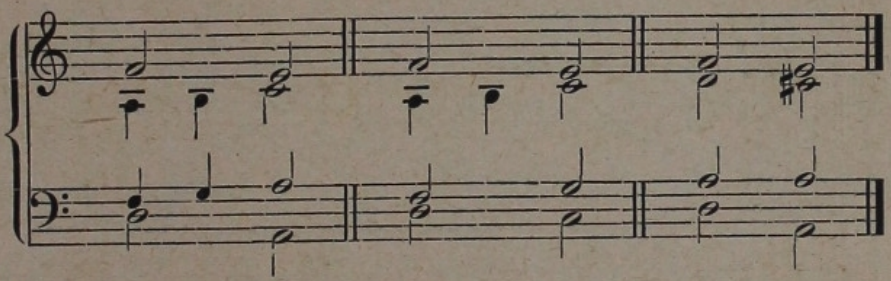
428.



Der *phrygischen* Tonart liegt Äolisch und Jonisch am nächsten; doch kommen auch Schlüsse in die übrigen Tonarten vor.

Um Abwechselung in der Kadenzbildung zu erzielen wird bisweilen der phrygische Schluss umgangen und einer Wendung nach Äolisch, Jonisch, oder Dorisch der Vorzug gegeben.

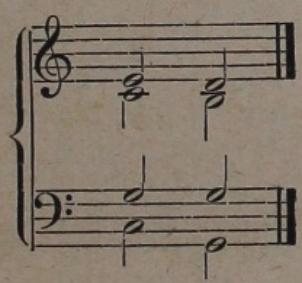
429.



In der *lydischen* Tonart werden Modulationen nach Jonisch und Äolisch, aber auch nach Dorisch stattfinden können.

Der *mixolydischen* Tonart liegt das Dorische ferner. Die Formel *e-d* wird deshalb zumeist wie folgt:

430.



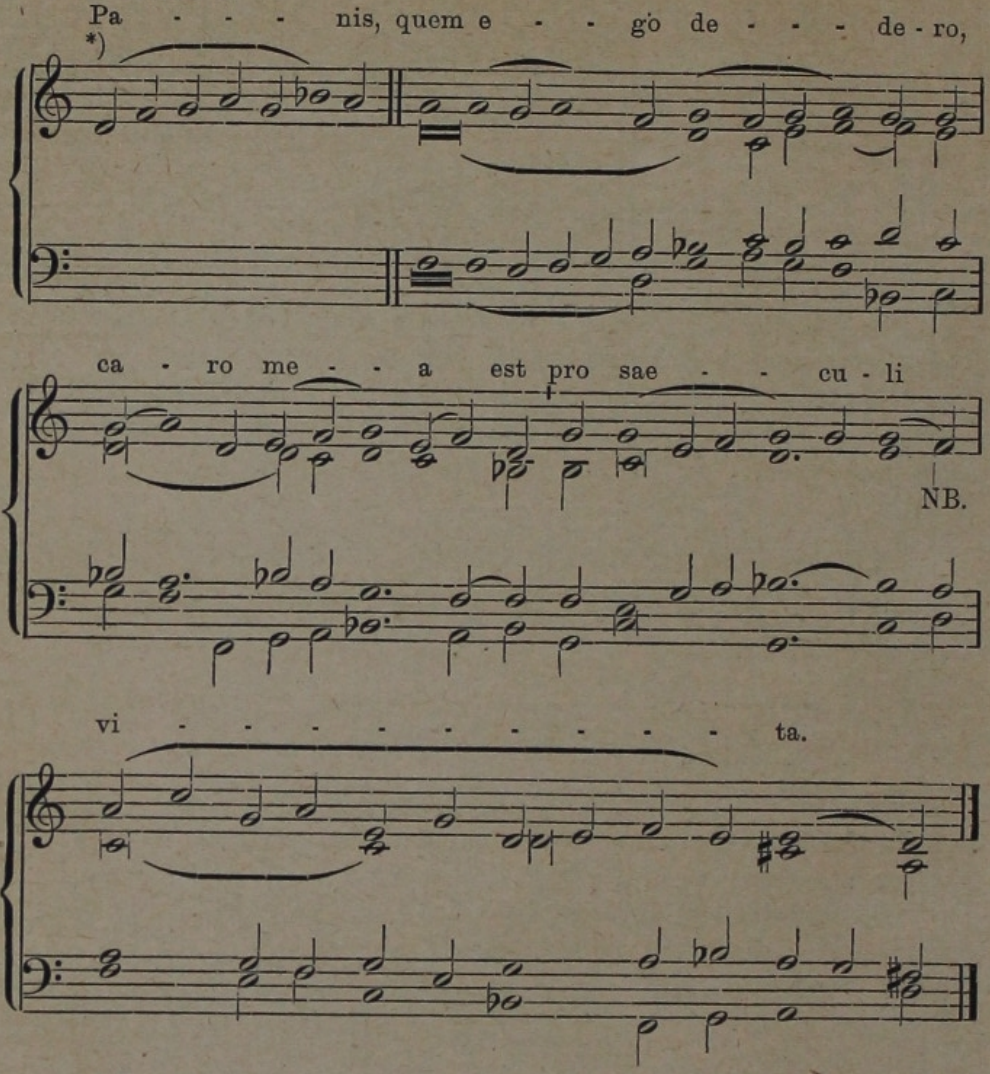
begleitet.

In der *äolischen* Tonart werden Modulationen nach dem Lydischen und Jonischen vorherrschen. Dorische Schlüsse kommen bisweilen vor.

Die *jonische* Tonart hat die Ausweichungen zumeist mit unserer Durtonart gemein, der sie in der harmonischen Behandlung gleicht. Die hauptsächlichsten Modulationen werden also nach Mixolydisch, Lydisch, Äolisch, doch auch nach Phrygisch stattfinden.

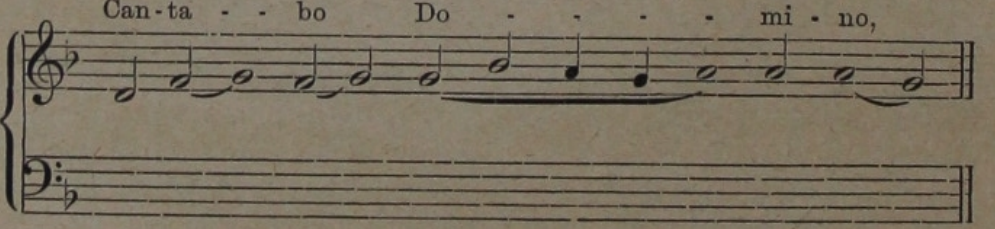
Beispiele für die Begleitung gregorianischer Melodien:

431. *Modus I.*



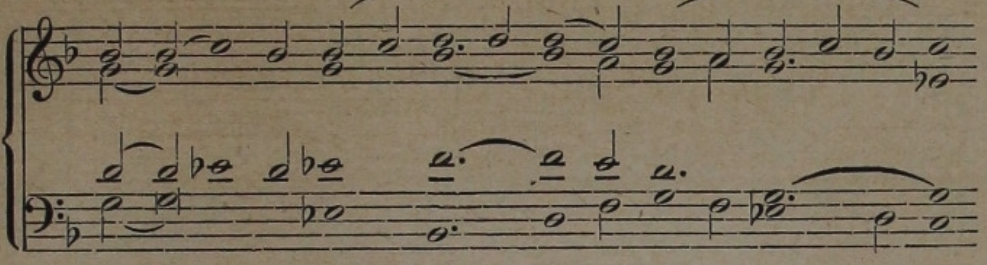
Bei NB. ist statt des Ganzschlusses der Trugschluss gewählt worden, weil der Sinn des Textes an dieser Stelle einen grösseren Ruhepunkt nicht zulässt.

432. *Modus II* (in die Oberquarte transponiert).

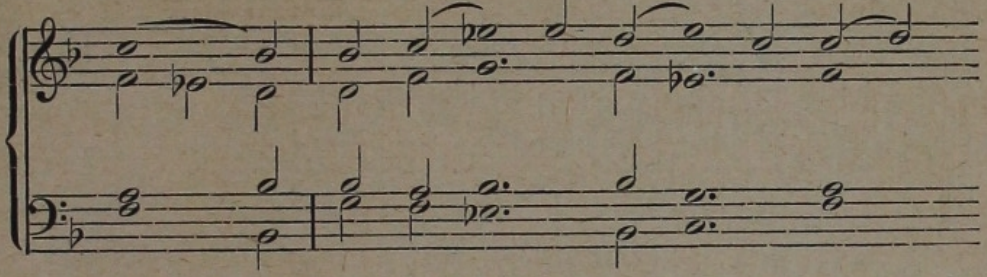


*) Die Intonationen gregorianischer Gesänge werden gewöhnlich nicht begleitet.

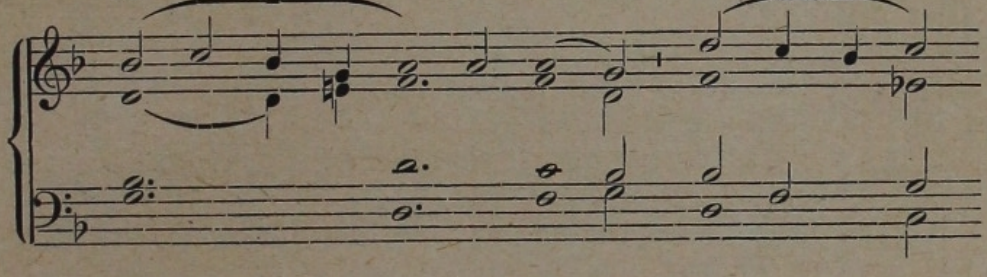
qui bo - na tri - bu - it mi - - - -



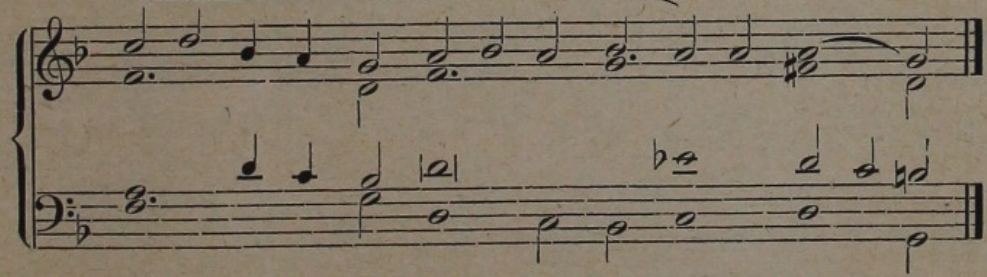
hi: et psal - lam no - mi - ni



Do - - - - mi - ni al - - -

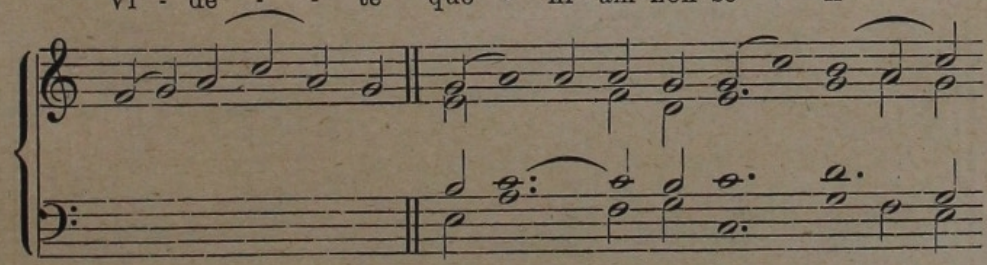


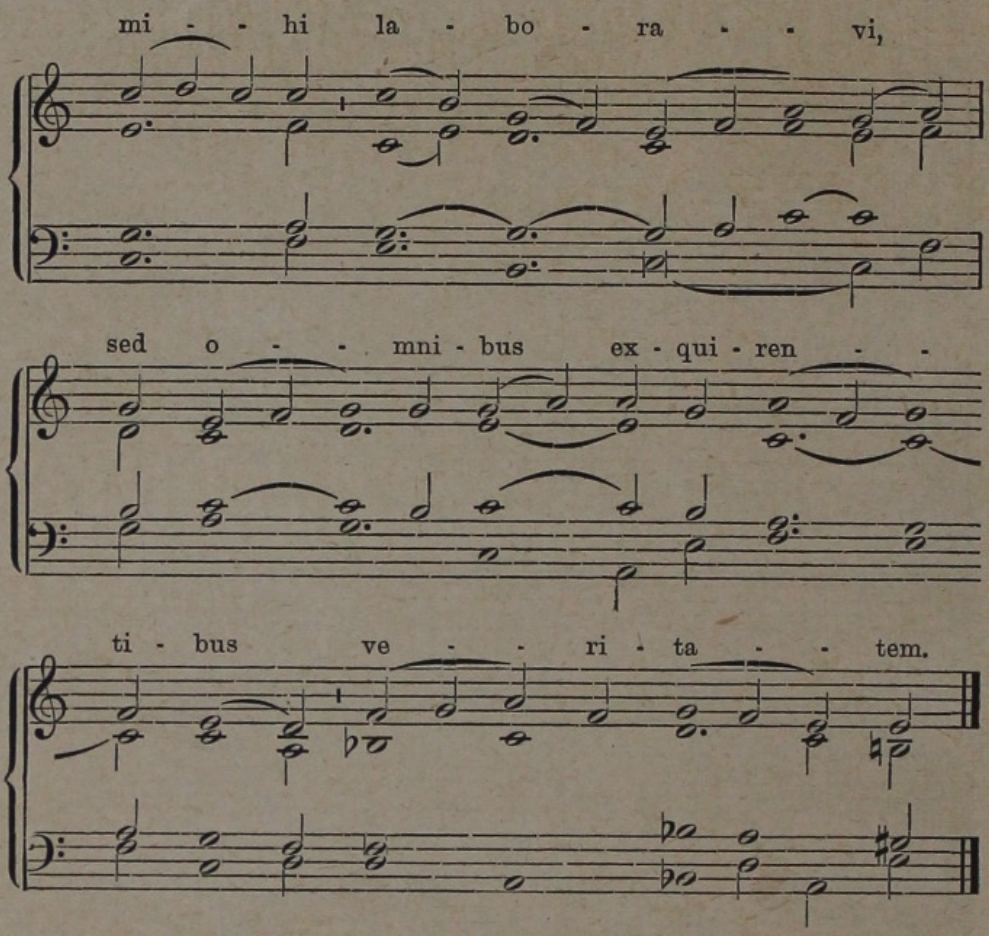
tis - - - - - - - - - si - mi.



433. *Modus III.*

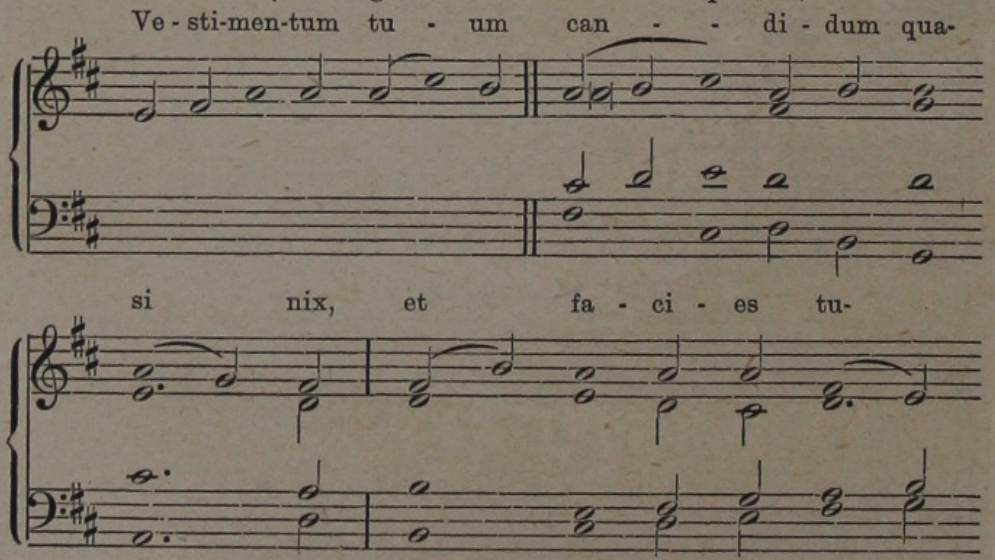
Vi - de - - te quo - ni - am non so - li

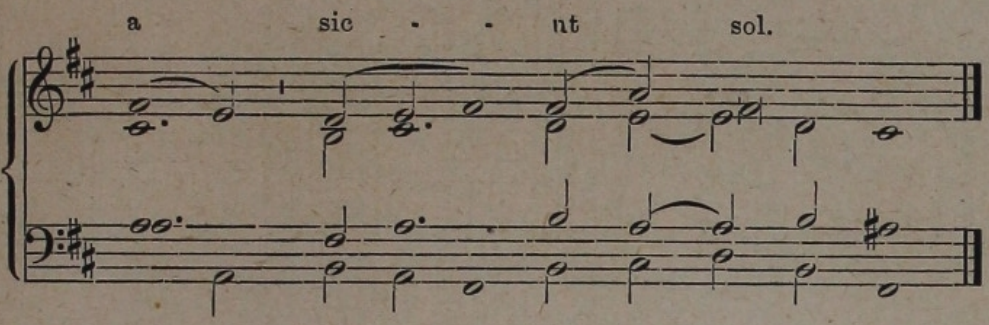




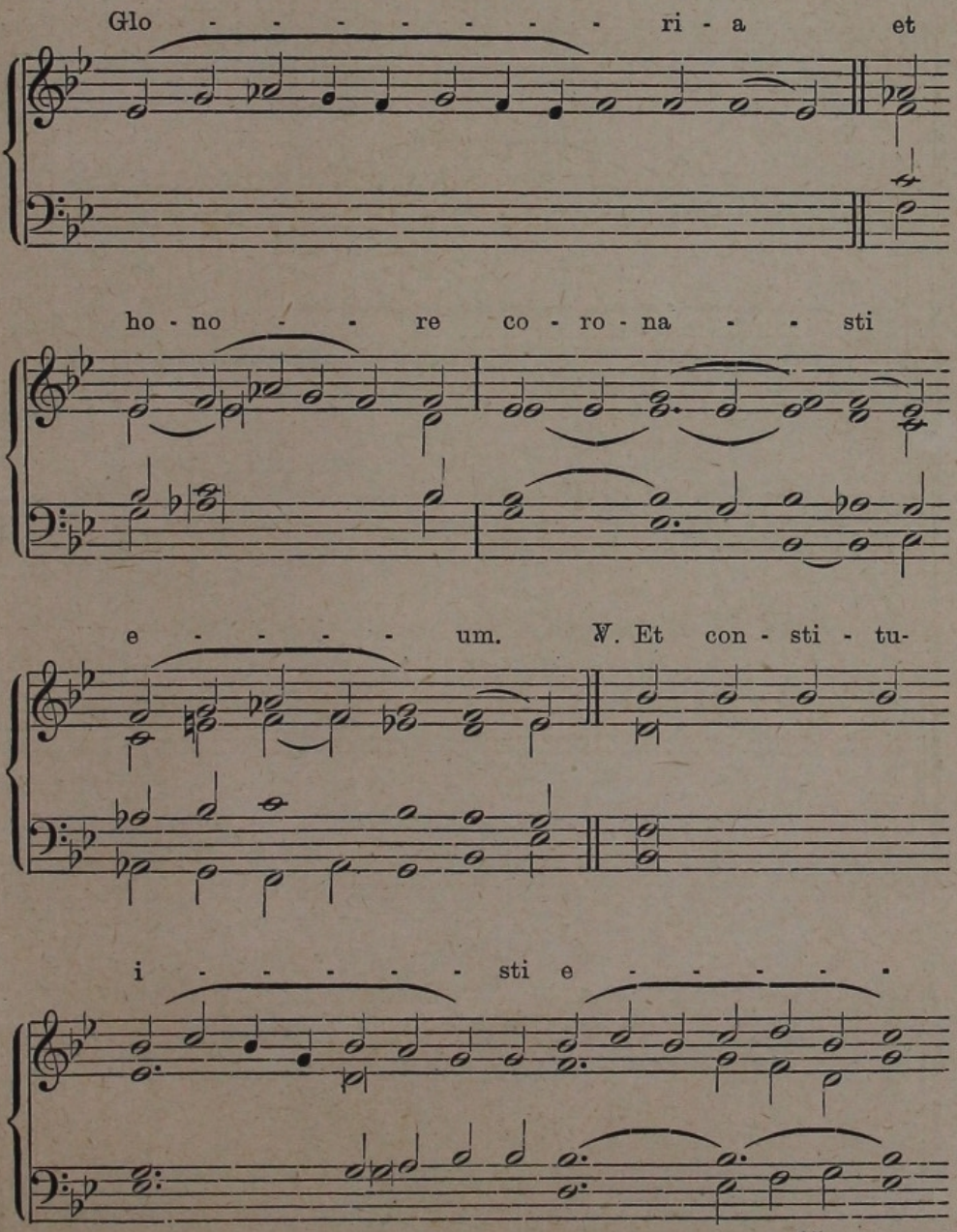
Die Melodie bietet im zweiten Teile wenig Abwechselung. Es war hier die Harmonie möglichst mannigfaltig zu gestalten; daher die Wendung nach dem Dorischen kurz vor dem Schlusse.

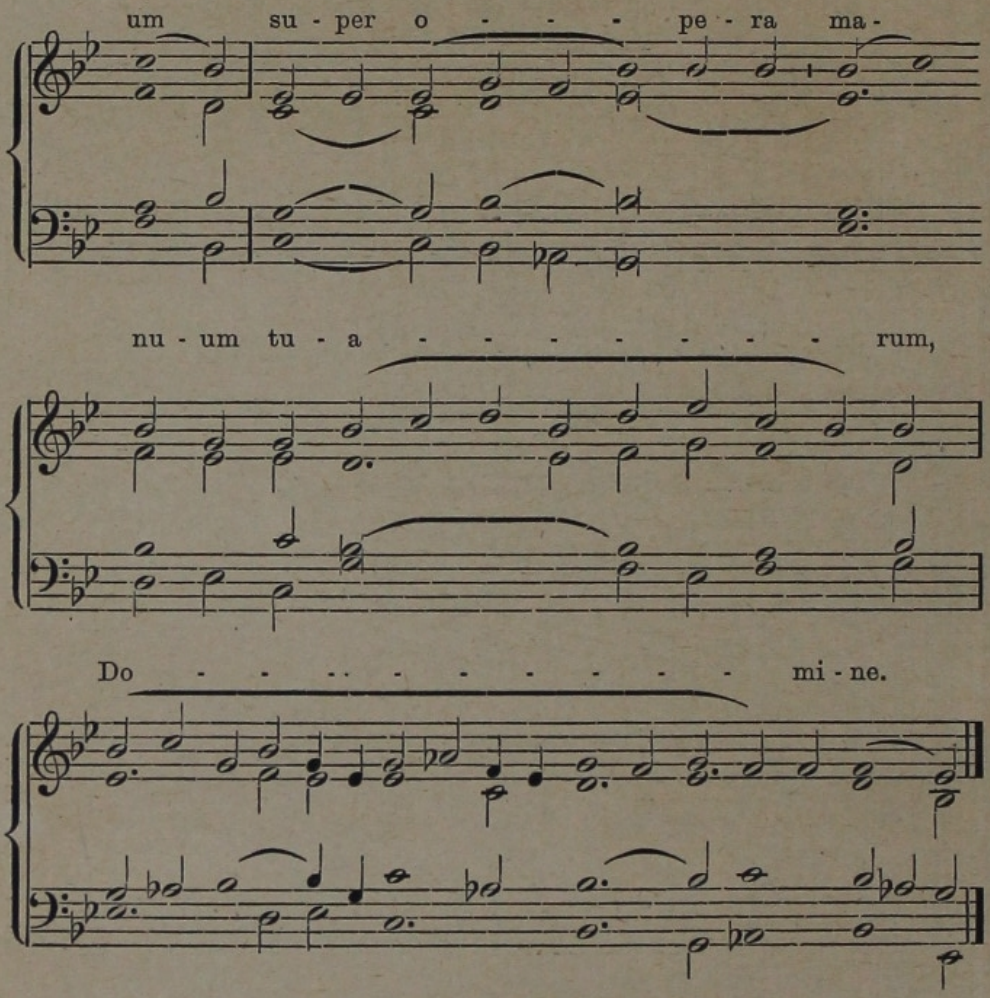
434. *Modus IV* (in die grosse Obersekunde transponiert).



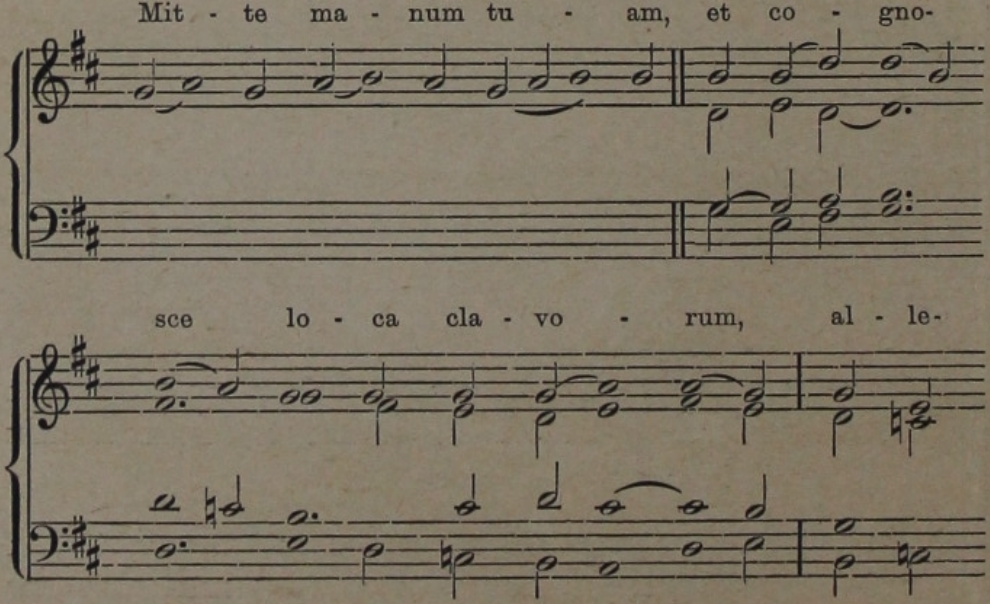


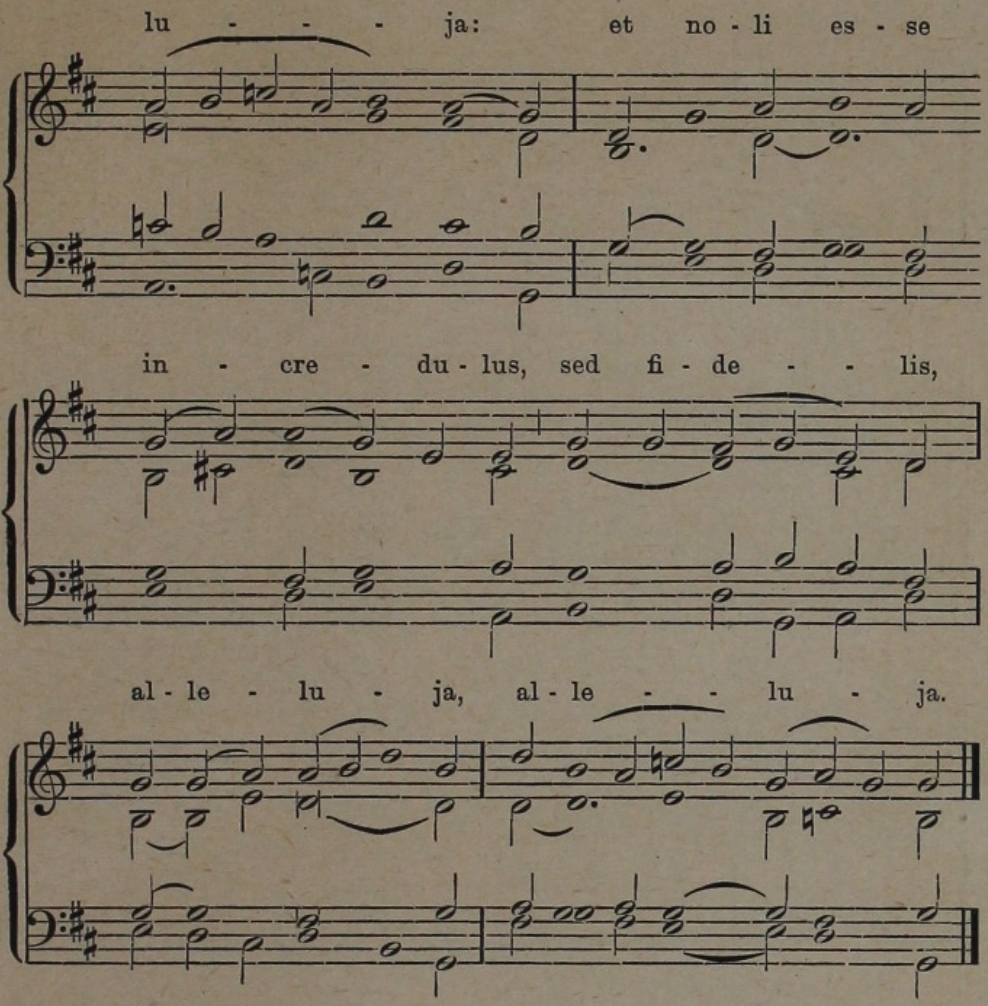
435. *Modus V* (in die grosse Untersekunde transponiert).



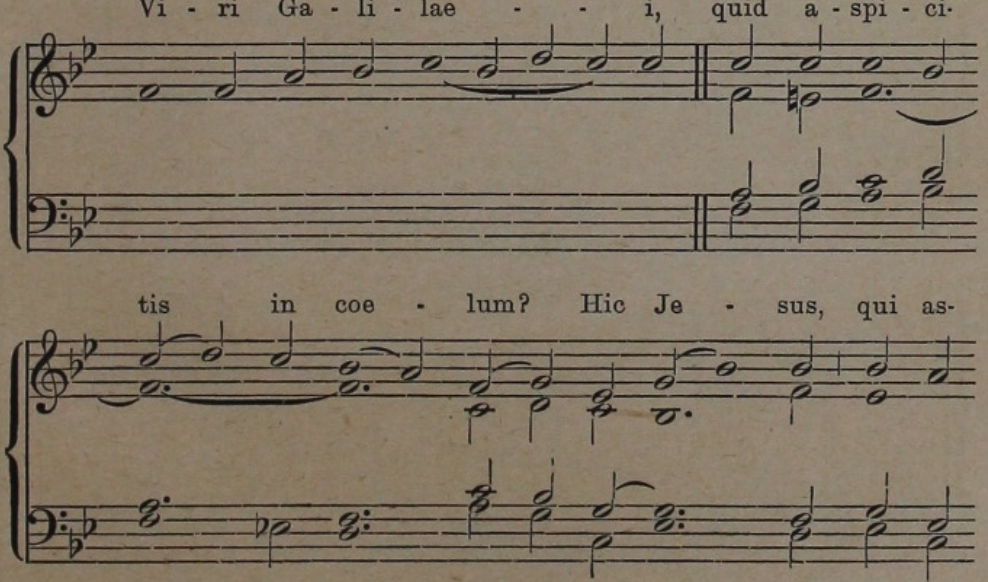


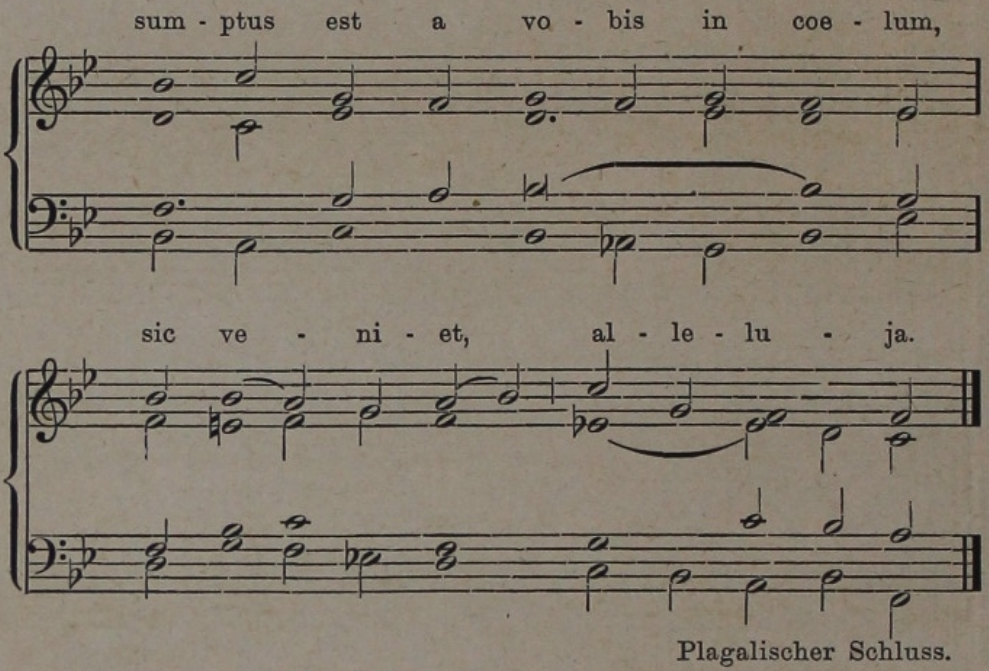
436. *Modus VI* (in die grosse Obersekunde transponiert).





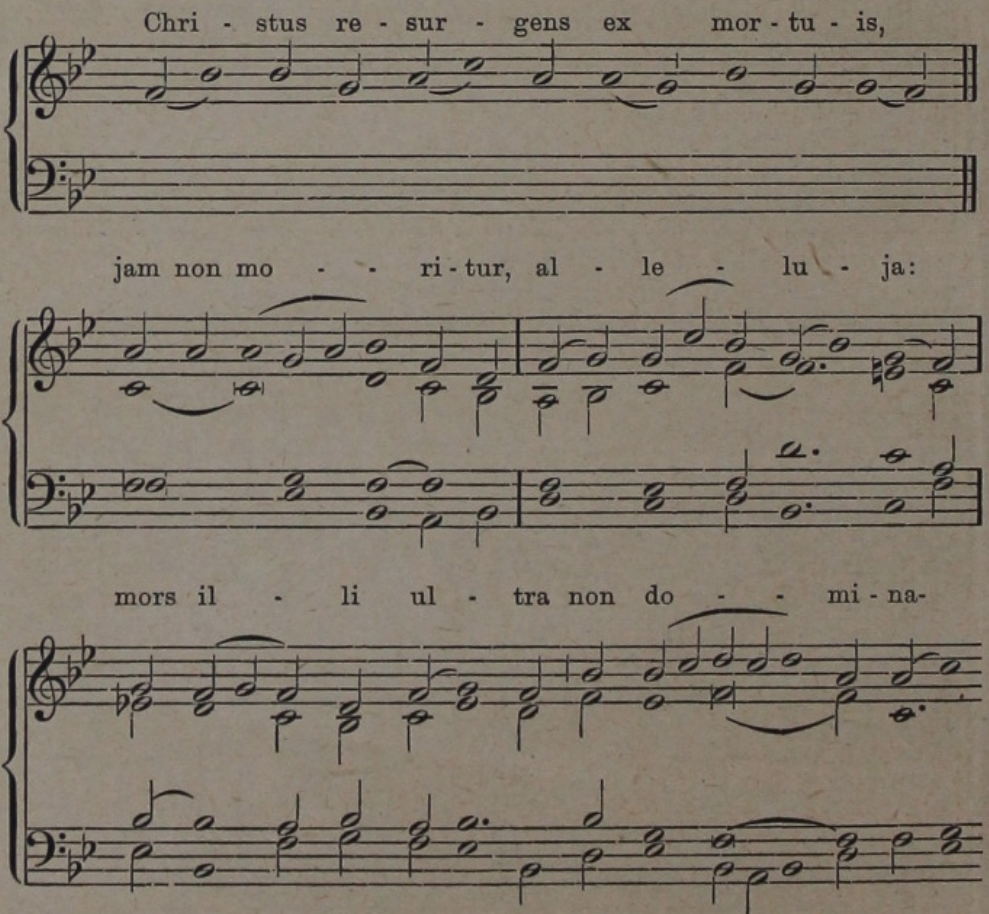
437. *Modus VII* (in die grosse Untersekunde transponiert).

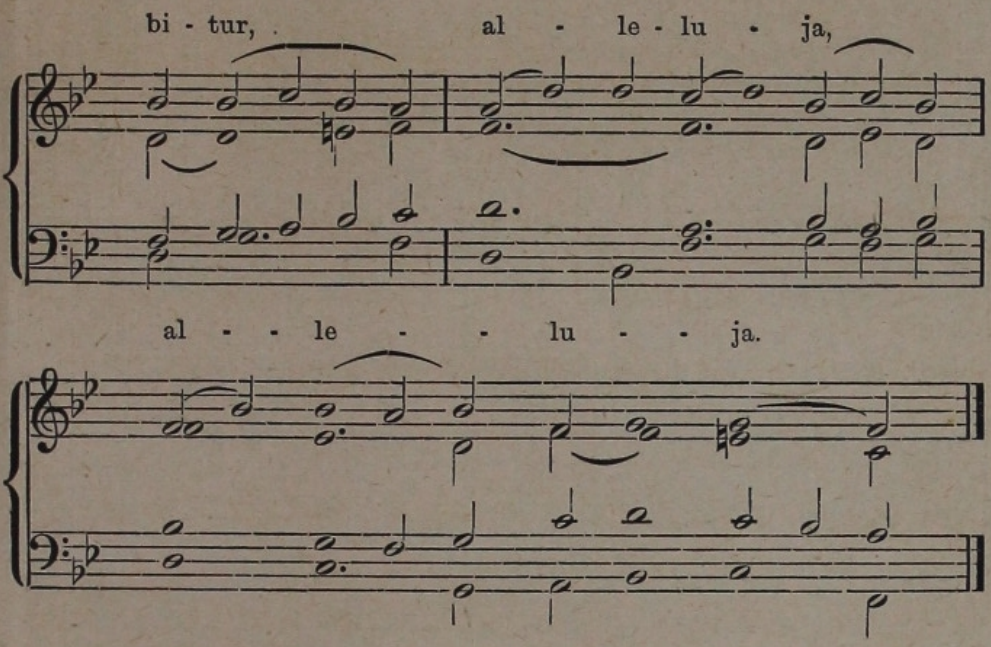




Plagalischer Schluss.

438. *Modus VIII* (in die grosse Untersekunde transponiert).

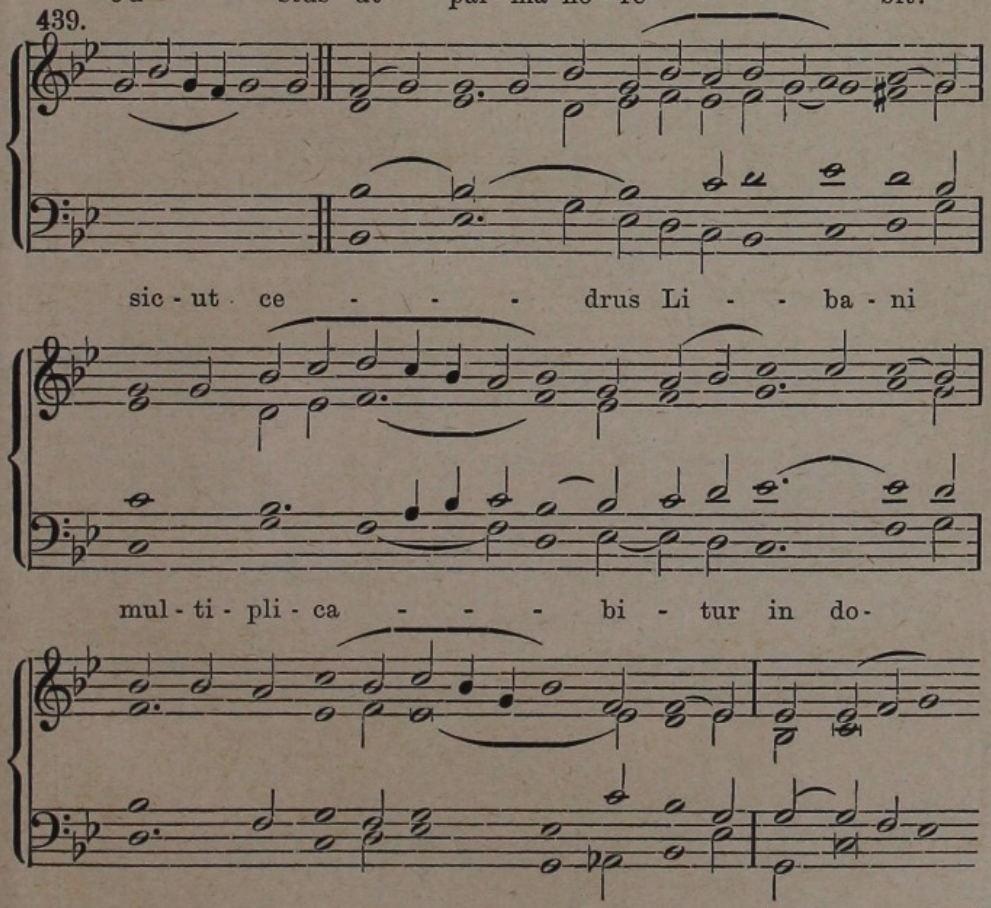


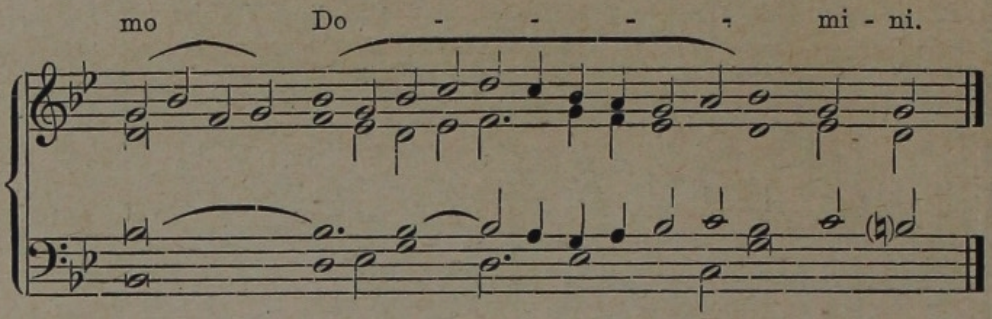


Gregorianische Melodien im IX. Modus kommen fast gar nicht vor.

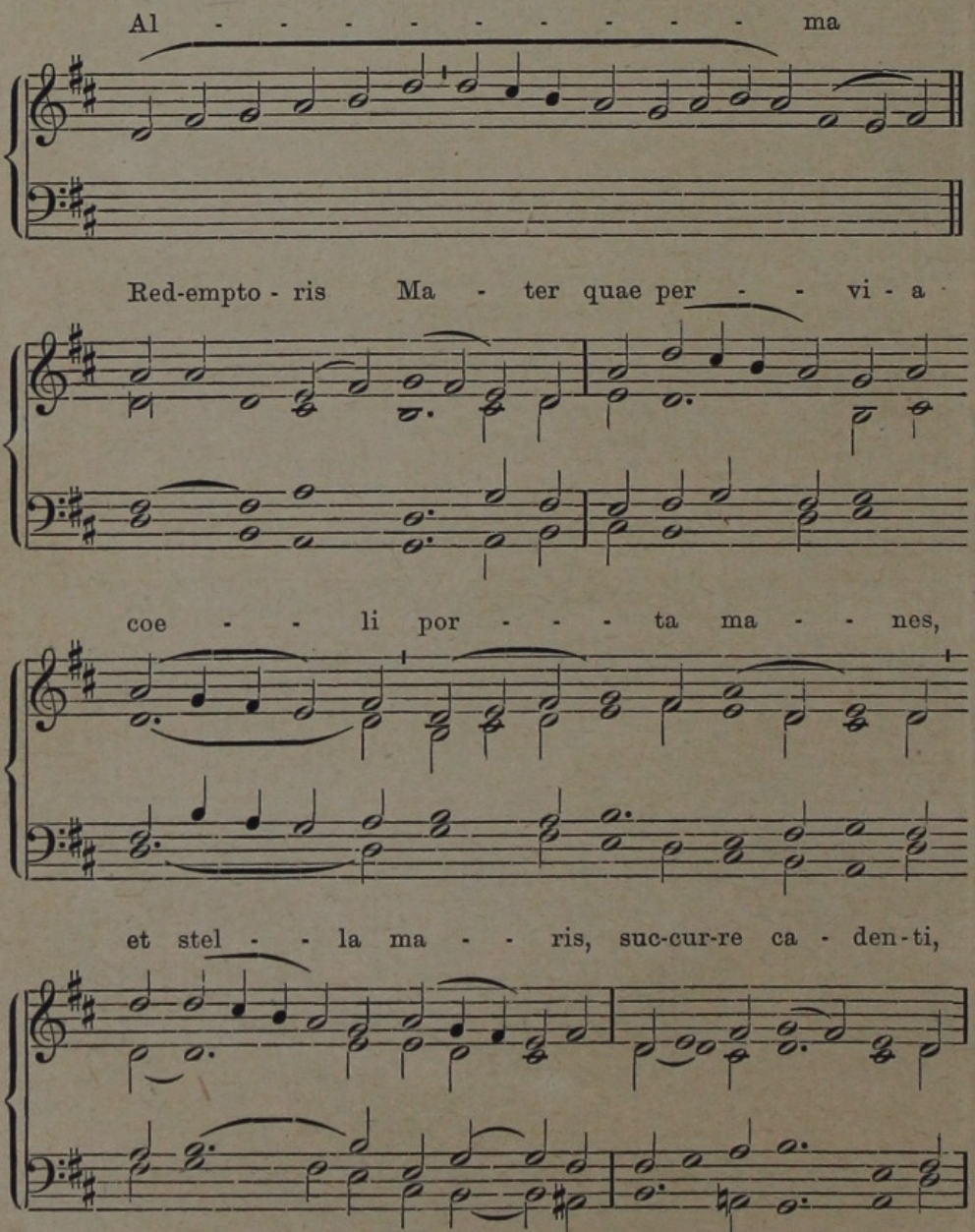
Modus X (in die grosse Untersekunde transponiert).

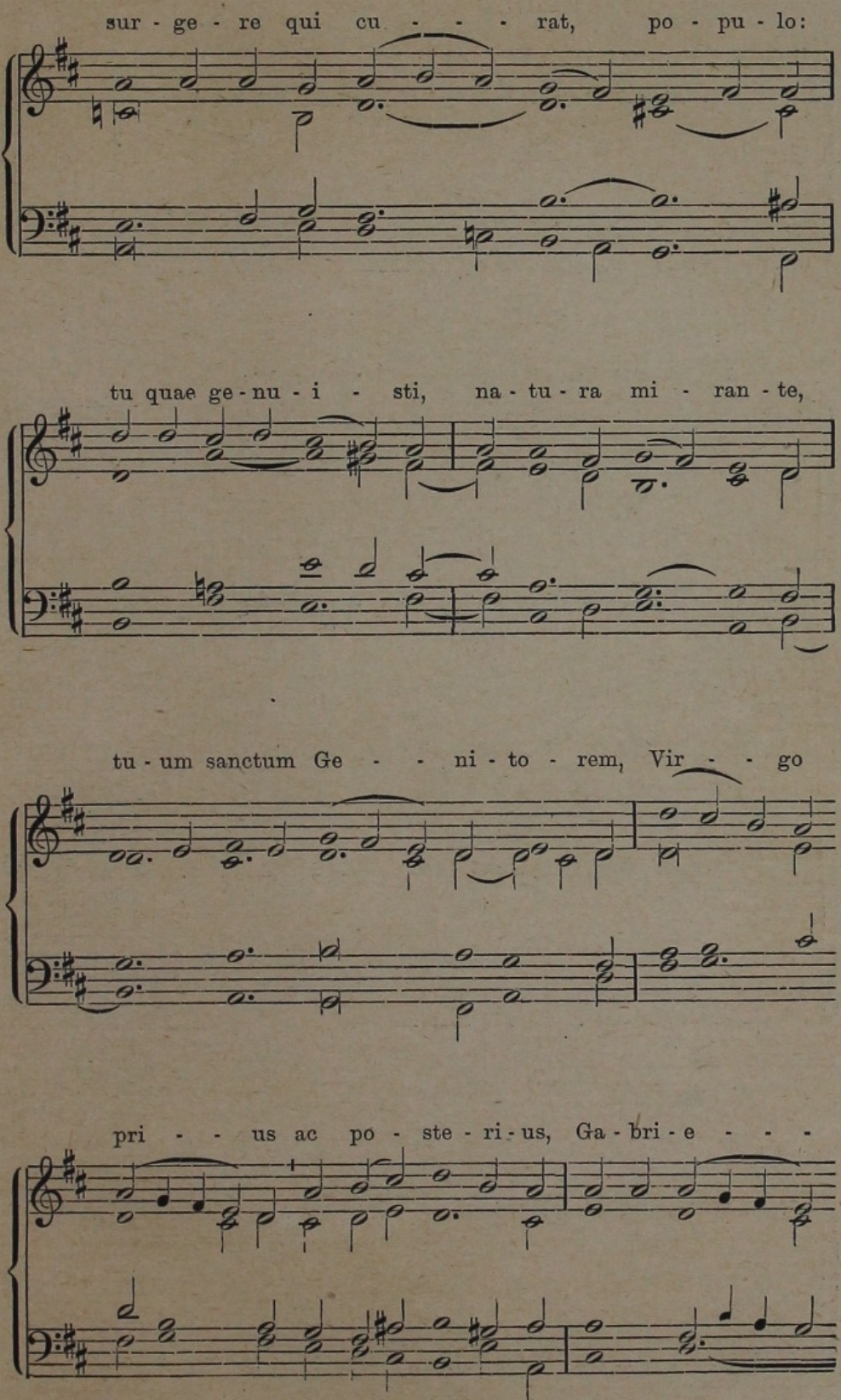
439.

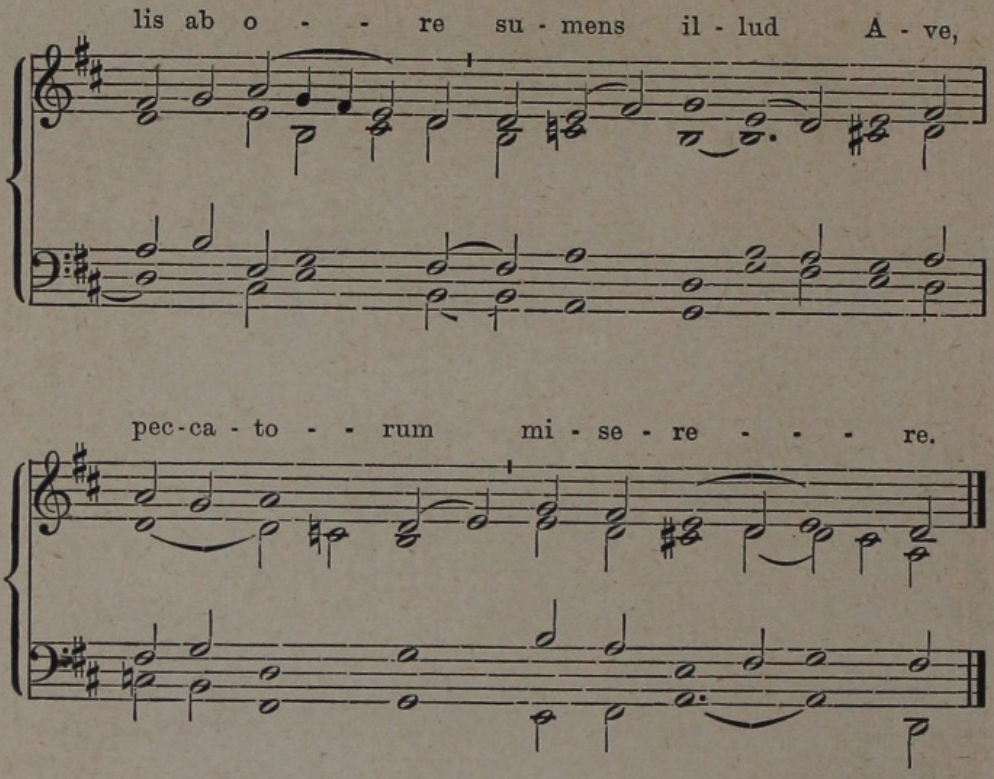




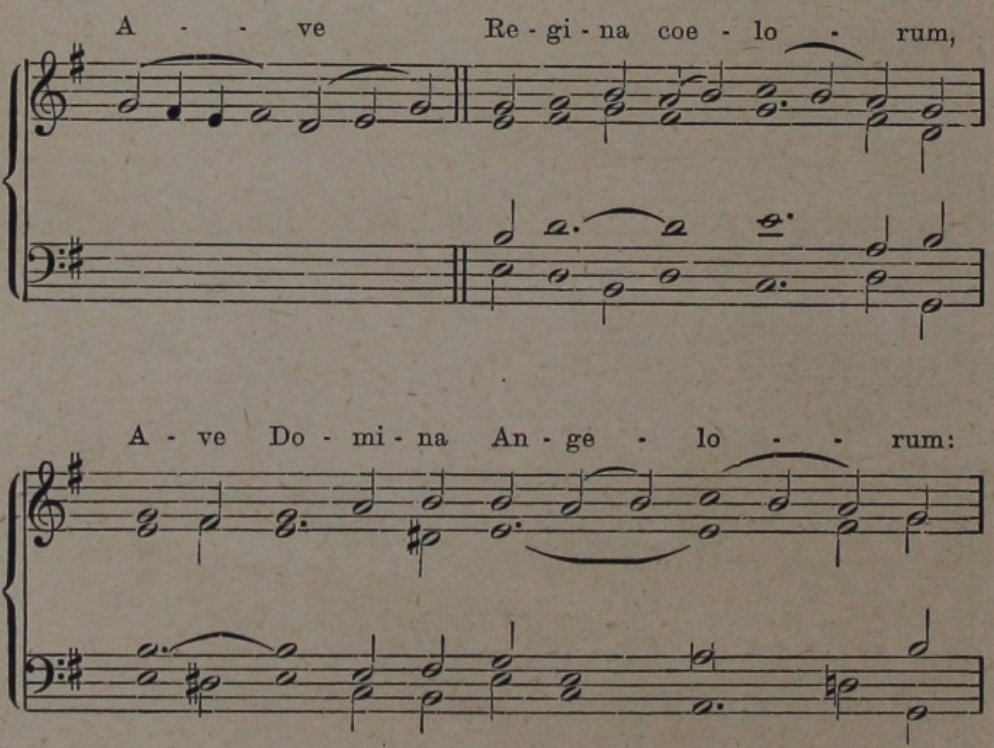
440. *Modus XI* (in die grosse Obersekunde transponiert).

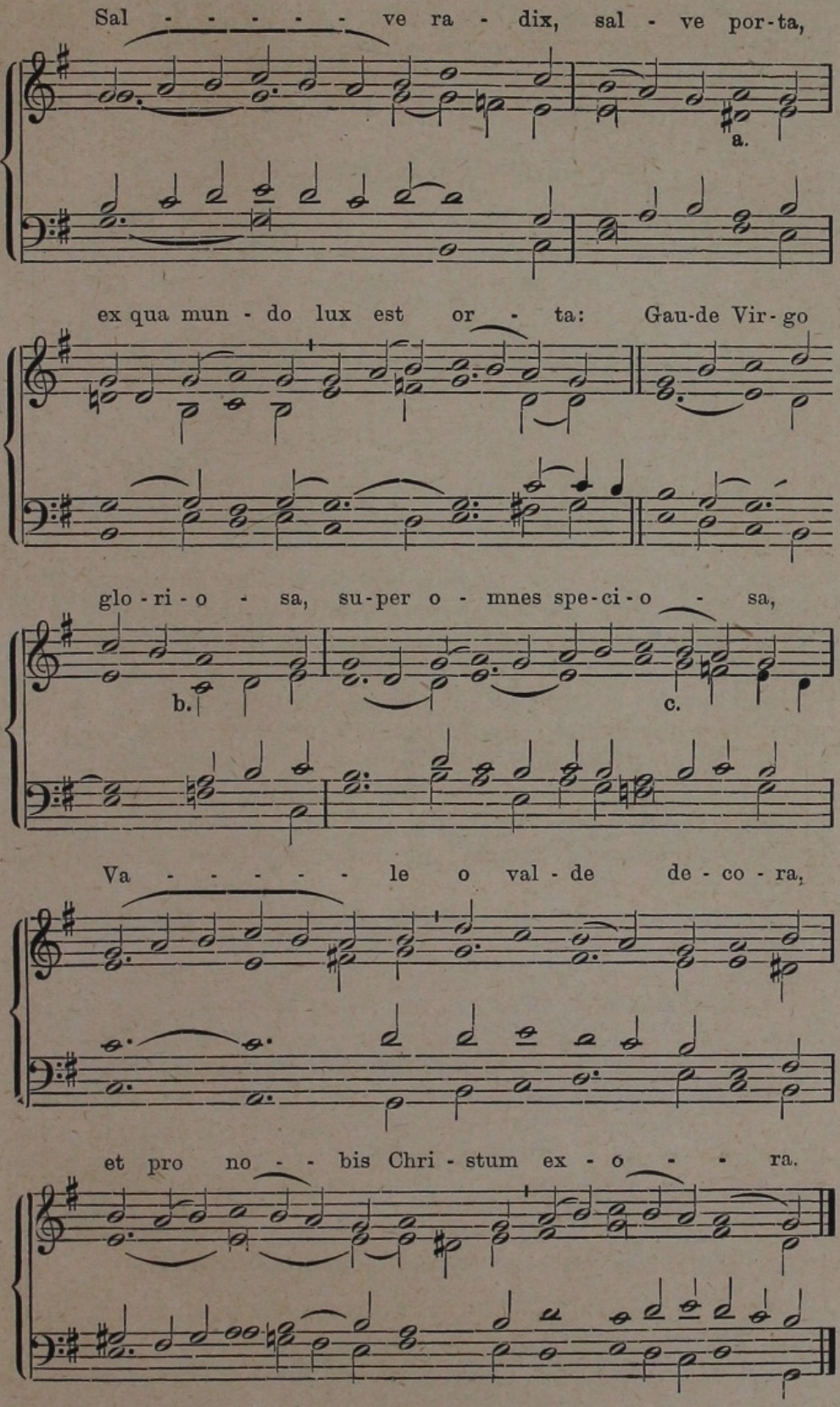



sur - ge - re qui cu - - - - rat, po - pu - lo:
tu quae ge - nu - i - sti, na - tu - ra mi - ran - te,
tu - um sanctum Ge - - - ni - to - rem, Vir - - go
pri - - us ac po - ste - ri - us, Ga - bri - e - - -



441. *Modus XII* (in die Unterquinte transponiert).



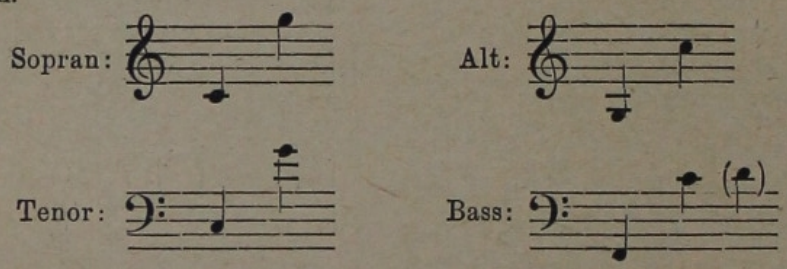

Sal - - - - - - ve ra - dix, sal - ve por-ta,
a.
ex qua mun - do lux est or - ta: Gau-de Vir-go
glo-ri-o - sa, su-per o - mnes spe-ci-o - sa,
b.
c.
Va - - - - - - le o val - de de - co - ra,
et pro no - - bis Chri - stum ex - o - - ra.

Im Interesse mannigfacher Kadenzierung ist in diesem Beispiel der jonische Schluss mehrmals umgangen und durch Wendungen nach Äolisch (a.) und Lydisch (b. und c.) ersetzt worden.

Der Satz für Singstimmen.

Wir unterscheiden Frauen-, bezw. Kinderstimmen (Sopran und Alt) und Männerstimmen (Tenor und Bass).

Der Umfang der einzelnen Singstimmen ist nachfolgend angegeben.



Es kommt vor, dass die Stimmen diesen Umfang überschreiten, doch darf das nur ausnahmsweise, wenn besondere Gründe dazu nötigen, geschehen. In solchen Fällen soll die Stimme sofort wieder eine ihr bequemere Lage aufsuchen. Überhaupt werden die Stimmen sich vorzugsweise in mittlerer Lage bewegen müssen, weil ein längeres und öfteres Beschäftigen derselben in hoher, oder tiefer Lage die Stimmen überanstrengt und die Klangwirkung beeinträchtigt.

Für den Zusammenklang hat man zu beachten, dass die Stimmen in gedrängter Harmonie am kräftigsten wirken. Auch können sich die Stimmen bisweilen kreuzen, wenn dadurch eine gut melodische Führung erreicht wird.

Bezüglich der zu verwendenden Stimmengattungen unterscheiden wir:

1. den Satz für *gleiche* Stimmen (also nur für Frauen-, bezw. Kinderstimmen, oder nur für Männerstimmen),
2. den Satz für *ungleiche* Stimmen oder *gemischten Chor* (also für Frauen-, bezw. Kinder- und Männerstimmen).

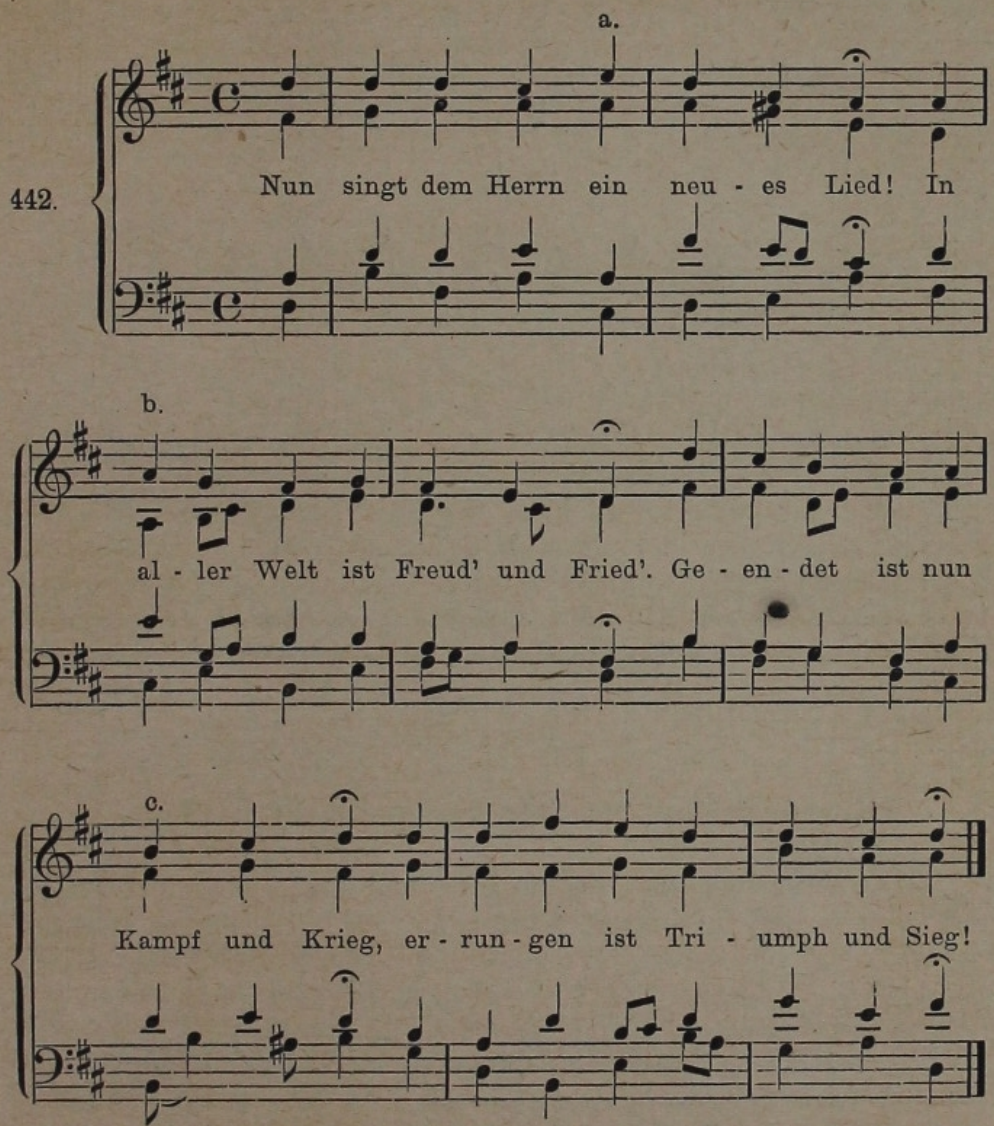
Der letztere ist der wichtigere, weil durch den zu Gebote stehenden grösseren Umfang sich jede Stimme frei entfalten kann. Auch hebt sich dieser durch die reichere Mischung der Klangfarben vortheilhaft von dem Satz für gleiche Stimmen ab.

Der vierstimmige Satz für gemischten Chor.

Diese Setzart bedeutet keine wesentliche Veränderung gegen unsere früheren vierstimmigen harmonischen Übungen. Die Mittelstimmen werden sich hier freier entwickeln dürfen, namentlich dann,

wenn der Sinn des Textes darauf hinweist; auf eine ausdrucksvolle, melodische Führung des Tenors ist ganz besonders zu achten.

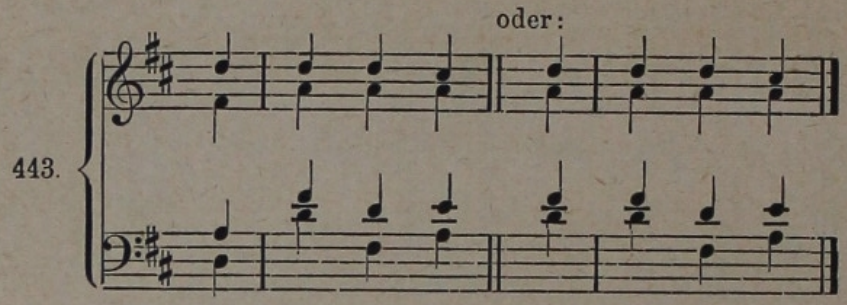
Als Beispiel lassen wir die Bearbeitung eines Kirchenliedes folgen.



Die Melodie des vorstehenden Liedes steht ursprünglich in *C* dur. So entspricht sie ihrem allgemeinen Gebrauch, von höheren und tieferen Stimmen gleichzeitig vorgetragen zu werden. Da aber hier der Sopran (also eine hohe Stimme) die Führung der Melodie allein übernimmt, so würde dieser in der mittleren Tonlage, und damit auch der freudige Inhalt des Textes, gar nicht recht zur Geltung kommen. Es war deshalb eine Transposition (in die grosse Obersekunde) notwendig.

Der zweimaligen Wiederholung des Melodietones *d* zu Anfang sind verschiedene Harmonien — entsprechend der über Begleitung

des Kirchenliedes gegebenen Regeln — untergelegt worden. Im Vokalsatz ist das jedoch nicht immer notwendig; Akkordwiederholungen sind hier bisweilen von guter Wirkung. Der Anfang hätte demgemäss sehr wohl



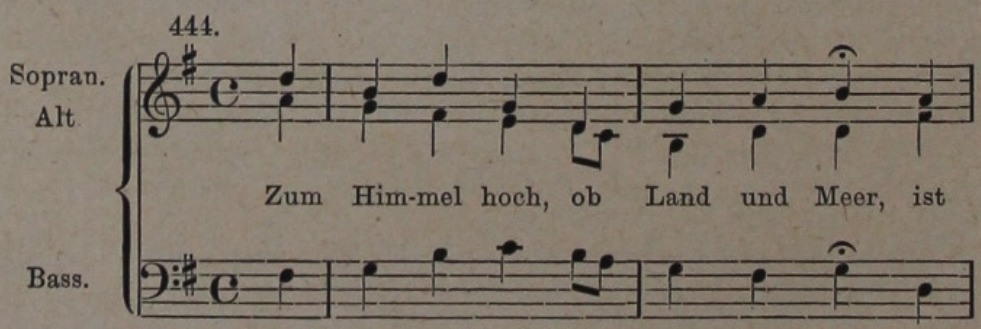
lauten können.

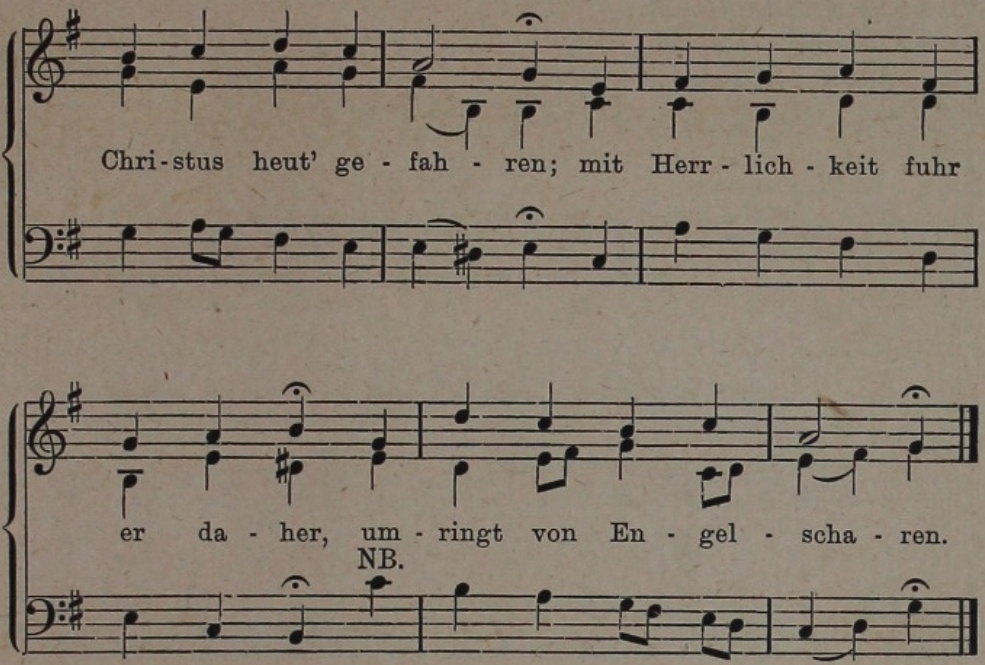
Die hohe Führung des Basses, welcher den normalen Umfang überschreitet, ist durch den Inhalt des Textes gerechtfertigt.

Bei a. im Beispiel 442 hätte der Tenor den Ton *e* beibehalten können. Durch den Sprung nach *a* ist aber eine ausdrucksvollere Stimmführung erreicht worden. Aus gleichen Rücksichten überschreitet bei b. der Tenor den Alt. Man beachte ferner die durch den Inhalt des Textes motivierte, charakteristische Bassführung bei c.

Der dreistimmige Satz für gemischten Chor.

Die Verbindung von Sopran, Alt und Bass, oder Sopran, Alt und Tenor sind in dieser Setzart am gebräuchlichsten. In der Ausarbeitung von Sätzen für Sopran, Alt und Bass hat man darauf Bedacht zu nehmen, dass die einzelnen Stimmen nicht in zu zerstreuter Lage erscheinen, wodurch die Klangwirkung sehr dünn wird. Es ist oben erwähnt worden, dass die beste Gesamtwirkung bei gedrängter Lage der Stimmen erzielt wird; in solcher müssen dieselben ab und zu erscheinen, wie das folgende Beispiel zeigt.



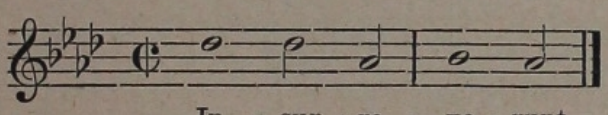


Der Nonensprung im Bass bei NB. ist erlaubt, weil er nach der Fermate stattfindet.

Im dreistimmigen Satz für Sopran, Alt und Tenor wird der letztere im Violinschlüssel, und zwar eine Oktave höher notiert, als er klingt.

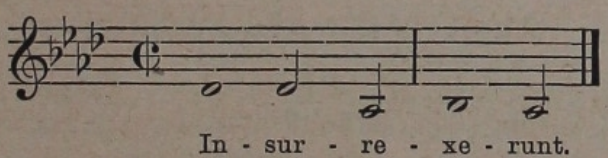
Die nachstehend notierte Tenorstelle

445.



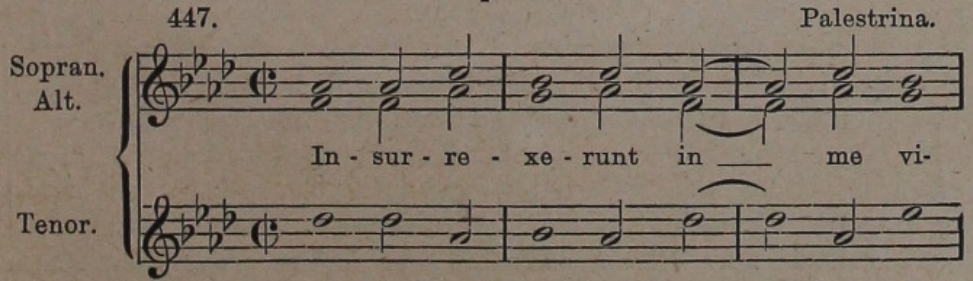
wird also so klingen:

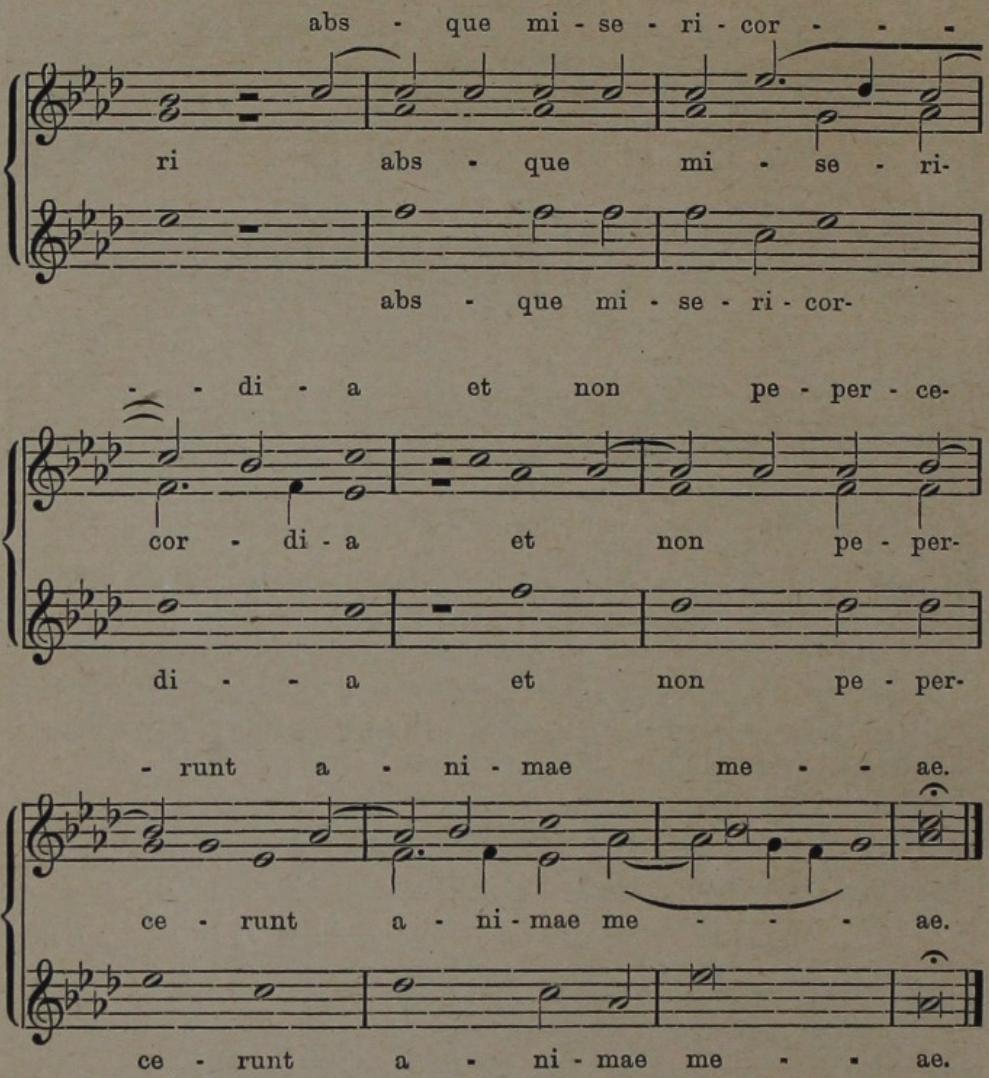
446.



Beispiel.

447. Palestrina.





Der Satz für gleiche Stimmen.

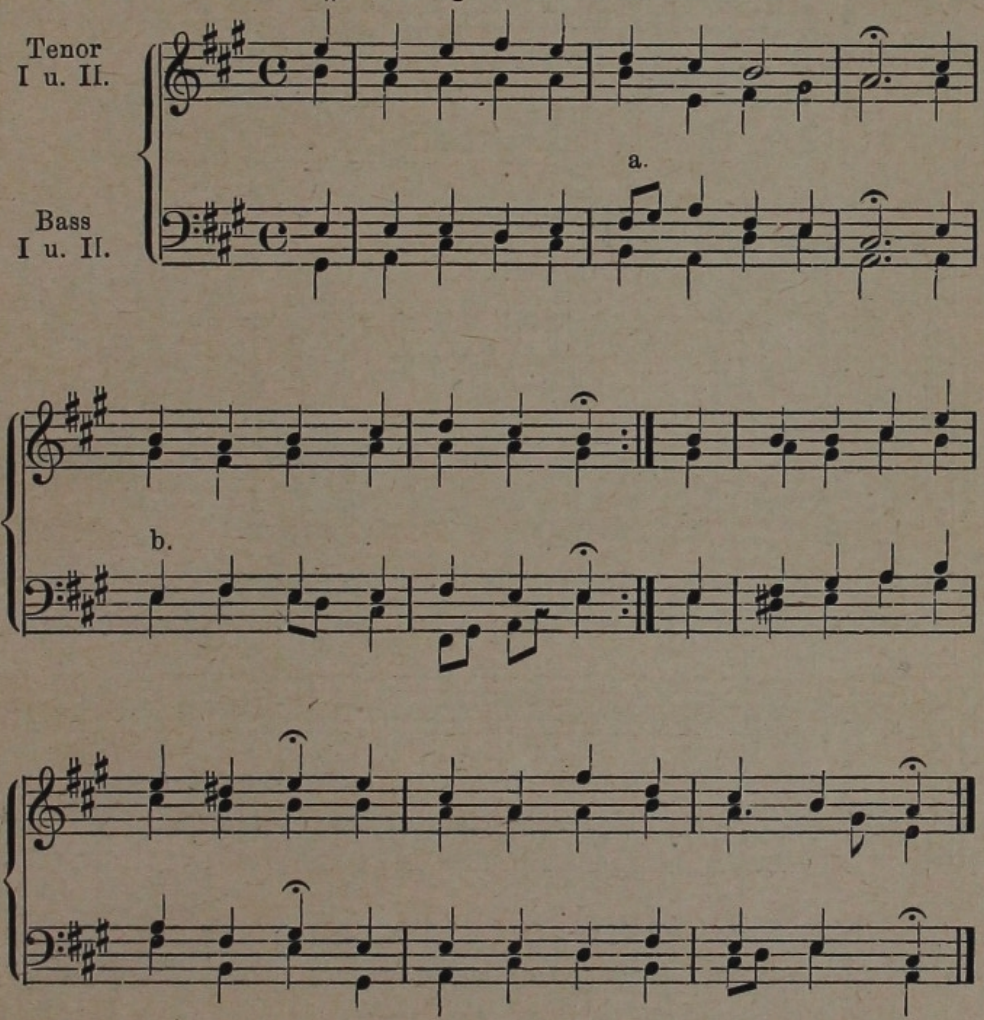
Der geringe Umfang, der in dieser Setzart den einzelnen Stimmen zu Gebote steht, beeinträchtigt deren melodische Ausbildung. Es ist deshalb gestattet, benachbarte Stimmen ab und zu in Einklängen fortschreiten zu lassen; auch Stimmenkreuzung wird bisweilen notwendig sein.

Wir beschäftigen uns zunächst mit dem Satz für *Männerstimmen.* Für die vierstimmige Bearbeitung wählen wir zwei Tenöre und zwei Bässe. Dabei werden die ersteren wiederum im Violinschlüssel um eine Oktave höher notiert, als sie klingen. Zur Bearbeitung für Männerstimmen werden sich Lieder mit geringem Tonumfange am besten eignen. Bei Liedern mit grossem Tonumfange wird die Vierstimmigkeit der Harmonie sehr oft aufgegeben werden müssen, wenn die Stimm-

führung nicht erheblich leiden soll. Für die Stimmlage hat man die geeignete Transposition zu wählen, damit die Tenöre zur vollen Geltung kommen; natürlich ist auch der Charakter des Liedes dabei zu berücksichtigen.

Beispiel.

448. Kirchenlied: „Der Morgen ruft zu neuem Leben".



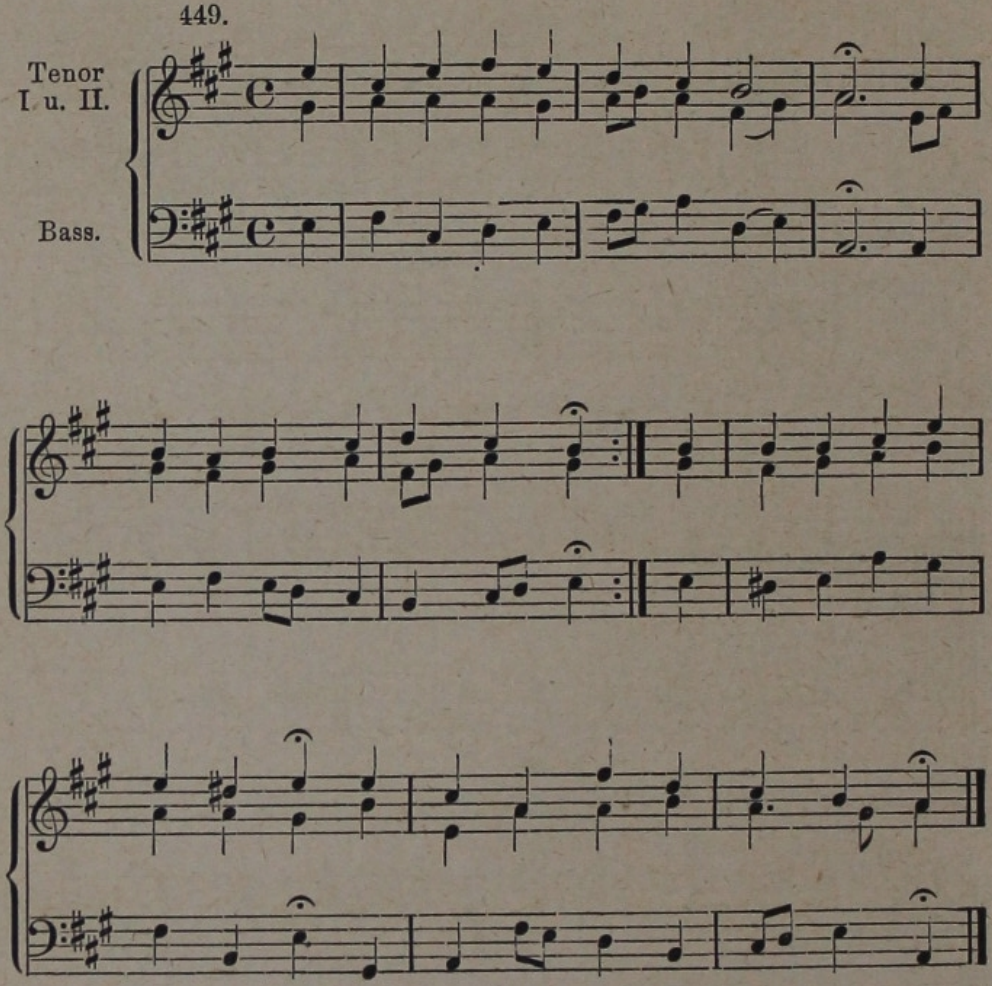
Für die vorstehende Bearbeitung ist die Melodie in die grosse Oberterz transponiert worden. Eine Bearbeitung der Melodie in der ursprünglichen Tonart würde für Männerstimmen viel zu dumpf klingen.

Bei a. findet Stimmenkreuzung statt, b. zeigt Fortschreitungen in Einklängen.

Soll das vorstehende Lied dreistimmig gesetzt werden, so wählen wir zwei Tenöre und Bass. Die Verbindung von Tenor und zwei Bässen dürfte sehr selten sein.

Durch die verringerte Anzahl von Stimmen verliert der Satz zwar an Vollstimmigkeit, gewinnt aber in Bezug auf Stimmführung erheblich.

449.

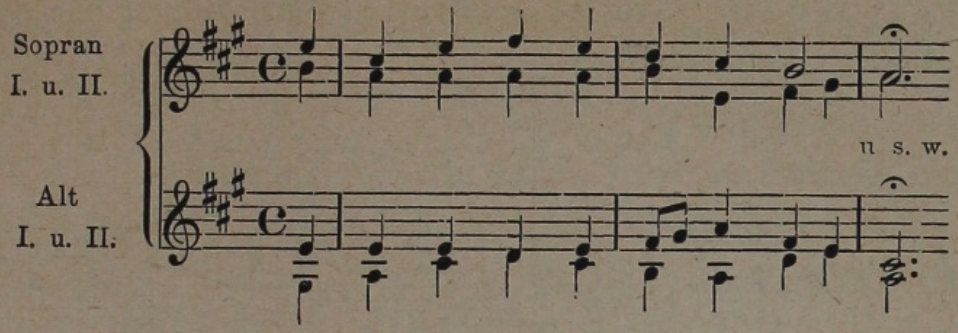


Der Satz für *Frauen-*, bezw. *Kinderstimmen* wird nach denselben Regeln wie der für Männerstimmen behandelt.

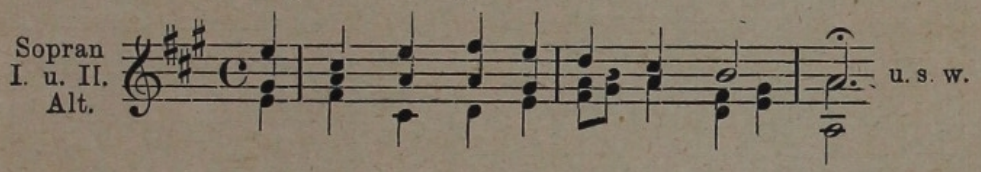
Die obigen Bearbeitungen für Männerstimmen können — in die höhere Oktave übertragen — deshalb auch als Beispiele im Satz für Frauen-, bezw. Kinderstimmen gelten. Da in denselben die Tenöre gegen ihren Klang bereits eine Oktave höher notiert sind, so brauchen wir nur noch den Bass in die obere Oktave zu setzen.

Für die vierstimmige Bearbeitung werden zwei Soprane und zwei Alte, für die dreistimmige gewöhnlich zwei Soprane und Alt gewählt.

450. a. (= 448) vierstimmig.



b. (= 449) dreistimmig.

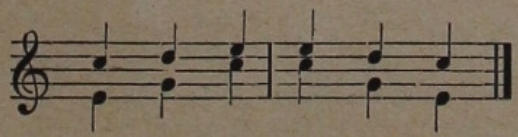


Um die Vollstimmigkeit der Harmonie zu erzielen, wird Kompositionen für gleiche Stimmen oft eine Instrumentalbegleitung (Klavier, Orgel, Orchester) beigegeben. Beispiele bietet die Musiklitteratur in grosser Auswahl.

Die zwei- und dreistimmige Bearbeitung des Volksliedes.

Die Bearbeitung eines Volksliedes muss so einfach gehalten sein, dass auch ungeübte Sänger dieselbe leicht auffassen und vortragen können. Es darf also der volkstümliche Charakter auf keinen Fall unter der Zwei- und Dreistimmigkeit leiden.

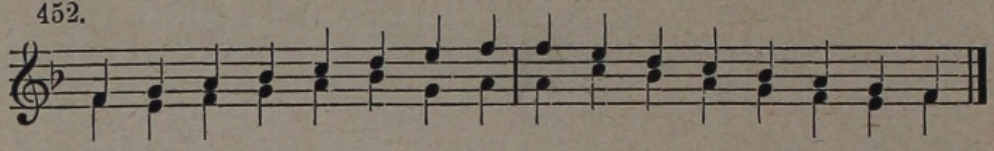
Bei der zweistimmigen Bearbeitung verwenden wir mit vereinzelten Ausnahmen nur Konsonanzen, und zwar zumeist unvollkommene (Terzen und Sexten) an, weil vollkommene (Einklänge, Quinten, Oktaven) zu leer klingen. Unter den vollkommenen Konsonanzen ist die Quinte die bevorzugtere. Ihre Anwendung gründet sich auf den naturgemässen zweistimmigen Hornsatz, in welchem sie den Übergang aus der Sexten- in die Terzenfolge und umgekehrt vermittelt. Die Oberstimme macht dabei die stufenweise Bewegung 1 2 3 oder 3 2 1.

451. 

Damit der Harmoniefortschritt in der zweistimmigen Bearbeitung ein natürlicher ist, haben wir uns stets den zu Grunde liegenden Akkord zu vergegenwärtigen.

Wir begleiten zunächst, und zwar soweit dies möglich, die Tonleiter mit Terzen:

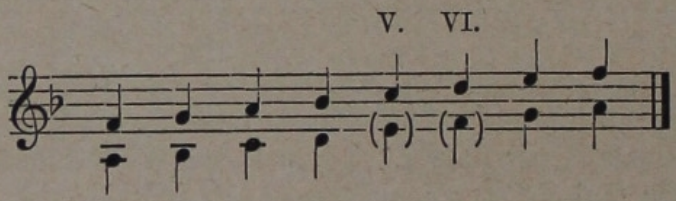
452.



Die erste und achte Stufe lassen Terzenbegleitung nicht zu, weil der Ton *d* nicht zur *F*dur-Harmonie gehört. Die erste Stufe hat den Einklang, die achte die Sexte erhalten. Auch bei der aufsteigenden siebenten Stufe wurde die Terzenbegleitung aufgegeben, weil eine stufenweise Folge grosser Terzen in steigender Bewegung unschön klingt.

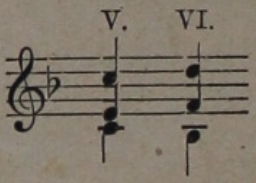
Eine Begleitung der Tonleiter nur in Sexten

453.



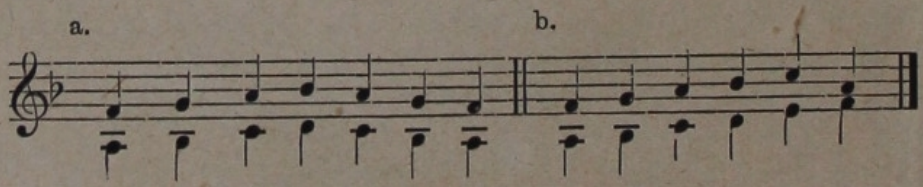
ist ebensowenig möglich, weil dabei der Harmoniefortschritt von der fünften zur sechsten Stufe ein weniger natürlicher ist.

454.



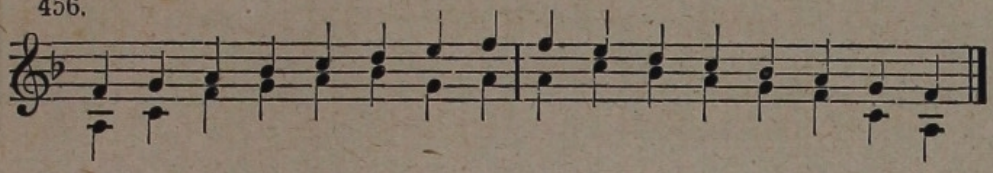
Ununterbrochene Sextenfolgen sind demnach nur bis zur vierten Stufe anzuwenden (a.), allenfalls bis zur fünften, wenn dieser die dritte Stufe folgt, welcher der tonische Dreiklang untergelegt werden kann (b.).

455.



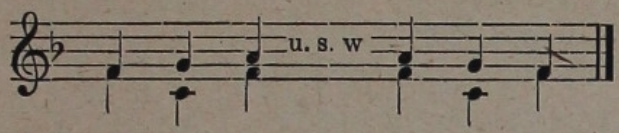
Verwenden wir die Quinte in der bei Nr. 450 angegebenen Weise, so wird die Begleitung 1er Tonleiter mannigfaltiger.

456.



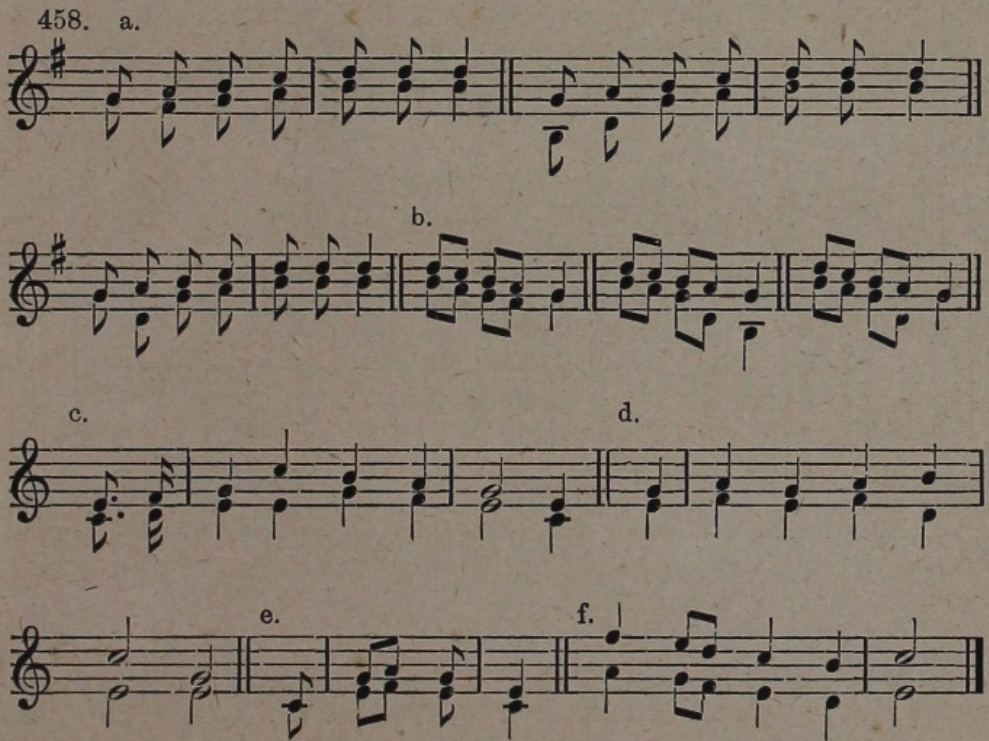
Die erste Stufe könnte hierbei aber auch mit dem Einklang begleitet werden.

457.



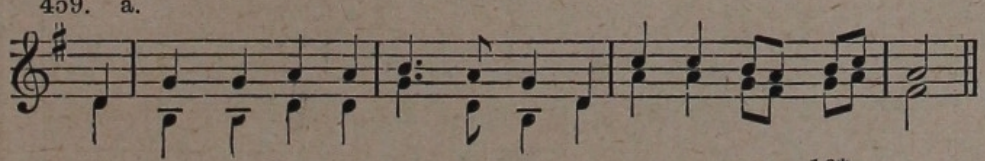
Es folgen nun einige Melodieabschnitte, die den entsprechenden Stufen der Tonleiter gemäss behandelt worden sind.

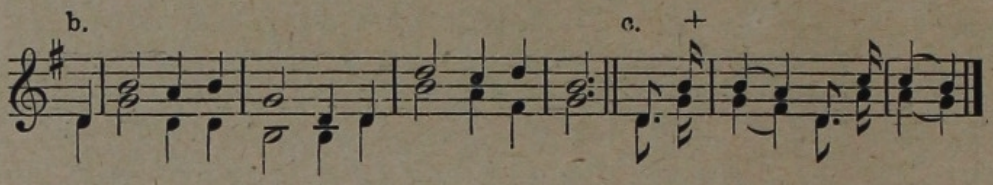
458. a.



Bei Melodieabschnitten, welche im Auftakt mit der Quinte beginnen und in ein höheres Intervall fortschreiten, wählt man für den Anfang den Einklang, z. B.

459. a.

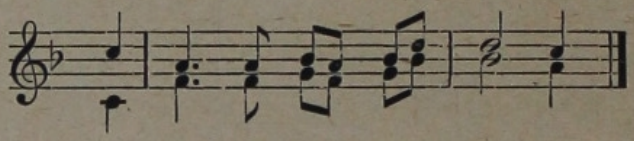




Im Auftakt bei c. ist das *h* als Vorausnahme des folgenden Melodietones sowie dieser begleitet worden.

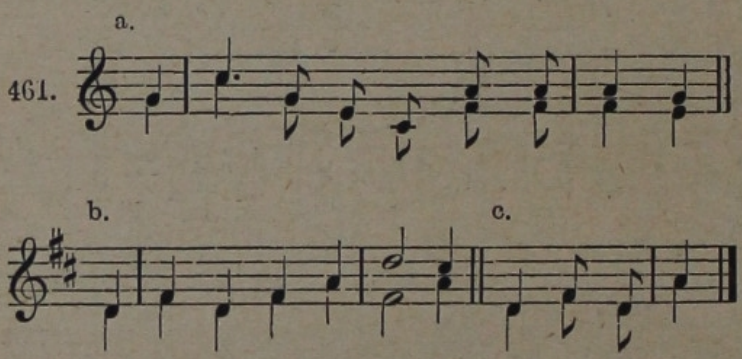
Bei Melodieabschnitten, welche im Auftakt mit der höheren Quinte beginnen und unmittelbar in ein tieferes Intervall fortschreiten, wird der Anfang am besten mit der Oktave begleitet.

460.



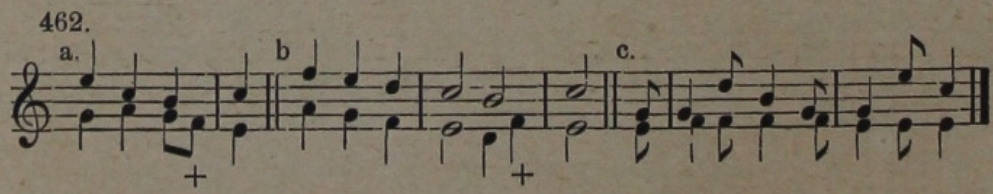
Bewegen sich Melodieabschnitte in Akkordtönen, so kann man beide Stimmen in Einklängen fortschreiten lassen.

461.



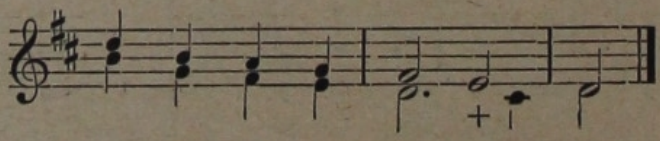
Dissonanzen, die in der Begleitung nur selten Verwendung finden können, werden fast ausschliesslich als Dominantseptime (entweder im Durchgange, oder nachschlagend, aber auch frei) auftreten.

462.



Dass Vorhalte nicht ganz ausgeschlossen sind, zeigt das folgende Beispiel:

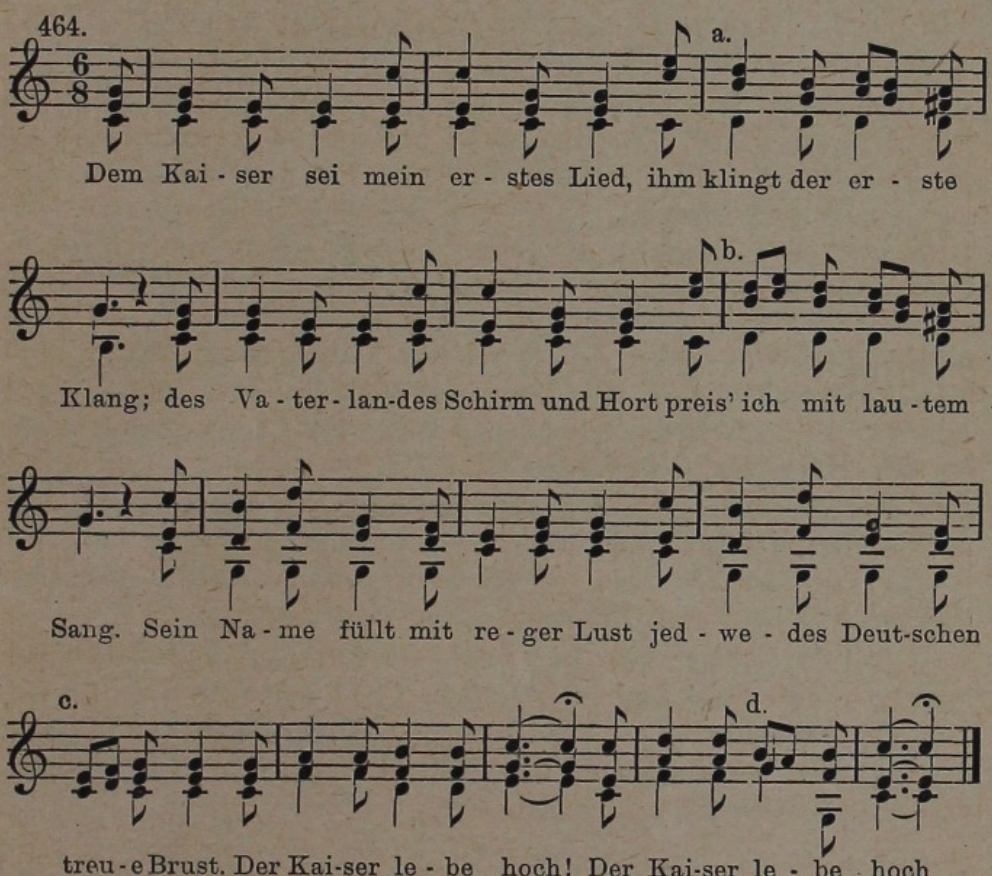
463.



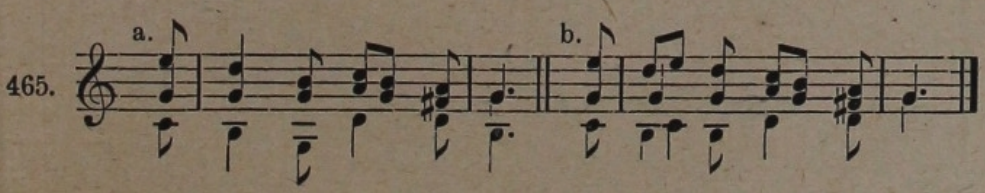
Wiederkehrende Melodiesätze verschiedenartig zu begleiten, würde nicht der Schlichtheit des Volksliedes entsprechen.

Volkslieder werden oft auch dreistimmig gesungen. Natürlich bietet eine solche Aufgabe — namentlich, was die Ausführung der dritten Stimme anbetrifft — Volkssängern schon Schwierigkeiten. Auf einfache Gestaltung der unteren Stimmen ist deshalb besonders zu achten. Dadurch wird auch dem Charakter des Volksliedes am besten entsprochen.

Beispiel.



Die dritte Stimme in vorstehender Bearbeitung ist äusserst einfach; sie enthält fast nur die Grundtöne der Dreiklänge auf der ersten, vierten und fünften Stufe. Bei a. und b. tritt der Quartsextakkord — allerdings hier unvollständig — auf. Die betreffenden Stellen könnten der Abwechselung halber auch so bearbeitet werden:



Bei c. sind Durchgangs-, bei b. und d. Hilfstöne mit guter Wirkung verwendet worden.

Anmerk. Volkslieder werden auch bisweilen vierstimmig gesungen, doch entspricht diese Behandlung nicht mehr ganz dem schlichten Charakter des Volksliedes; deshalb übergehen wir dieselbe. Übrigens dürfte nach den vorstehenden Erörterungen die vierstimmige Bearbeitung eines Volksliedes nicht schwer sein.

Der fünf- und mehrstimmige Satz.

Beim fünf- und mehrstimmigen Satze gelten im allgemeinen dieselben Regeln als beim vierstimmigen; nur wird die vermehrte Anzahl der Stimmen bisweilen grössere Freiheiten in der Behandlung derselben notwendig machen. Auf eine gute Verdoppelung, resp. Verdreifachung der einzelnen Akkordintervalle ist besondere Sorgfalt zu legen. Charakteristische Intervalle werden hier natürlich öfter, als im vierstimmigen Satze verdoppelt werden müssen. Septimen und übermässige Intervalle eignen sich jedoch zur Verdoppelung nicht. Wird im mehrstimmigen Satze ausnahmsweise und mit Rücksicht auf eine melodische Stimmführung eine solche Verdoppelung vorgenommen, dann ist eine der beiden Dissonanzen frei weiter zu führen.

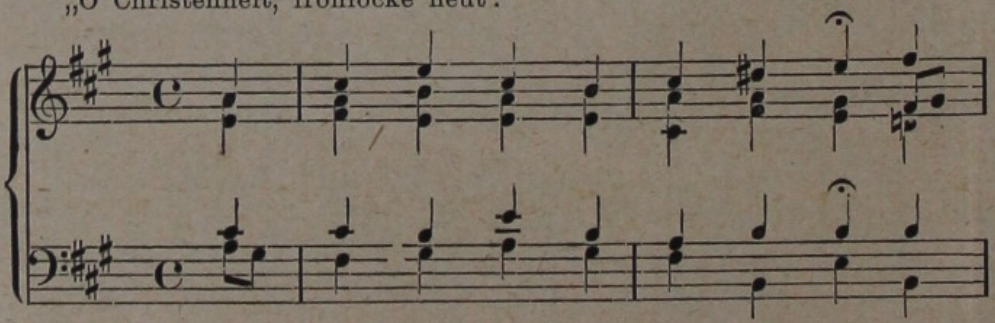
Die Vollstimmigkeit der Akkorde erschwert die Stimmführung, und bei der Notwendigkeit einer freieren Stimmbewegung auch die Klarheit des harmonischen Bildes. Wir wählen deshalb möglichst einfache und natürliche Harmoniefolgen. Man beachte:

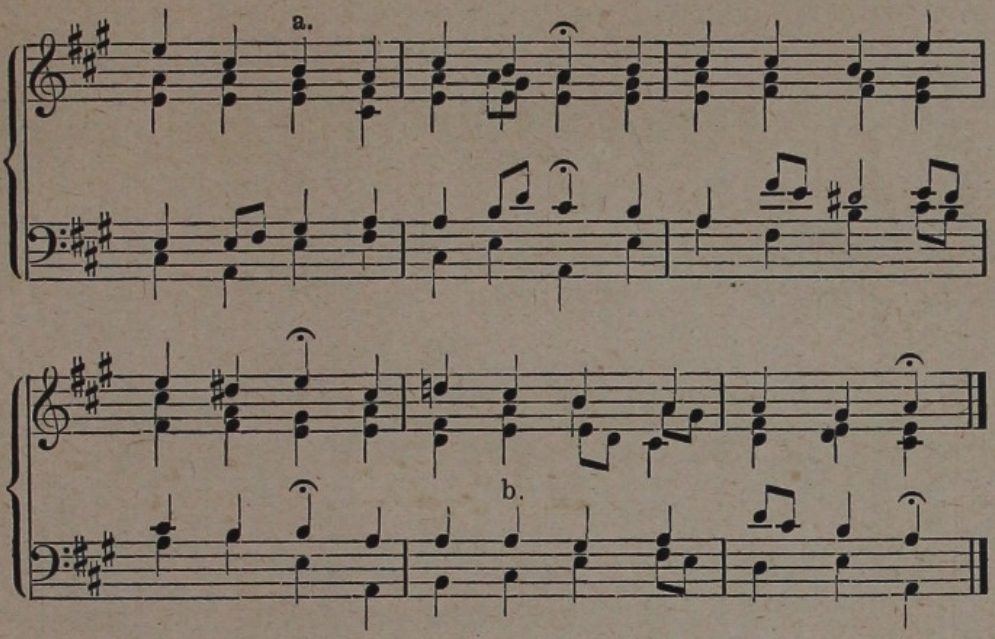
Je vollstimmiger ein Satz ist, desto einfacher und natürlicher muss die Harmonie- resp. Bassfortschreitung sein.

Im *fünfstimmigen* Satze kommt eine der vier natürlichen Stimmen doppelt vor. Als Übung in dieser Setzart ist die Bearbeitung deutscher Kirchenlieder zu empfehlen.

Beispiel.

466.
„O Christenheit, frohlocke heut'."





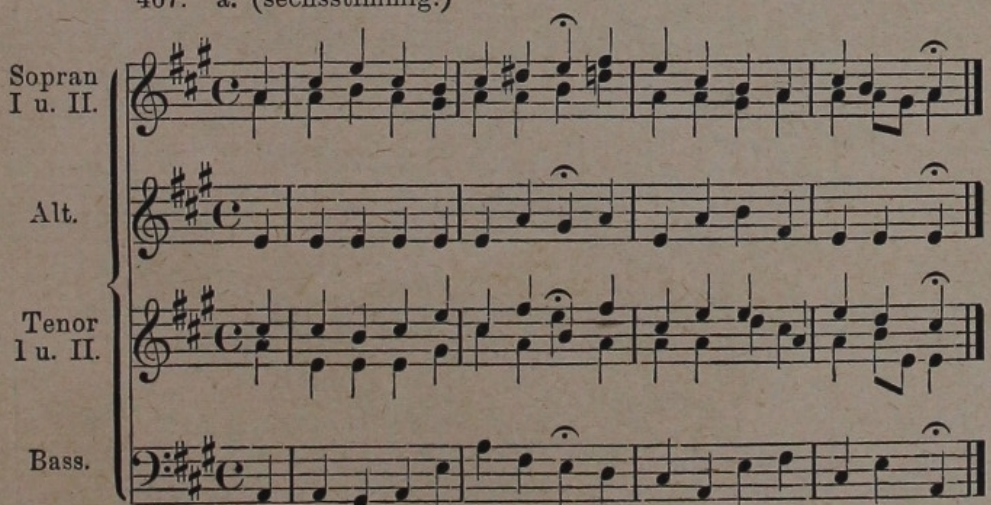
Bei a. ermöglicht die fliessende Stimmführung die Verdoppelung des Leittones, bei b. ist die Auflösung der Septime (im Tenor) verzögert worden.

Beim *mehr* als fünfstimmigen Satze ist auf das richtige Verhältnis zwischen hohen und tiefen Stimmen zu achten. Ein Übergewicht der ersteren gegen die letzteren soll vermieden werden. Man würde beispielsweise im sechsstimmigen Satze drei Frauen-, bezw. Kinder- und drei Männerstimmen, oder zwei Frauen-, bezw. Kinder- und vier Männerstimmen wählen.

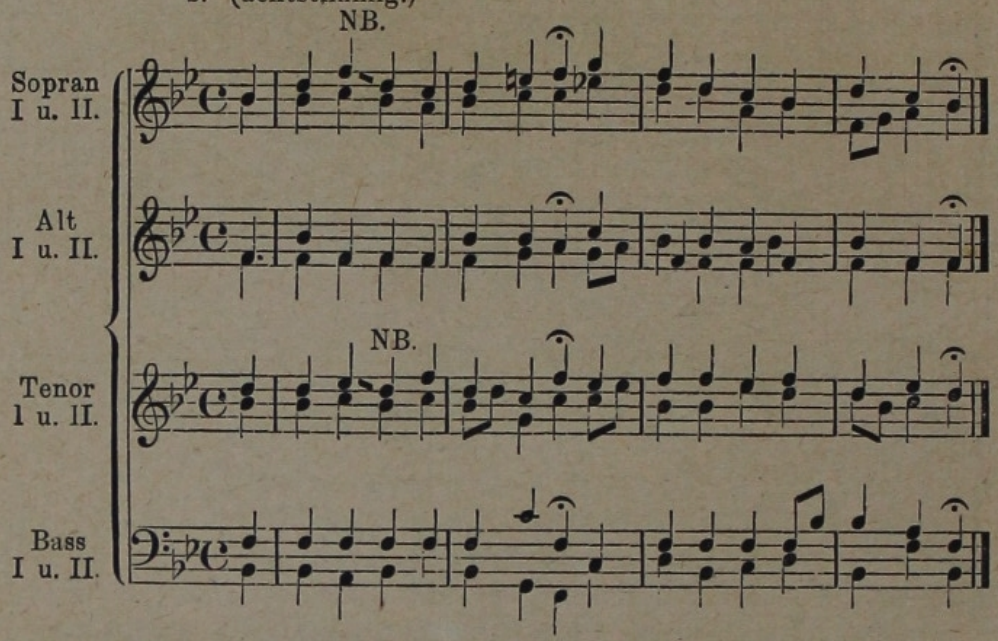
Die selbständige Führung der einzelnen Stimmen wird hier nicht selten Kreuzungen derselben notwendig machen.

Als Beispiel für die Stimmführung in dieser Setzart folgen die beiden ersten Verszeilen des Liedes „O Christenheit, frohlocke heut'" in sechs- und achtstimmiger Bearbeitung:

467. a. (sechsstimmig.)



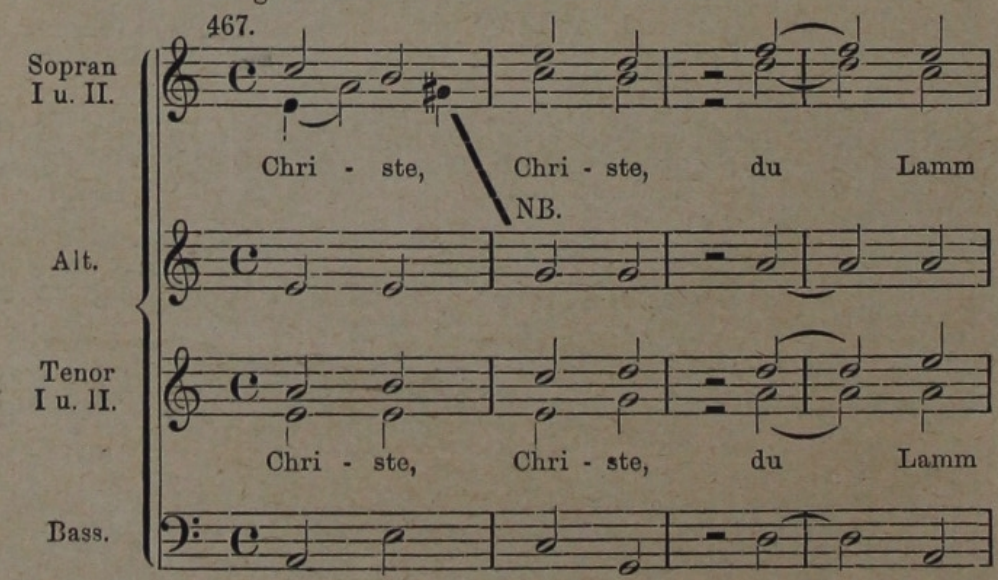
b. (achtstimmig.)

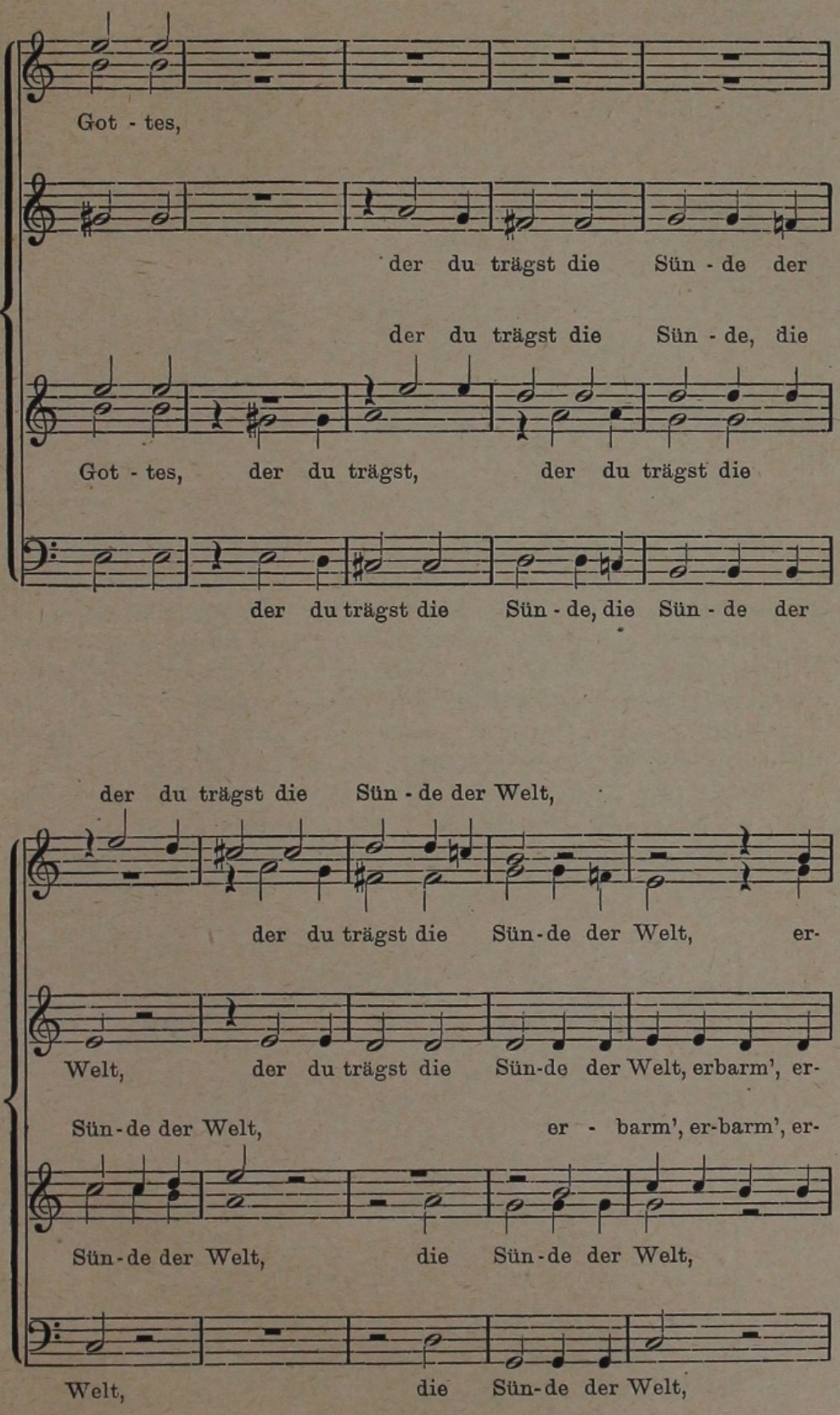


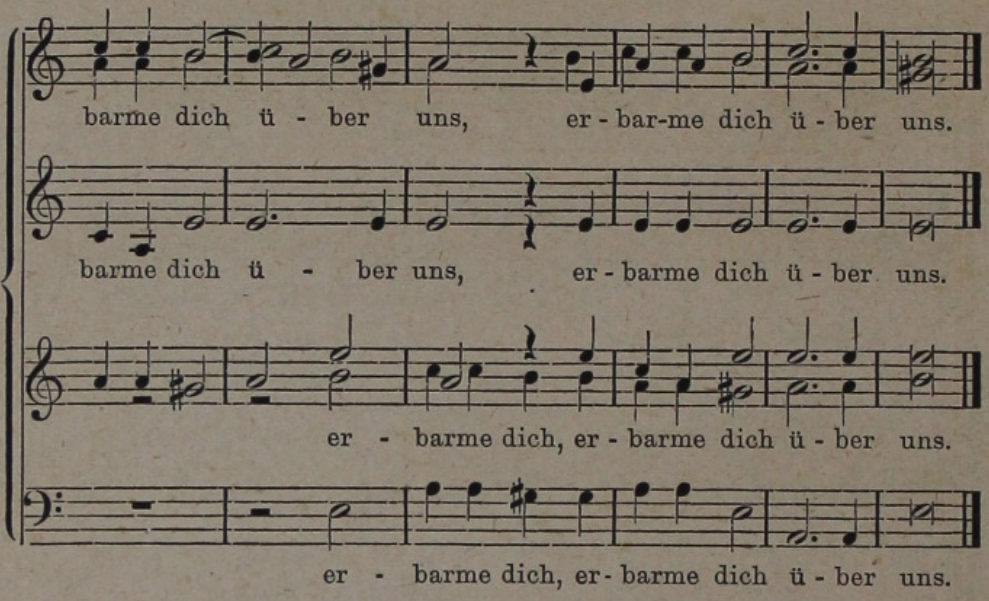
Verdeckte Oktaven, wie die unter NB. werden im mehrstimmigen Satze nicht immer zu umgehen sein.

Wollte man in sechs-, sieben- und achtstimmigen Tonstücken alle Stimmen ununterbrochen zusammenwirken lassen, so würde die Stimmführung, sowie auch der Gesamteindruck erheblich leiden. Man giebt deswegen den einzelnen Stimmen ab und zu Pausen, wodurch sich dieselben ausruhen, um dann wieder mit voller Frische einsetzen zu können. Dadurch erscheint der Satz oft nur drei-, vier-, fünfstimmig etc., aber in den verschiedensten Stimmengruppierungen. Diese wohlthuende Abwechselung erhält das Interesse des Zuhörers, und lässt den Zusammenklang aller Stimmen voll zur Geltung kommen.

Zur Veranschaulichung dieser Setzart geben wir den Schluss einer sechsstimmigen Motette von Hammerschmidt:




Got - tes,
der du trägst die Sün - de der
der du trägst die Sün - de, die
Got - tes, der du trägst, der du trägst die
der du trägst die Sün - de, die Sün - de der
der du trägst die Sün - de der Welt,
der du trägst die Sün - de der Welt, er-
Welt, der du trägst die Sün-de der Welt, erbarm', er-
Sün - de der Welt, er - barm', er-barm', er-
Sün - de der Welt, die Sün - de der Welt,
Welt, die Sün-de der Welt,

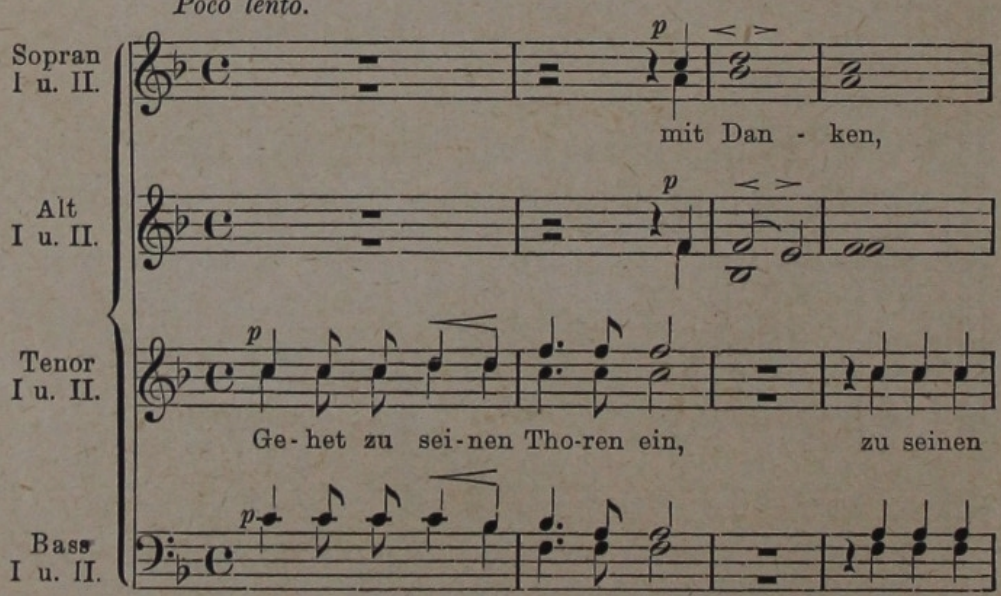


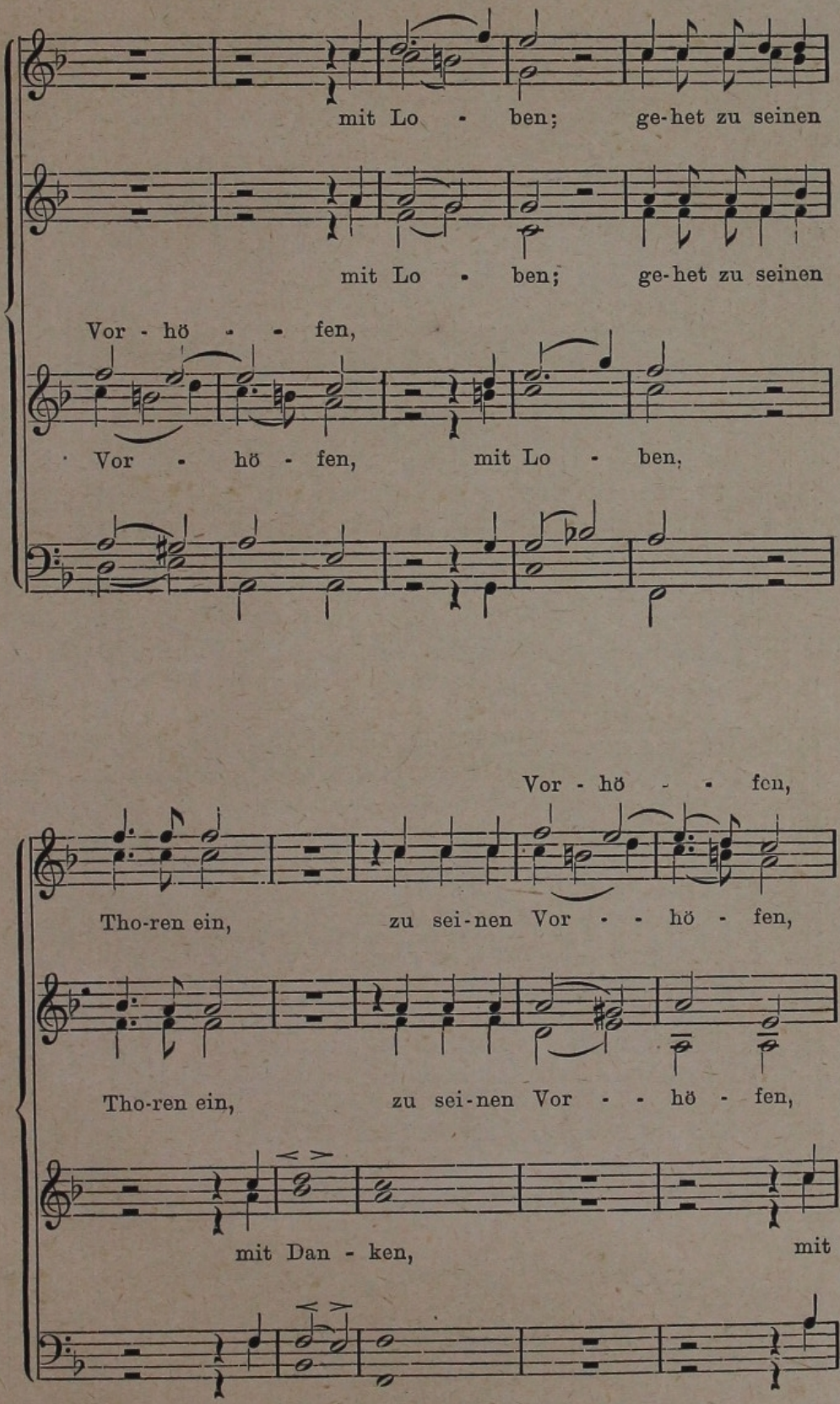
Die Art des Querstandes unter NB., wobei eine Stimme aufwärts in den Ton schreitet, welcher unmittelbar vorher in einer anderen chromatisch erhöht war, kommt in älteren Kompositionen bisweilen vor.

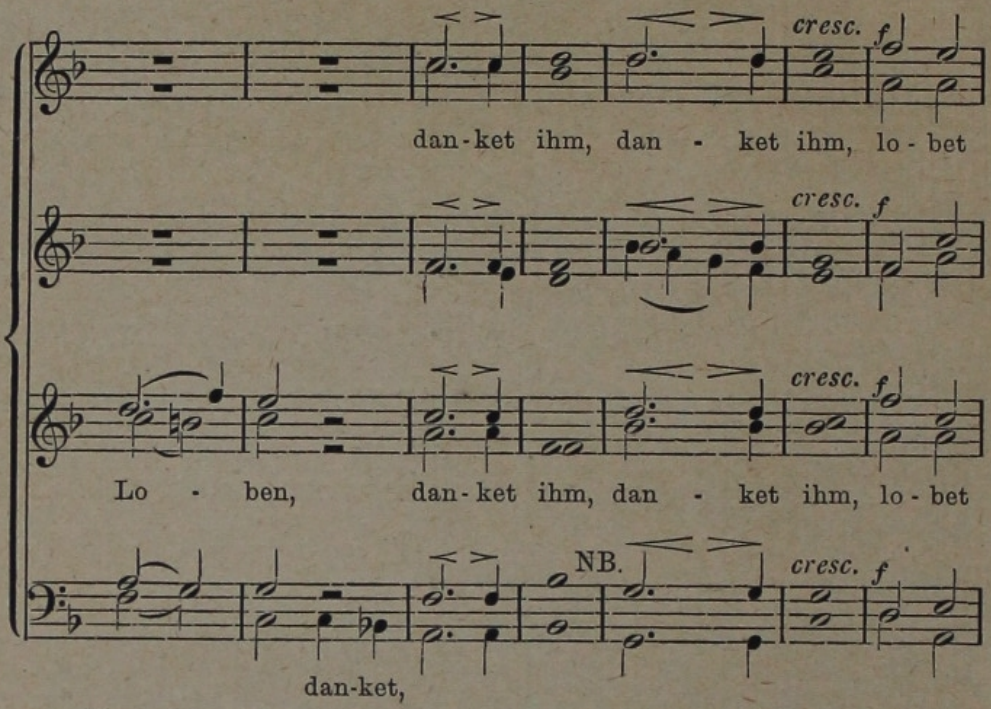
Bei achtstimmigen Sätzen verbindet man die Stimmen gewöhnlich zu zwei selbständigen, nur an einzelnen Stellen zusammenwirkenden Chören. Entweder bildet man zwei gleiche gemischte Chöre, oder aber einen oberen und einen unteren Chor. Ein vollendetes Muster der ersten Art ist das achtstimmige „Stabat mater" von Palestrina. Als Beispiel der zweiten Art — allerdings in etwas freierer Schreibweise — lassen wir den Mittelsatz aus dem 100. Psalm (für Chor- und Solostimmen) von Mendelssohn folgen:

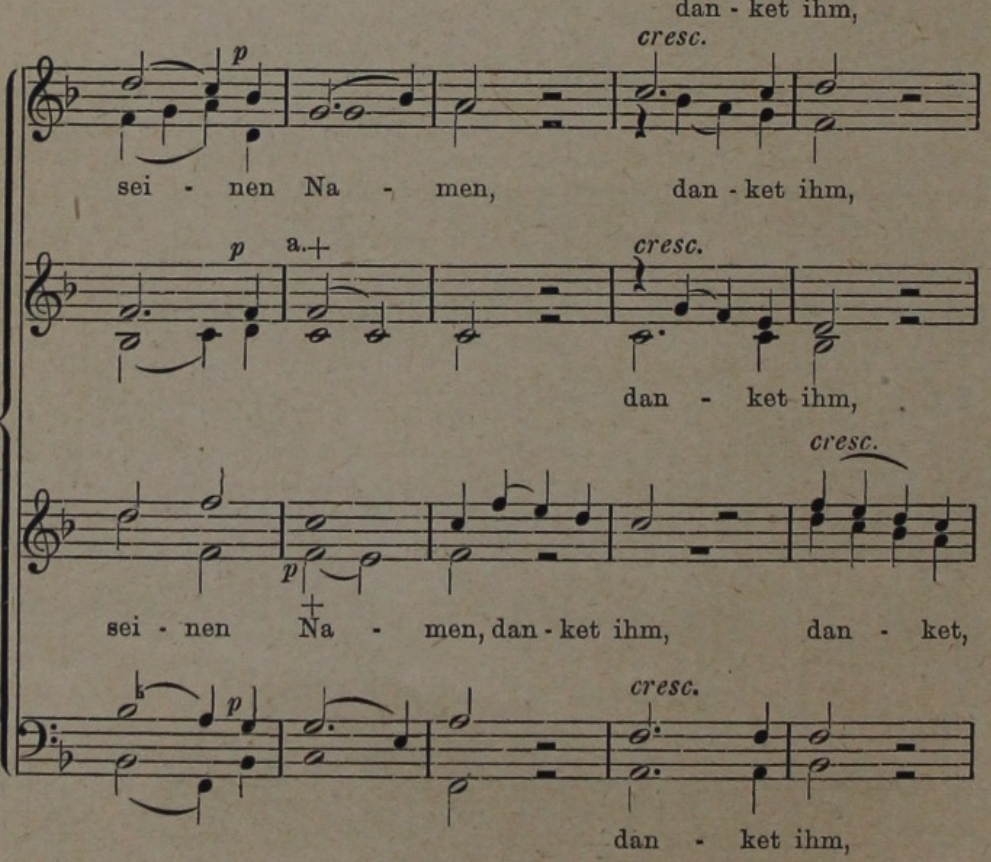
469.

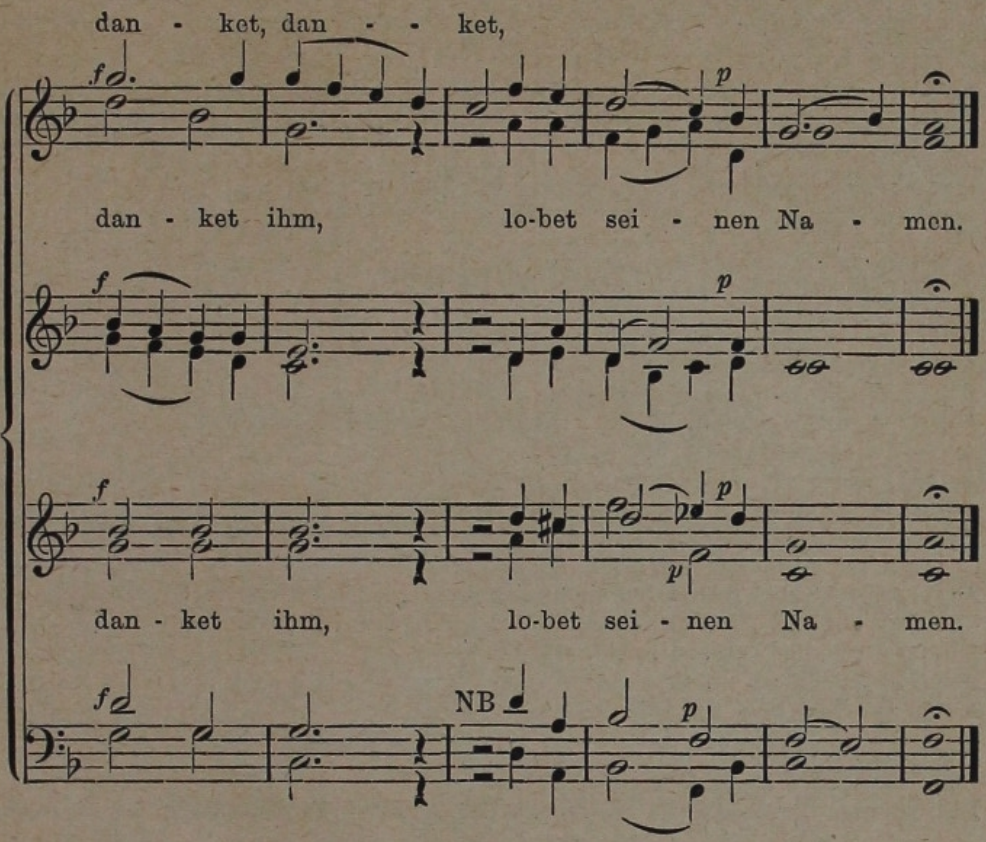
Poco lento.




mit Lo - ben; ge-het zu seinen
mit Lo - ben; ge-het zu seinen
Vor - hö - - fen,
Vor - hö - fen, mit Lo - ben,
Vor - hö - - fen,
Tho-ren ein, zu sei-nen Vor - - hö - fen,
Tho-ren ein, zu sei-nen Vor - - hö - fen,
mit Dan - ken, mit


cresc. f
dan-ket ihm, dan - ket ihm, lo - bet
cresc. f
cresc. f
Lo - ben, dan-ket ihm, dan - ket ihm, lo - bet
NB.
cresc. f
dan-ket,


dan - ket ihm,
cresc.
p
sei - nen Na - men, dan - ket ihm,
p a.+
cresc.
dan - ket ihm,
cresc.
p
sei - nen Na - men, dan - ket ihm, dan - ket,
p
cresc.
dan - ket ihm,



Bei *NB.* sind zur Verstärkung der Bass-, resp. Harmoniefortschreitung die beiden unteren Stimmen in Oktaven geführt; bei a. ist der Quartenvorhalt verdoppelt worden, weshalb eine der beiden Dissonanzen frei weiter geführt werden musste (hier das *f* im Alt nach *c*).

Achtstimmige — besonders doppelchörige — Kompositionen können auch so behandelt werden, dass man beim Zusammenwirken sämtlicher Stimmen wieder zwei derselben Art in eine zusammenfliessen lässt, so dass wir gewöhnlich nur einen vier-, oder fünf-, allenfalls sechsstimmigen Satz zu hören bekommen. Dieses Aufgeben der Vielstimmigkeit im Interesse einer ausdrucksvollen, melodisch bedeutsamen Stimmführung ist in neueren Kompositionen nicht selten.

Sachregister.

Akkord 8, (Lage und Stellung 21).
Akkordbildungen, leiterfremde in Moll, 45.
Akkorde, alterierte, 9, 69, 82. Scheinakkorde 118.
Akkordwiederholungen 50, 51 u. f.
Alt 11, 234.
Ambitus (Umfang) der gregorianischen Melodien 200.
Anticipationen 111.
Äolisch 198, hypoäolisch 200.
Auflösung 24, des Haupt-Septimenakkordes 24, 25, 31, der Neben-Septimenakkorde 42, 57, der Nonenakkorde 60, der Vorhalte 99, 106.
Auslassung der Intervalle 25, 61, 66.
Äussere Stimmen 11.
Authentischer Schluss 185.

Bass 11, 21, 234.
Begleitung des greg. Gesanges 211.
Bezifferung der Akkorde 19, 20, 25, 26, 31, der Vorhalte 106.

Charakteristische Töne 11.
Chromatische Veränderung einzelner Stufen der Dur- und Molltonart 69

Dezime 1.
Dissonierende Intervalle 3.
Dominante 7, gregorianische 200.
Dominantharmonie 16, 134.
Dominantseptimenakkord 24.
Doppelchor 250, 253.
Dorisch 198, hypodorisch 199.
Dreiklang, tonischer, Dominant-, Subdominant-Dreiklang 10, verminderter 36, doppeltverminderter 76, hart verminderter 79, übermässiger 81.
Dreiklänge 9, Dur- und Molldreiklänge, verminderte, übermässige 9, Dreiklänge auf den verschiedenen Stufen der Dur- und Molltonart 9, 10.
Dreistimmiger Satz 125, siehe auch Satz für Singstimmen.
Durchgangstöne 112.

Einklang 1.
Enharmonische Töne 4.

Figuration 120.
Finale (der Kirchentonarten) 200.
Final-Schluss 194.

Ganzschluss, vollkommener und unvollkommener 16, 183.
Gegenbewegung 8.
Gemischter Chor 234.
Generalbassbezifferung 19.
Gerade Bewegung 8.
Gleiche Stimmen 234.

Grundton 8, Grundterz 20, Grundquinte 20, Grundbass 21.

Halbschluss 46, 183.
Halbton 162, chromatischer und diatonischer 2.
Harmonie 8, enge und weite (zerstreute) 12, 22.
Harmonielehre 8.
Harmonisierung von Melodien 39, der Dur- und Molltonleiter 62, von Kirchenliedern in den modernen Tonarten 172, von Kirchenliedern in den alten Tonarten 202.
Hauptdreiklänge (tonischer, Dominant- und Subdominant-Dreiklang) 10.
Hauptseptimenakkord 24.
Hilfstöne 112.

Intervalle 1, kleine, grosse, reine, verminderte, übermässige 1, 2, konsonierende und dissonierende 3, Umkehrung 4.
Jonisch 198, hypojonisch 200.

Kadenz 16, 183.
Kadenzen in den alten Tonarten 203, 215.
Kinderstimmen 234, 240.
Kirchenschluss 185.
Kirchentonarten 198.
Konfinaltöne 200.
Konsonierende Intervalle 3.

Lagen eines Dreiklanges (Oktav-, Terz-, Quintlage) 12.
Leitton 7.
Liegende Stimmen (Töne) 121.
Lydisch 198, hypolydisch 199.

Männerchor 234, 238.
Mediante 7.
Mehrdeutigkeit der Dreiklänge 11, des Hauptseptimenakkordes 151, des verminderten Septimenakkordes 153.
Mittelstimmen 11.
Mixolydisch 198, hypomixolydisch 199.
Modus, Modi, siehe Kirchentonarten.

Nachsatz (in der musikalischen Periode) 46, 48.
Nachschlagen der Septime 26, 34, 43, 48.
Nebendreiklänge 10, Anwendung 17.
Nebenseptimenakkorde 41, 46.
None 1.
Nonenakkorde 9, 60, mit übermässiger Quinte 82.

Oktave 1.
Oktavenfortschreitungen, offene 14, verdeckte 30, 248.
Oktavengattungen siehe Kirchentonarten.
Orgelpunkt 121.

Parallelbewegung 8.
Paralleltonarten 7.
Periode 46.
Phrygisch 198, hypophrygisch 199.
Phrygischer Schluss 71, 185, 204, 218.
Plagal- oder plagalischer Schluss 143, 183.
Prime 1.

Quarte 1.
Quartsextakkord 20, 188, durchgehender 118, 189.
Querstand 82, 182, 250.
Quinte 1.

Quintenfortschreitungen 14, verdeckte 30, bei Durchgangs- u. Hilfstönen 116.
Quinten- und Quartenzirkel 6.
Quintsextakkord 31, übermäsiger 75, 77.

Reperkussion 201.

Satz für Singstimmen 234, für gleiche Stimmen 238 u. f., für gemischten Chor (dreistimmig 236, vierstimmig 234, fünfstimmig 246, sechsstimmig 247, 248 u. f., siebenstimmig 248, achtstimmig 248, 250 u. f.).
Scheinakkorde 118.
Schlussformel, 16, 45.
Seitenbewegung 8.
Sekundakkord 31.
Sekunde 1.
Septime 1.
Septimenakkorde 9, 24 u. f., 41 u. f., mit übermässiger Quinte 81.
Sequenzen 64 u. f., 98.
Sextakkord 20, des verminderten Dreiklanges 36, übermässiger 75, 76, 141.
Sexte 1.
Sextengänge 21.
Sopran 11, 234.
Stammakkord 9.
Stimmen, äussere 11, Mittelstimmen 11.
Stimmenbewegung, stufenweise, sprungweise 8, gerade, Gegen-, Seitenbewegung 8.
Synkope 112,

Tenor 11, 234.
Terz 1.
Terzquartakkord 31, übermässiger 75, 76, 141.
Tonarten, gleichnamige und Paralleltonarten 7.
Tongeschlechter 5.
Tonika 7.
Tonleitern 4, transponierte 6.
Tonus, Toni, siehe Kirchentonarten.
Tonus mixtus 200.
Transposition der Kirchentonarten 201, 220.
Tritonus 200.
Trugfortschreitungen 94.
Trugschluss 26, 27, 183.

Umkehrung 20, der Dreiklänge 20, des Hauptseptimenakkordes 31, der Nebenseptimenakkorde 42, 58, des Nonenakkordes 61, siehe auch Intervalle.
Ungleiche Stimmen 234.
Unisonus 1.

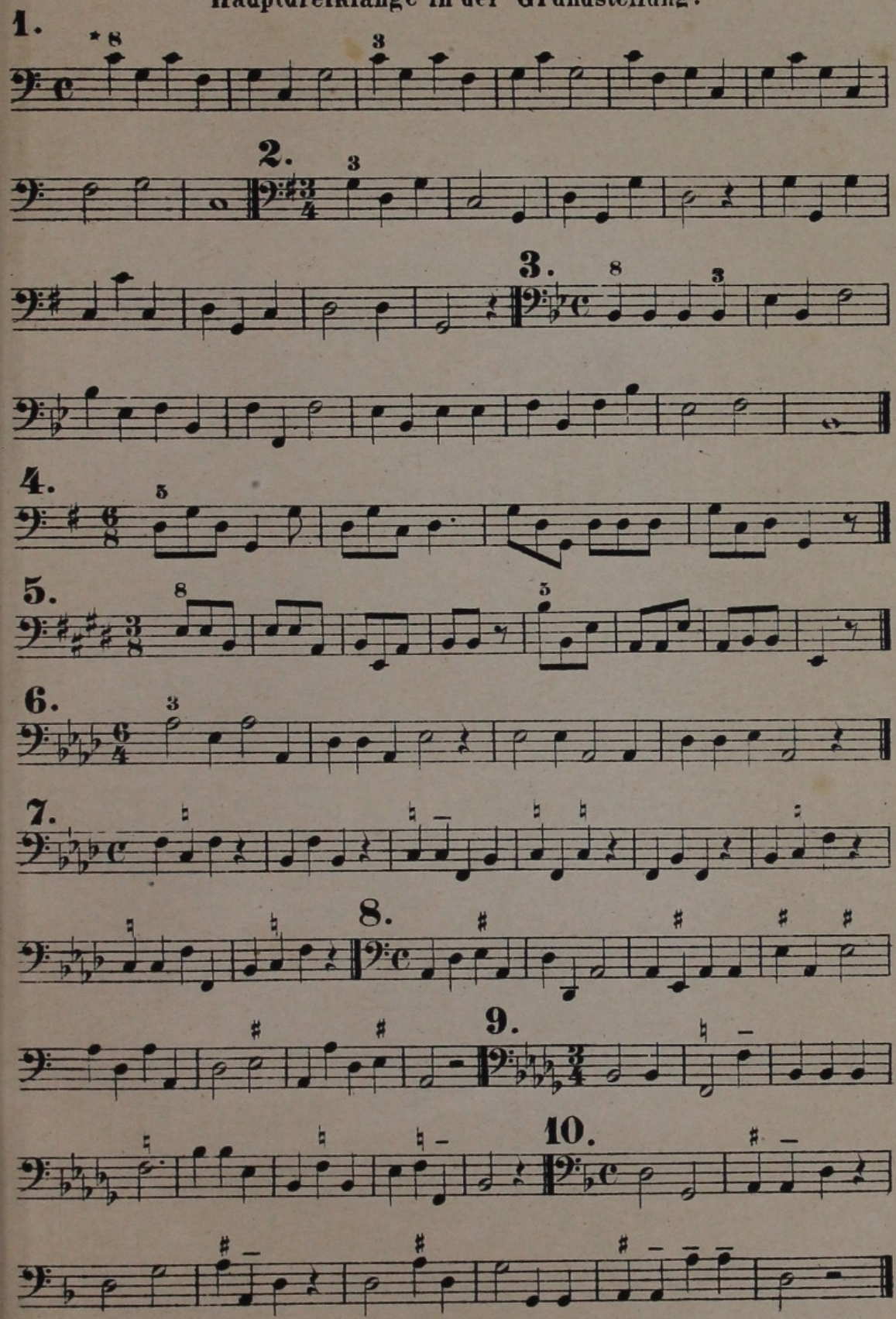
Verdoppelung der Intervalle 11, 12, 25, 38.
Verwandtschaft der Dreiklänge 10, der Tonarten 85.
Volkslied, zwei- und dreistimmige Bearbeitung 241 u. f.
Vorausgenommene Töne 111.
Vorbereitung der Septime 42, des Vorhaltes 99, 107.
Vordersatz (in der musikalischen Periode) 46.
Vorhalte 99, freie 114.
Vorzeichnungen für die Dur- und Molltonarten 7.

Wechseldominant-Harmonie 71.
Wechseln der Stimmen 51, 154.
Wechseltöne 114.

Zweistimmiger Satz 128.

Tabelle I.

Hauptdreiklänge in der Grundstellung.



*Die Bezifferungen 8, 5, 3 beziehen sich hier auf die Lage, in welcher der Dreiklang erscheinen soll.

F.E.C.L. 2505

Stich und Druck der Roder'schen Officin in Leipzig.

Tabelle II.

Hauptdreiklänge in den Umkehrungen.

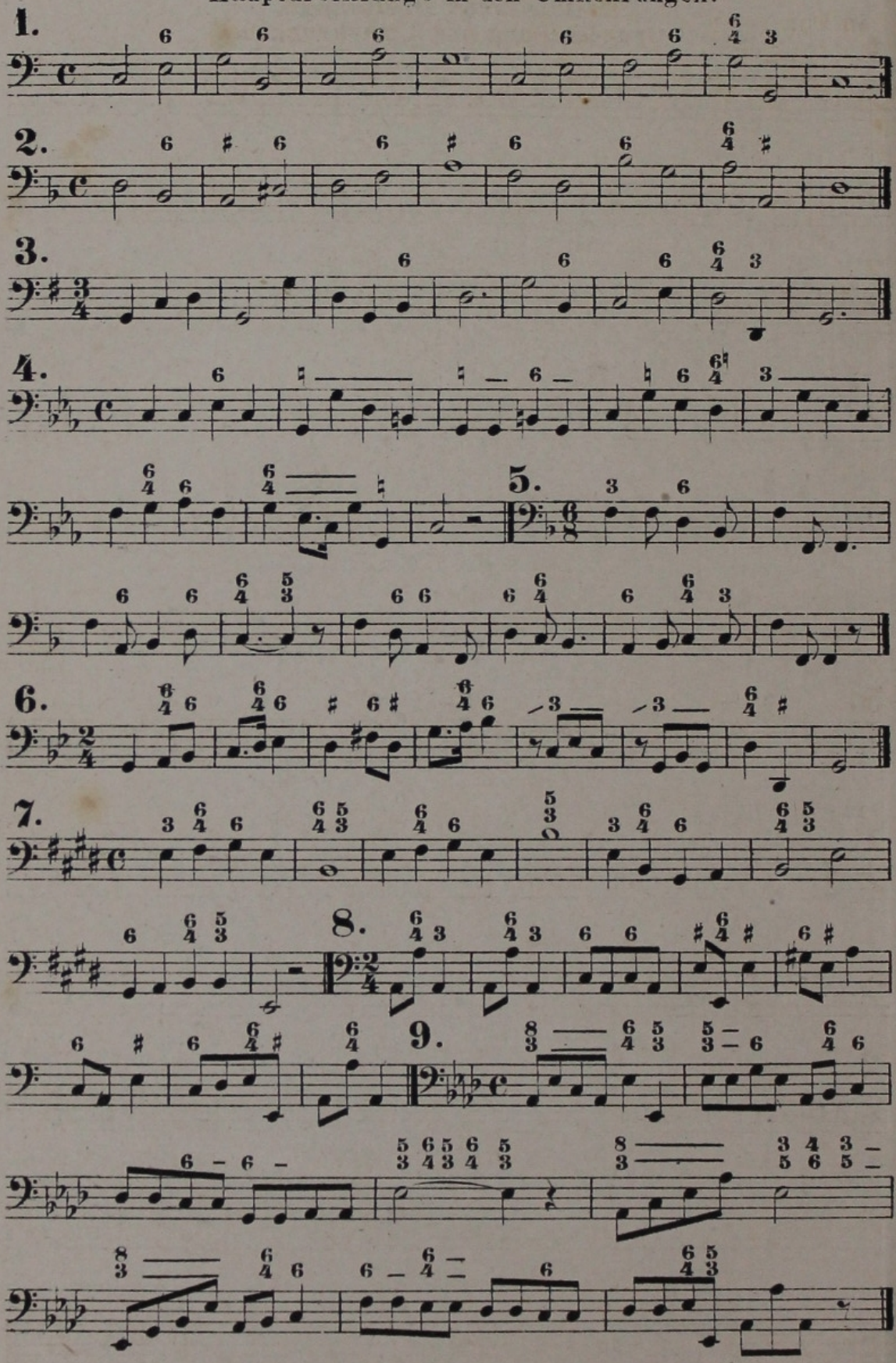
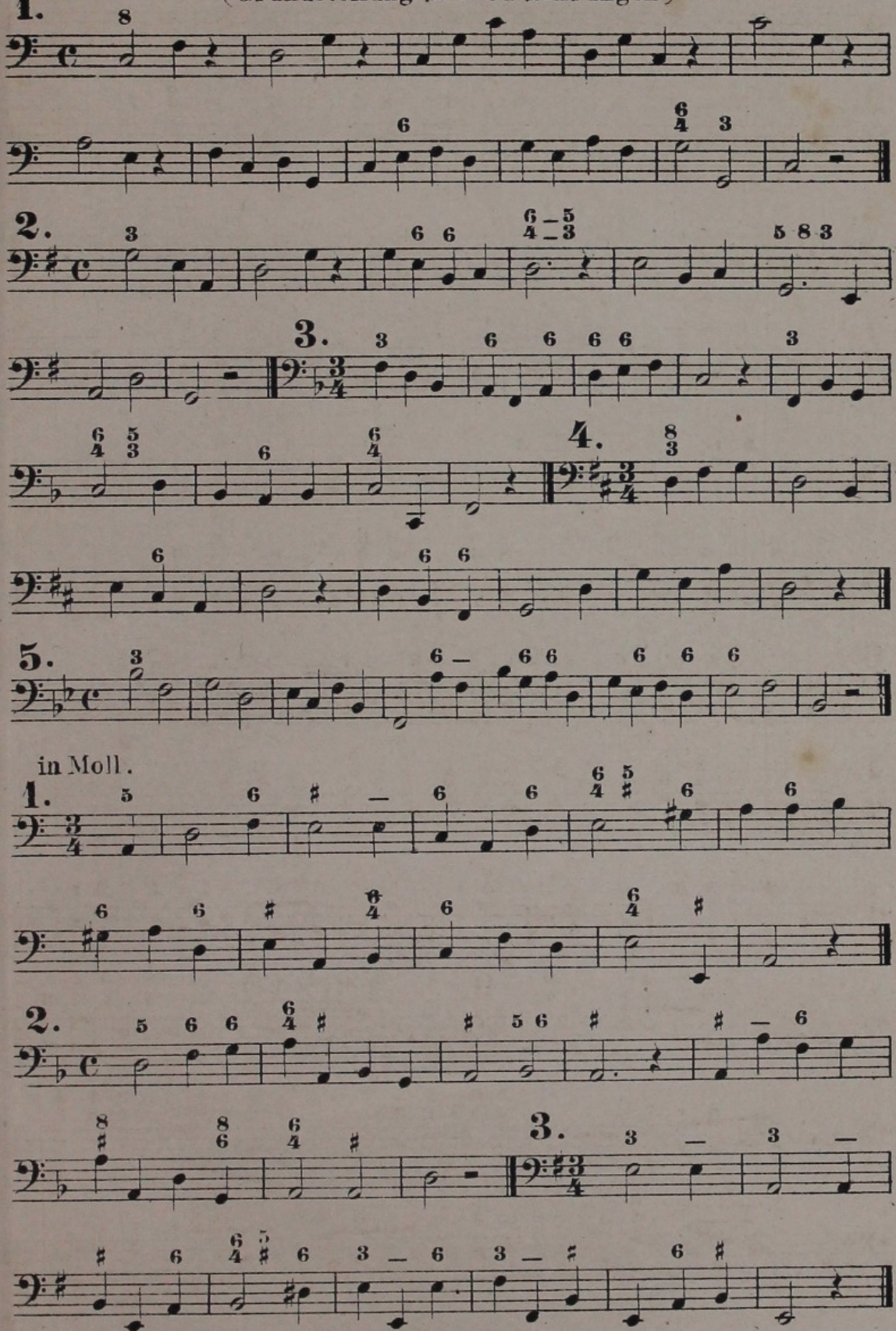


Tabelle III.

Leitereigene Dreiklänge.

(Grundstellung und Umkehrungen.)

in Dur.



in Moll.

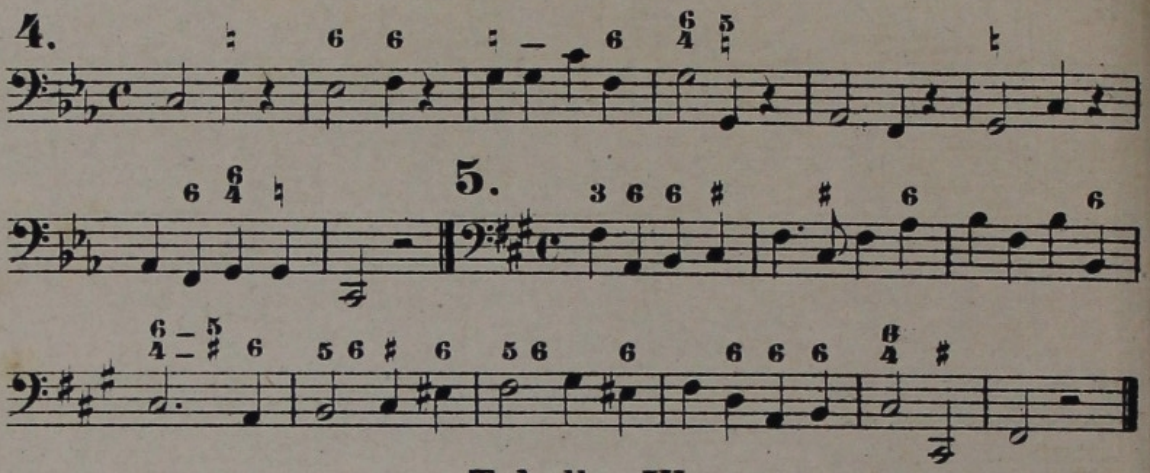
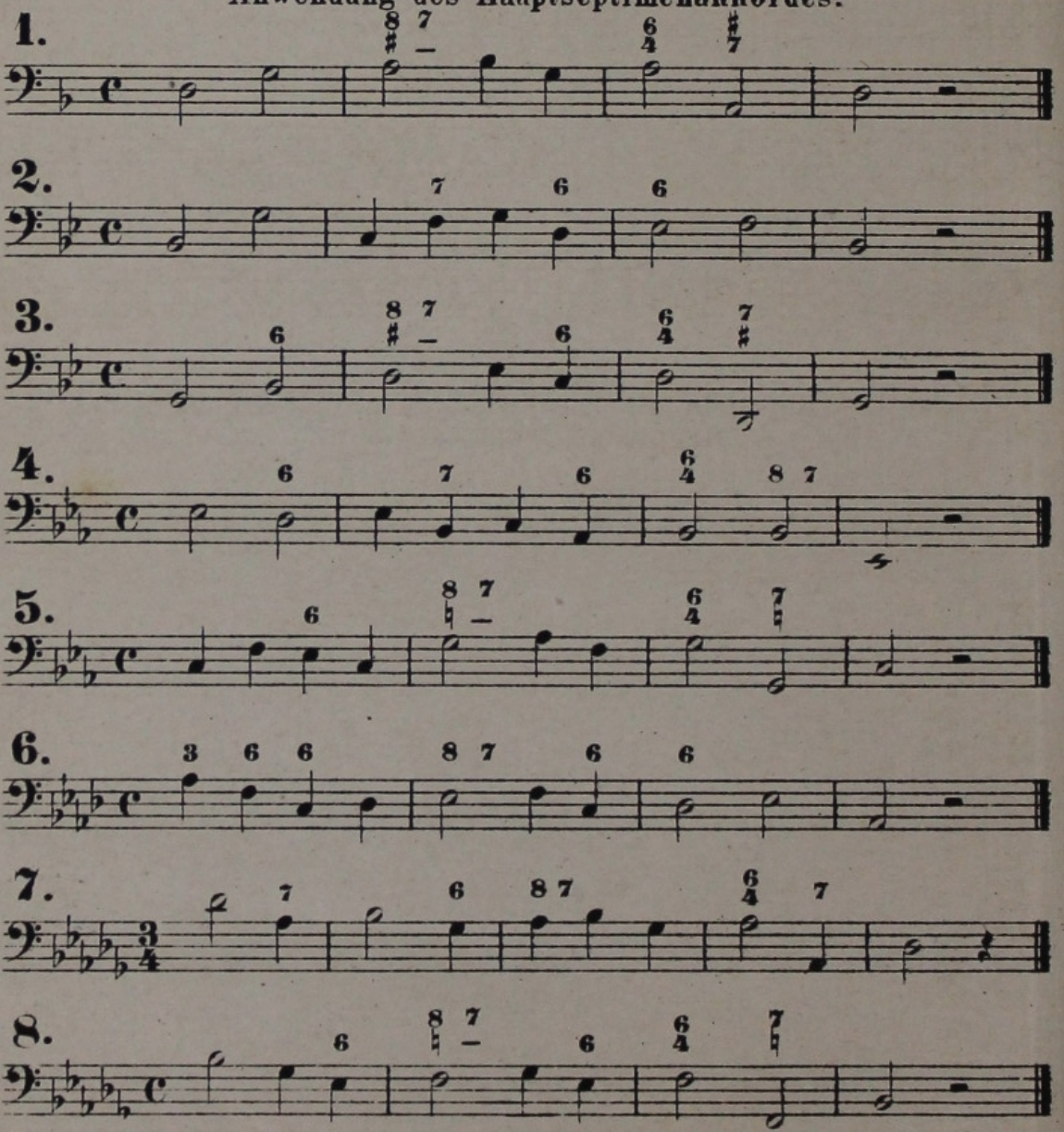


Tabelle IV.

Anwendung des Hauptseptimenakkordes.



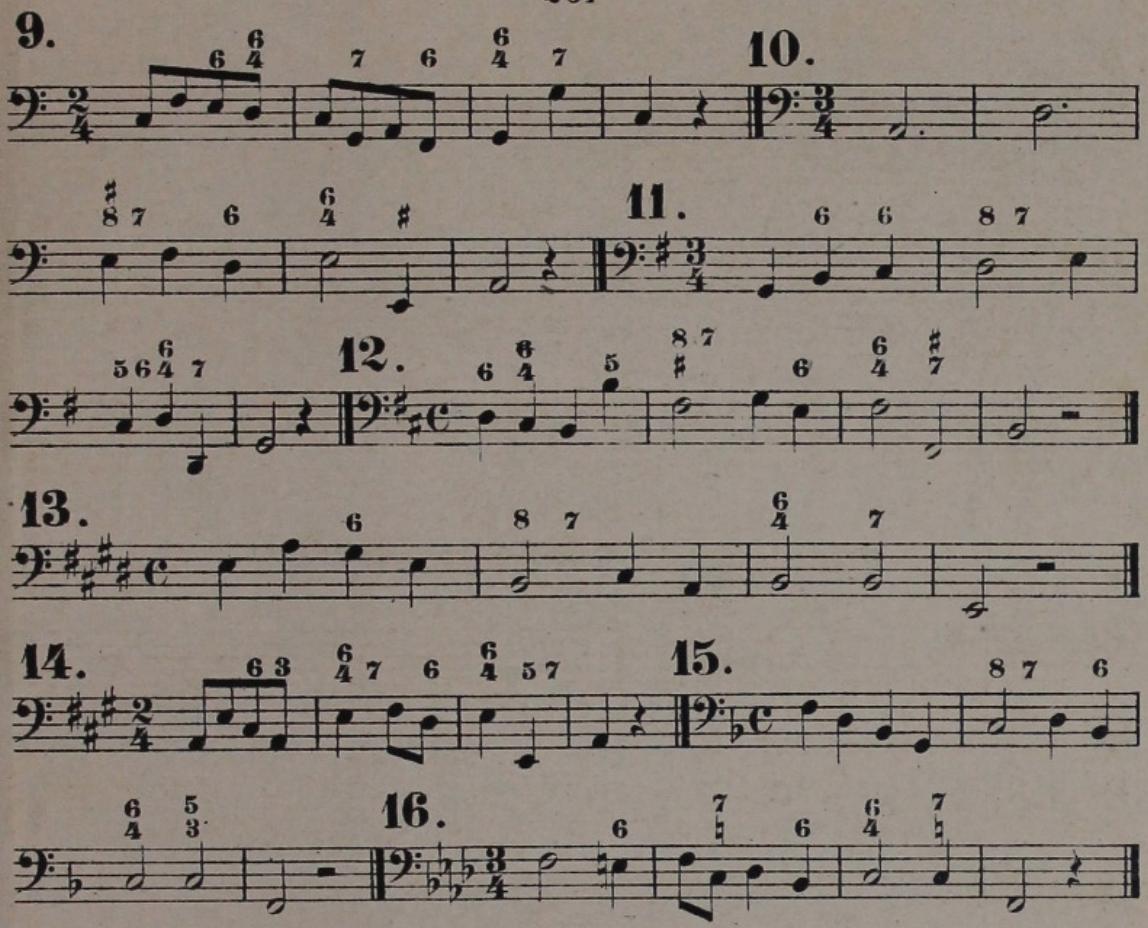
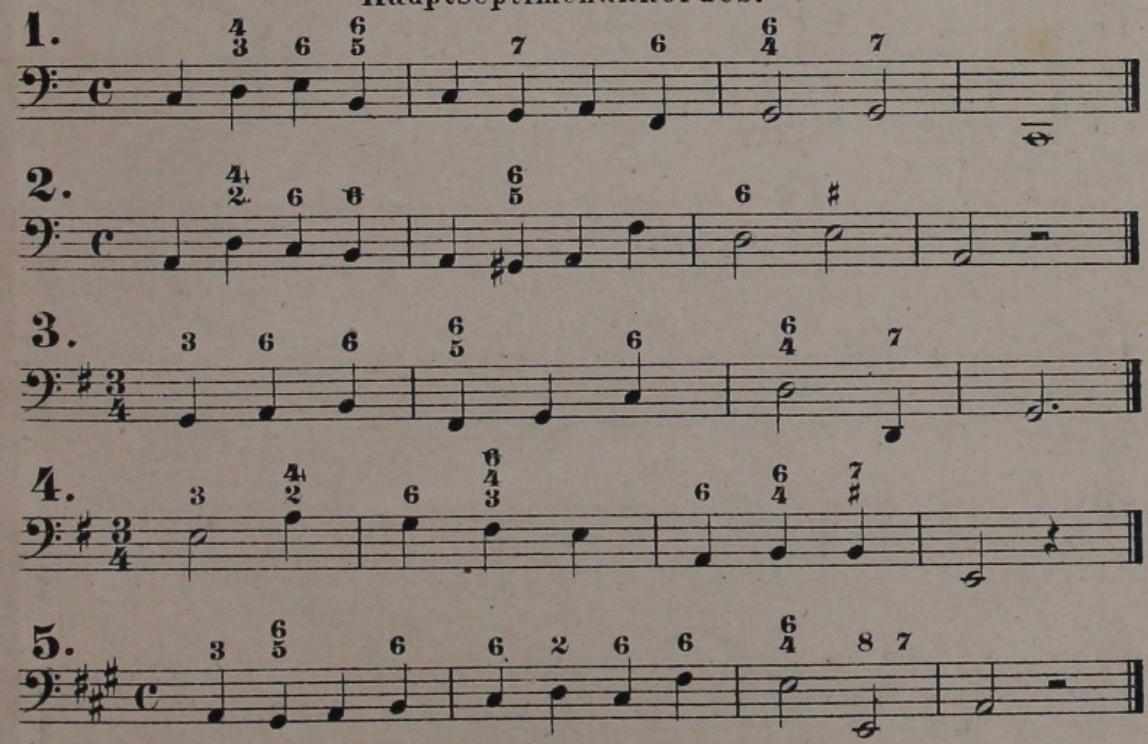


Tabelle V.

4 taktige Beispiele mit Anwendung der Umkehrungen des Hauptseptimenakkordes.



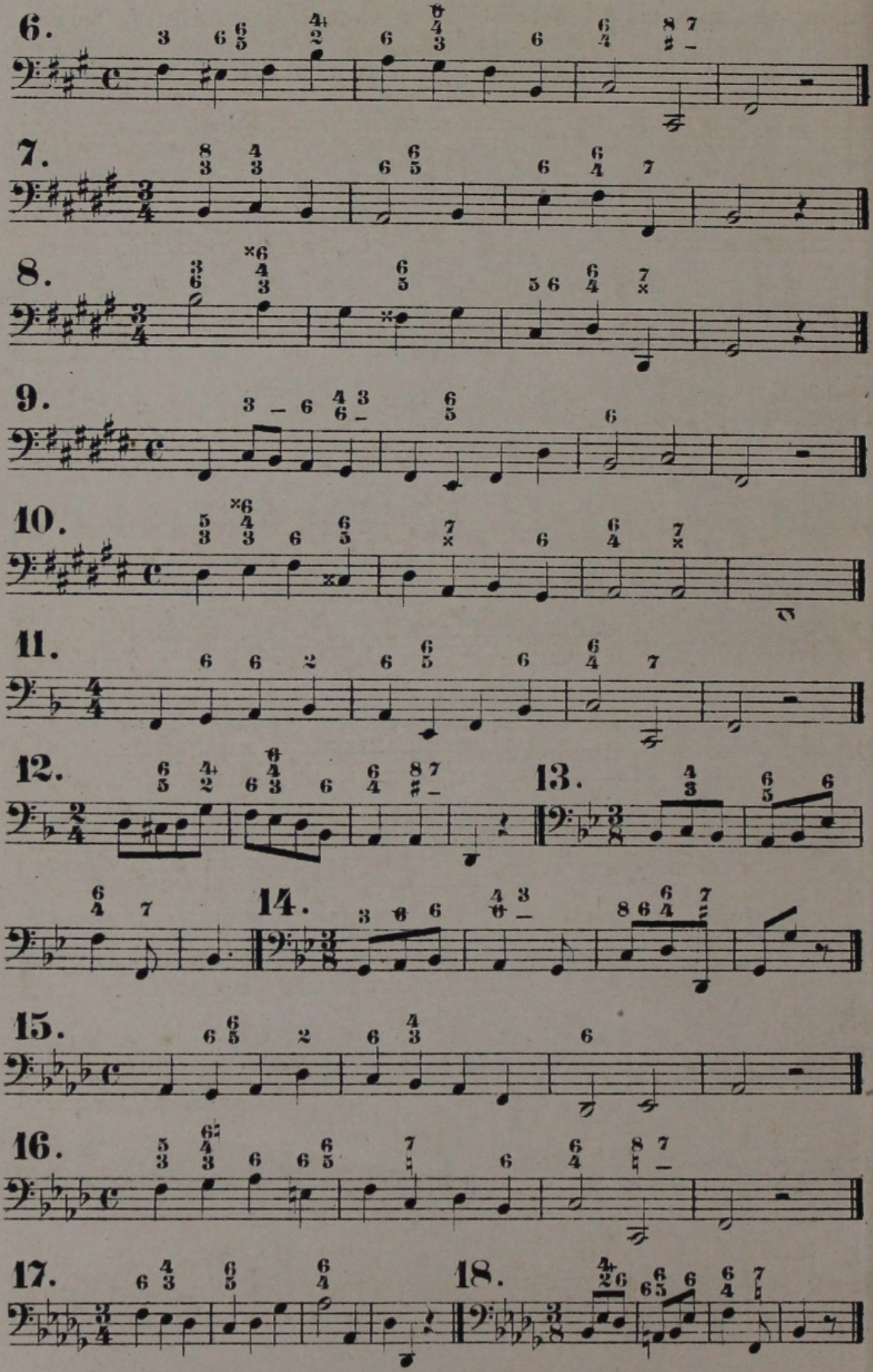

6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.

Tabelle VI.

4 taktige Beispiele mit Anwendung der Umkehrungen des Hauptseptimen-Akkordes und des Nebenseptimen-Akkordes der II. Stufe bei der Schlussformel.

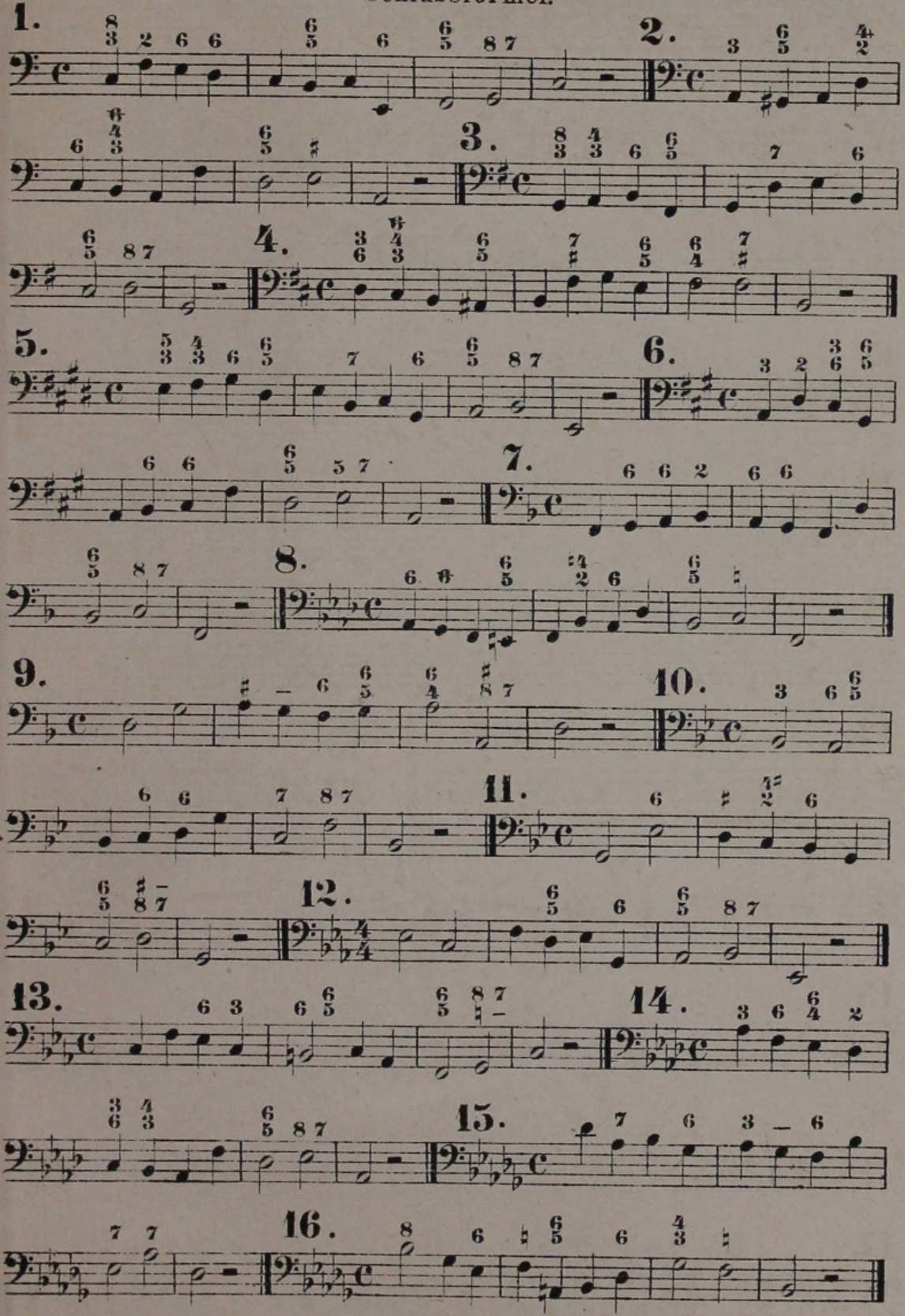
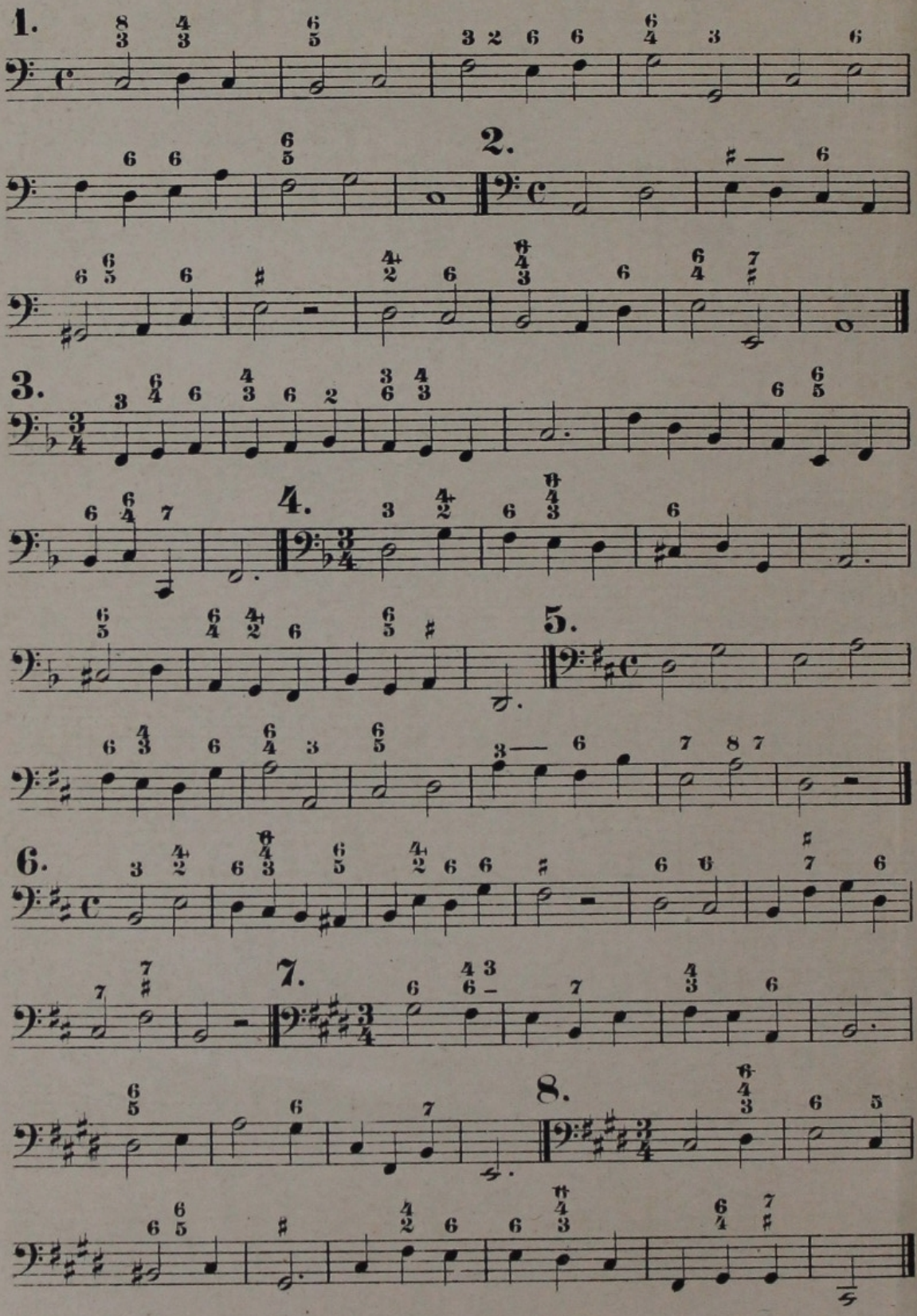


Tabelle VII.

8 taktige Beispiele mit Anwendung der Umkehrungen des Hauptseptimen-Akkordes, und des Nebenseptimen-Akkordes der II. Stufe bei der Schlussformel.



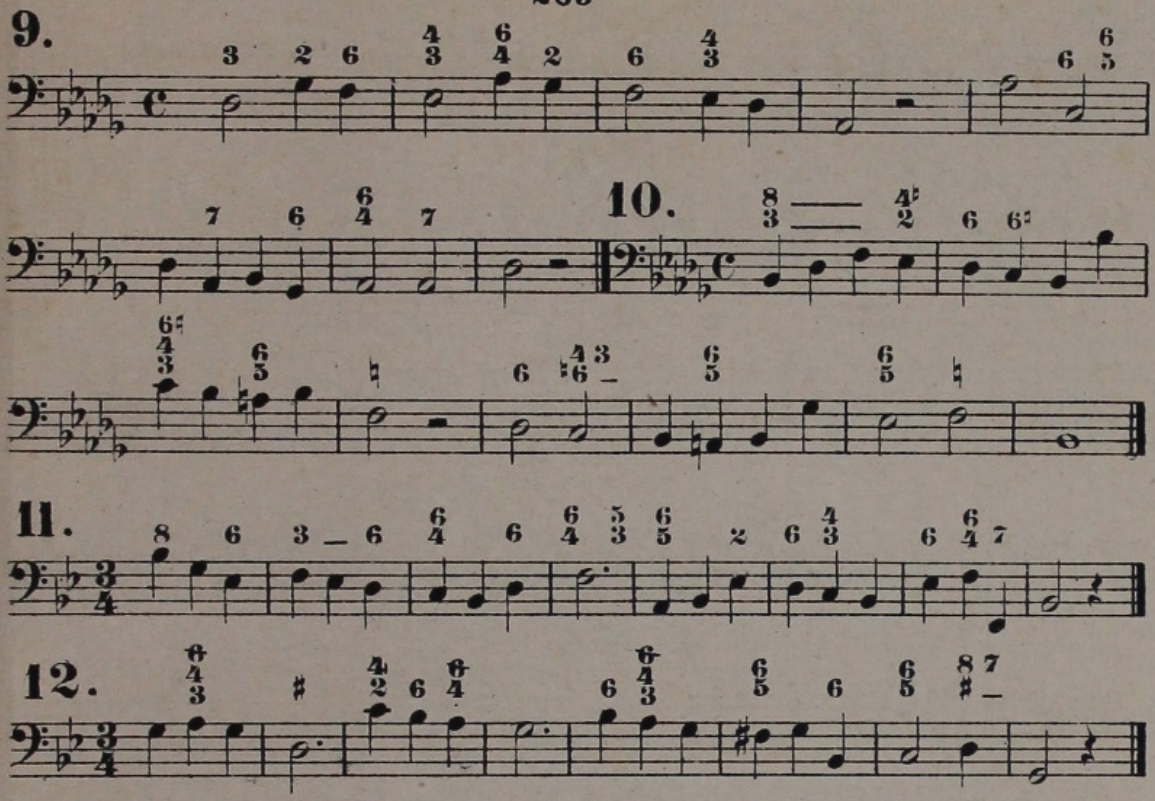
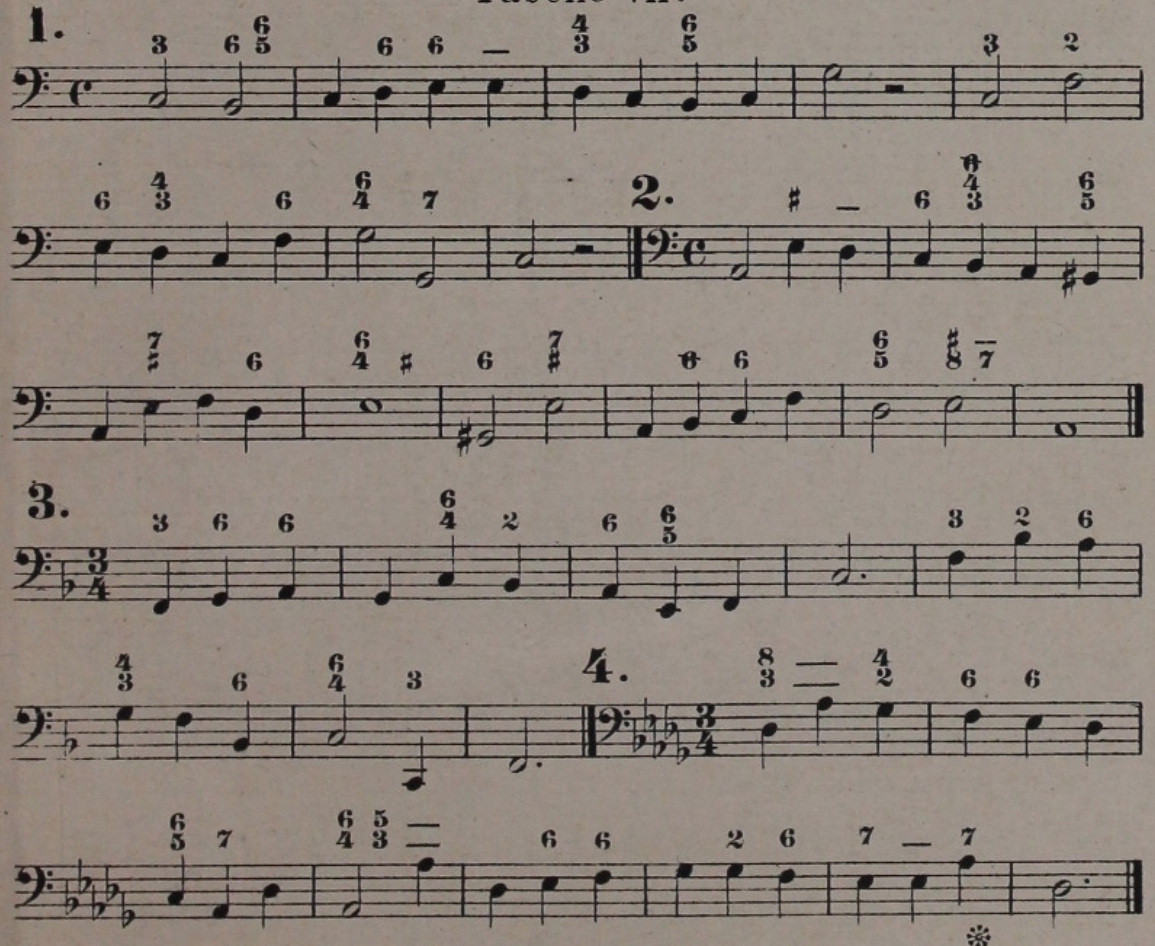


Tabelle VII♭



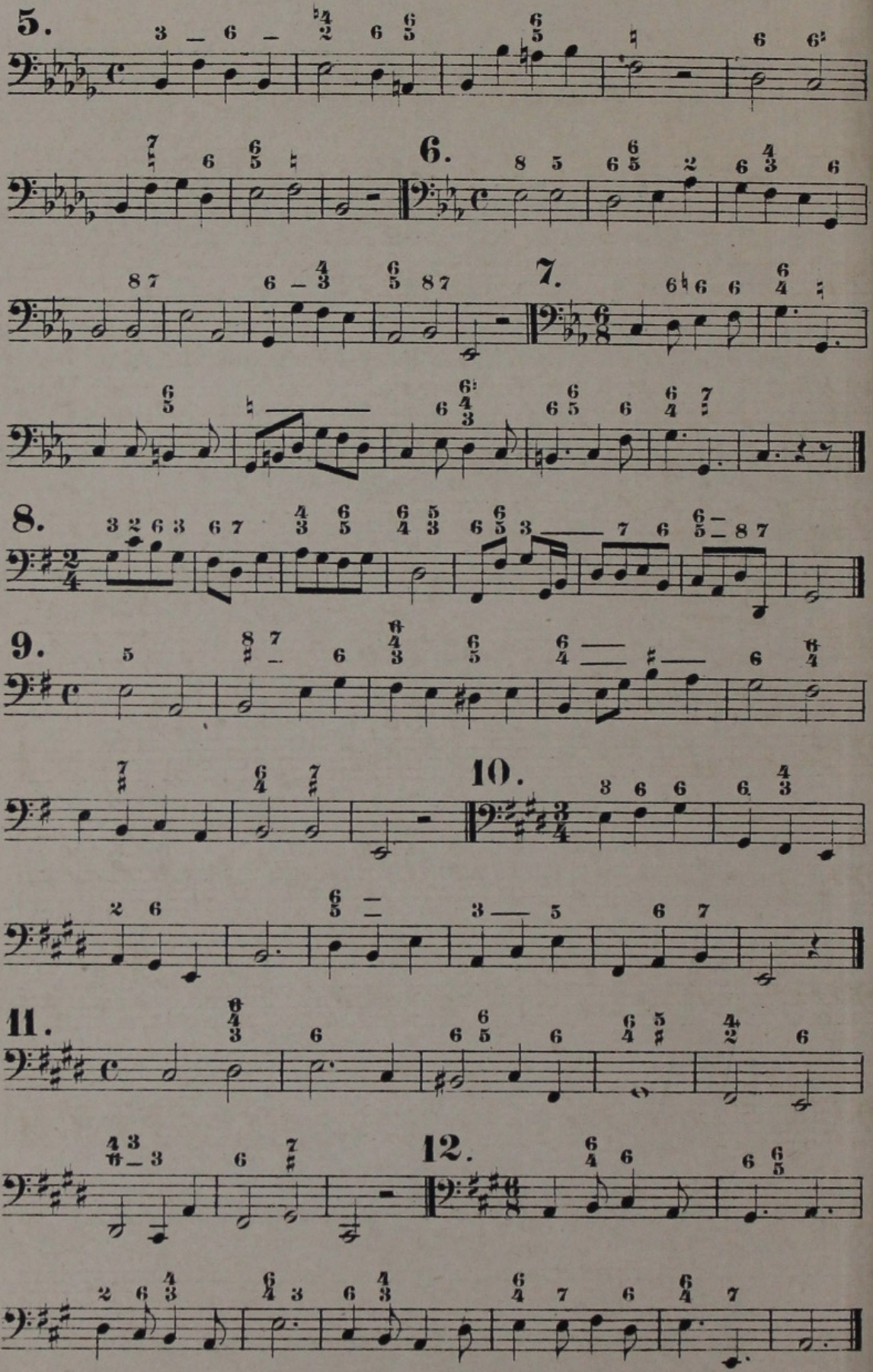
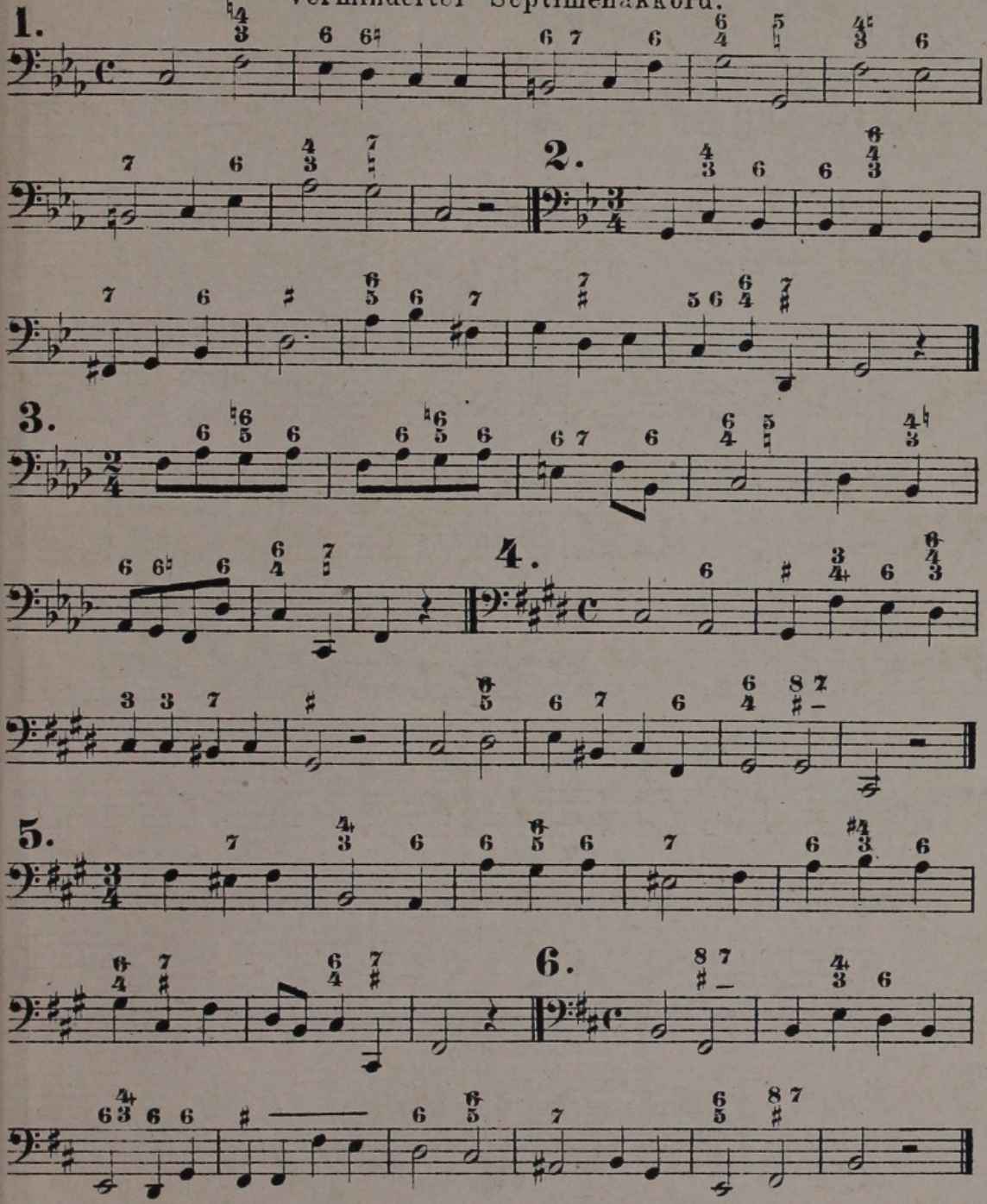
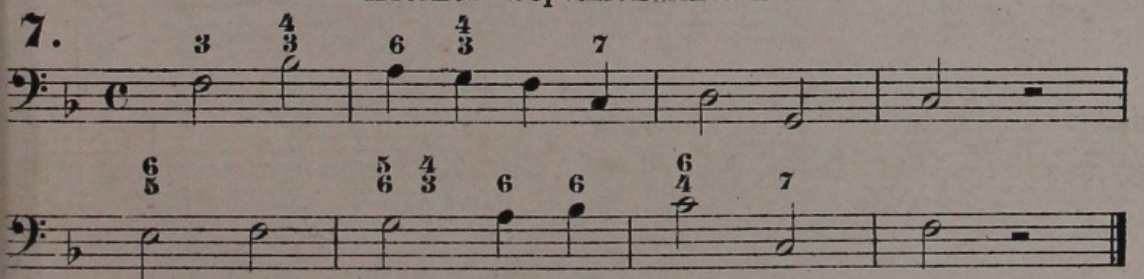

5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.

Tabelle VIII.

Verminderter Septimenakkord.



Kleiner Septimenakkord.



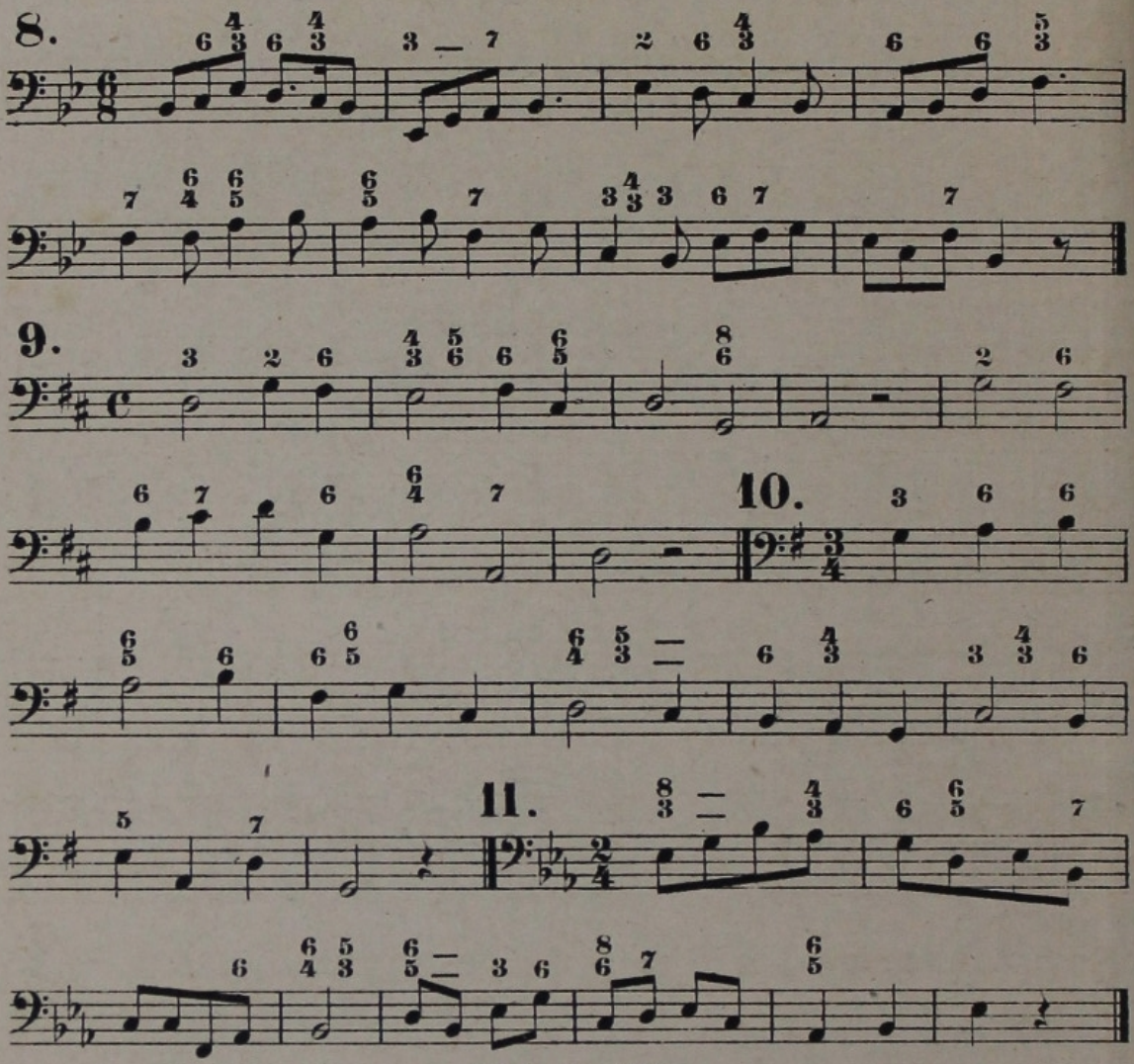
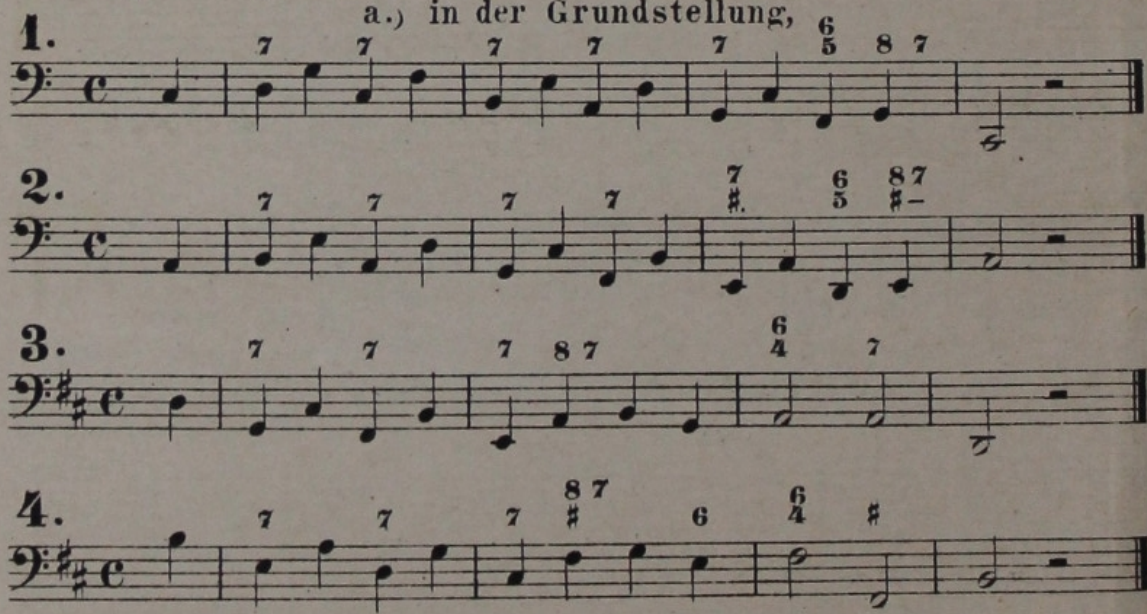


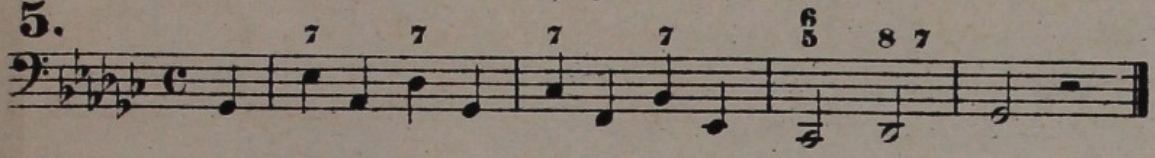
Tabelle IX.

Leitereigene Sequenzen von Septimenakkorden mit ihrer Auflösung,

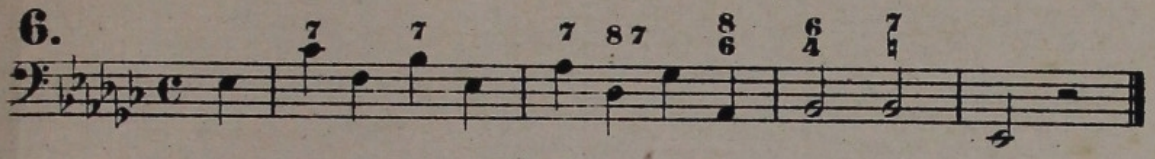
a.) in der Grundstellung,



5.

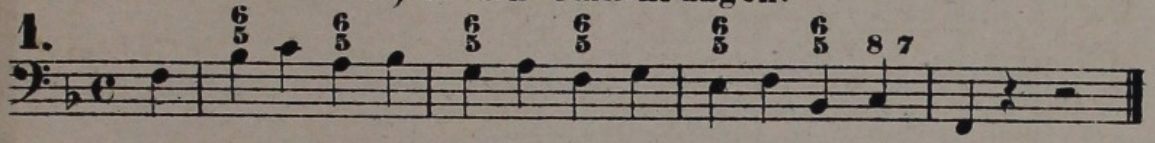


6.

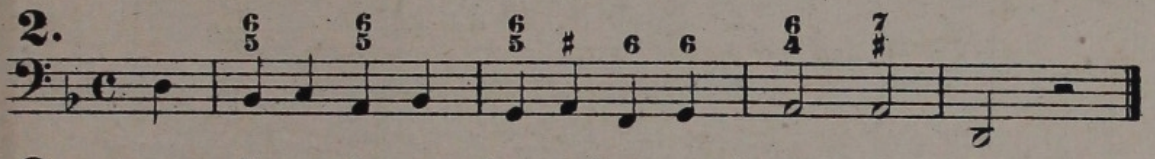


b.) in den Umkehrungen.

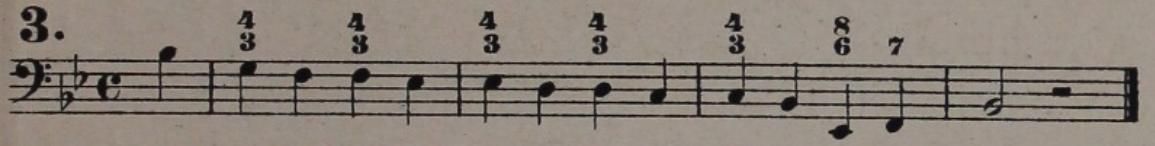
1.



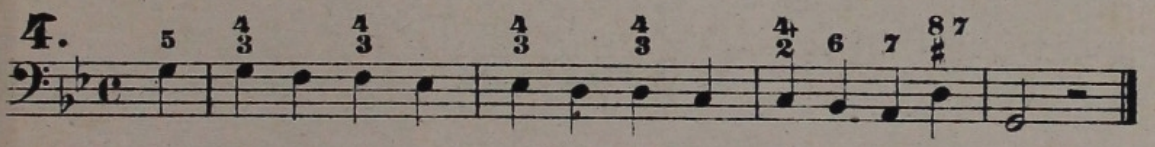
2.



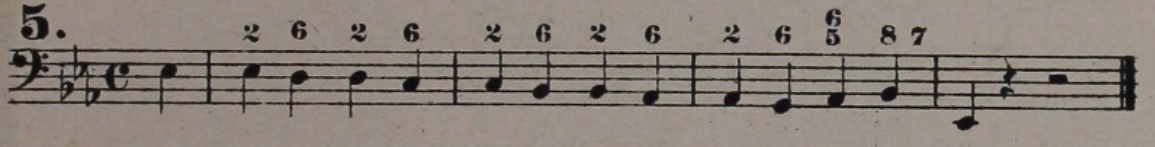
3.



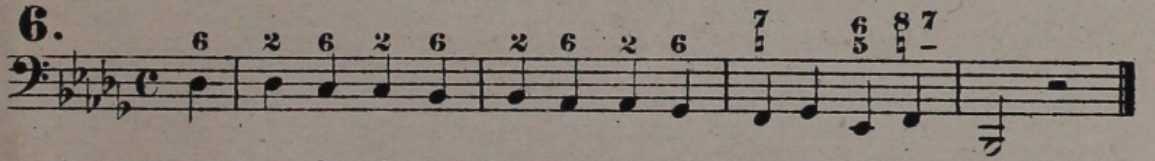
4.



5.

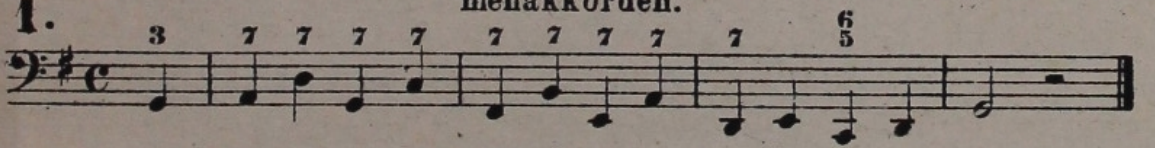


6.

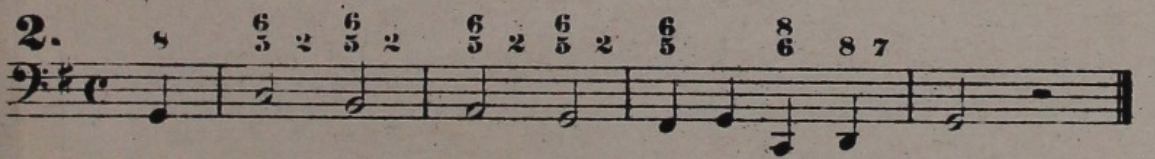


Sequenzen, bestehend aus einer ununterbrochenen Folge von Septimenakkorden.

1.



2.



3.

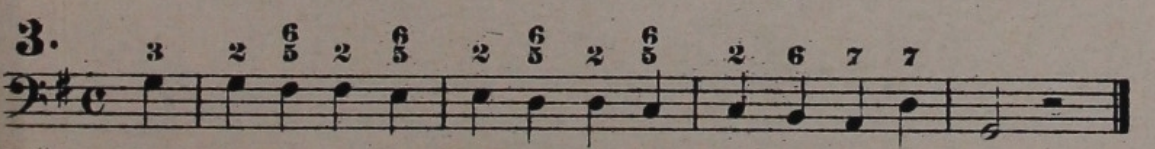
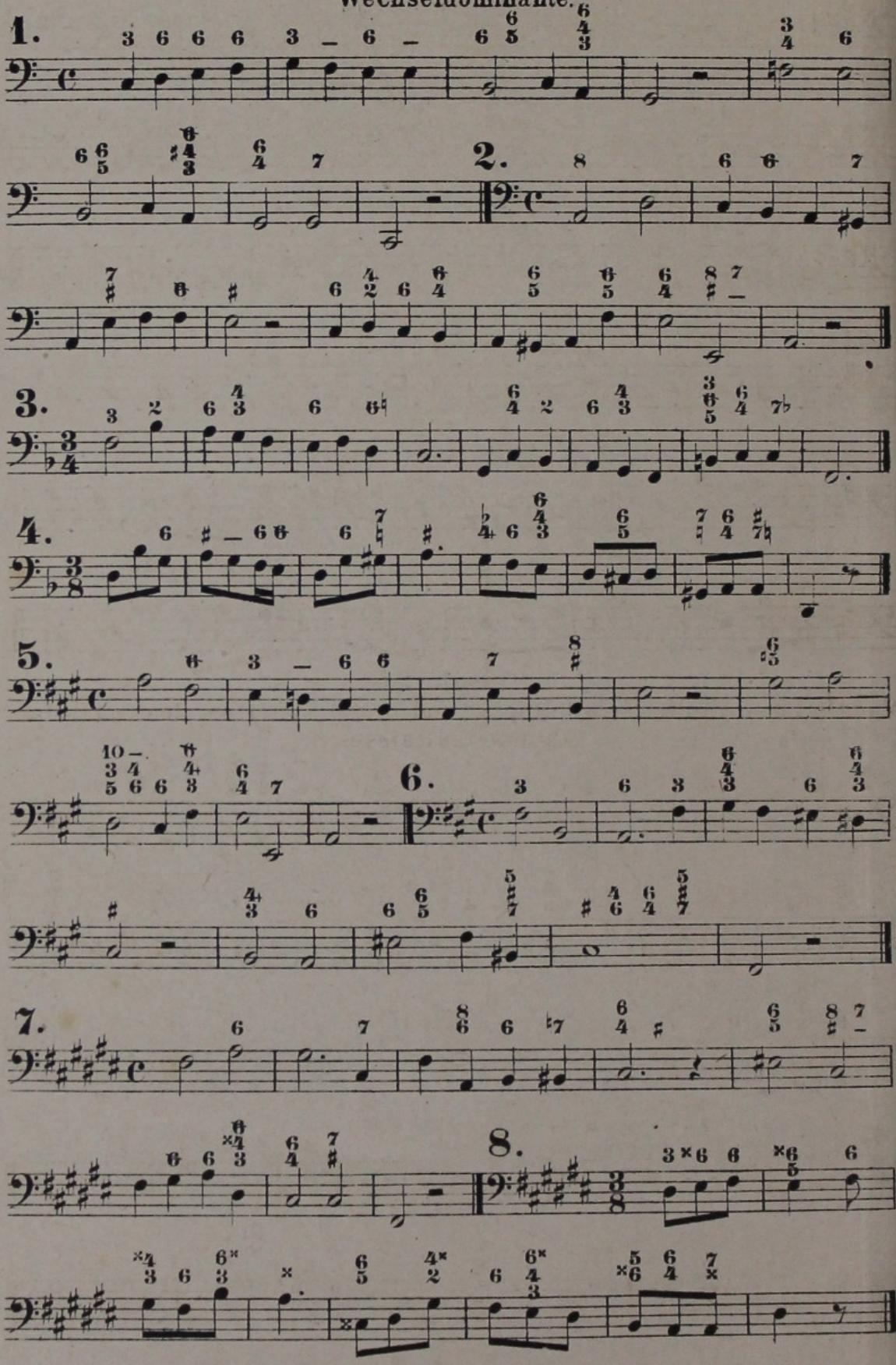


Tabelle X.

Wechseldominante.



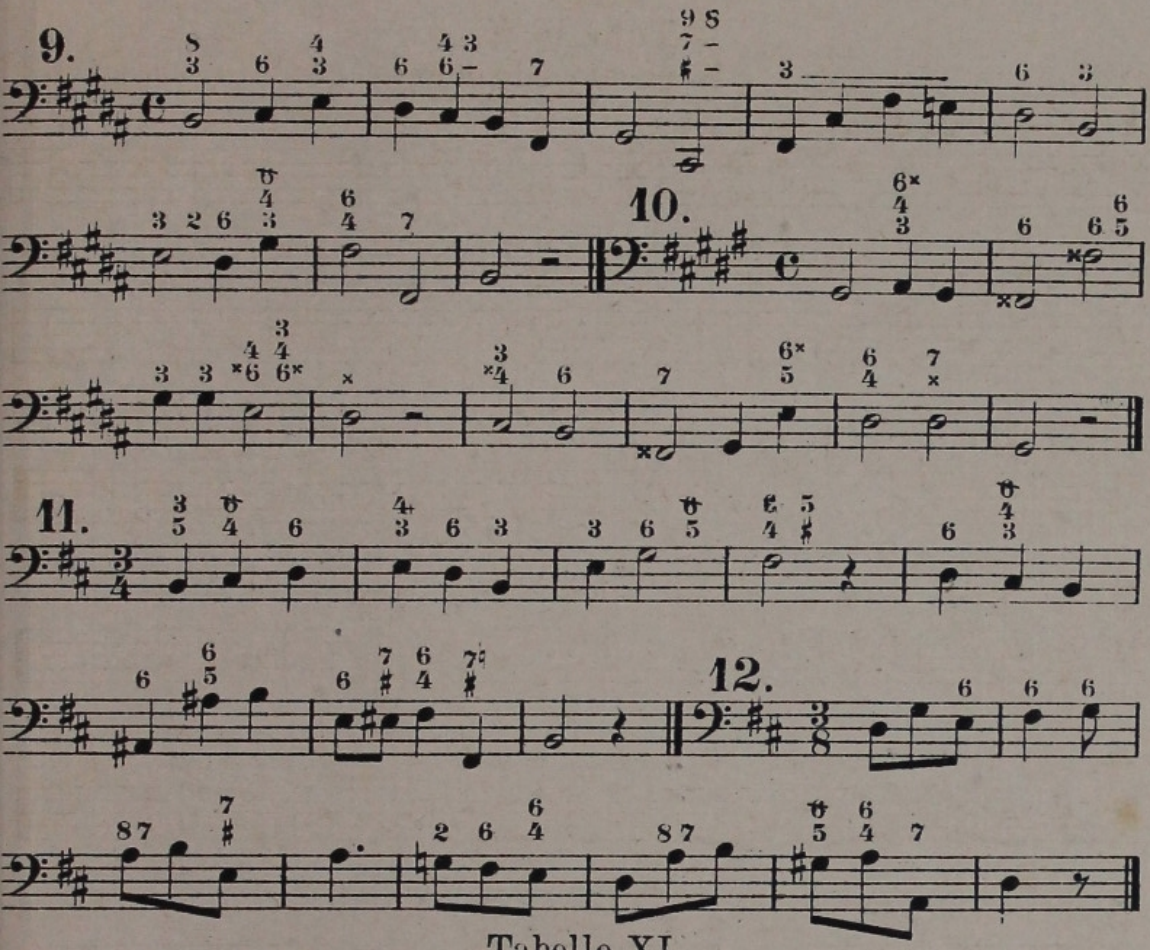
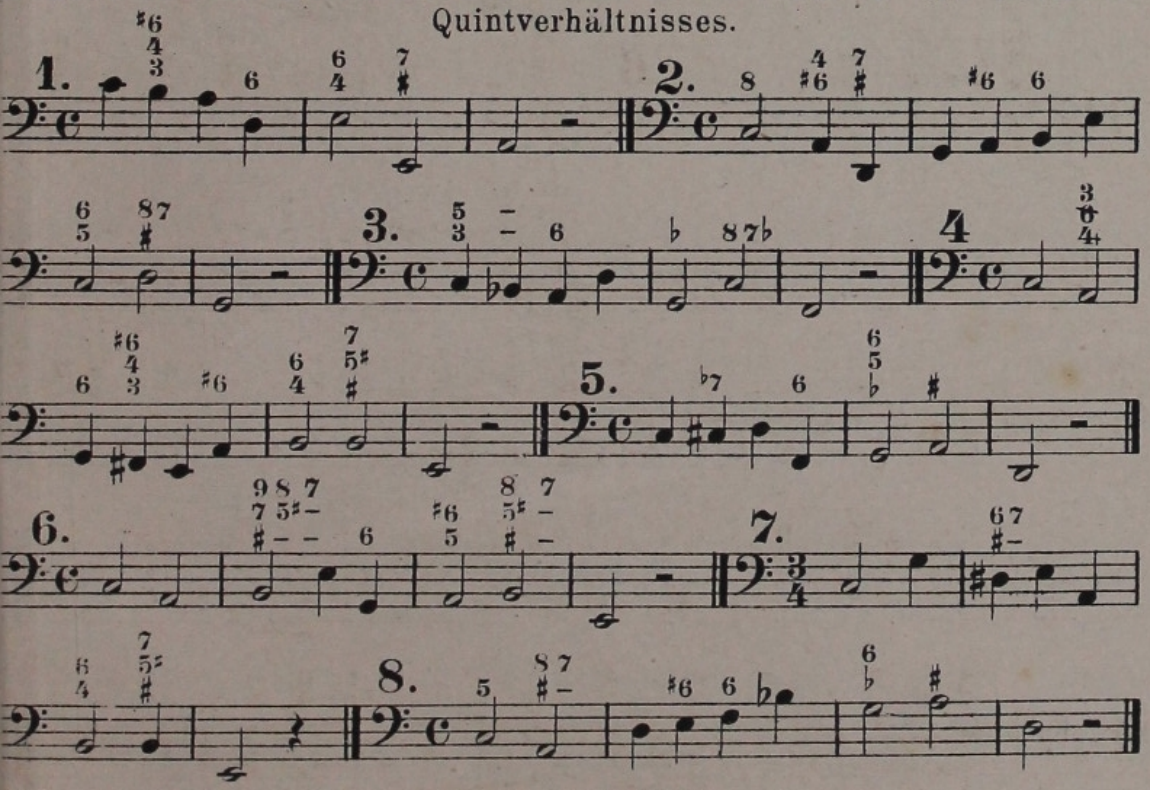


Tabelle XI.

Modulationen in die Paralleltonart und in die Tonarten des nächsten Quintverhältnisses.



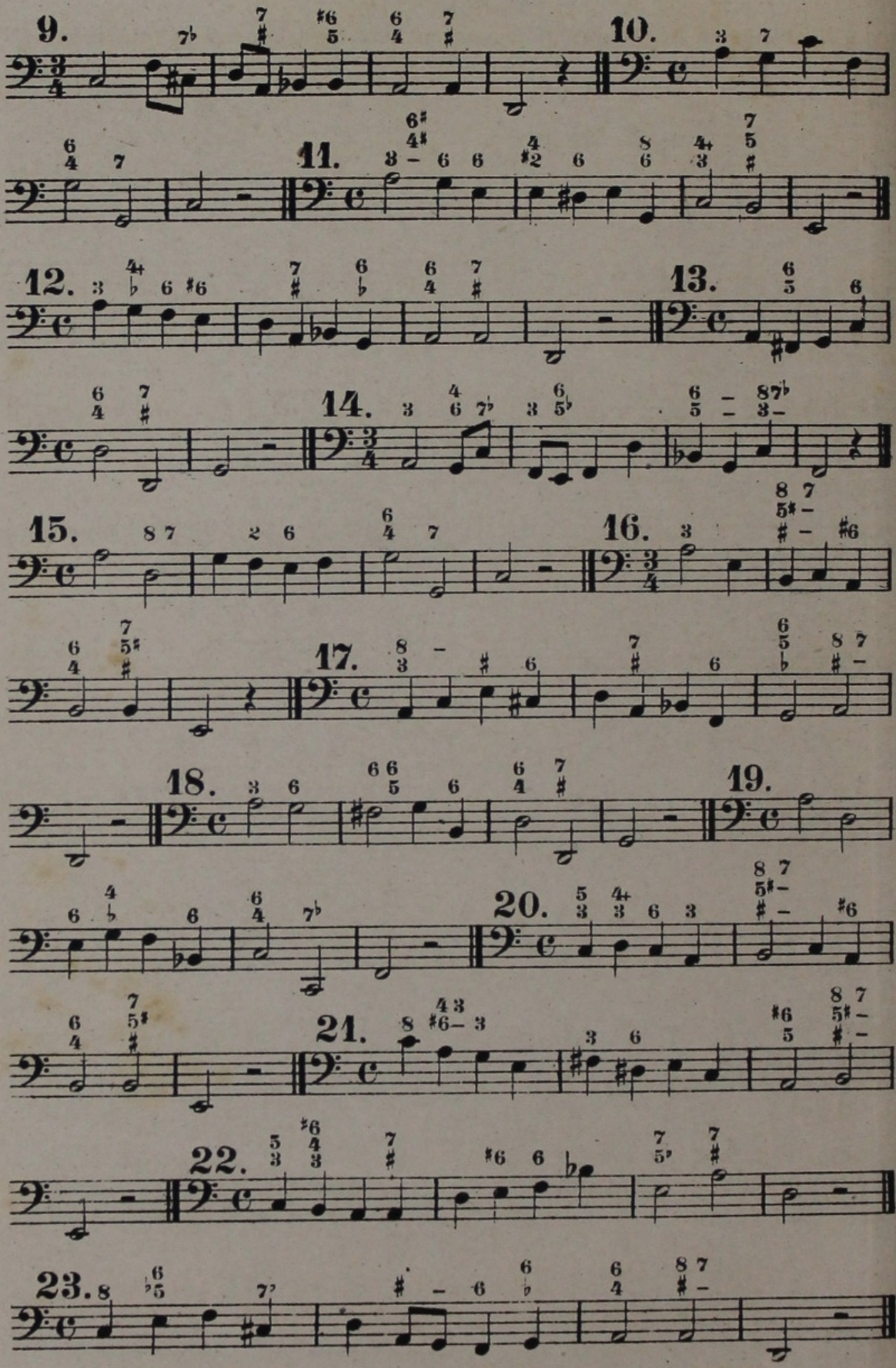
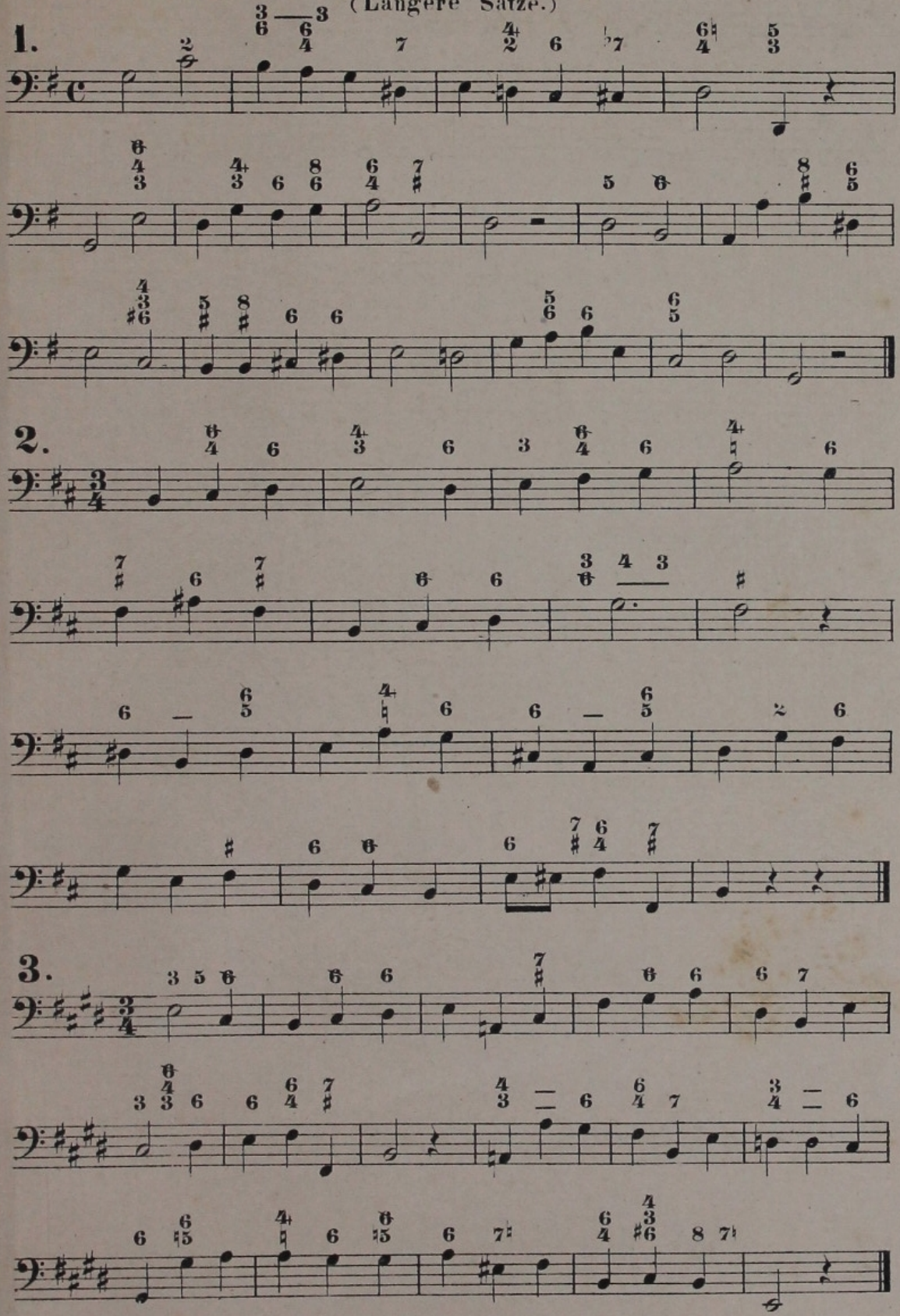

9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.

Tabelle XII.

Modulation in nächstverwandte Tonarten, mit Durchgangsmodulationen.

(Längere Sätze.)



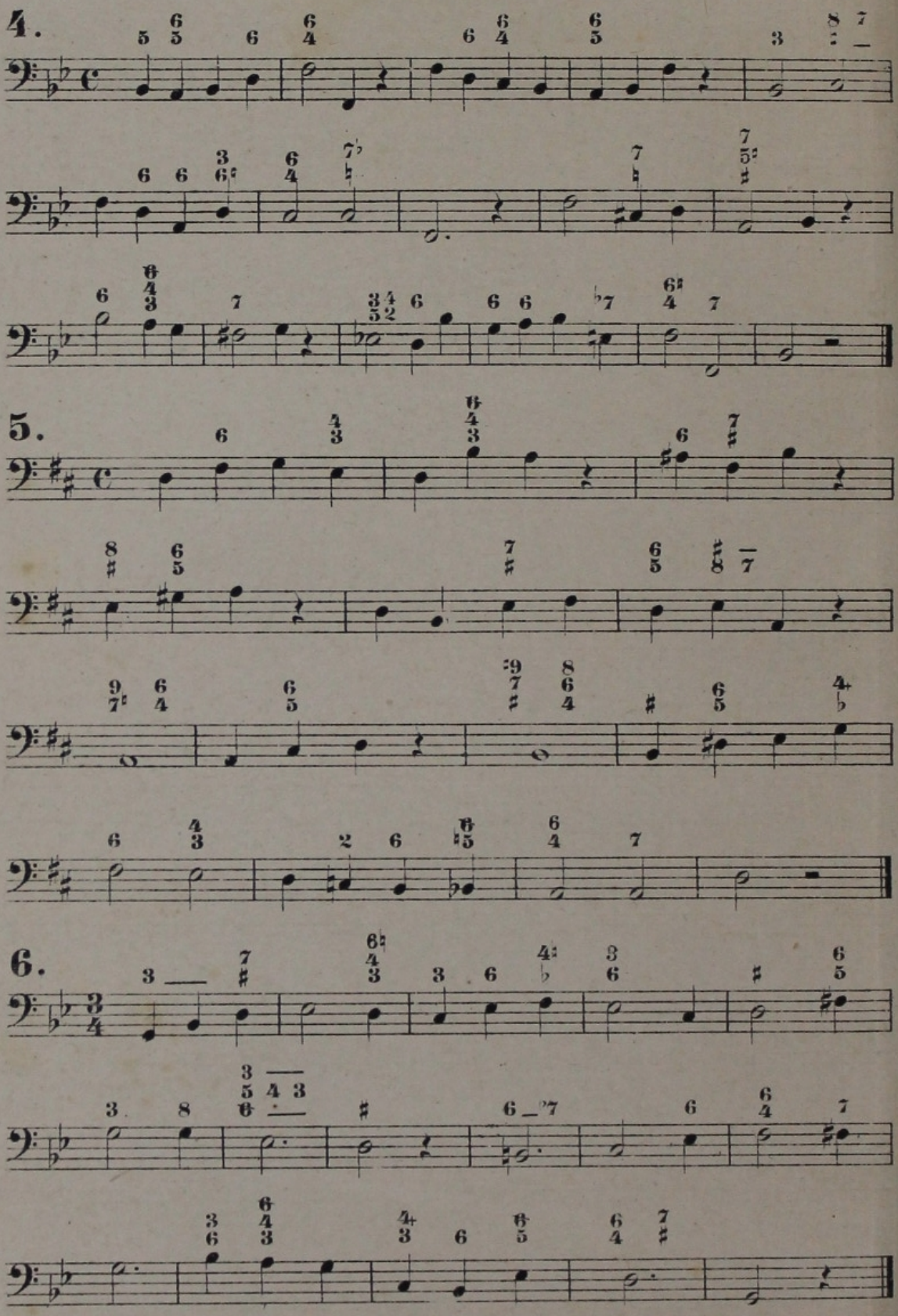
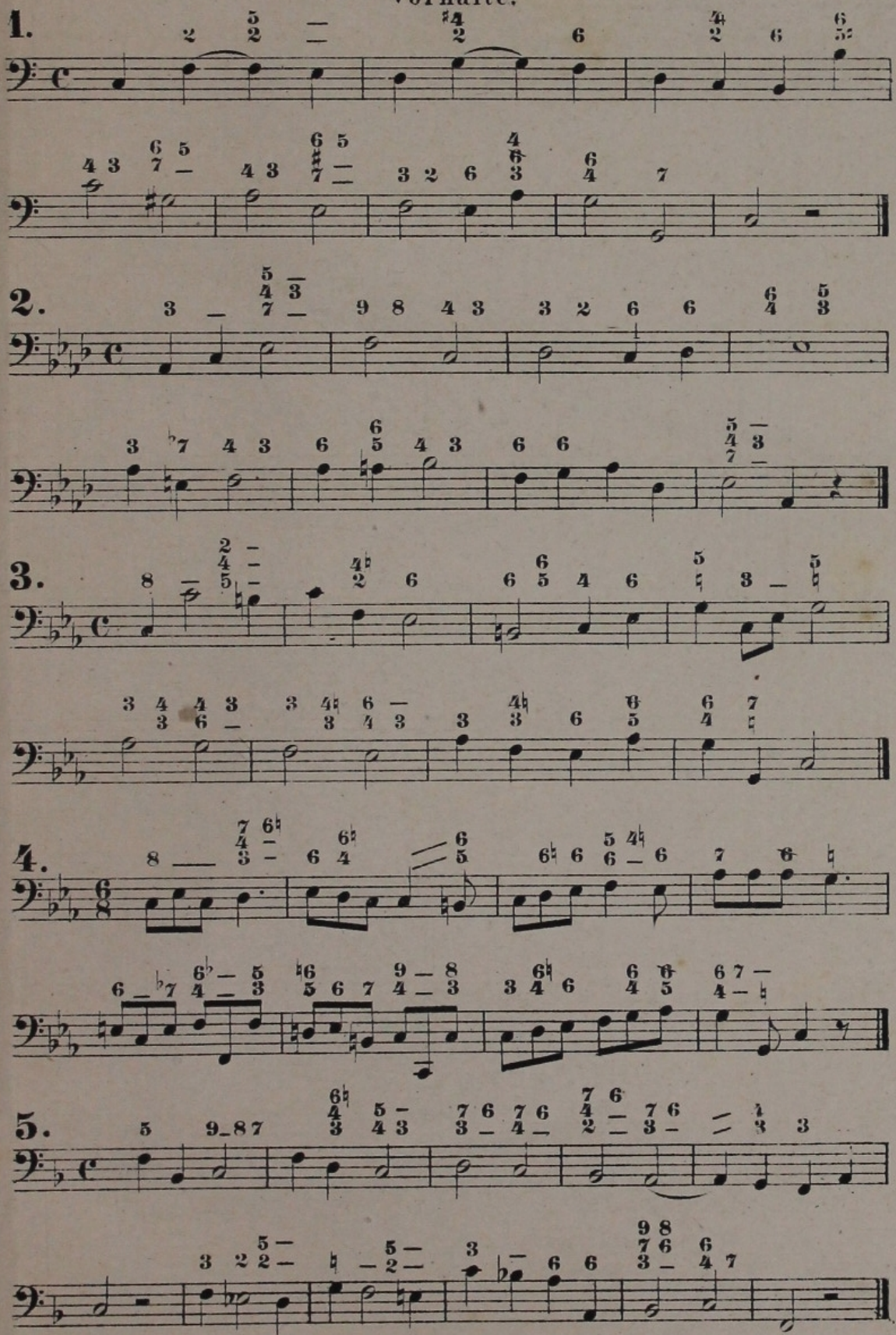

4.
5.
6.

Tabelle XIII.

Vorhalte.



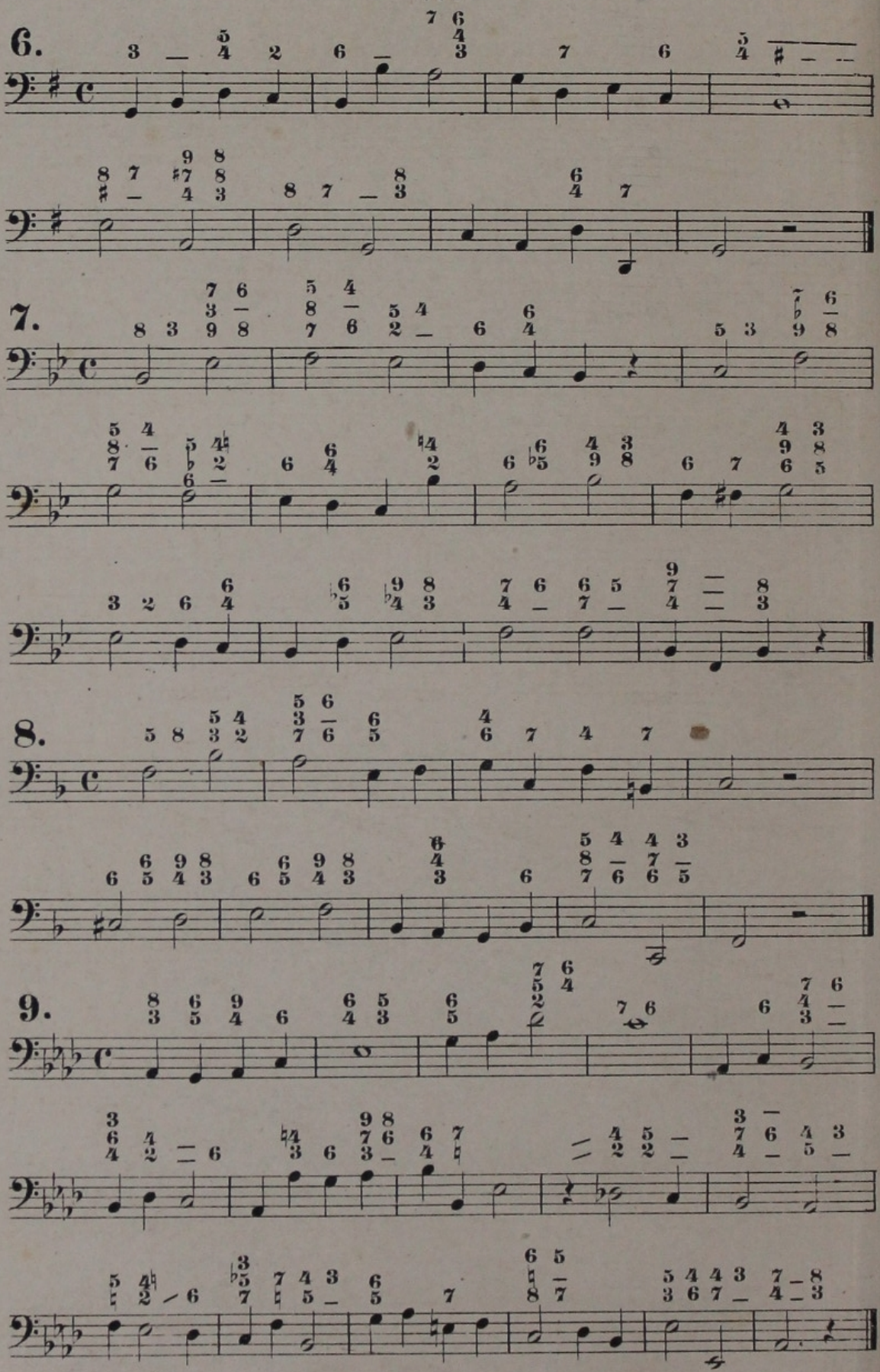
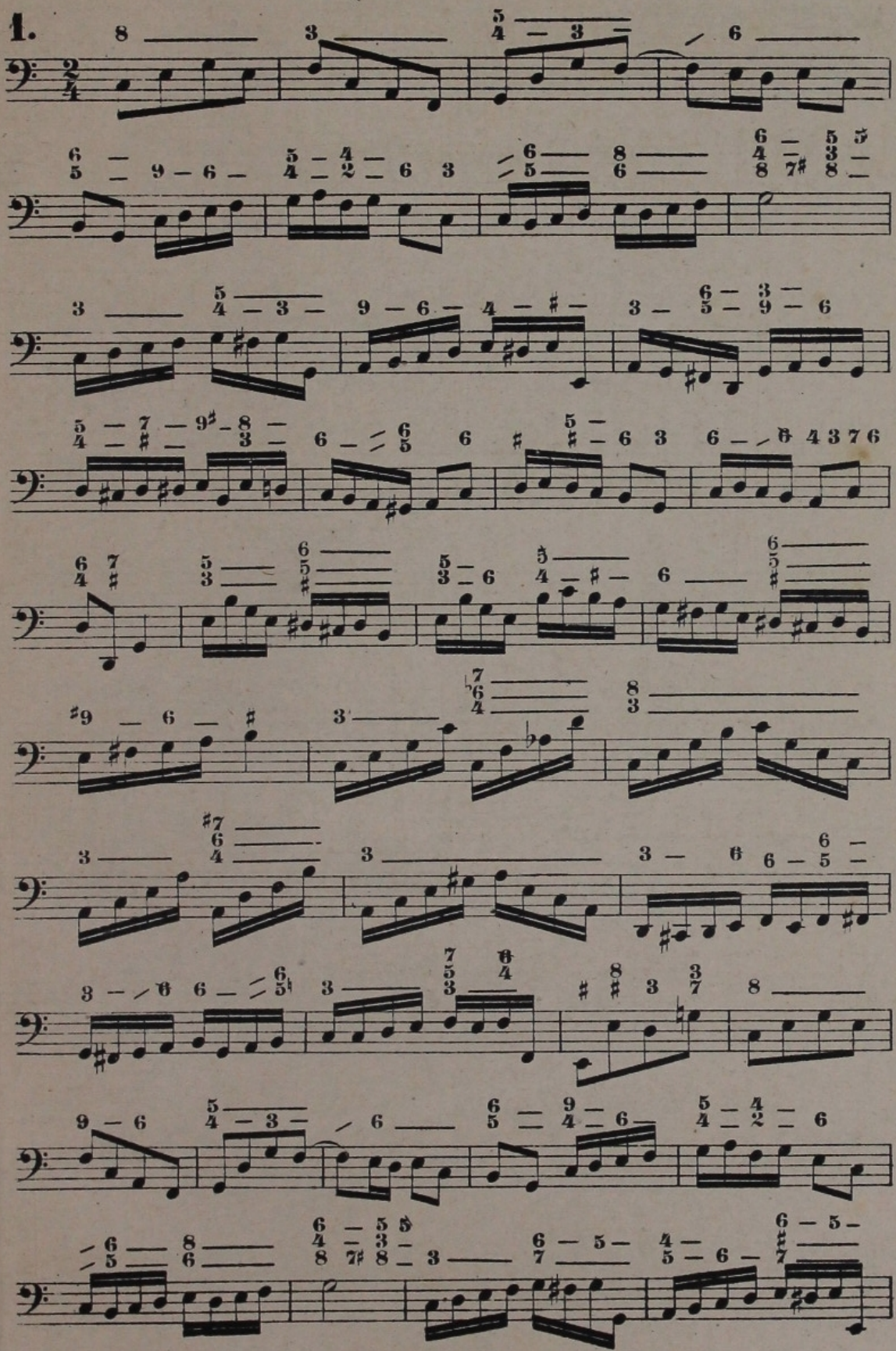

6.
7.
8.
9.

Tabelle XIV.

Figurierter Bass.



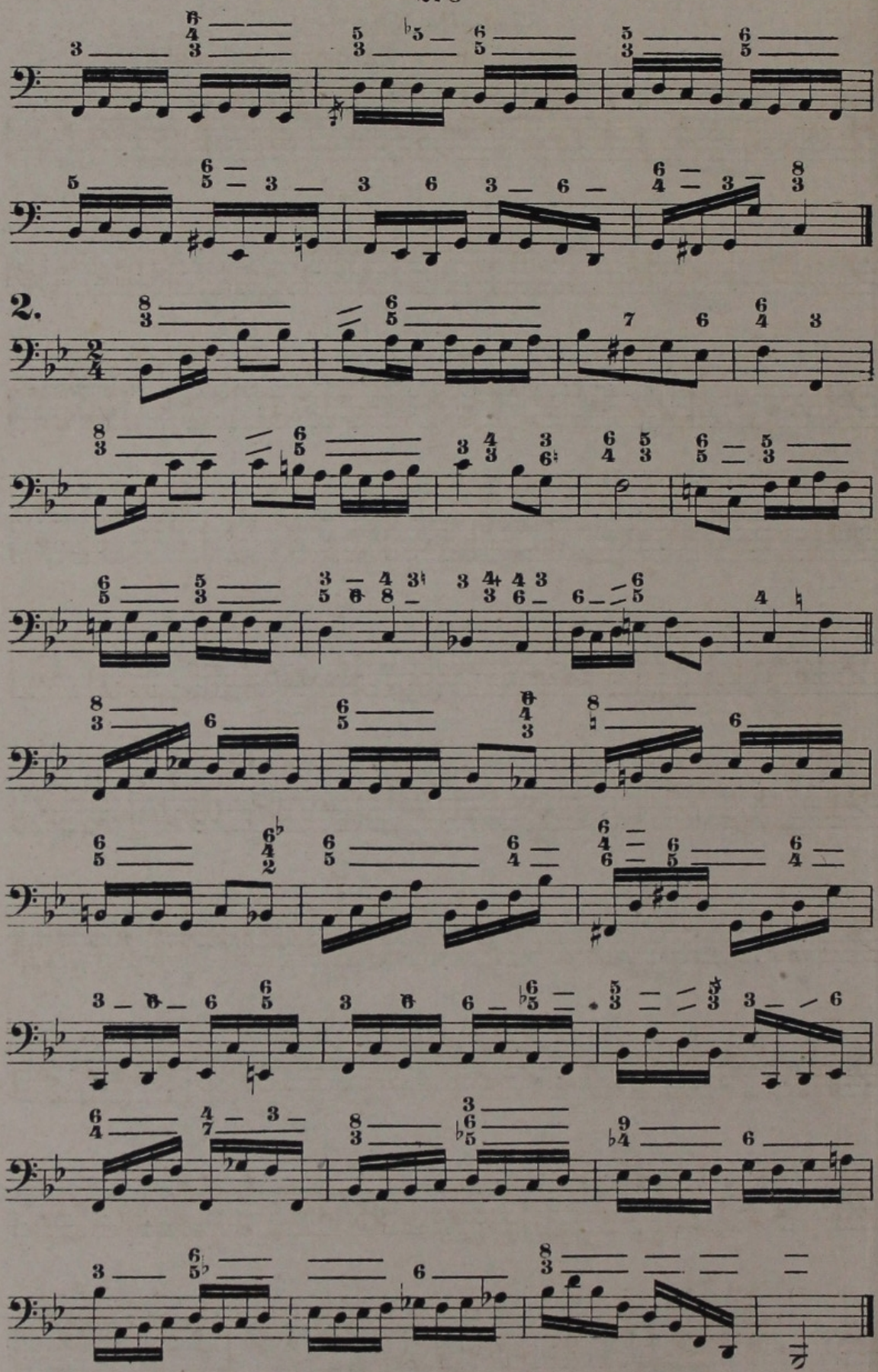
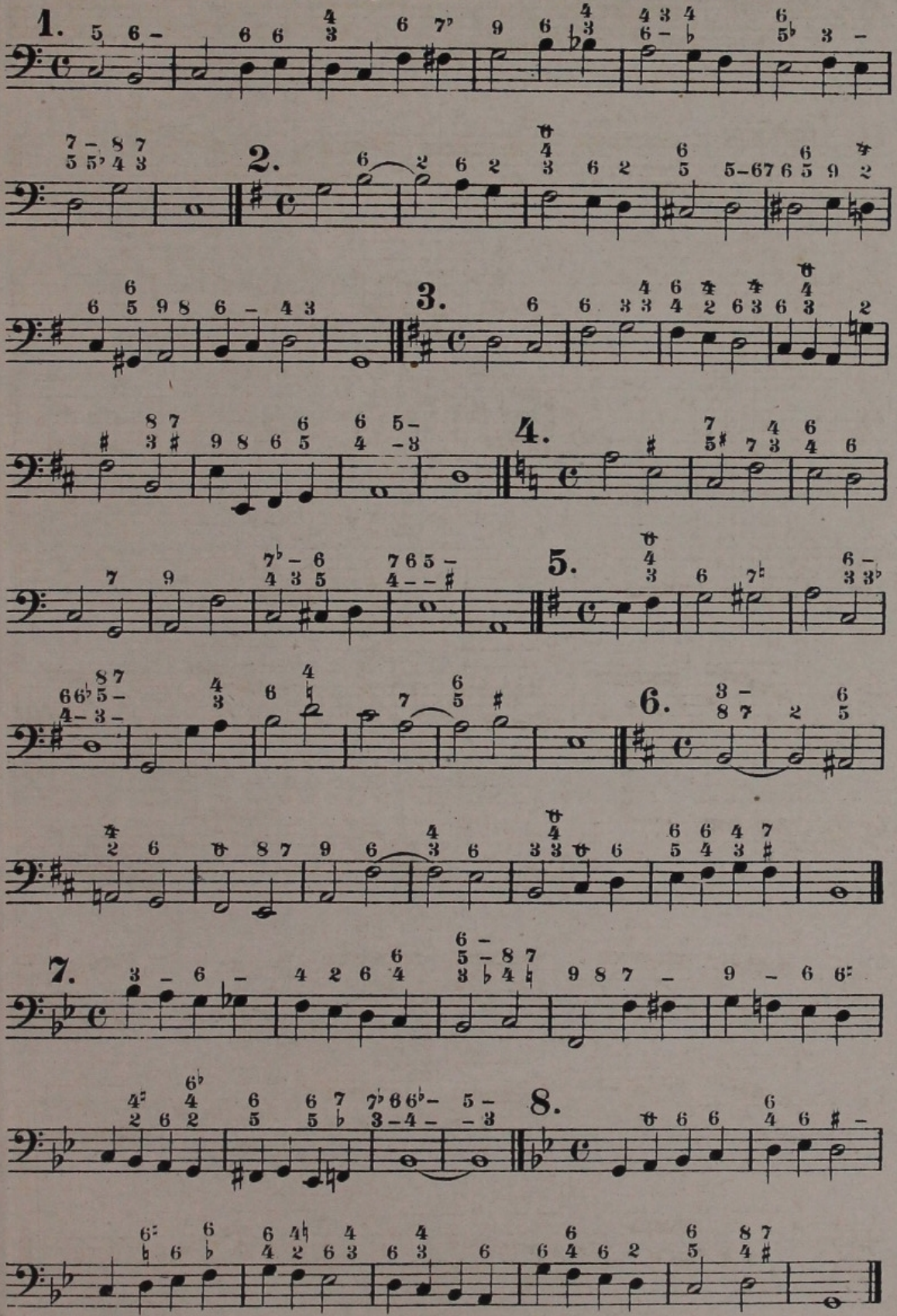
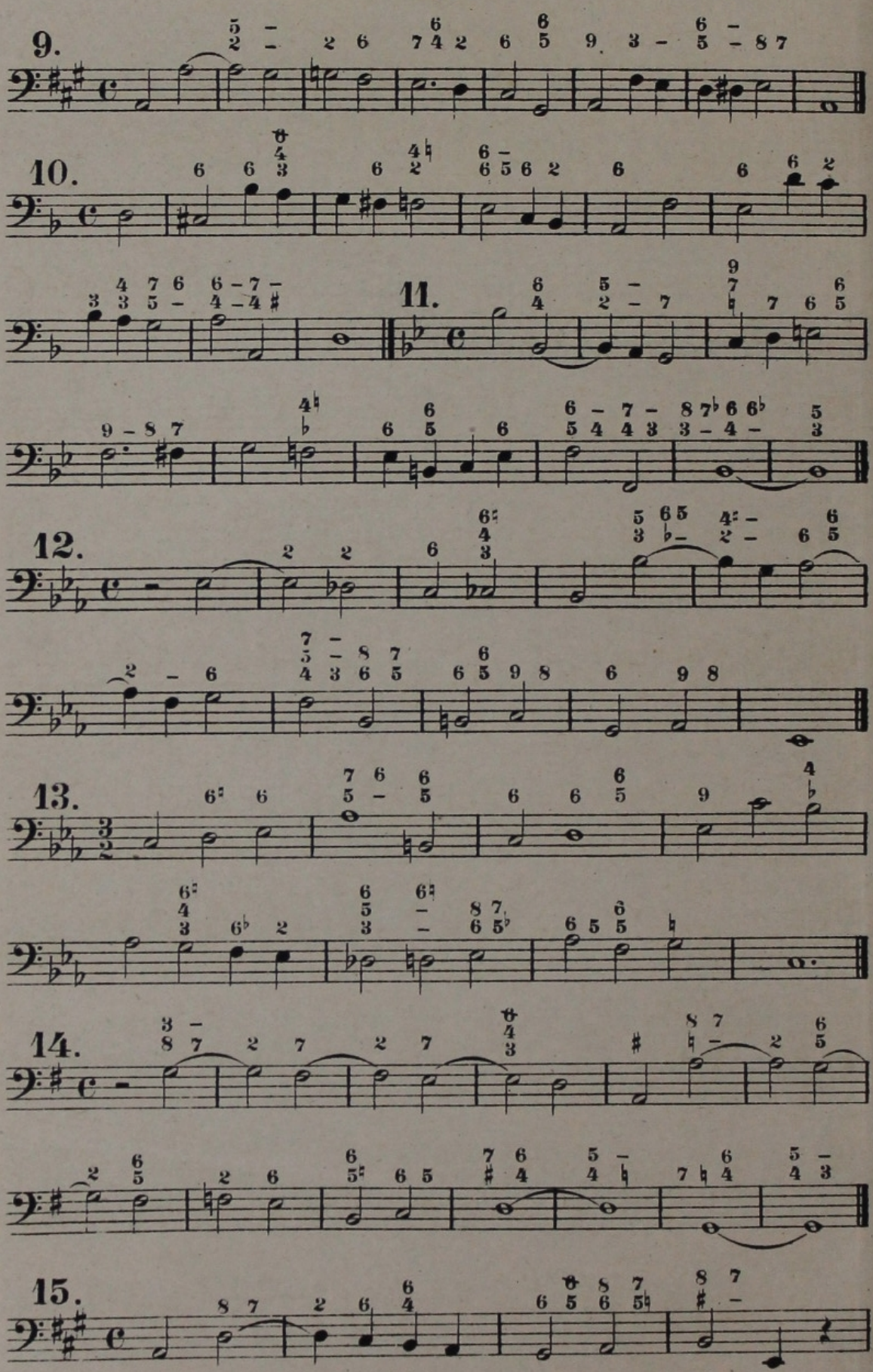


Tabelle XV^a

Wiederholung des gesamten harmonischen Stoffes.




9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.

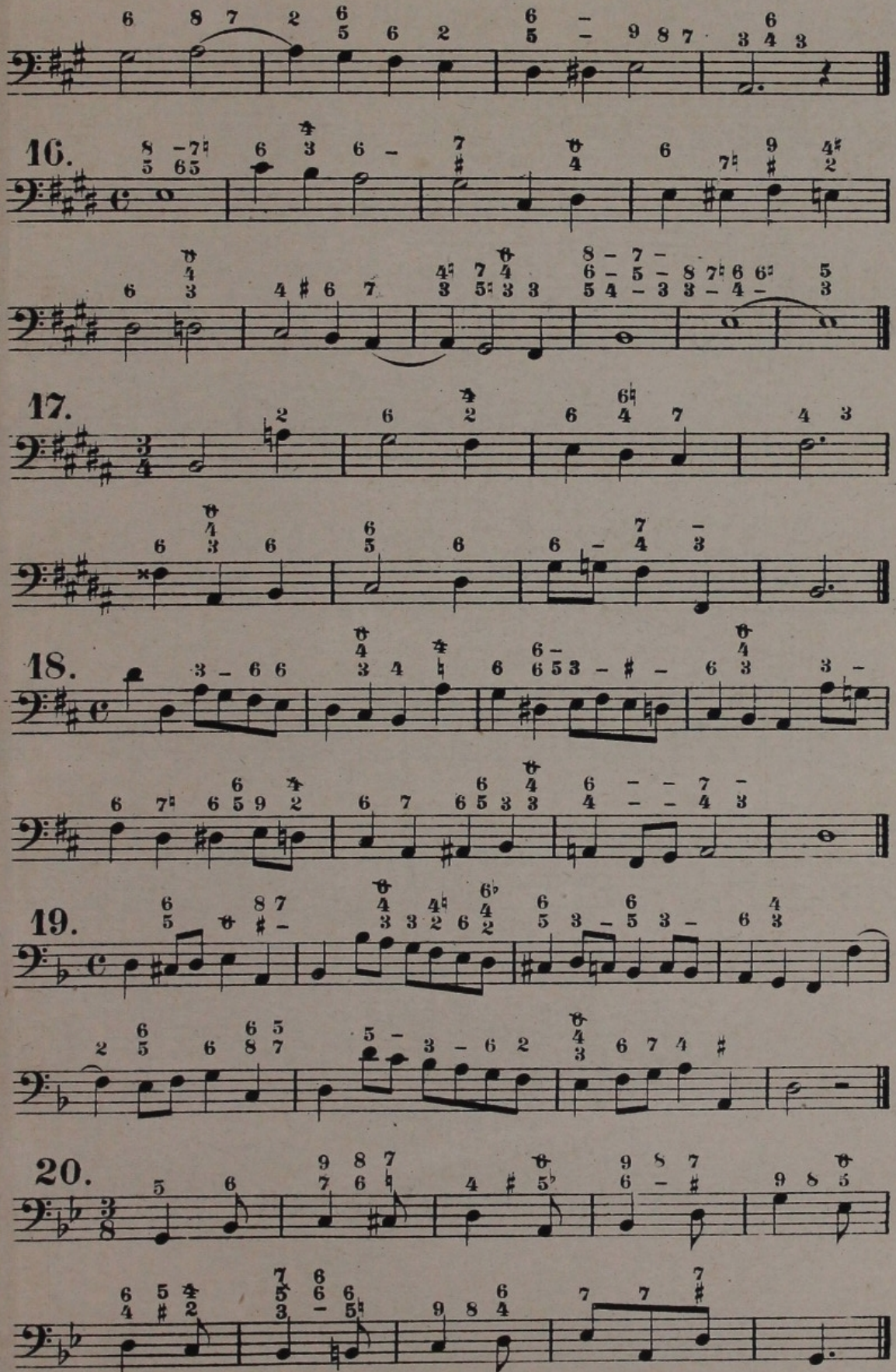
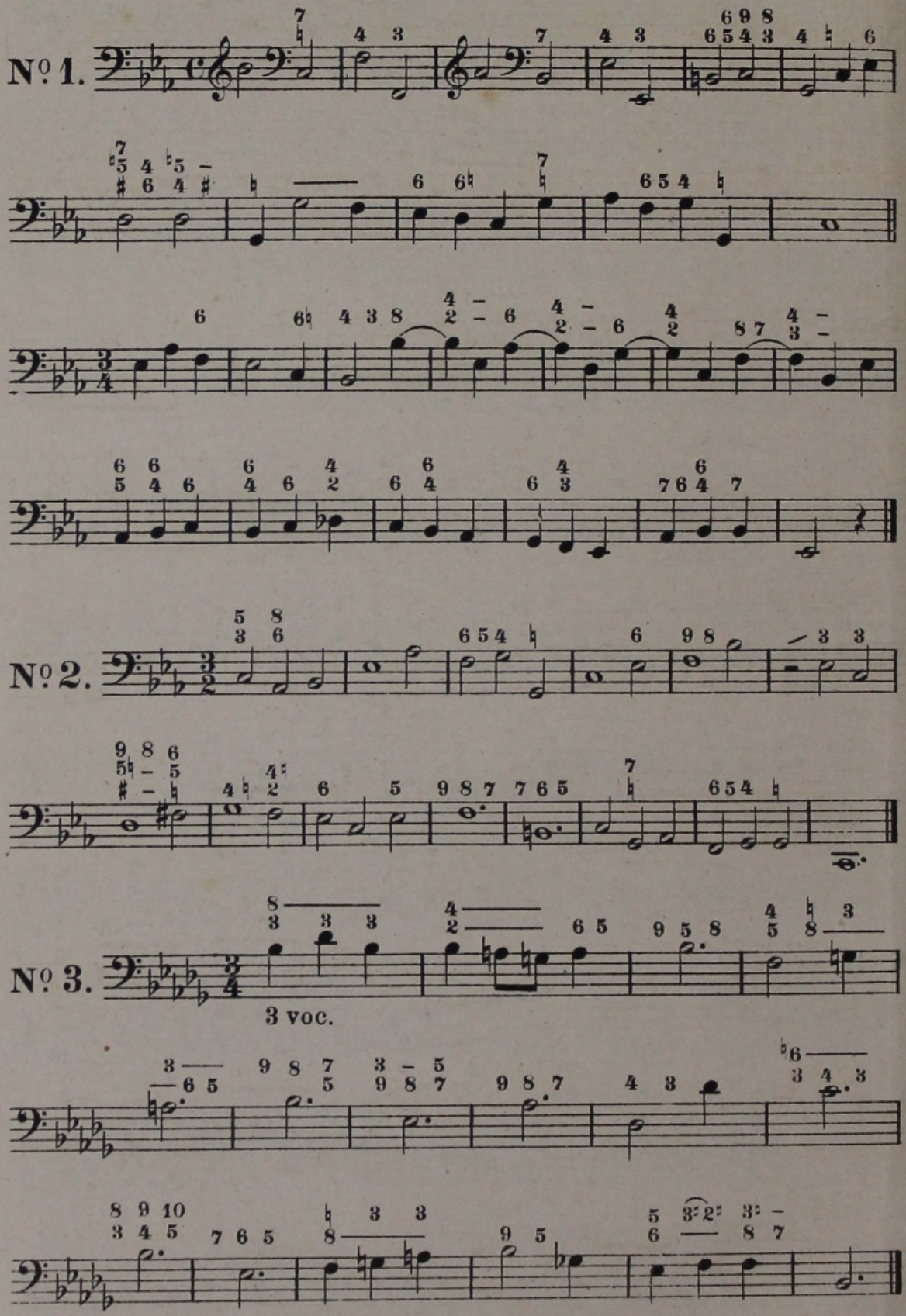
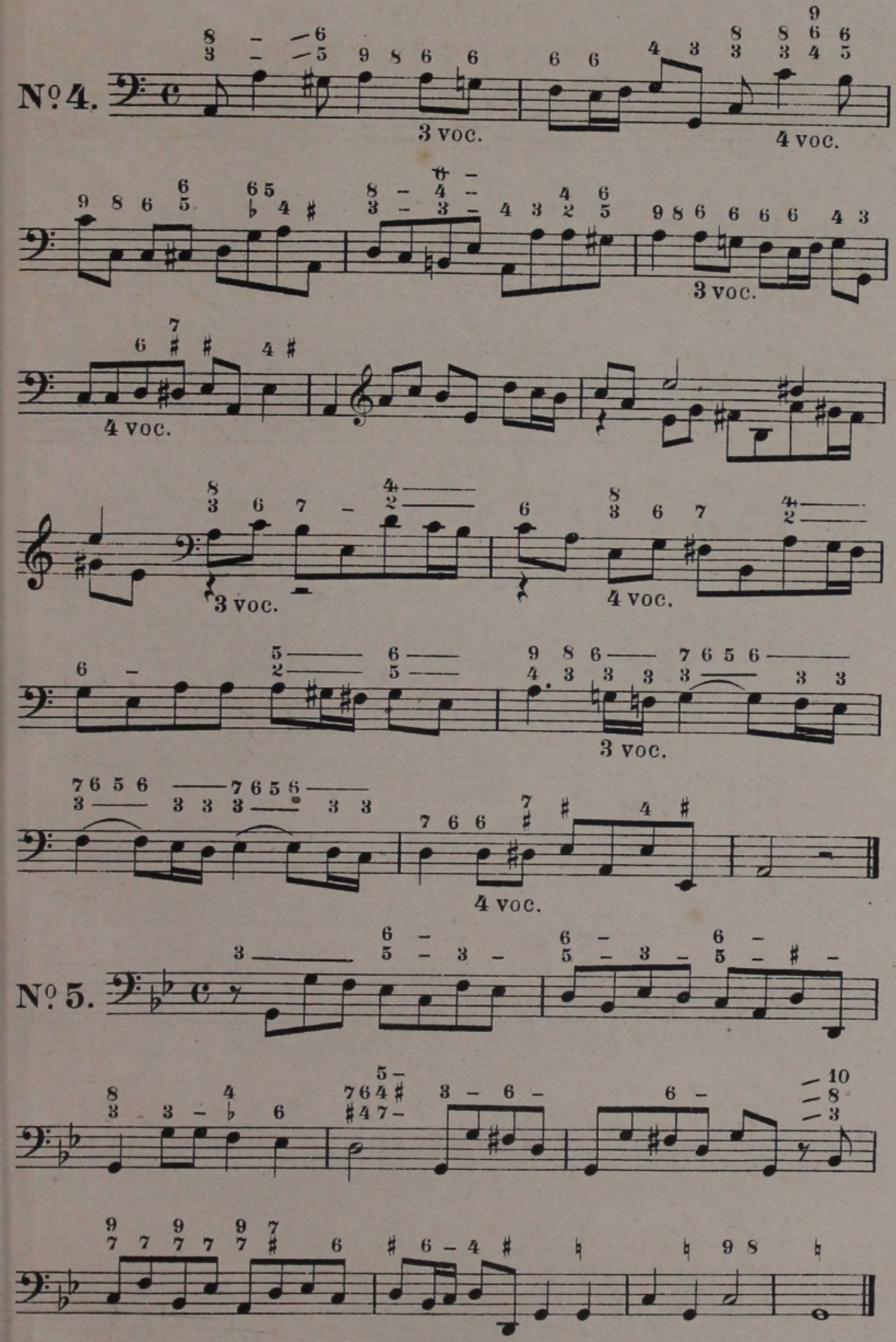
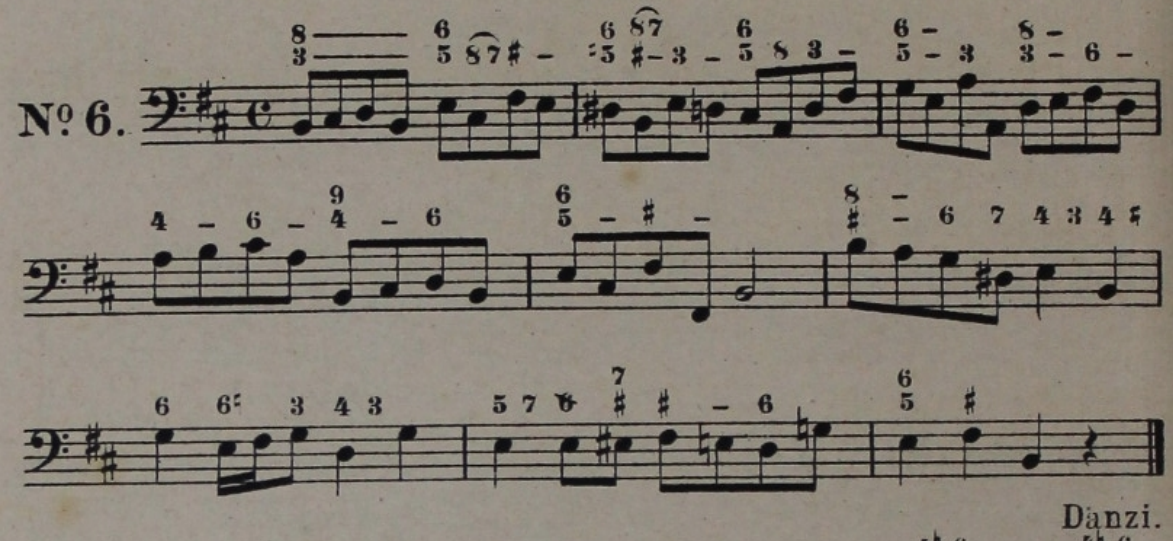

16.
17.
18.
19.
20.

Tabelle XV♭

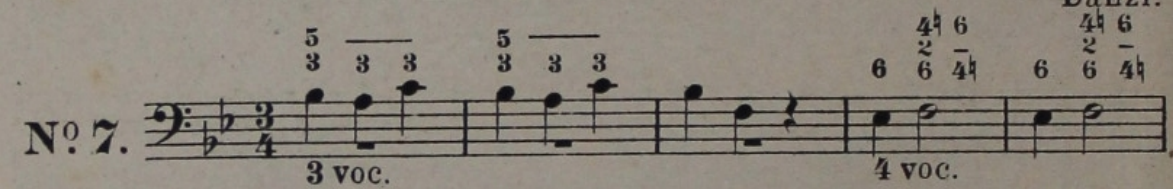
Generalbassbeispiele aus Kirchenkompositionen.

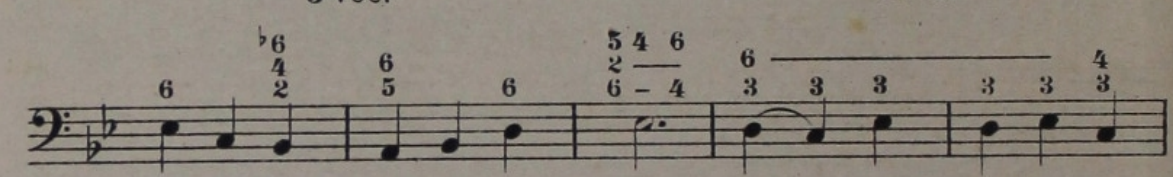


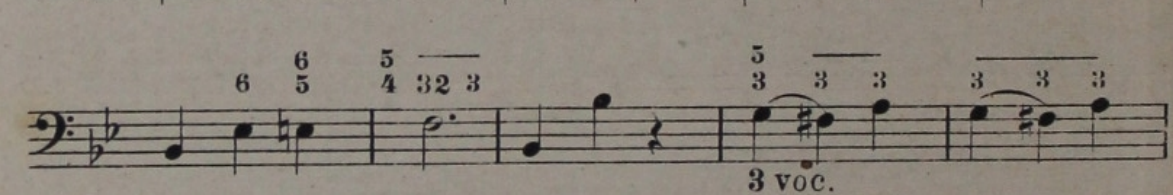

No 4.
3 voc.
4 voc.
3 voc.
4 voc.
3 voc.
4 voc.
3 voc.
4 voc.
No 5.

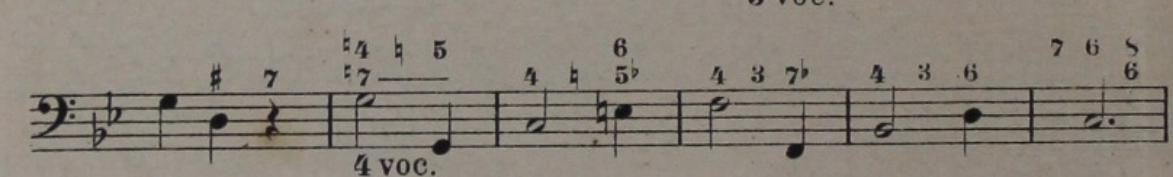


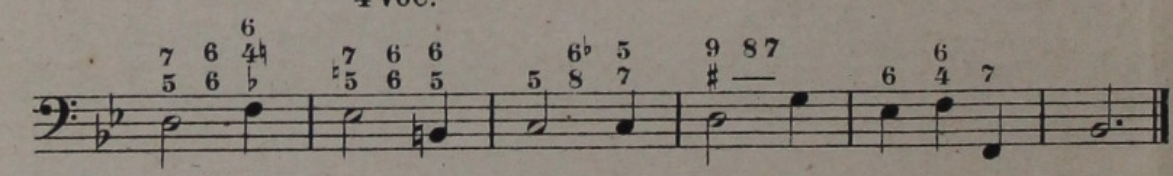
Danzi.

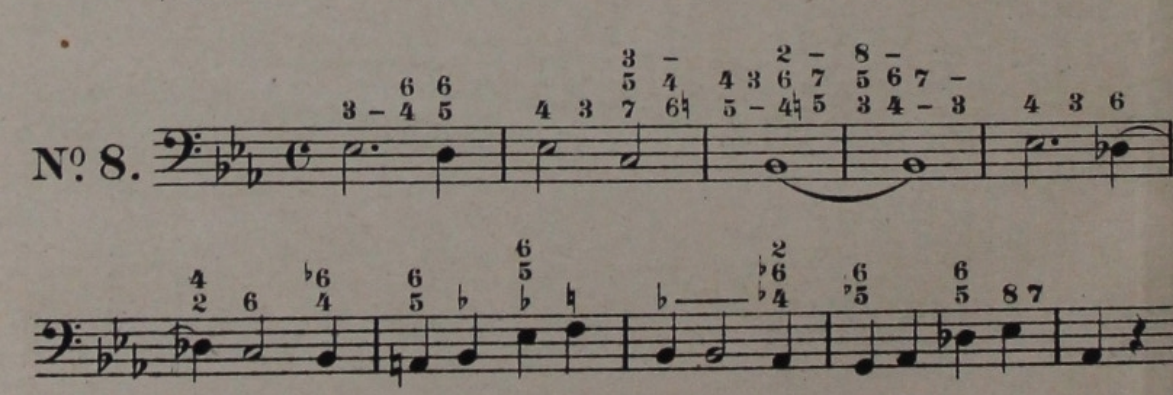


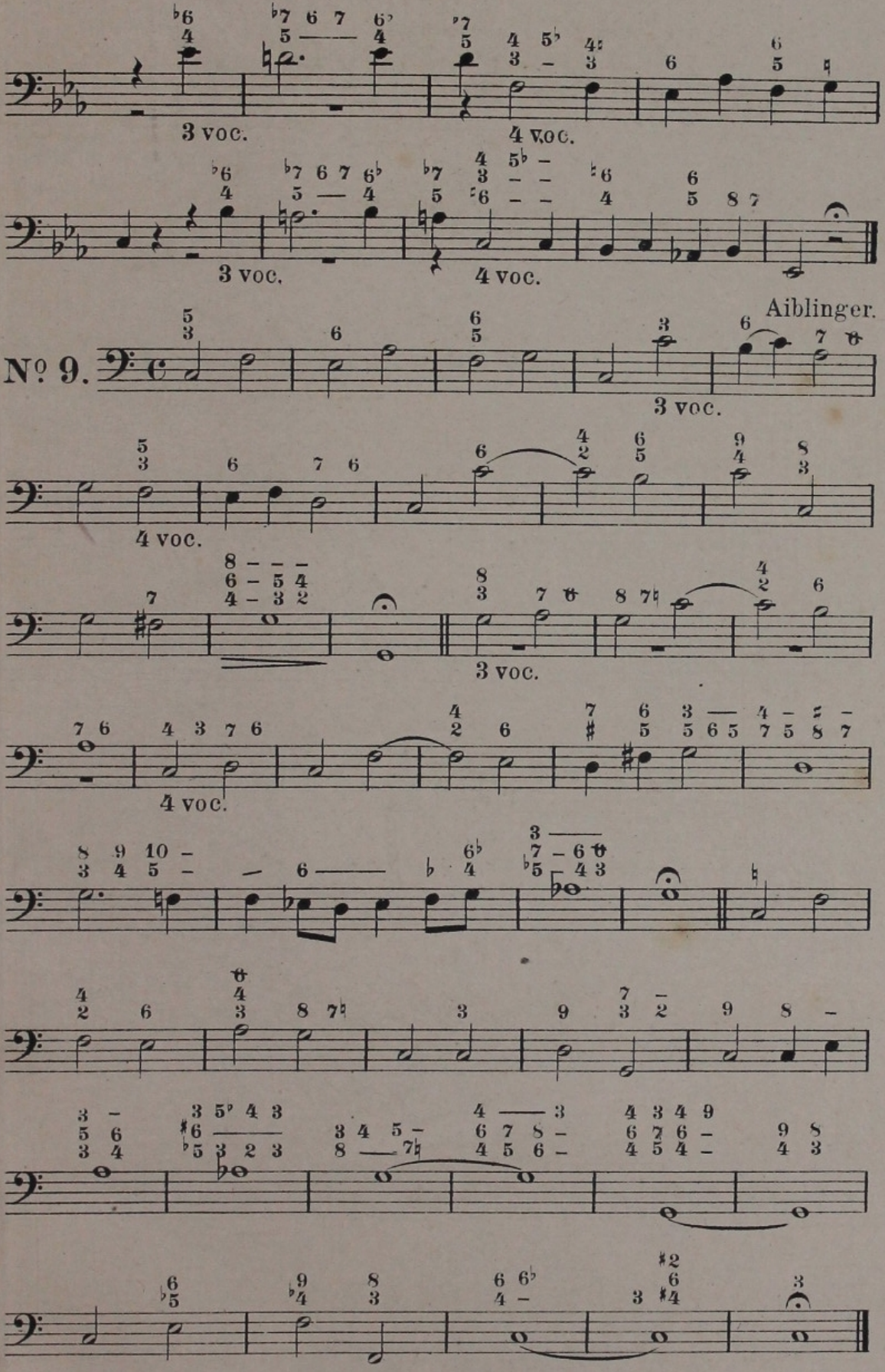


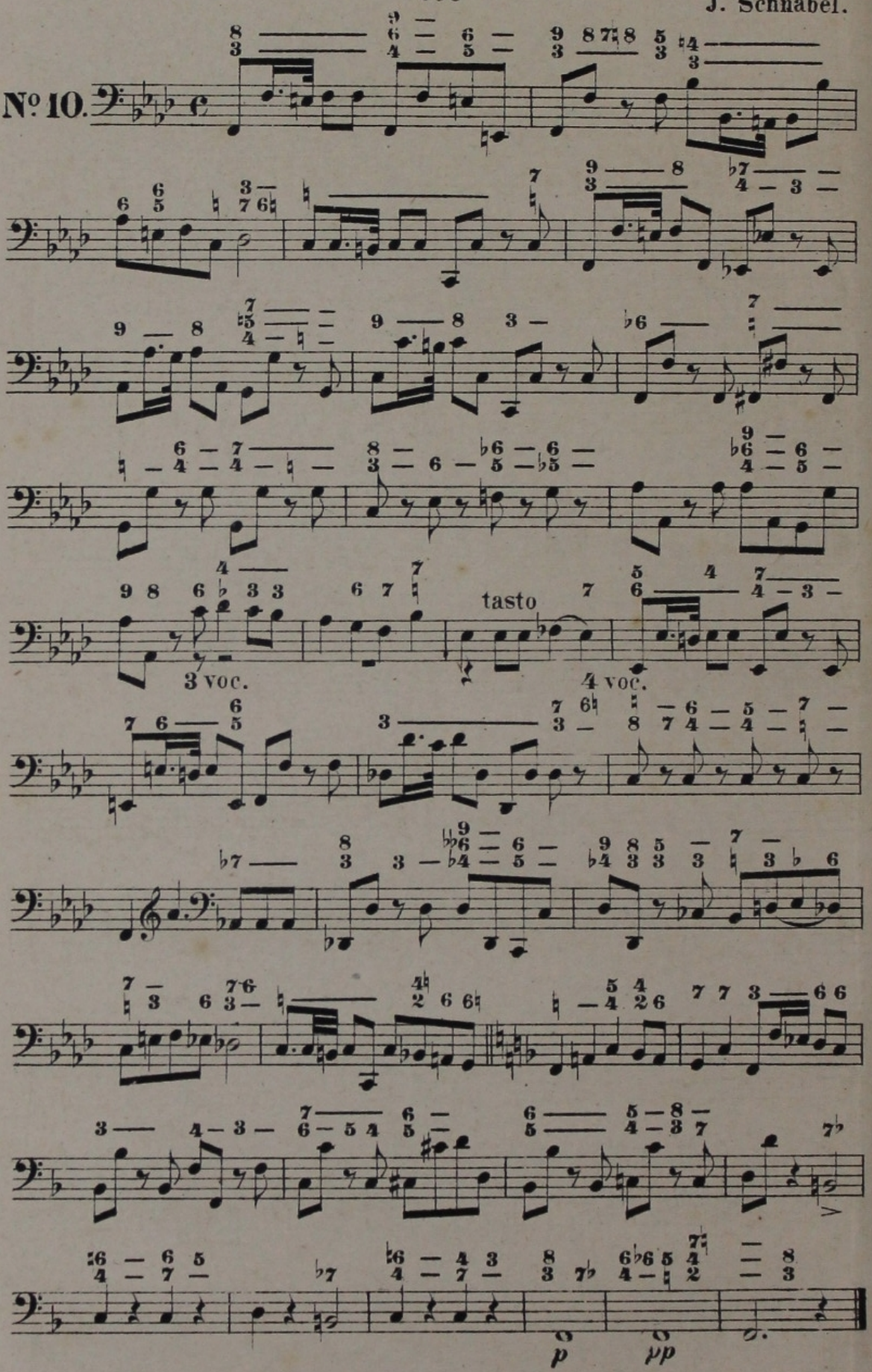






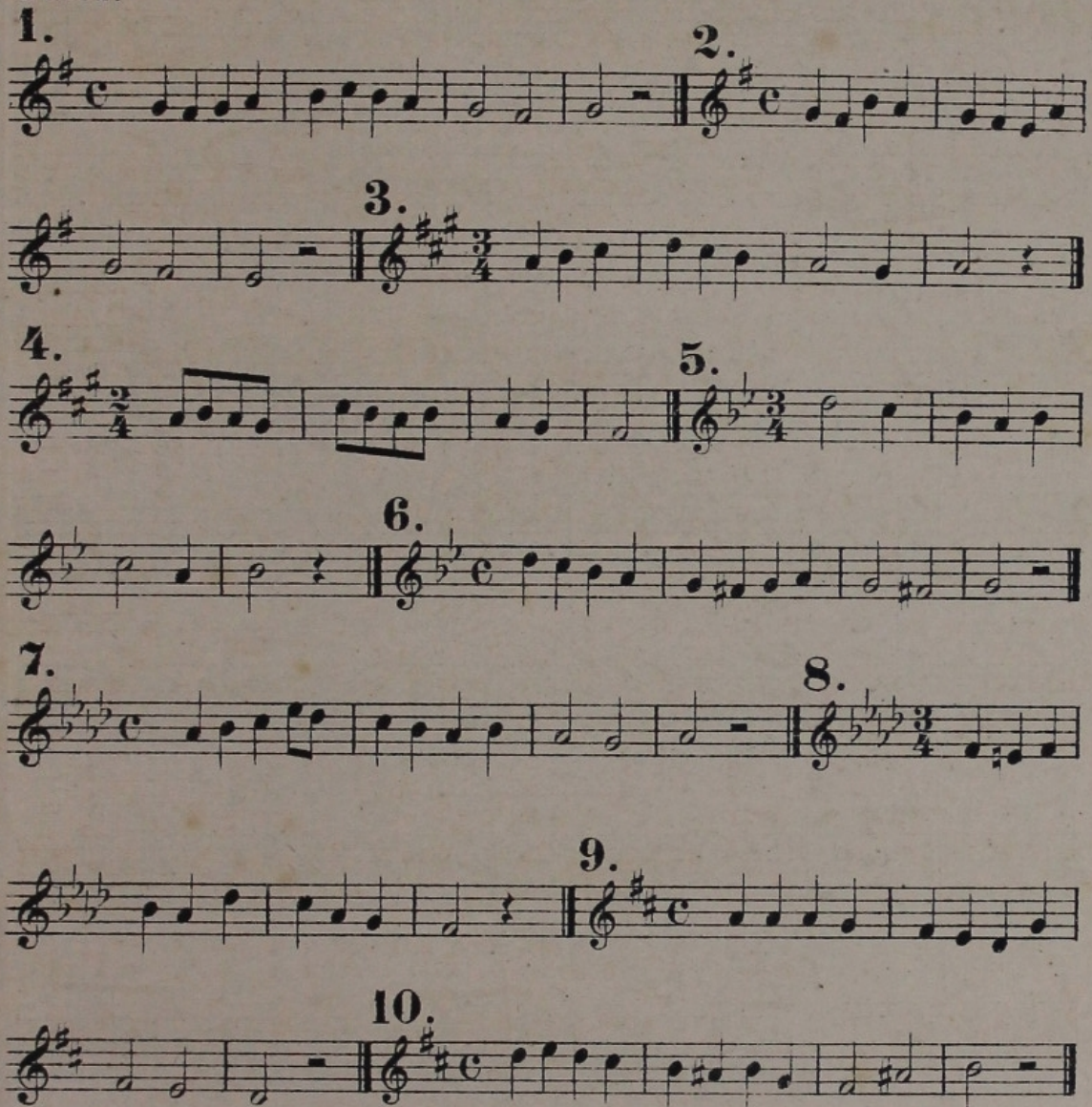



3 voc.
4 voc.
3 voc.
4 voc.
Aiblinger.
No 9.
3 voc.
4 voc.
3 voc.
4 voc.

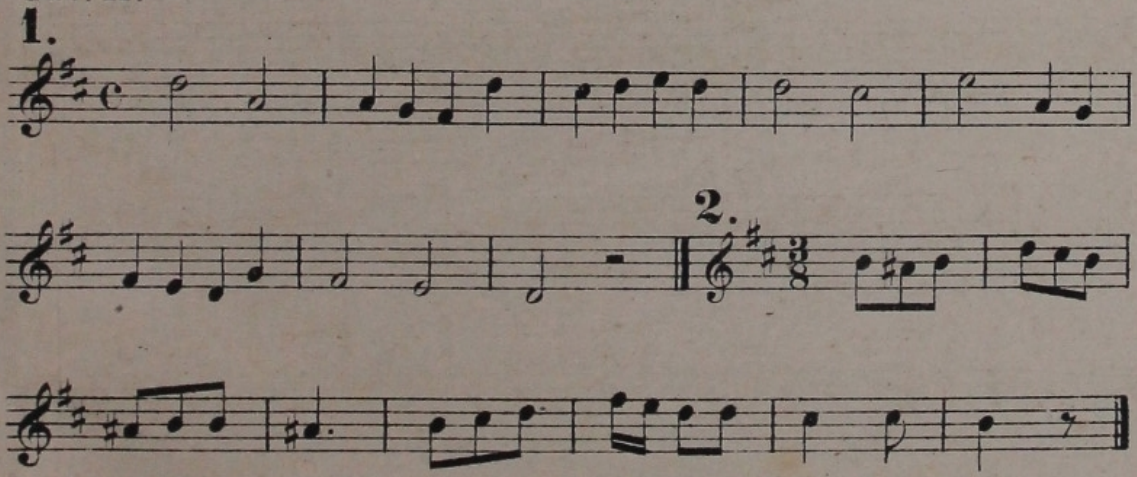

No. 10.
tasto
3 voc.
4 voc.
p
pp

ANHANG II.

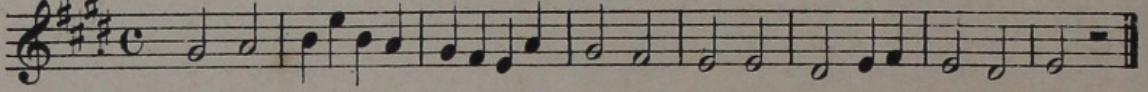
Tab. I.



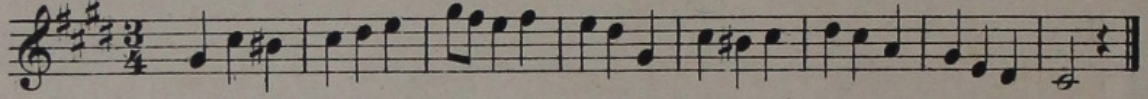
Tab. II.



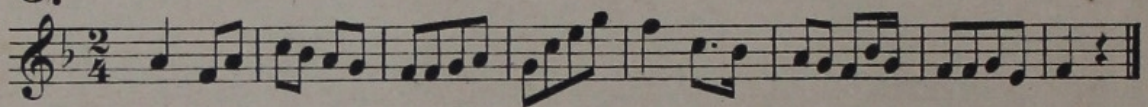
3.



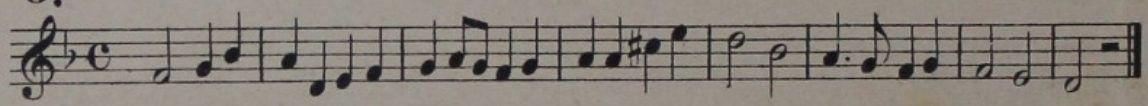
4.



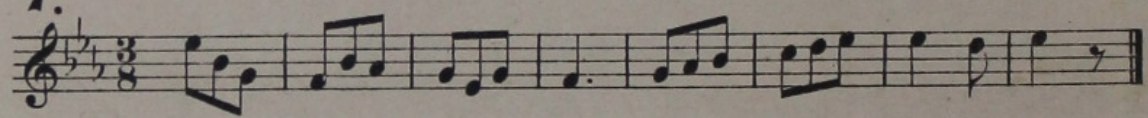
5.



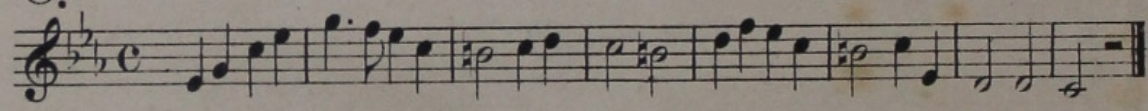
6.



7.

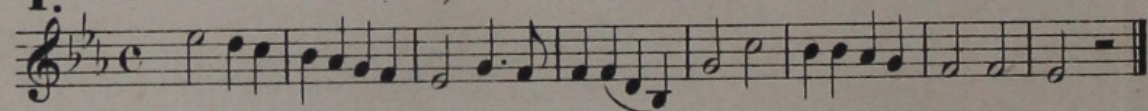


8.

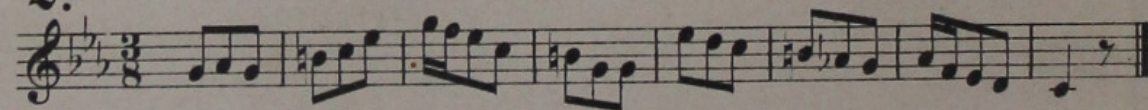


Tab. III.

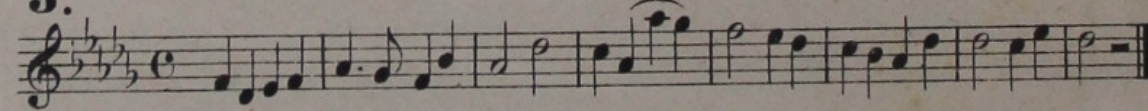
1.



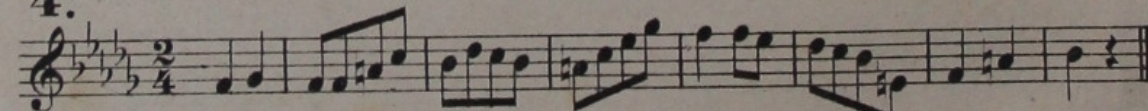
2.

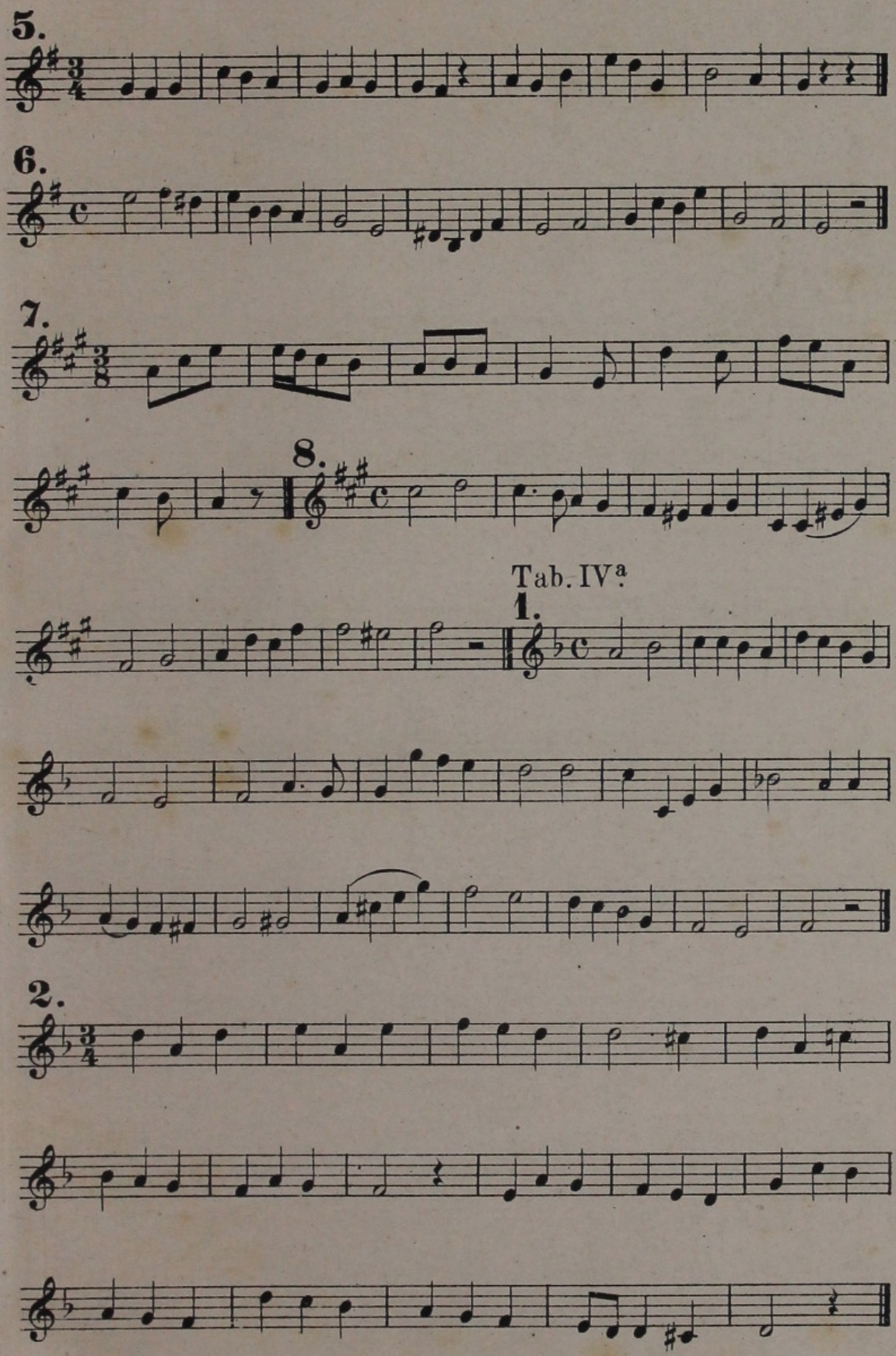


3.

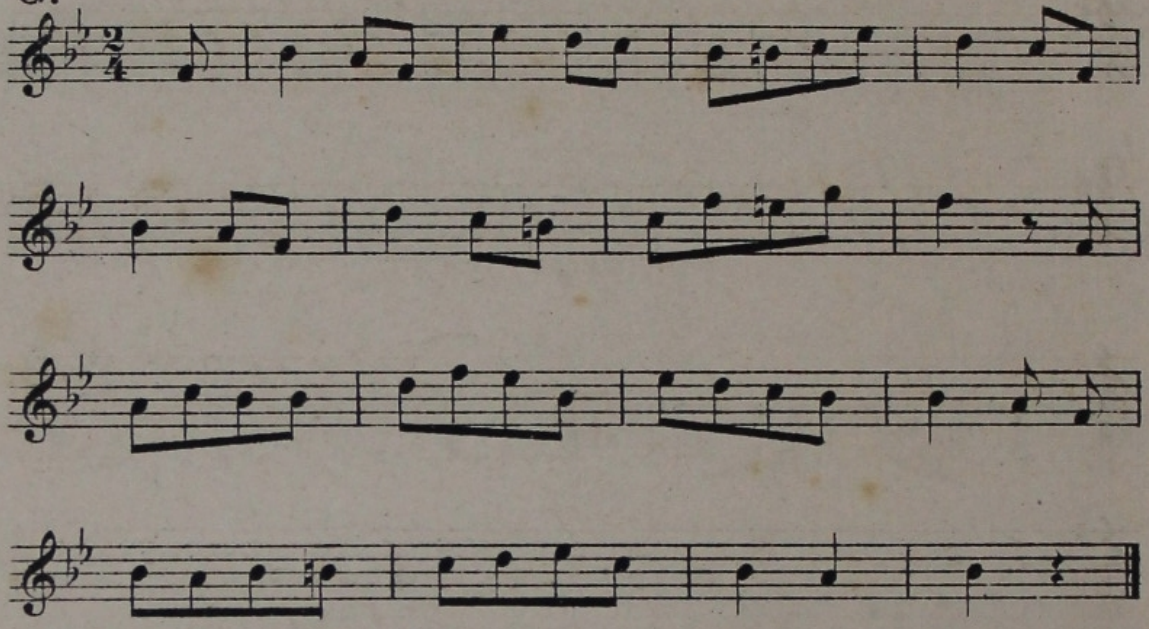


4.



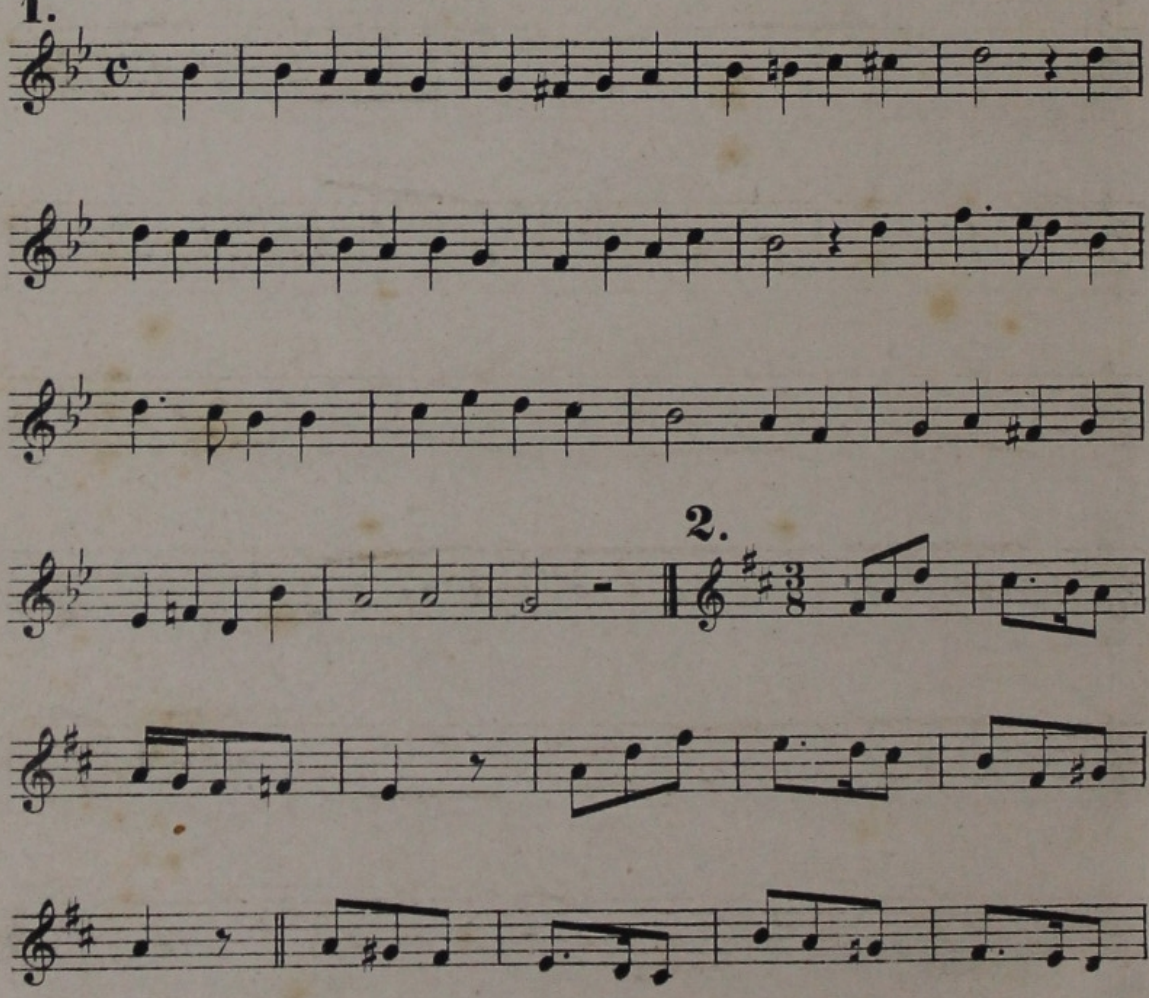

5.
6.
7.
8.
Tab. IVª
1.
2.

3.



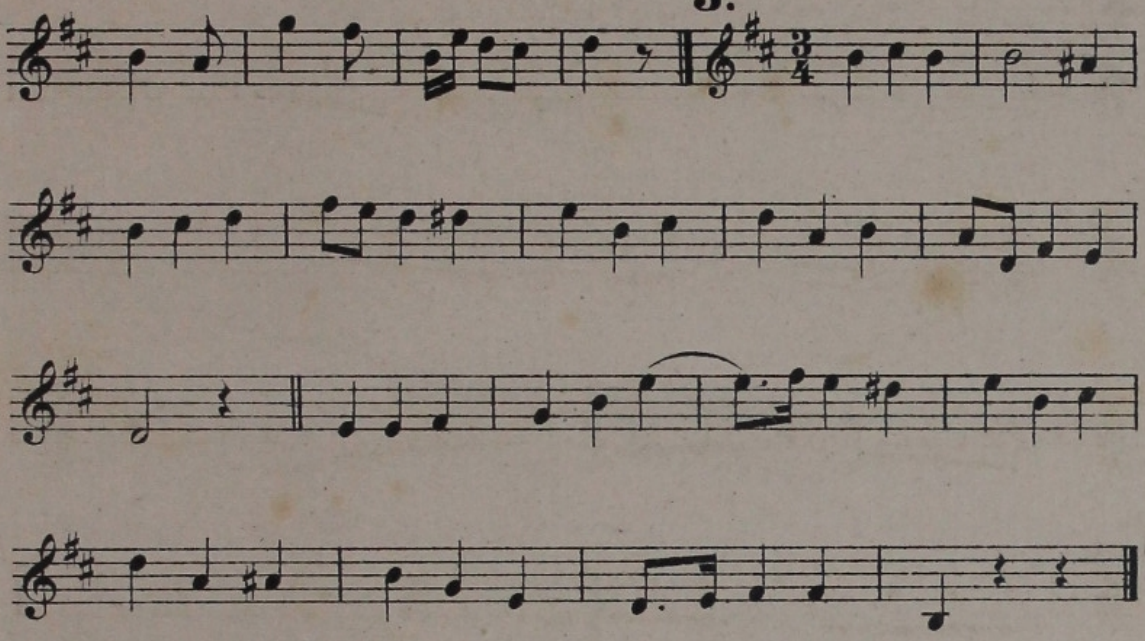
Tab. IV♭

1.



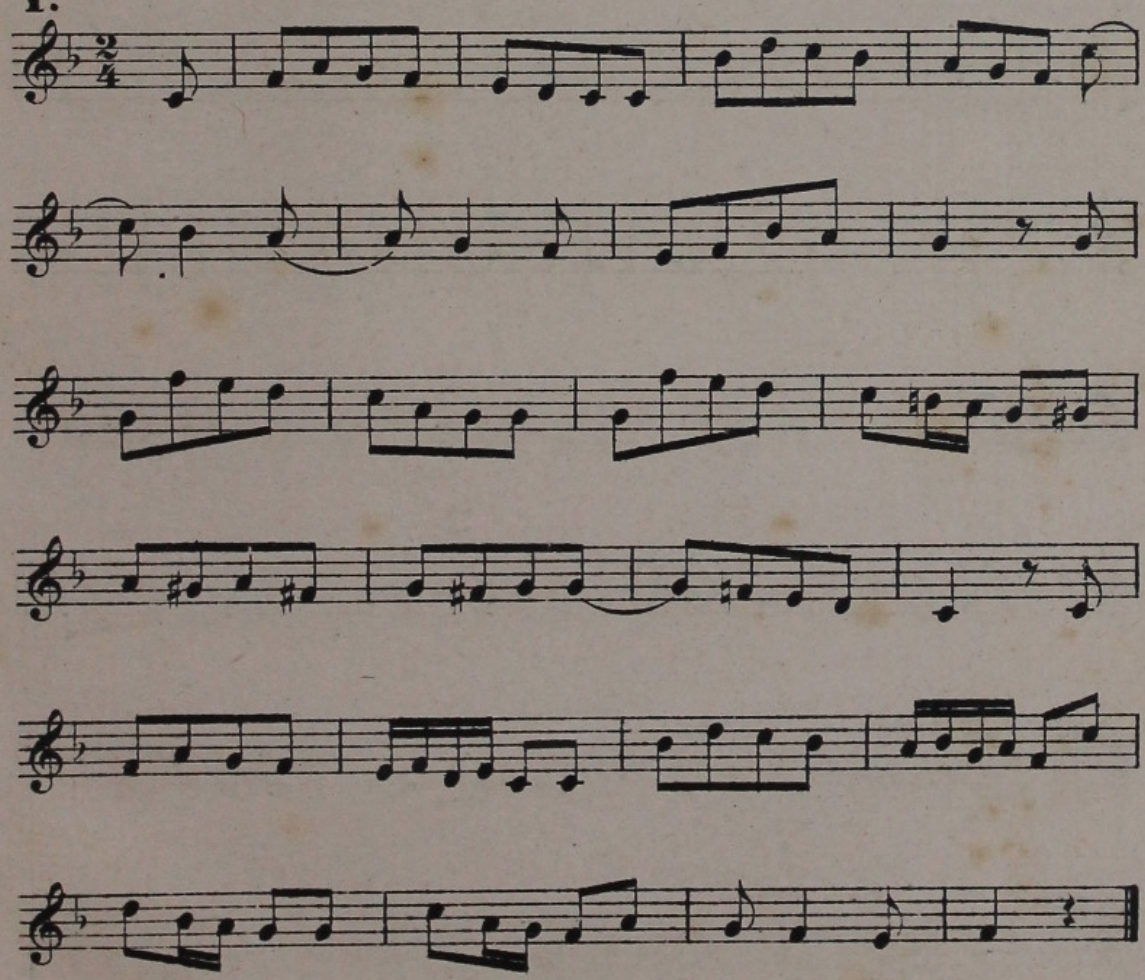
2.

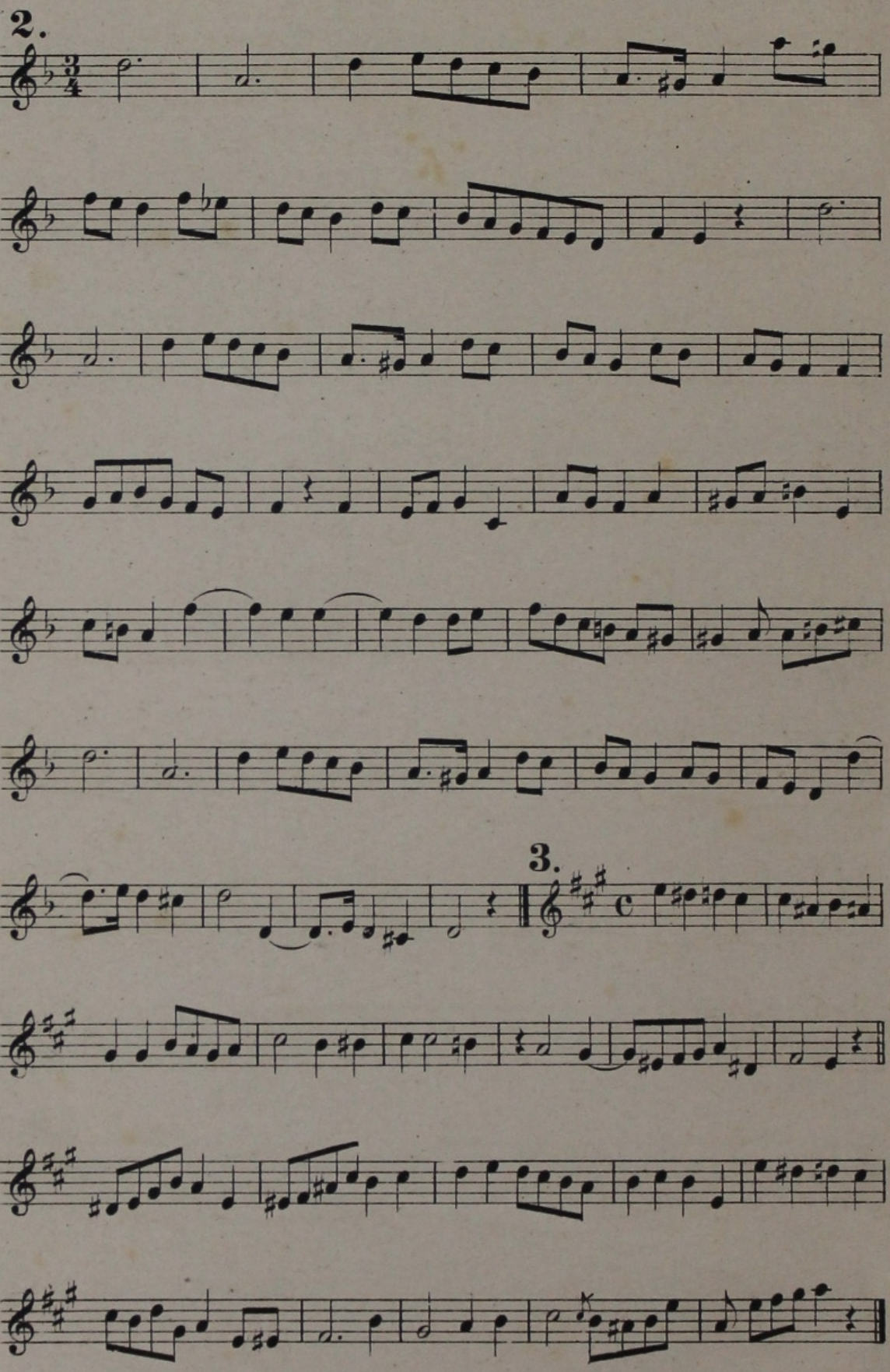
3.



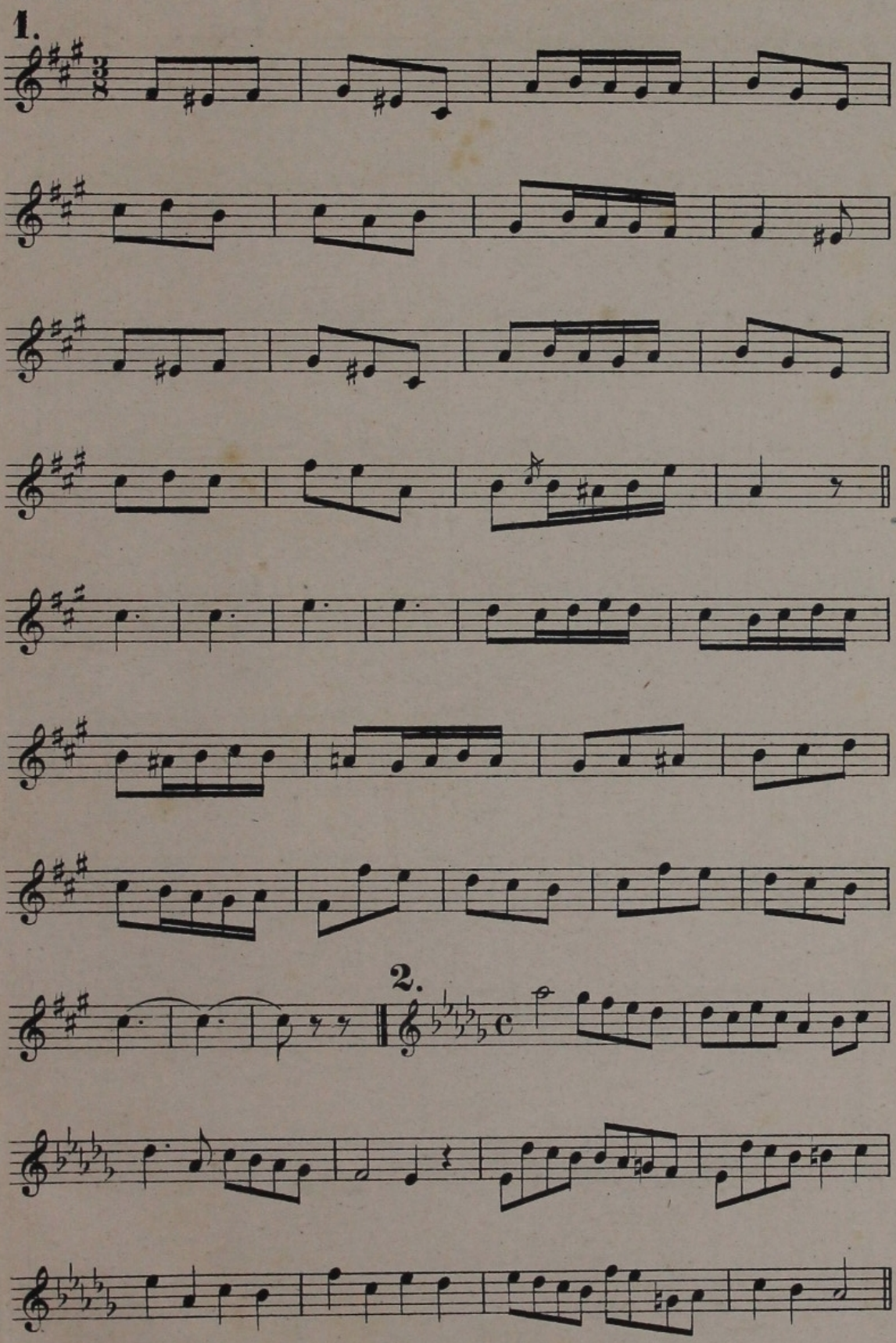
Tab.V^a

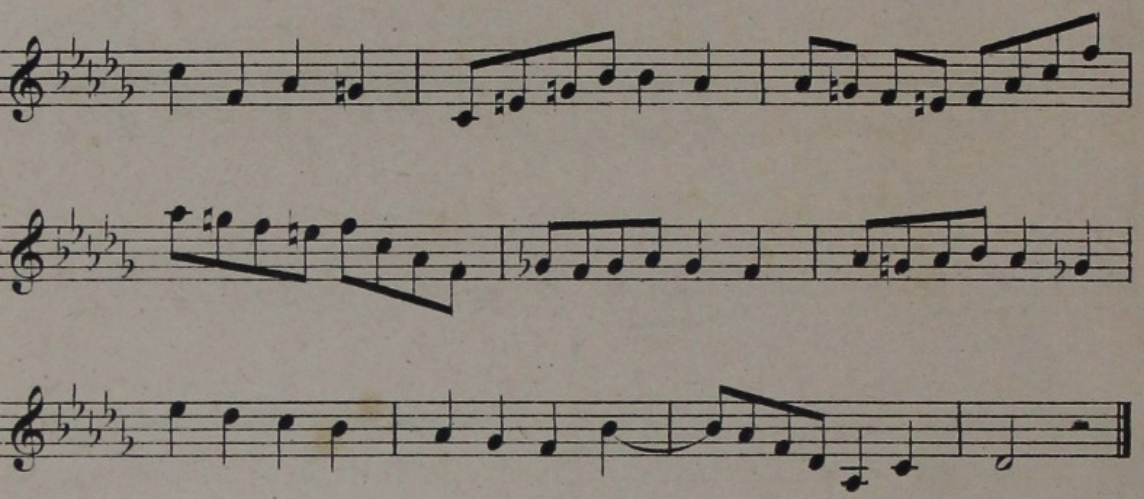
1.



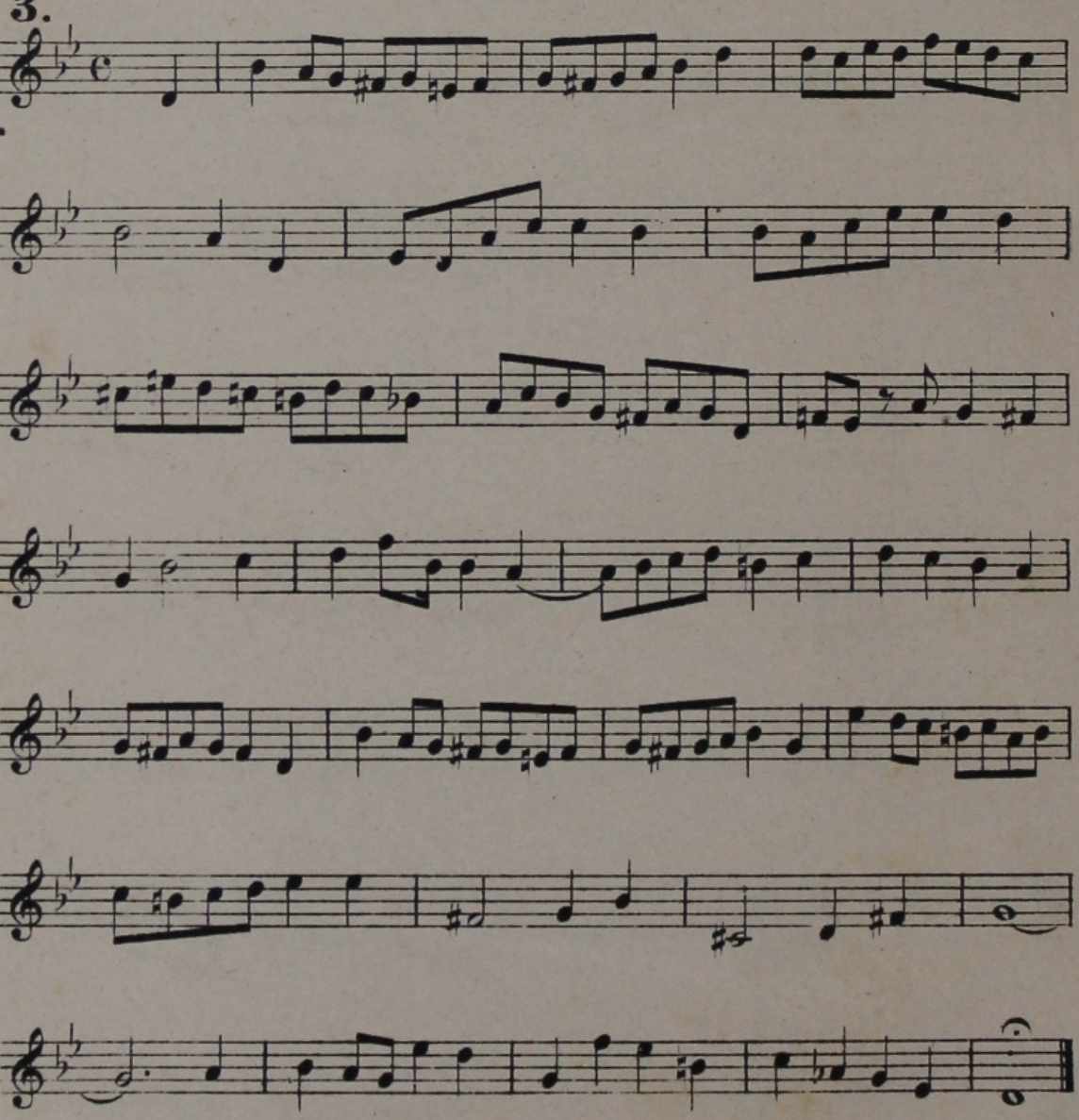

2.
3.

Tab. V^{b}.





3.



Verlag von F. E. C. LEUCKART in Leipzig.

B. KOTHE'S

Abriß der allgemeinen Musikgeschichte

Neunte, auf Grund der neuesten Forschungen vollständig umgearbeitete Auflage von

Rudolph Freiherrn Procházka

Mit vielen Abbildungen, Porträts und Notenbeilagen.

Broschiert M. 3,—. Gebunden M. 4,—.

Das nunmehr inneunter völlig umgearbeiteter Auflage vorliegende, und bis auf die allerletzte Zeit fortgeführte Buch wird sich zweifellos in der neuen und **verbesserten Gestalt** viele neue Freunde erwerben. — Wer sich für **die Musik und deren Geschichte** interessiert, findet in diesem 500 Seiten umfassenden, mit vielen Abbildungen und Porträts, sowie ausführlichem Sach- und Personenregister versehenen Werke ein **zuverlässiges Nachschlage- und Studienbuch zu billigem Preise.** Eingeführt an zahlreichen Konservatorien, Musikschulen, Seminaren usw. usw.

Unentbehrlich für jeden Organisten

ist der

Führer durch die Orgelliteratur

von

Kothe-Forchhammer.

Vollständig neu bearbeitet und bedeutend erweitert von

Otto Burkert,

Konzertorganist in Brünn.

Preis des 400 Seiten starken Bandes geb. nur no. M. 3,—.

Das völlig konkurrenzlos dastehende Werk leistet aber auch **Kirchenmusikdirektoren, Kantoren usw.** vorzügliche Dienste als **Nachschlagebuch,** weil die Literatur für Orgel mit Begleitung von Streich- und Blasinstrumente, sowie für Gesang und Orgel, ein- und mehrstimmig (Männer-, gemischten- und Frauenchor), für Kirchenmusiken und Kirchenkonzerte passend, ausführlich behandelt wird.

Verzeichnisse meines reichhaltigen Orgelverlages bitte gratis zu verlangen! Auswahlsendungen bereitwilligst!

A. W. Ambros' Geschichte der Musik.

Mit zahlreichen Notenbeispielen und Musikbeilagen.

Erster Band. Dritte gänzlich umgearbeitete Auflage. Auch unter dem Titel: Die Musik des griechischen Altertums und des Orients nach Rudolf Westphal's und F. A. Gevaert's neuesten Forschungen dargestellt und berichtigt von *B. von Sokolovsky*. XXXII und 584 Seiten gr. 8°. 1887. Geheftet netto ℳ 12.—

Zweiter Band. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage, herausgegeben von Heinrich Reimann. XXX und 596 Seiten mit 3 Tafeln Abbildungen, gr. 8°. 1892. Geheftet . . . . . netto ℳ 12.—

Dritter Band. Dritte verbesserte Auflage, herausgegeben von Otto Kade. XII und 640 Seiten gr. 8°. 1893. Geheftet . . . . . netto ℳ 12.—

Vierter Band. Dritte verbesserte Auflage, durchgesehen und erweitert von Hugo Leichtentritt. X und 913 Seiten. gr. 8°. 1909. Geheftet . . . . netto ℳ 15.—

Fünfter Band. Beispielsammlung zum dritten Bande nach des Verfassers hinterlassenem Notenmaterial zusammengestellt, redigiert und mit zahlreichen Zusätzen und Vermehrungen ausgestattet von Otto Kade. Dritte unveränderte Auflage. LXVII und 605 Seiten. gr. 8°. 1911. Geheftet . . . . . netto ℳ 15.—

Band I—V elegant gebunden netto ℳ 76,—.

Hieran reiht sich:

Wilhelm Langhans' Geschichte der Musik

des 17., 18. und 19. Jahrhunderts.

Vollständig in zwei starken Bänden gr. 8°. Geh. netto ℳ 20,—, geb. netto ℳ 24,—.

Bunte Blätter von A. W. Ambros.

Skizzen und Studien für Freunde der Musik.

Zweite, verbesserte Auflage in einem Bande. Herausgegeben von Emil Vogel.

Mit dem Portrait des Verfassers. 8°. Geh. netto ℳ 3,—. Eleg. geb. netto ℳ 4,—

Friedrich Chopin

als Mensch und als Musiker

von

Friedrich Niecks.

Vom Verfasser vermehrt und aus dem Englischen übertragen von **Dr. Wilhelm Langhans.**

Zwei Bände gr. 8°. Mit vier Portraits und faksimilierten Handschriften.
Geheftet netto ℳ 15,—. In Originalband netto ℳ 18,—.

Die anerkannt beste und vollständigste Chopin-Biographie.

Der Vortrag in der Musik

am Ende des 19. Jahrhunderts

von

Franz Kullak.

Mit zahlreichen Notenbeispielen und 2 Beilagen.

In gr. 8°. Elegant geheftet Preis netto ℳ 3.—. Gebunden netto ℳ 4.—