



# Sulzger Courier

Geschichts-Postille von Holzwurm Baltha  
Unkommerziell, unpolitisch, unkonventionell

Nur für den privaten Gebrauch

Zur gepflegten allgemeinen Kenntnisnahme



# Theorie der Musik.

Dargestellt

von

**Müller-Hartung,**

Grossherzogl. Capellmeister u. Professor der Musik, Direktor der Grossherzogl. Musikschule in Weimar.

I. Theil:

Harmonielehre.

Eisenach.

Verlag von J. Bacmeister,  
Hofbuchhändler.

1879

Geheimer Hofrat  
Professor  
Carl Müllerhartung  
Theorie der Musik  
Harmonielehre



*Einfahrt zum Wilhelmspalais in Weimar.*

## Carl Müllerhartung

Carl Müllerhartung, eigentlich: Müller-Hartung (\* 19. Mai 1834 in Stadtsulza; † 11. Juni 1908 in Berlin-Charlottenburg) war ein Thüringischer Kantor, Musikpädagoge und Komponist.

### Leben

Carl Müllerhartung war der Sohn des Sulzaer Kantors Johann Christian Müller und dessen Frau, einer geborenen Hartung. In Eisenach wurde er von Friedrich Kühmstedt unterrichtet. Danach hatte er Posten als Musikdirektor an einem Theater in Dresden und als Stadt- und Hofkantor in Eisenach inne. 1863 wurde er zum Professor ernannt.

Franz Liszt verhalf ihm 1865 zur Berufung als Musikdirektor in Weimar, wo er zu einer wichtigen Figur des städtischen Musiklebens wurde. Ab 1869 war er auch Kapellmeister am Hoftheater. Die von Müllerhartung 1872 gegründete Weimarer Orchester-Schule war der Vorläufer der heutigen Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar.

Grab von Carl Müllerhartung in Weimar

Müllerhartung schrieb weltliche und geistliche Chorwerke, Lieder, Orchesterstücke und drei Choralsonaten für Orgel. Sein bekanntestes Werk ist das Lied „Thüringen, holdes Land“ mit dem Text von Ernst Viktor Schellenberg.

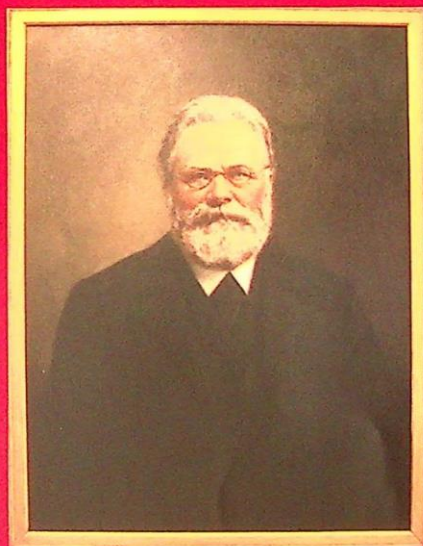
Das Grab befindet sich auf dem Historischen Friedhof Weimar an der westlichen Außenmauer.

Quelle: Wikipedia

In Erinnerung  
an den Gründer unserer Hochschule



Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar  
[www.hfm-weimar.de](http://www.hfm-weimar.de)



## Carl Müllerhartung

19. Mai 1834 – 11. Juni 1908

### Carl Müllerhartung

19. Mai 1834 – 11. Juni 1908

- |              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |               |                                                                                                                                                                                                                                   |
|--------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 19. Mai 1834 | Geboren als 2. Kind des Kantors und Organisten Johann Christian Müller und seiner Frau Wilhelmine (geb. Hartung) in Bad Sulza                                                                                                                                                                                  | 1865–1873     | Geburt der Kinder Ilse (1865–1928), später erfolgreiche Deklamatorin, Walther (1866–1903), später Sänger, Kurt (1867–1873), Hans (1870–1929) und Karl (1873–1888)                                                                 |
| 1848–1852    | Besuch des Gymnasiums in Nordhausen                                                                                                                                                                                                                                                                            | 1869          | Ernennung zum 3. Hofkapellmeister am Weimarer Hoftheater                                                                                                                                                                          |
| 1852–1854    | Besuch des Wilhelm-Ernst-Gymnasiums in Weimar                                                                                                                                                                                                                                                                  | 1872–1902     | Gründer und Direktor der Großherzoglichen Orchester- und Musikschule in Weimar                                                                                                                                                    |
| 1854–1857    | Musikalische Ausbildung bei Musikdirektor Friedrich Karl Kühmstedt in Eisenach                                                                                                                                                                                                                                 | um 1883       | Bezug der „Villa Agathe“ in der Belvederer Allee                                                                                                                                                                                  |
| 1857–1859    | Dirigent in Dresden                                                                                                                                                                                                                                                                                            | 1888          | Ernennung zum 2. Hofkapellmeister                                                                                                                                                                                                 |
| 1859         | Rückkehr nach Eisenach, provisorische Übernahme von Kühmstedts Tätigkeit nach dessen Tod am 10. Januar 1858                                                                                                                                                                                                    | 1889          | Entbindung von den Funktionen eines Kapellmeisters und Gesangslehrers an Seminar und Gymnasium, Konzentration auf die Leitung der Großherzoglichen Orchester- und Musikschule, Ernennung zum „Großherzoglich Sächsischen Hofrath“ |
| 1860–1865    | Musikdirektor in Eisenach (Kantor an der Georgenkirche und Musiklehrer an den höheren Schulen)                                                                                                                                                                                                                 | 1897          | Ernennung zum „Geheimen Hofrath“                                                                                                                                                                                                  |
| 1860         | Heirat mit Julie Heerwart (bereits 1861 verstorben)                                                                                                                                                                                                                                                            | 1899–1902     | Kustos des Weimarer Liszt-Museums                                                                                                                                                                                                 |
| 1863         | Ernennung zum „Professor der Musik“ durch Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, Heirat mit Agathe Westendarp (1845–1925)                                                                                                                                                                                 | 1902–1908     | Ruhestand in Berlin-Charlottenburg                                                                                                                                                                                                |
| 1864         | Geburt der 1. Tochter Julie, später Großherzoglich-Sächsische Kammersängerin mit Tourneetätigkeit in England, Rußland und Amerika (verstorben 1947)                                                                                                                                                            | 11. Juni 1908 | Verstorben, Beisetzung auf dem Weimarer Hauptfriedhof                                                                                                                                                                             |
| 1865         | Ernennung zum Gesangslehrer am Weimarer Wilhelm-Ernst-Gymnasium, Musikunterricht am Lehrerseminar und am Sophienstift, Zusammenfassung des Montagschen Singvereins mit anderen Chorgruppen zur Weimarer Singakademie, Oratorienaufführungen in der Stadtkirche, Beitritt zum Allgemeinen Deutschen Musikverein |               |                                                                                                                                                                                                                                   |

1879 Buch: Theorie der Musik

# Theorie der Musik.

Dargestellt

von

**Müller-Hartung,**

Grossherzogl. Capellmeister u. Professor der Musik, Direktor der Grossherzogl.  
Musikschule in Weimar.

I. Theil:

**Harmonielehre.**

Eisenach.

Verlag von J. Bacmeister,

Hofbuchhändler.

Ihrer Hoheit

der Princess Elisabeth,

Herzogin von Sachsen,

ehrfurchtsvoll

gewidmet.

# Vorwort.

Die grosse Anzahl musikalischer Lehrbücher durch ein neues zu vermehren, würde ich nicht unternommen haben, hätte nicht die Aufforderung des geehrten Verlegers: eine neue Ausgabe der Harmonielehre meines alten vortrefflichen Lehrers Kühmstedt zu veranstalten — mir die Pflicht auferlegt, im Sinne Kühmstedt's den Versuch zu einer neuen Darstellung der Theorie der Musik zu wagen. Kühmstedt selbst betrachtete die früher im Verlage von Bäreke in Eisenach erschienene Harmonielehre als durchaus veraltet und hatte selbst in seinen letzten Lebensjahren die Ausarbeitung einer neuen Theorie der Musik begonnen. Dieses Manuscript, welches leider nicht über die Vorrede hinausgekommen ist, ist nach Kühmstedt's Tode in meine Hände übergegangen. Obwol ich die Vollendung desselben stets als eine pietätvolle Pflicht betrachtet habe, wurde ich doch an der Ausführung theils durch meine angestrenzte Thätigkeit als Dirigent und Lehrer, theils durch den Wunsch gehindert: nur im Unterrichte Bewährtes, damit wirklich praktisch Verwendbares, also auch Kunstförderndes zu bieten.

Meine Arbeit konnte nur in einer neuen Darstellung und Erklärung des durch unser Tonsystem gebotenen Stoffes und in dem Versuch einer Entwicklung heruhen, wie unsere musikalischen Formen durch ein und dasselbe Gesetz sich mit innerer Nothwendigkeit so und nicht anders entwickeln mussten.

Es war der besondere Wunsch des geehrten Verlegers, den ersten Theil dieses Werkes den Anforderungen des Seminare anzupassen und als Lehrbuch für diese verwendbar einzurichten. Demzufolge war eine Methode zu Grunde zu legen, welche geeignet ist, den Schülern in möglichst kurzer Zeit die Beherrschung des vierstimmigen Satzes zu vermitteln. Diese Methode besteht hauptsächlich in der Einübung und fertigen Erlernung einer Reihe von Cadenzen, in denen der Stoff jedes einzelnen Abschnittes seine Verwendung findet. Dieselbe hat sich während meiner Lehrthätigkeit am Seminare in Eisenach in den Jahren 1859—1865 so vortrefflich sowohl für das praktische Orgelspiel, als für die Sicherheit in der Verwendung der Harmonieen bewährt, dass von den Seminaristen nach dreijährigem Cursus bei wöchentlich einer Stunde Unterricht nicht einer entlassen worden ist, der nicht im Stande gewesen wäre, mit Leichtigkeit eine vorgelegte Choralmelodie vierstimmig zu behandeln, ein einfaches freies Vorspiel zu machen und jede beliebige Modulation in verschiedener Weise auszuführen. Insofern diese Ziele aber auch die unerlässliche Grundlage bilden für das weitere Studium jedes Fachmusikers dürfte der erste Theil des vorliegenden Buches vielleicht auch einigen Musikschulen, sowie vielen Musikfreunden nicht unwillkommen sein und zur wirklichen Erleichterung des musikalischen Studiums beitragen. Der zweite Theil enthält: 1) Den zweistimmigen Satz oder ein-

## — VI —

fachen Contrapunkt, den doppelten Contrapunkt in Octave, Decime und Duodecime; 2) Nachahmung; 3) den dreistimmigen Satz und dreifachen Contrapunkt; 4) den mehrstimmigen Satz; 5) die Technik des Orgelspiels, Entwicklung aller Formen der Orgelmusik: Invention, Sinfonie, Fuge, Toccate, Sonate u. s. f.

Der dritte Theil wird enthalten: a) die Formen der Gesangsmusik a capella, Volkslied, Kunstlied, Motette u. s. f.; b) die Formen der Claviermusik mit besonderer Berücksichtigung der neueren Technik in ihrer historischen Entwicklung. Das Clavier und die Orgel als Begleitungsinstrumente zu Solo- und Chorgesang. Der vierte Theil: Die Formen des Streichquartetts und der Verbindung desselben mit Clavier: Duo, Trio, Quatuor und Quintuor, b) die Formen der Instrumentalmusik und deren Verbindung mit Solo und Chorgesang.

Obwohl die letzteren Theile vorzugsweise für Schüler berechnet sind, die die Musik zu ihrem Lebensberufe erwählen, so würde sich der Verfasser dennoch besonders dadurch für seine Arbeit belohnt fühlen, dass durch dieselbe die immer weitere Verbreitung eines gediegenen musikalischen Verständnisses gefördert wird.

Weimar, im October 1878.

Müller-Hartung.

# Uebersicht des Inhaltes.

- Erster Abschnitt: Unser Tonsystem. Accord, Tonart, Tonleiter, Durtonart. Griechische Tonarten. Molltonart. Intervalle. S. 1—11.
- Zweiter Abschnitt: Der einfache Satz. Rhythmus und Tact. Vierstimmige Behandlung. Aeussere und Mittel-Stimmen. Enge und weite Lage. Arten der Stimmbewegung. Gesetze für die Stimmführung. Harmonische Weiterbildung des einfachen Satzes. Grundton und Basston. Umkehrung der Accorde. Sextaccord. Quartsextaccord. Rhythmische Weiterbildung. Der viertactige Satz. Dominante auf dem schweren Tacttheile. Die Unterdominante. Der achttactige Satz — Periode. — Harmonisirung der Tonleitern durch ihre Grundaccorde. Anwendung der Hauptaccorde zur Harmonisirung von Chorälen. S. 41—44.
- Dritter Abschnitt: Die Nebendreiklänge. Arten derselben: Stellung derselben in den Tonleitern. Satzbildung durch Nebendreiklänge. (Zwischensätze.) Die Nebendreiklänge als Medianten oder Stellvertretungen. Behandlung der unselbständigen Nebendreiklänge. Die Beziehungen jedes Nebendreiklangs zur Tonica. Die Dreiklänge in ihrer Mehrdeutigkeit. Modulation im Allgemeinen. Harmonisirung der Tonleitern und Choräle mit Hilfe von Nebendreiklängen. Rhythmische Weiterbildung der Perioden. S. 44—83.
- Vierter Abschnitt: Die Vierklänge im Allgemeinen. Der Hauptvierklang. Lösung der Septimenaccorde. Trugcadenzen. Umkehrungen. Nebenvierklänge. Mehrdeutigkeit derselben. Die Vierklänge als Mittel zur Charakterisirung der Dreiklänge. Anwendung der Vierklänge zur Choralharmonisirung. Modulation durch Vierklänge. Periodenverbindung zu freien Satzbildungen. S. 83—113.
- Fünfter Abschnitt: Die Fünfklänge im Allgemeinen. Der Hauptfünfklang. Vierstimmige Gestaltung. Umkehrungen der verschiedenen Nonenaccorde. Sequenzbildungen. Erklärung aller früher ungewöhnlich erschienenen Accordfortschreitungen durch Nonenaccorde. Der Nonenaccord in der Choralharmonisirung. S. 114—123.
- Sechster Abschnitt: Der übermässige Sextaccord. Erklärung. Fortschreitungen. Anschlüsse. Choralharmonisirung. Weiterentwicklung der Satzbildung. S. 123—131.
- Siebenter Abschnitt: Mittel zu reicherer Gestaltung der freien und selbständigen Stimmführung. Wechseltöne. Durchgehende Töne. Vorhalte. Vorausnahmen. Orgelpunkt. Har-

monische Figurirung. Anwendung in der Choralfiguration. S. 131—161.

Anhang: Ueber das Orgelspiel im Gottesdienste. Registrirung. Freie Choralharmonisirung. Freie Vorspiele. Zwischenspiele. S. 161—171.

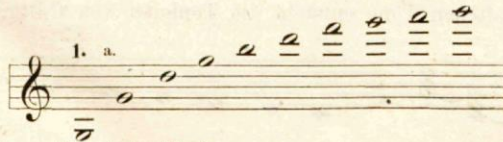
## Druckfehlerverbesserung.

- S. 13, Bsp. 30 fehlt C im Alte der engen Terzlage.  
" 17, " 36 st. 63 heisst die erste Note des Soprans C. st. D.  
" 18, " 42 c) heisst die letzte Note des Tenors E st. C.  
" 23, " 57 heisst die letzte Note des Basses E st. C.  
" 28, dritte Zeile muss statt Nebenvierklänge — Nonenaccorde — stehen.  
" 30, No. 16 muss der vorletzte Buchstabe D st. T. heissen.  
" 32, Bsp. 88 erste Note des dritten Tactes im Tenor G st. E.  
" 33, " 89 a) müssen die Bassnoten C u. D. unter c u. h eine Octave höher stehen.  
" 35, " 98 vorletzte Note im Tenor G st. F.  
" 39, Aufg. 9 müssen Bsp. 108 u. 109 st. 87 u. 88 angeführt sein.  
" 47, unter Bsp. 124 muss stehen Bemerkung über 99 u. 71 st. 98 c)  
" 50, unter Bsp. 133 cf. 121 u. 122 Moll.  
" 63, Bsp. 178 a) vorletzte Note im Tenor B st. H.  
" 74, " 222 a) letzte Note im Alt Es st. E.  
" 85, Anmerkung: letztes Wort der ersten Zeile „aufwärts“ st. abwärts.  
" 87, Bsp. 257 Moll erste Bassnote G st. F.  
" " letztes Wort vertritt.  
" 89, Bsp. 262 Auflöser im dritten Tacte vor C im Alte st. vor D im Soprane.  
" 90, unter 4 heisst das zweite Wort der dritten Zeile „sechsten“ statt vierten.  
" 129, dritte Zeile lies: eine zweite von 8 Tacten st. 4 Tacten.  
" 134, Bsp. 387 e) erste Note im Alte G st. C.  
" 141, " 404 fehlt ein Punkt an der letzten Tenornote der ersten Zeile.  
" 143, " 409 c) zweite Tenornote C st. H.  
" 170, " 447 zweite Soprannote des ersten Zwischenspiels C st. Cis.

## Erster Abschnitt.

Musik ist die Kunst, welche Schönes in Tönen darstellt. Schön nennen wir alles organisch Gestaltete, in dem wir eine Entwicklung von Innen nach Aussen, eine einheitliche Idee in mannigfaltigen Erscheinungen wahrnehmen. Der unorganische Stein unterscheidet sich von der organischen Pflanze dadurch, dass seine einzelnen Theile zufällig zu einem Ganzen vereinigt sind, während bei der Pflanze Wurzel, Stiel, Zweige und Blätter nothwendig aus einem Keime herausgewachsen sind nur zu dem einen Zwecke, um einen ähnlichen Keim durch Blüthe und Frucht zu erzeugen und heranreifen zu lassen. Die Theorie der Musik hat demnach die Aufgabe: Die Nothwendigkeit der Tonfolge, d. h. das Gesetz zu zeigen, nach welchem ein Ton, ein Accord, ein Gedanke den folgenden hervorruft oder durch den vorausgegangenen bedingt wird. Nur in der Anwendung dieses Gesetzes werden wir uns der Freiheit bewusst, die uns in der Wahl der Tonfolge bleibt. So wie alle einzelnen Theile eines Kunstwerkes durch dieselbe Idee und nur dazu da sind, um diese zum Ausdruck und zur Darstellung zu bringen, so liegt auch allen musikalischen Erscheinungen dasselbe Gesetz zu Grunde. Den Gesetzen des Schönen sind alle Künste unterworfen. Die Musik unterscheidet sich von den übrigen Künsten vorzugsweise durch das Material oder den Stoff, mit dem sie arbeitet und gestaltet. Ihre Sprache sind die Töne.

Der Ton gehört in das Gebiet des Schalles und entsteht nur durch Regelmässigkeit der Luftschwingungen. Unter Ton versteht man demnach: Regelmässige Luftschwingungen von bestimmter Höhe oder Tiefe. In der Entwicklung des einzelnen Tones zu unserm Tonsystem tritt uns überall ein bestimmtes Gesetz entgegen. Das Tongebiet, welches uns das Mittel zur musikalischen Sprache wird, beruht auf den Gesetzen der Schwingungsverhältnisse der einzelnen Töne unter einander. Diese Gesetze, welche sich mathematisch berechnen lassen, werden am besten in den beiden Hauptgattungen der menschlichen Stimme nachgeahmten Instrumente veranschaulicht: der schwingenden Saite und der durch Anblasen in Schwingungen versetzten, durch einen hölzernen oder metallenen Körper abgeschlossenen Luftsäule (Orgelpfeife oder Trompete). Auf der Gleichartigkeit der Schwingungsverhältnisse allein beruht der Wohlklang des gleichzeitigen Zusammenklangs mehrerer Töne. Sowohl die Flageolettöne auf der Saite einer Violine, als auch die sogenannten Naturtöne eines einfachen Signalhorns ergeben folgende Tonreihe:



Müller-Hartung, Theorie der Musik.

1

UnserTonsystem.



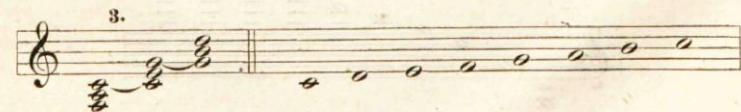
Accord. Dieselbe ändert sich selbstverständlich je nach der Stimmung der Saite oder des Hornes in der Tonhöhe, nicht aber in den Verhältnissen der einzelnen Töne unter einander. Aus obiger Tonreihe ergibt sich, dass zu einem Grundtone am natürlichsten die Octave klingt. Die Octave entsteht durch Theilung der Saite in zwei gleiche Hälften, macht also 2 Schwingungen, wenn der Grundton eine Schwingung macht. Zu dem Grundtone klingt nächst der Octave am besten die Quinte, d. h. der Ton, der sich durch Dreitheilung der Saite ergibt, also 3 Schwingungen macht, wenn der Grundton 2 macht. Da aber die Octave nur eine Wiederholung desselben Tones in höherer Tonlage ist, können wir den Zusammenklang von Grundton, Quinte und Octave nicht als einen Dreiklang, das ist einen Zusammenklang von drei verschiedenen Tönen bezeichnen. Wir müssen demnach dem Grundtone und der Quinte einen neuen, andern Ton hinzufügen. Obige Tonreihe giebt uns die Terz als den für den Zusammenklang geeignetsten Ton an. Dieselbe macht 5 Schwingungen, wenn der Grundton 3 macht. Hierdurch erhalten wir den besten Zusammenklang dreier Töne, den Dreiklang: Grundton, Quinte und Terz, oder in Töne übersetzt und vom Grundton C an gerechnet: C, G, E.

Obwohl die Quarte in ihrem Schwingungsverhältnisse dem Grundton näher verwandt ist als die Terz, weil sie nur 4 Schwingungen zu machen braucht, wenn der Grundton 3 macht, so ist doch ein Zusammenklang von Grundton, Quinte und Quarte deshalb nicht wohlklingend, weil Quarte und Quinte unter einander nicht in einem nahen Schwingungsverhältnisse stehen. Wohl aber tritt uns die Gleichartigkeit oder Aehnlichkeit in den Schwingungsverhältnissen von Prime, Terz und Quinte entgegen. Denn die Quinte erscheint wieder als Terz zur Terz oder: Die Quinte steht zur Terz in einem ganz ähnlichen Verhältnisse, wie die Terz zum Grundtone. Das Wesen des Accords oder harmonisch wohl lautenden Zusammenklangs mehrerer Töne beruht demnach in dem Terzenverhältnisse derselben, oder mit anderen Worten: Unter Accord verstehen wir einen Zusammenklang von Tönen, die in Terzen aufgebaut sind. Solche Accorde lassen sich bilden von allen durch ihre Schwingungen und deshalb für unser Gehör wesentlich unterscheidbaren 12 Halbönen. Wir erhalten dadurch folgende Dreiklänge:



Tonart. Diese Dreiklänge wieder gruppieren sich untereinander zu Tonfamilien oder Tonarten. Schon oben sahen wir, dass zu einem Grundtone im nächsten Schwingungsverhältnisse die Quinte und Quarte stand. Bilden wir nun auf den Endpunkten des Dreiklangs C E G ähnliche Accorde, von G aus: G H D, von C aus abwärts C A F, so erhalten wir die Tonfamilie oder Tonart C Dur. Durch Auseinanderlegen und stufenweises Aneinanderreihen der in diesen Accorden enthaltenen Töne entsteht die Tonleiter von C Dur.

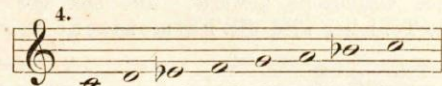
Tonleiter.



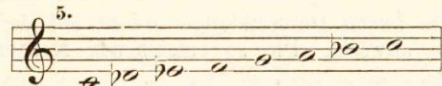


Selbstverständlich können aus jedem chromatischen Halbton ähnliche Dur-Tonfamilien und Tonleitern gebildet werden. Zunächst aus G: D, aus F tonart. abwärts: B u. s. f.

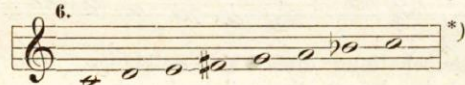
Diese Tonart wurde in der früheren Zeit nach einem der alten griechischen Musiklehre entlehnten Namen die **ionische** genannt. Dieselbe Tonreihe von der zweiten Stufe an bis zu deren Octave bildete die **dorische** Tonart — von der dritten Stufe an die **phrygische**, von der vierten Stufe an die **lydische**, von der fünften an die **mixolydische**, von der sechsten an die **aeolische**, von der siebenten an die **hypophrygische**. Diese 7 verschiedenen Tonreihen unterschied man von jedem Halbton. C als Grundton einer **dorischen** Tonart gedacht, ergab unser B Dur von der zweiten Stufe an.



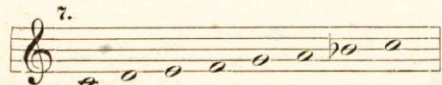
C als tiefster Ton einer **phrygischen** Tonreihe, ergab unser As Dur von der dritten Stufe an.



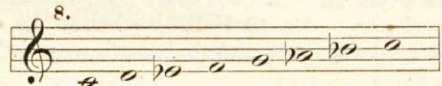
C als tiefster Ton einer **lydischen** Tonreihe ergab unser G Dur von der vierten Stufe an.



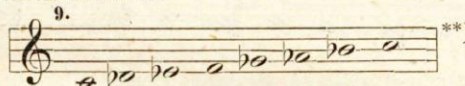
C als tiefster Ton einer **mixolydischen** Tonreihe ergab unser F Dur von der fünften Stufe an.



C als tiefster Ton einer **aeolischen** Tonreihe ergab unser Es Dur von der sechsten Stufe an.



C als tiefster Ton einer **hypophrygischen** Tonreihe ergab unser Des-Dur von der siebenten Stufe an.

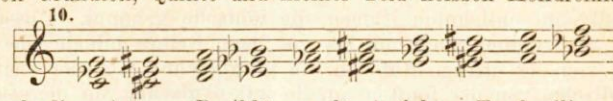


Während in unseren Tonarten die Halbtöne an denselben Stufen haften, wechseln dieselben in der griechischen Tonart ihre Stellung.

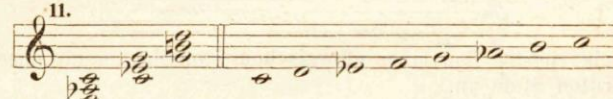
Die Molltonart entsteht so: Nächst der grossen Terz, welche 5 Schwingungen macht, wenn der Grundton 3 macht, steht im nächsten Schwingungsverhältniss zu dem Grundtone und der Quinte: die kleine Terz.

\*) Wegen des Tritonus, d. h. der Aufeinanderfolge von 3 ganzen Tönen waren diese Tonarten ungebrauchlich. — \*\*) Von diesen Tonreihen waren nur die ionischen und phrygischen zu selbstständigen Schlüssen geeignet. Die dorische, mixolydische und aeolische Tonart bedurfte zur Schlusscadenz der Erhöhung des siebenten Tones, durch diese Erhöhung aber werden die mixolydische zur Durtonart, die dorische und aeolische Tonreihe zur melodischen und harmonischen Molltonart des neueren, einfacheren Systemes. Die hypophrygische Tonreihe ist nur eine phrygische Tonreihe von der Quinte an. In derselben Weise wurden hypoionische, hypodorische, hypoeolische u. s. f. Reihen gebildet.

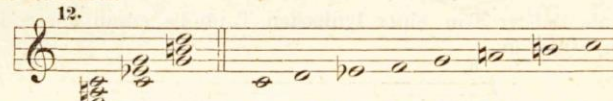
Dieselbe macht 6 Schwingungen, wenn der Grundton 5 macht, und 5 wenn die Quinte 3 macht. Sie fügt sich also ebenso, wie die grosse Terz dem Zusammenklänge von Grundton und Quinte ein. Die so entstehenden Dreiklänge von Grundton, Quinte und kleiner Terz heissen Molldreiklänge.



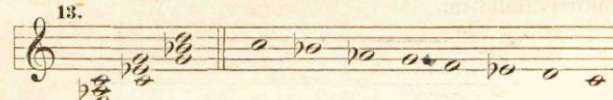
Auch diese Art von Dreiklängen lässt sich zu Tonfamilien gruppieren. Die Bildung der Tonart geschieht auf dreierlei Weise: 1) mit Hilfe eines auf der Quinte aufgebauten Durdreiklänges und Beibehaltung eines Molldreiklänges vom Grundtone abwärts. Die aus der Zerlegung dieser Accorde entstehende Tonleiter wird die harmonische Molltonleiter genannt.



2) Mit Hilfe zweier Durdreiklänge sowohl auf der Quinte aufwärts, als dem Grundtone abwärts. Die so entstehende Molltonleiter heisst die melodische aufwärts.

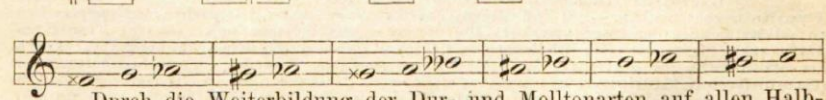
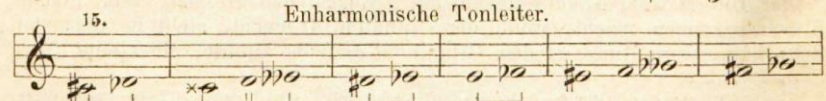
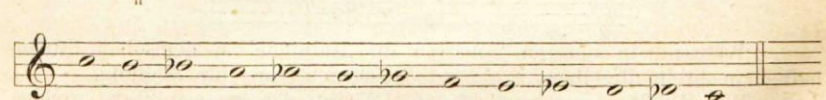


3) Mit Beibehaltung dreier Molldreiklänge. Die sich hieraus ergebende Molltonleiter heisst die melodische abwärts und entspricht ganz der oben erklärten aeolischen Tonreihe.



Die Durtonleiter und die drei Arten der Molltonleiter werden **diatonische Tonleitern** genannt.

Die Aufeinanderfolge der 12 Halbtöne heisst die **chromatische** Tonleiter; die Umschreibung oder andere Bezeichnung jedes Halbtones **enharmonische** Tonleiter.



Durch die Weiterbildung der Dur- und Molltonarten auf allen Halbtönen gewinnen wir ein in sich abgeschlossenes Tonsystem. Sowohl die Dur- wie die Molltonarten, mögen wir sie von der Quinte aus aufwärts,

oder von dem Grundtone aus abwärts weiterbilden, kehren, nachdem sie alle 12 Halbtöne durchlaufen haben, in ihren Ausgangspunkt zurück.

Anmerkung. Dies ist allerdings nur dadurch möglich, dass von der mathematischen Reinheit der Quinte ein Minimum aufgegeben wird. Würde diese Reinheit streng durchgeführt, so würde die dritte Octave schon nicht mehr rein stimmen. Diese Ausgleichung der Stimmung wird **Temperatur** genannt, daher benannte Bach seine in allen Halbtönen verfassten Präludien und Fugen: das **wohltemperirte Clavier**, weil sie geschrieben sind für ein Instrument mit ausgeglichener Stimmung.

Die Aufeinanderfolge der Tonarten von der Quinte jedes Accordes aus aufwärts heisst: Quintencirkel, von der Quarte aus aufwärts (oder Quinte abwärts) Quartencirkel.

16. Quintencirkel.

17. Quintencirkel.

Die Umwandlung der Töne Fis in Ges, Dis in Es und umgekehrt, geschieht, weil die auf diesen Tönen ruhenden Tonarten sowohl 6  $\sharp$  als auch 6  $\flat$  zur Vorzeichnung haben können. Die Vorzeichnung wechselt, weil die nächstfolgende Tonart mit Beibehaltung der Kreuze oder Be 7 Vorzeichnungen haben würde, während sie nach der Umwandlung nur deren 5 bedarf.

**Aufgabe 1.** Schriftlich. Ausarbeitung aller Dur- und Molltonarten in ihren drei verschiedenen Arten nach den Beispielen. Bildung der griechischen Tonreihen von F und Es (Dis). Mündlich: Was ist Musik, Ton, Accord, Tonart, Dur, Moll, dorische, phrygische, lydische, mixolydische, aeolische, hypophrygische, ionische Tonart; welche Arten von Molltonleitern giebt es? Geläufiges Ansagen a) aller Tonleitern und der denselben zu Grunde liegenden Accorde; b) der griechischen Tonreihen, z. B. G phrygisch, As aeolisch, E dorisch u. s. f. Am Clavier: Sicheres Spiel aller Tonleitern und schnelle Angabe der Hauptaccorde derselben (zunächst als Dreiklänge ohne jede Verbindung).

Anmerkung. Es kann diese Aufgabe nur als Repetition des schon früher Gelernten betrachtet werden; die volle Beherrschung derselben aber ist die unerlässigste Vorbedingung eines erfolgreichen Studiums.

Die Tonleiter besteht aus 8 Stufen, die sich im Notensystem durch Intervalle. Noten auf und zwischen den Linien darstellen. Die 8 Stufen heissen: Prime, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, Octave. Wenn die Prime auf der Linie steht, steht die Secunde im Zwischenraum, die Terz

wieder auf, die Quarte zwischen den Linien. Steht dagegen die Prime im Zwischenraume, steht die Secunde auf der Linie u. s. f. Jeder Tonleiterton kann als Prime gedacht werden. Dadurch wird das Verhältniss der Secunde zur Terz, oder der Terz zur Quarte u. s. w. wieder zur Secunde; das Verhältniss der Secunde zur Quarte, oder der Terz zur Quinte u. s. w. zur Terz; das Verhältniss der Secunde zur Quinte, der Terz zur Sexte, zur Quarte u. s. w. Das Verhältniss zweier aufeinanderfolgender oder gleichzeitig erklingender Töne wird **Intervall** genannt.

Unter Prime versteht man daher das Verhältniss zweier Noten, die auf derselben Stufe, d. h. auf derselben Linie oder in demselben Zwischenraume stehen, mag eine von Beiden eine Vorzeichnung haben oder nicht. Haben beide Töne der gleichen Stufe keine oder die gleiche Vorzeichnung, werden die Primen rein genannt, unterscheidet sich der eine Ton von dem andern durch ein  $\sharp$ ,  $\times$  oder  $\flat$ , so heisst die Prime übermässig.

Anmerkung. Verminderte Primen giebt es deshalb nicht, weil sie sich von den übermässigen in Nichts unterscheiden. Nähmen wir Ces als verminderte Prime von C an, so könnten wir C ebenso gut übermässige Prime von Ces nennen. Ueberhaupt dürfen wir den Ton, von welchem aus wir die Intervalle bilden wollen, nicht wechseln. C aber hört durch Erniedrigung auf, der tiefste Ton zu sein.

18. Primen.  
rein übermässig rein übermässig

Das Intervall, welches zwei Stufen umfasst, oder das Verhältniss zweier Töne von der Linie zum nächsten Zwischenraume oder vom Zwischenraume zur nächsten Linie mit oder ohne Vorzeichnung heisst Secunde. Man unterscheidet je nach der Vorzeichnung (verminderte) kleine, grosse und übermässige Secunden.

18. Secunden.

(verm.)\* klein gross übermässig (verm.) klein gross überm.

\*) Die eingeklammerten Intervallabtheilungen kommen nur in chromatischen Folgen und enharmonischen Verwechslungen, nicht in den diatonischen Tonleitern oder dem Harmonisysteme vor.

Ein Intervall, welches 3 Stufen umfasst oder das Verhältniss zweier Töne von Linie zu Linie oder von Zwischenraum zu Zwischenraum heisst Terz. Man unterscheidet verminderte, kleine, grosse (u. übermässige) Terzen.

20. Terzen.

verm. klein gross (überm.)    verm. klein gross (überm.)

Ein Intervall von 4 Stufen oder das Verhältniss zweier Töne von einer Linie zum übernächsten (zweiten) Zwischenraume oder von einem Zwischenraume zur übernächsten (zweiten) Linie heisst Quarte. Man unterscheidet verminderte, reine und übermässige Quartan.

21. Quartan.

verm. rein überm.    verm. rein überm.

Ein Intervall von 5 Stufen oder das Verhältniss zweier Töne von einer Linie zur übernächsten (zweiten) Linie oder von einem Zwischenraume zum übernächsten (zweiten) Zwischenraume heisst Quinte. Man unterscheidet verminderte, reine und übermässige Quinten.

22. Quinten.

verm. rein überm.    verm. rein überm.

Das Verhältniss zweier Töne von einer Linie zum dritten Zwischenraume und von einem Zwischenraume zur dritten Linie oder ein Intervall, welches 6 Stufen umfasst, heisst Sexte. Man unterscheidet (verminderte) kleine, grosse und übermässige Sexten.

23. Sexten.

(verm.) klein gross überm.    (verm.) klein gross überm.

Das Intervall von 7 Stufen oder das Verhältniss zweier Töne von einer Linie zur dritten Linie und von einem Zwischenraume zum dritten Zwischenraume heisst Septime. Man unterscheidet verminderte, kleine, grosse (und übermässige) Septimen.

24. Septimen.

verm. klein gross (überm.)    verm. klein gross überm.

Das Intervall, welches 8 Stufen umfasst oder das Verhältniss zweier Töne von einer Linie zum 4. Zwischenraume oder von einem Zwischenraume zum vierten Linie heisst Octave. Man unterscheidet verminderte, reine und übermässige Octaven.

25. Octaven.

verm. rein überm.    verm. rein überm.

Die über eine Octave hinausgehenden Intervalle sind: None, Decime, Undecime, Duodecime etc. Die None entspricht der Secunde, die Decime der Terz, die Undecime der Quarte u. s. f. Die Intervalle theilen sich nach ihren Unterabtheilungen in 2 Gruppen. Die erste Gruppe umfasst Primen, Quartan, Quinten und Octaven und hat 3 Unterabtheilungen, reine, verminderte und übermässige Intervalle. Die zweite Gruppe umfasst die Secunden, Terzen, Sexten und Septimen und hat 4 Unterabtheilungen, nämlich: verminderte, kleine, grosse und übermässige Intervalle.

Gruppe	Erste	Primen	—	rein übermässig.	Zweite	Secunden, verm. gross klein überm.	
		Quarten verm.	—	—		Terzen	— — — —
		Quinten	—	—		Sexten	— — — —
		Octaven	—	—		Septimen	— — — —

Ein Intervall wird umgekehrt, wenn wir den tieferen Ton desselben um eine Octave höher legen.

26.

Oct. Prime Sept. Sec. Sexte Terz. Quint. Quart. Quart. Quint. Terz. Sexte

Sec. Sept. Prime Oct.

Durch die Umkehrung werden demnach aus Primen — Octaven, aus Secunden — Septimen, aus Terzen — Sexten, aus Quartan — Quinten, und umgekehrt aus Sexten — Terzen, aus Septimen — Secunden, aus Octaven — Primen. Während alle grossen Intervalle durch die Umkehrung zu kleinen, alle kleinen Intervalle zu grossen, alle verminderten zu übermässigen, alle übermässigen zu verminderten werden — bleiben die reinen Intervalle auch in der Umkehrung rein.

27.

Primen	Secunden				
rein überm.	verm.	klein	gross	überm.	
Octaven	Septimen				
überm. rein verm.	(überm.)	gross	klein	verm.	

Terzen                  Quarten                  Quinten

verm. klein gross (überm.)    verm. rein überm.    verm. rein überm.

Sexten                  Quinten                  Quarten

überm. gross klein (verm.)    überm. rein verm.    überm. rein verm.

Sexten                  Septimen                  Octaven

(verm.) klein gross überm.    verm. klein gross (überm.)    verm. rein überm.

Terzen                  Secunden                  Primen

(überm.) gross klein verm.    überm. gross klein (verm.)    überm. rein (überm.)

Die Umkehrung der übermässigen Octave ergibt durch Verlegung des untern Tones um eine Octave höher eine übermässige Prime, durch Verlegung um zwei Octaven aber eine verminderte Octave.

Aus den Umkehrungen der None ergeben sich wieder Septimen, aus aus denen der Decime Sexten u. s. f.

**Aufgabe 2. Mündlich:** Was ist ein Intervall, Prime, Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime, None u. s. f. Welche Unterabtheilungen giebt es für jedes Intervall? Welche Intervalle sind dem Klange nach gleich? Auf welchen Stufen der Dur- und Molltonleitern finden sich grosse, kleine und übermässige Secunden; — kleine und grosse Terzen; — verminderte, reine und übermässige Quarten und Quinten; — grosse und kleine Sexten; — verminderte, grosse und kleine Septimen? Ansagen der Intervalle nach dem Gehör. Schriftlich: Bildung sämtlicher Intervalle und ihrer Umkehrungen, von den Tönen A und Ges, Fis und G.

**Zweiter Abschnitt.**

Wie jedes Ding, so ist auch der Ton nur dadurch wahrnehmbar, dass er Raum und Zeit erfüllt. Seine räumliche Ausbreitung zum Accord und Tonsystem haben wir im vorigen Abschnitt bereits kennen lernen. Wie er sich in der Zeit weiter entwickelt, müssen wir jetzt näher betrachten. Die Wiederholung desselben Tones in unbestimmten, willkürlichen Zeitlängen wird auf uns entweder gar keinen oder einen sehr unbefriedigenden Eindruck machen. Unser Interesse wird erst rege, wenn wir ein Gesetz in der Zeit-

Der einfache Satz.

Rhythmus gliederung wahrnehmen. Das Gesetz in der Zeitgliederung heisst Rhythmus, und Takt die äussere Darstellung desselben in gleichen Abschnitten heisst Tact. Tact ist das Einheitliche der Zeitgliederung, der Rhythmus das Mannigfaltige derselben in der Einheit, hierin liegt ein Grund der Verschiedenheit von Compositionen ganz gleicher Tactarten.

Die Musik ist eine nur in der Zeit wahrnehmbare Kunst. Ihr Wesen gipfelt in den Gegensätzen von Ruhe und Bewegung. Ruhe kann nicht ohne Bewegung, Bewegung nicht ohne das Streben nach Ruhe gedacht werden. Jeder Bewegung liegt das Bedürfniss zu Grunde, Unvollkommenes in Vollkommenes umzuwandeln. Theilen wir einen Zeitabschnitt in zwei oder drei gleiche Theile, so wird ein Gesetz in der Zeitgliederung nur dadurch entstehen, dass sich diesem Zeitabschnitt ein anderer anschliesst, der eben so entweder in zwei oder drei Theile gegliedert ist. Da aber für uns zwei ganz gleiche Dinge undenkbar sind, insofern schon das Neben- und Nacheinander einen Unterschied voraussetzt, so können wir auch nicht von zwei ganz gleichen Zeittheilen reden. Wir unterscheiden sofort einen ersten, mehr betonten oder schweren, einen zweiten, weniger betonten, leichten Tacttheil. Indem wir einen Zeitabschnitt von gleicher Gliederung anreihen, haben wir ein Gesetz in der Zeit zur Erscheinung gebracht.

Schwere u. leichte Tacttheile.



Der schwere Tacttheil entspricht der Ruhe, der leichte der Bewegung. Da die Bewegung uns immer wieder zur Ruhe hindrängt, werden wir stets nur in der Ruhe, nicht in der Bewegung einen befriedigenden Abschluss finden.

Der einfache Satz.

Durch die innige Verschmelzung von Harmonie und Rhythmus, oder durch die organische Entwicklung des Tones in Raum und Zeit erhalten wir den Urtypus der musikalischen Gestaltung, den einfachen Satz.

Schon bei der Entwicklung unseres Tonsystems sahen wir, dass der nächste Fortschritt eines Accordes naturgemäss der in den Accord seiner Quinte sei. Der Accord, von dem wir ausgehen, entspricht der Ruhe, der, in den wir fortschreiten, der Bewegung. Durch die Rückkehr in den ersten Accord, oder durch die Anwendung des rhythmischen Gesetzes auf die Harmoniefolge haben wir die musikalische Gestaltung gewonnen, welche uns zur Grundlage aller weiteren Entwicklung wird. Den Accord, von dem wir ausgehen, nennen wir Tonica. Den Accord auf der Quinte der Tonica nennen wir Dominante. Einfacher Satz ist daher die Verbindung der Tonica mit der Dominante und die Rückkehr in die Tonica.

Vierstimmige Behandlung des einfachen Satzes.

Stimmumfang.

Sowohl durch unser Harmoniesystem, wie durch die Verschiedenheit der menschlichen Stimme werden wir auf die vierstimmige Behandlung der Accordverbindungen hingeführt. Den besten Zusammenklang verschiedener Töne fanden wir in Grundton, Octave, Quinte und Terz. Dieser vierstimmigen Gestaltung des Accordes entsprechend, bietet uns auch die Natur vier, in ihrem Charakter von einander verschiedene Stimmen: eine hohe und tiefe Frauenstimme: Sopran und Alt — eine hohe und tiefe Männerstimme: Tenor und Bass.

Der Umfang dieser Stimmen ist folgender:

29. Bass.

Tenor.

Alt.

Sopran.

Der Umfang des Basses entspricht dem des Altens, der Umfang des Tenors dem des Sopranes.

Wir haben nun zunächst die Aufgabe, den Tonica-Accord, von dem wir ausgehen, vierstimmig, und zwar dem Umfange jeder Stimme entsprechend, zu setzen. Bass und Sopran werden den tiefsten und höchsten Ton, oder die äusseren Stimmen, Tenor und Alt die mittleren Töne oder die Mittelstimmen übernehmen.

30. Enge Weite

Primlage Terzlage Quintlage Primlage Terzlage Quintlage

Sopran

Alt

Tenor

Bass

Wir unterscheiden demnach sechs Lagen. Drei enge und drei weite Lagen. Eng heissen dieselben, wenn sich zwischen den 3 oberen Stimmen — Sopran, Alt und Tenor kein zum Accord gehöriger Ton findet, weit dagegen, wenn dies der Fall ist. In der weiten Primlage liegt zwischen Tenor und Alt C, zwischen Alt und Sopran G, in der weiten Terzlage liegt zwischen Tenor und Alt E, zwischen Alt und Sopran C. Je nachdem die Prime, Terz oder Quinte in der Melodie liegt, werden die Lagen enge und weite Prim-, Terz- und Quint-Lage genannt.

Anmerkung. Es lassen sich durch Verdoppelung von Terz und Quinte noch eine Reihe anderer Lagen eines Grund-Accordes darstellen, doch lernt der Schüler diese besser als Ausnahmen, hervorgegangen aus der Nothwendigkeit der Stimmführung kennen.

Ehe wir die Verbindung jeder dieser Lagen mit dem Dominant-Accorde herzustellen im Stande sind, müssen wir die Gesetze kennen lernen, nach welchen jede der vier Stimmen eine von der andern möglichst verschiedene Führung erhalten kann. Nur dadurch hat die vierstimmige Behandlung Sinn und Bedeutung.

Für je 2 Stimmen sind 3 verschiedene Arten der Bewegung möglich.

31. a. Gegenbewegung. b. Seitenbewegung.

Arten der Bewegung mehrerer Stimmen.

c. Gerade oder parallele Bewegung.

Von diesen 3 Arten giebt nur die letztere zu fehlerhaften Fortschreitungen Veranlassung. Als fehlerhaft muss vorerst die gerade Bewegung zweier Stimmen in Octaven und Quinten bezeichnet werden, weil beide Intervalle in zu nahen Schwingungsverhältnissen stehen, als dass diese Art der Bewegung als eine eigenartige, selbstständige Fortschreitung zweier Stimmen betrachtet werden könnte.

d. Quinten. Octaven.

Dagegen ist die gerade Bewegung in Terzen und Sexten, sogar in Quartan erlaubt, wenn eine Terz mit denselben verbunden ist. Diese Intervalle stehen in keinem so nahen Schwingungsverhältnisse zu einander, dass die Selbstständigkeit der Stimmführung dadurch beeinträchtigt würde.

Zur Lösung der Aufgabe: Jeder der vier Stimmen eine möglichst eigenartige und doch ungezwungene Fortschreitung zu geben, helfen folgende Gesetze für die Stimmführung. Regeln:

- 1) Der Ton, den zwei zu verbindende Accorde gemeinsam haben, bleibt in derselben Stimme liegen.
- 2) Jede Stimme soll möglichst den ihr aus dem folgenden Accorde zunächst liegenden ergreifen.
- 3) Die Stimmführung kann zuweilen durch Verdoppelung von Quinte oder Terz oder durch Auslassung der Quinte fließender gemacht werden. Die Terz soll vorerst im Accorde niemals fehlen.

32. Enge Primlage.

Der einfache Satz in verschiedenen Lagen. Wenden wir diese Regeln auf die Verbindung des Tonica-Accordes mit dem Dominant-Accorde in der engen Primlage an, so muss zunächst das G des Altens als beiden Accorden gemeinschaftlicher Ton im Alte liegen bleiben, als nächstwichtiger Ton fehlt im Dominant-Accorde die Terz; diese

schliesst sich dem Soprane an, weil das H dem C näher liegt, als dem E des Tenores. Für den Tenor bleibt nun die Quinte des Dominant-Accordes allein übrig. Eine Prüfung der Stimmfortschritte ergibt, dass zwar drei Stimmen in gerader Bewegung fortschreiten, Sopran, Tenor und Bass, dass aber jede derselben einen anderen Schritt macht. Der Bass einen Quartschritt, der Tenor einen Ganzton, der Sopran einen halben. Gegen den Alt schreitet jede der drei Stimmen in Seitenbewegung fort.

Die Verbindung des Dominant-Accordes mit den übrigen Lagen des Tonica-Accordes geschieht in ähnlicher Weise.

33.                      Enge Terzlage                      Enge Quintlage

a.                      b.

Weite Primlage                      Weite Terzlage                      Weite Quintlage

a.                      b.

Bei der Terzlage kann die Rückkehr von der Dominante zur Tonica in doppelter Weise erfolgen. Einmal, indem die Dominante zur Terzlage zurückkehrt, oder einen Abschluss der Melodie in der Prime der Tonica macht. Ersteres nennen wir einen **unvollkommenen**, letzteres einen **vollkommenen** Schluss.

Einige andere Satzbildungen zu der Verbindung der Grundtöne von Tonica und Dominante im Basse.

34.

Der einfache Satz der Molltonarten wird in ganz gleicher Weise gebildet, nur legt man die harmonische Molltonleiter zu Grunde, so dass der Dominant-Accord stets ein Durdreiklang bleibt.

35.                      Beispiele für den einfachen Satz in Moll.

Enge Primlage.                      Enge Terzlage.                      Enge Quintlage.

a.                      b.

Weite Primlage.                      Weite Terzlage.                      Weite Quintlage

a.                      b.

**Aufgabe 3.** Mündlich: Was ist Tonica, Dominante, Rhythmus, Tact, betonter und nicht betonter Tacttheil, einfacher Satz, der Umfang von Sopran, Alt, Tenor und Bass, gerade, Gegen- und Seiten-Bewegung, Stimmführung und ihre Gesetze, enge, weite Lage, Primlage etc. Ansagen der verschiedenen Lagen verschiedener Accorde. Jeder Accord wird vom tiefsten Tone an genannt. Z. B. weite Terzlage von H Dur: H, H, Fis, Dis. Erkennen der Lagen nach dem **Gehöre**. Schriftlich: Bildung der 6 Lagen von B Dur, H Moll. Einfache Satzbildung von E Dur und F moll. Am Clavier oder der Orgel: Lagen und Satzbildungen in allen Lagen von allen Tonarten.

Es empfiehlt sich, am Clavier die engen Lagen so zu üben, dass die drei oberen Stimmen von der rechten und nur der Bass von der linken Hand gespielt werden. Die weiten Lagen dagegen übe der Schüler stets mit 2 Stimmen in jeder Hand, den Tenor und Bass in der linken, den Alt und Sopran in der rechten Hand. An der Orgel dagegen spiele der Schüler den Bass immer im Pedale, den Tenor mit der linken, Alt und Sopran mit der rechten Hand. Abwechselnd kann die linke Hand auch die Altstimme mit übernehmen. Der Sopran wird dann mit einer hervortretenden Stimme auf einem besondern Manuale gespielt.

Während sich unsere Satzbildung bisher auf dieselbe Bassführung beschränkte, aber in der Melodiebildung Freiheit liess, wollen wir jetzt zunächst zu einer, dann auch zu verschiedenen Melodien verschiedene Bässe zu bilden versuchen.

Harmoni-  
sche  
Weiter-  
bildung  
des ein-  
fachen  
Satzes.

Wählen wir als Melodie die Verbindung der Grundtöne unserer Accorde, so wird der Fortschritt des Basses von C zu G wegen der Octaven mit dem Soprane unmöglich. Wir sind gezwungen einen andern Ton des Accordes in den Bass zu verlegen. Entweder H oder D. Nehmen wir zunächst den nach dem Grundton wichtigsten Accordton, die Terz. Durch diese Wahl wird die Führung der Mittelstimmen vollständig bestimmt. G muss

als beiden Accorden gemeinsamer Ton im Tenor liegen bleiben. Der Alt muss zu der dem Dominant-Accorde noch fehlenden Quinte D fortschreiten, zu deren Auslassung kein Grund vorliegt.

63.

37.

In diesem Satze lernen wir eine Umstellung des Dreiklangs kennen, in welchem nicht mehr der Grundton, sondern die Terz des Accordes im Basse liegt.

Wir müssen den Basston eines Accordes vom Grundton desselben wohl unterscheiden. Ueberhaupt Basston nennen wir den jedesmal tiefsten Ton eines Accordes, Grundton dagegen nur den tiefsten Ton des Accordes, wenn derselbe in seiner Grundlage, d. h. in Terzen aufgebaut erscheint. Der Basston liegt stets in der tiefsten Stimme, der Grundton kann auch in jeder anderen Stimme liegen.

Erscheint nun der Accord in irgend einer Lage, in der der Basston nicht der Grundton ist, so haben wir nicht eine Grundlage des Accordes, sondern eine Umkehrung desselben vor uns. Die Umkehrung eines Dreiklangs, in welcher die Terz als tiefster Ton erscheint, nennen wir Sext-Accord. Dieser Name bezeichnet das Verhältniss, welches der Grundton nach der Umkehrung des Accordes zum Basstone bildet, der Grundton G ist

38.

die Sexte von H (der ursprünglichen Terz des Accordes) geworden. Die alte Generalbassschrift gebraucht als Zeichen für den Sext-Accord eine 6. Sie ist nur die Abkürzung eines ausgeschriebenen mehrstimmigen Satzes, in der man durch Zahlen das Verhältniss zu den Tönen angiebt, die die gegebenen Bassnoten harmonisch ergänzen sollen. Die Terz zu denselben wird als selbstverständlich nur dann bezeichnet, wenn eine Vorzeichnung für dieselbe nöthig wird.

39.

6 = oder vierstimmig 6

Die Verbindungen der verschiedenen Tonalitäten mit dem Sext-Accorde der Dominante gestalten sich so:

40.

Es wird dem Schüler gerathen, die Verdoppelung der Terz oder des Basstones im Sext-Accord vorerst nicht zu verwenden, sondern vorzugsweise den Grundton oder die Quinte zu verdoppeln. Ueberlassen bleibt ihm die Erfindung freierer Stimmführungen, hauptsächlich im Fortschritt der Dominante zur Tonica. - Z. B.:

41.

So wie wir aber die Dominante umkehren durften, ist uns auch die Umkehrung der Tonica erlaubt, sowohl vor- als nach der Dominante.

42.

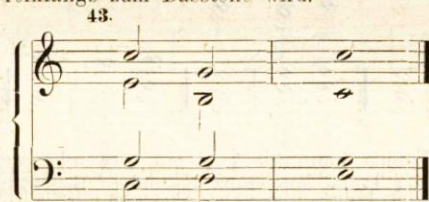
a. b. c.



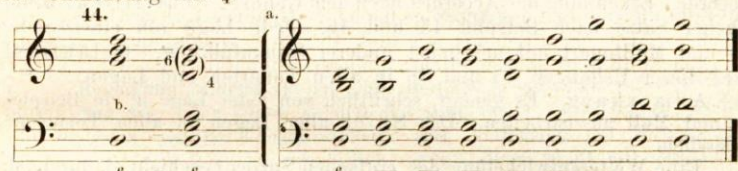
**Aufgabe 4.** Mündlich: Was ist 1) der Unterschied zwischen Bass und Grundton, Umkehrung, Sext-Accord, Generalbassschrift? 2) Schnelles Ansagen aller Dur- und Molldreiklänge als Sext-Accorde (vierstimmig). 3) Fragen des Lehrers: Was ist B, D, G? — Antwort: Sext-Accord von G Moll. Was ist Fis A, D? — Sext-Accord von D Dur. Erkennen des angeschlagenen Accordes nach dem **Gehöre** seiner Lage, nicht seiner Tonhöhe nach. Schriftlich: Umbildung der Dreiklänge D Dur und G Moll in Sext-Accorde und deren Lagen. (cf. 39.) Einfache Satzbildung. 1) Mit der Dominante als Sext-Accord in allen 6 Lagen. (cf. 40 und 41.) 2) Mit der anfangenden Tonica als Sext-Accord in den 3 Lagen (cf. 39), in denen die Terz nicht verdoppelt ist. (cf. 42a.) 3) Mit der schliessenden Tonica als Sext-Accord, in allen 6 Lagen des anfangenden Tonica-Accordes. 4) Mit der anfangenden Tonica und der Dominante als Sext-Accorde in 3 Lagen. In all diesen Satzbildungen soll jede Lage in je einer anderen Dur- und Molltonart ausgeführt werden. Übung dieser 4 Satzbildungen am Clavier oder Orgel in allen Lagen aller Tonarten.

NB. Ein Schüler löst den andern in Ausführung der Aufgabe ab, für schwere Tonarten wählt der Lehrer vorgeschrittenere Schüler.

Wenn wir zur vierstimmigen Behandlung der Melodie C, G, C, statt der Terz des Dominant-Accordes (H) cf. 37, die Quinte desselben (D) als Basston wählen, erhalten wir eine zweite Umkehrung des Dreiklangs, in dem die Quinte des Dreiklangs zum Basstone wird.

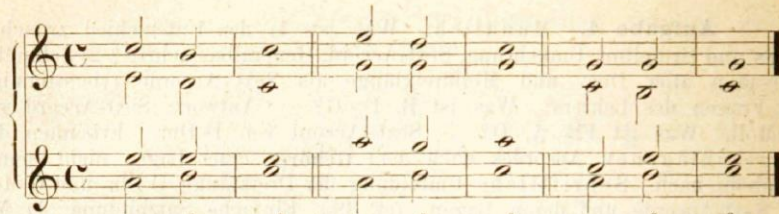


Diese Umkehrung wird Quart-Sext-Accord genannt, weil in derselben der Grundton im Verhältniss zum Basstone zur Quarte, die Terz im Verhältniss zum Basstone zur Sexte wird. Die Generalbassschrift bezeichnet diese Umkehrung mit  $\frac{4}{6}$ .



Man verdoppelt im Quart-Sext-Accord am liebsten die Quinte, weniger oft den Grundton, nur ausnahmsweise die Terz.

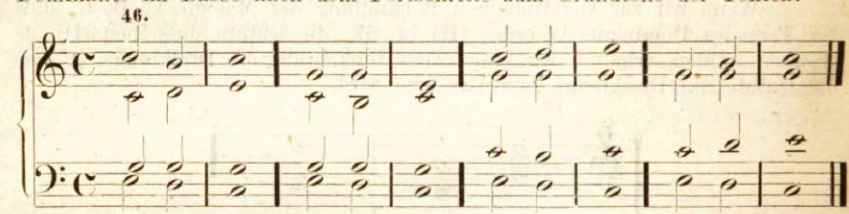
Verbindung des Quart-Sext-Accordes der Dominante mit den 6 Lagen der Tonica:



Der Quart-Sext-Accord der Dominante dient vorzugsweise zur Verbindung der Grundlage mit dem Sext-Accord der Tonica.

Eine Rückkehr in die Grundlage der Tonica oder der Fortschritt des Basstones D nach C zurück widerstrebt unserem Gefühle, weil wir das C eben erst gehört hatten, während der Schritt nach E oder dem Sext-Accorde der Tonica uns diese in einer neuen Gestalt vorführt. Anders war es im Sext-Accorde der Dominante. Hier strebt die Terz H nach dem Grundtone C zurück, weil dieser ihr als Halbton am nächsten liegt.

Ausgehend von dem Sext-Accorde der Tonica verlangt die Quinte der Dominante im Basse nach dem Fortschritte zum Grundtone der Tonica:



Auch die Tonica kann als  $\frac{4}{6}$ -Accord verwendet werden. Diese Verwendung wird in der Folge eine ganz besondere Bedeutung gewinnen. Da sich der Quart-Sext-Accord der Tonica weder zum Anfange noch Abschlusse eignet, soll der Schüler vorerst von dem Gebrauche desselben absehen.

**Aufgabe 5.** Mündlich: Was ist Quart-Sext-Accord, wozu dient der  $\frac{4}{6}$ -Accord der Dominante? Schnelles Ansagen aller Dreiklänge als  $\frac{4}{6}$ -Accorde. Erkennung des Accordes nach dem **Gehöre**. Schriftlich: Bildung einfacher Sätze nach Beispiel 45 und 46. Jede Lage von einer anderen Dur- und Molltonart mit möglichst anderer Stimmführung. Geläufigstes Spiel dieser Übungen 45 und 46 in allen Tonarten und Lagen.

Anmerkung. Es genügt, schriftlich von jeder Lage je ein Beispiel in Dur und Moll auszuarbeiten. Das Spiel aller Lagen in allen Tonarten ist unerlässlich.

Der vier-tactige Satz. Eine Weiterentwicklung des einfachen Satzes geschieht dadurch, dass wir die bisherige rhythmische Gliederung von 2 Tacten als ein Ganzes betrachten und diesem wiederum 2 Tacte von derselben Gliederung anschliessen.



In diesem Satze entspricht der erste dem dritten, der vierte genau dem zweiten Tacte. Wir erhalten dadurch einen Vordersatz und einen Nachsatz. Letzterer dient zur Ergänzung des ersten. Daraus geht hervor, dass der Vordersatz kein in sich abgeschlossenes Ganzes, d. h. keinen vollkommenen Schluss bilden darf. Soll eine Weiterführung stattfinden, darf also nicht der Grundton des Accordes in Melodie und Bass zu gleicher Zeit gebraucht werden.

Der zweite Tact des vorstehenden Beispiels bildet einen rhythmischen Einschnitt. Derselbe kann dadurch noch verschärft werden, dass wir nur den schweren Tacttheil in diesem Tacte ausklingen lassen, den leichten aber durch eine Pause ersetzen, cf. 48. Abgeschwächt wird dieser rhythmische Einschnitt, wenn wir den leichten Tacttheil durch einen Dominant-Accord ausfüllen cf. 49.

48.

49.

Diese Satzbildung ist eine vollständige Verschmelzung der vorigen Aufgaben. In derselben werden die bisher erzielten Resultate am besten verwertbet. Daher empfiehlt es sich, die Bildung solcher Sätze so lange fortzusetzen, bis im freien Spiel derselben Sicherheit und Gewandtheit in allen Tonarten erreicht ist.

Besonders bildend ist es, bald den Bass, bald eine der Mittelstimmen in die Melodie, oder diese in den Alt und Tenor zu verlegen. Jeder Satz soll in einer andern Tonart stehen. Die Verlegung der Melodie anderer Stimmen in den Bass ist unmöglich, wenn diese nicht mit der Prime beginnt und schliesst.

50. Altstimme des Beispiels 49 als Melodie.

51. Bass des Beispiels 49 als Melodie.

52. Sopran des Beispiels 49 im Alt.

53. Sopran des Beispiels 49 im Tenor.

In vorstehenden Sätzen sind die den Accorden gemeinschaftlichen Töne nicht mehr für jeden Accord besonders angeschlagen, sondern in eine Note grösseren Werthes vereinigt, oder durch Bogen syncoirt, d. h. die Note des schweren mit der Note des leichten Tacttheils verbunden worden. Im dritten Tacte des Beispiels 52 ist die Führung der Mittelstimme eine ungewöhnliche, aber geboten durch den gegebenen Alt.

Bisher ist jeder schwere Tacttheil in den viertactigen Sätzen mit dem Tonica-Accorde, jeder leichte Tacttheil mit dem Dominant-Accorde besetzt worden. Da aber die vier Tacte zu einander wieder ganz in demselben rhythmischen Verhältnisse stehen, wie der einfache Satz, insofern die Tacte 1 und 3 dem schweren, 2 und 4 dem leichten Tacttheile entsprechen — kann auch auf dem schweren Tacttheile des zweiten Tactes der Dominant-Accord stehen. Demselben geht dann auf dem leichten Tacttheile die Tonica voraus. cf. 54. Diese Behandlung der Dominante entspricht ganz unserem ersten Satzbilde, in dem die Dominante sich ebenso mit der Tonica zu einem Satze verbinden darf, wie die Tonica mit ihr. T, D, D, T. cf. 55 oder:

T, D, T. | D, T, D. | T, D, T. cf. 64.

54.

Hierdurch entsteht in den ersten beiden Tacten des Satzes eine Wiederholung desselben Accordes, der uns Uebung im Wechsel der Lagen verschafft.

Eine neue Fassung erhalten die Sätze, wenn die Dominante vom dritten zum vierten Tacte den Schritt nach der Tonica zurückmacht, den die Tonica vom ersten zum zweiten Tacte zur Dominante gemacht hat. cf. 55. Oder mit Anwendung des Lagenwechsels und Ergänzung der Pause. cf. 56.

Wesentlich erweitert werden unsere Sätze dadurch, dass wir die Accorde in Viertel zerlegen. Dies kann entweder in der Melodie, cf. 57, oder dem Basse, cf. 58, allein, oder auch in Melodie und Bass, cf. 59, gleichzeitig geschehen.

57.

58.

In diesen Sätzen lernen wir eine besondere Verwendung des ♯-Accordes der Tonica kennen. Derselbe erscheint sowohl auf dem leichten als schweren Tacttheile, hier aber immer nur im Lagenwechsel desselben Accordes.

Da aber das zweite und vierte Viertel jedes Tactes im Verhältniss zu dem ersten und dritten Viertel leicht ist und dem leichten Tacttheile in der Regel die Dominante entspricht, lassen sich die Sätze auch in folgender Weise gestalten:

60.

61.

Die Zerlegung der Accorde kann ferner nur theilweise Verwendung finden:

63. a.

63. b.

64. a.

64. b.



**Aufgabe 6.** Mündlich: Wie erklärt sich der Gebrauch der Dominante auf dem schweren Tacttheile? In welcher Weise kann die Accordzerlegung in Viertel geschehen? Schriftlich: Bildung von je einem Satze in anderen Tonarten und Lagen nach den Beispielen 54—64. Geläufiges Spiel der Beispiele, sowie freie Bildung von Sätzen mit und ohne Anlehnung an die Muster.

So wie sich auf der Quinte des Tonica-Dreiklangs der Dominant-Dreiklang aufbaut, so ist die Tonica selbst aus der Quinte eines anderen Dreiklangs herausgewachsen. Diesen Dreiklang, der von dem Grundtone des Tonica-Dreiklangs abwärts, oder auf der vierten Stufe der Tonleiter gebildet wird, nennen wir Unterdominante. Die Unterdominante richtet sich nach dem Charakter der Tonica. Ist diese ein Dur-Dreiklang, ist auch die Unterdominante Dur; ist dagegen die Tonica Moll, ist auch die Unterdominante ein Moll-Dreiklang.

Die Unterdominante.

Die Unterdominante verbindet sich ebenso wie die Dominante zu einfachen Sätzen mit der Tonica.

65.



Sowohl Tonica, cf. 66, als Unterdominante, cf. 67, können in diesen Verbindungen als 6-Accorde verwendet werden.

66.



67. a.



b.



In dem Beispiele 67b sehen wir, dass im 6-Accorde der Unterdominante auch die Terz verdoppelt werden kann. Diese Verdoppelung ist als Gegenbewegung zum Basse, sogar in vielen Fällen der Verdoppelung des Grundtones vorzuziehen.

Der 4-Accord der Unterdominante ist nur bei ruhendem Basstone verwendbar.

68.



u. s. f.

Der auf die Unterdominante folgende 4-Accord der Tonica kann entweder zur Unterdominante zurück-, cf. 69, oder zur Dominante, cf. 70, weiterschreiten.

69.



70.



Im ersten Falle erscheint die Tonica vorübergehend als die Dominante zur Unterdominante, oder mit anderen Worten: Die Unterdominante breitet sich zu einem besondern Satze aus und wird in demselben vorübergehend zur Tonica. Daher kommt es denn auch, dass in der Molltonart unser Gefühl bei dieser Zurückwendung nach der Unterdominante die Umwandlung des weichen Tonica-Dreiklangs in den harten Dominant-Dreiklang verlangt, cf. 71.

71.



In diesem Beispiele entspricht das vorübergehende D Dur als Dominante zu G Moll mehr unserem Gefühle, als die Tonica D Moll, weil ja die

Unterdominante G Moll als Tonica gedacht in der harmonischen Tonleiter D Dur und nicht D Moll zur Dominante hat.

Wenn der auf die Unterdominante folgende ♯-Accord der Tonica zur Dominante fortschreitet, cf. 70, entsteht die gebräuchlichste aller Schlusswendungen. In derselben kommen die drei Haupt-Accorde der Tonart in ihren logischen Beziehungen zu einander zur Erscheinung. Die Unterdominante erweist sich gleichsam als der die Tonart begründende Accord, weil aus ihr die Tonica in derselben Weise hervorgegangen ist, wie die Dominante aus der Tonica. Nur in der Verbindung eines Accordes mit seiner Ober- und Unterdominante kommt das Wesen desselben erst zur vollen Erscheinung. Daher dient diese Cadenz auch vorzugsweise zur Begründung jeder Tonart.

72. In Dur.

73. In Moll.

Bisher haben wir immer nur Accorde mit einander verbunden, die einen gemeinschaftlichen Ton hatten und deshalb im Dominantenverhältniss zu einander standen. Diese Verbindung ist und bleibt für alle Folge die natürlichste und logische.

74. 75.

Dennoch ist auch eine Folge von Unterdominante und Dominante möglich. Sie beruht gleichfalls auf dem Dominanten-Verhältnisse. — Dasselbe kann jedoch erst später bei Gelegenheit der Nebenvierklänge seine Erklärung finden. Diese Folge ist aber eine härtere und schroffere, weil die zu verbindenden Accorde keinen gemeinsamen Ton haben.

Auch bereitet diese Folge der Stimmführung Schwierigkeiten, weil sie leicht zu falschen Quintenschritten verleitet. Man vermeidet dieselben am besten, wenn man in den äusseren Stimmen Gegenbewegung anwendet.

76. a. b. c. d. e. f.

Anmerkung. In diesen Verbindungen ist dreimal ausnahmsweise die Terz der Dominante verdoppelt worden, weil in den Beispielen c, d und f verdeckte Quinten entstanden wären. Verdeckt heissen dieselben, weil im Beispiel c der Schritt des Sopranes von f nach d über e erfolgt, a e aber und g d eine Folge von reinen Quinten wäre.

77.

Die Wahl, ob in dem einen oder andern Falle die verdeckten Quinten der Terzverdoppelung vorzuziehen sind, muss der Entscheidung für jeden einzelnen Fall vorbehalten bleiben.

Auch folgende Verbindungen sind verwendbar:

78. a. b. c. d. e. f.

In den Beispielen 78 e, f sind die verdeckten Quintenschritte gar nicht zu vermeiden. Dieselben sind vorzugsweise in den äusseren Stimmen bedenklich, in den Mittelstimmen weniger.

Wenn schon diese Verbindungen durch die Schwierigkeiten, die sie der Stimmführung bereiten, nur seltenere Verwendung finden, so ist die Folge der Unterdominante auf die Dominante noch ungewöhnlicher und schroffer.

79.

Am weichsten und vermitteltsten sind folgende Verbindungen:

80.

Der Schüler hat alle diese Verbindungen nur kennen zu lernen, um, wenn sie ihm begegnen, keinen Anstoss daran zu finden, aber als ungewöhnlichere nicht zu üben.

**Aufgabe 7. Mündlich:** Was ist Unterdominante? Welches ist ihr Verhältniss zu Tonica, welches zur Dominante? Wie wird der  $\frac{3}{4}$ -Accord der Unterdominante verwendet? Was heisst Cadenz? Welches ist die gebräuchlichste Cadenz? Was versteht man unter verdeckten Quinten? Welche Regel gilt für die Verbindung der Unterdominante und Dominante?  
**Schriftlich:** Ausarbeitung folgender 3 Bässe, jeden in allen 6 Lagen, jede Lage in einer anderen Dur- und Moll-Tonart (zusammen 36 Sätze).  
 Am Clavier: Geläufiges Spiel dieser Bässe in jeder Tonart und Lage.

81. I. II. III.

Spiel der Cadenzen Beispiel 72 und 73 in allen Tonarten —, b) dieselben mit Auslassung des  $\frac{3}{4}$ -Accordes, so dass auf die Unterdominante gleich die Dominante folgt.

Der viertactige Satz entstand dadurch, dass wir den einfachen zweiertactigen Satz als ein Ganzes betrachteten und ihm ein ähnlich gegliedertes Ganzes anschlossen.

Der acht-tactige Satz.

Der achttactige Satz entsteht in derselben Weise. Wir bilden einen Vordersatz aus 4 Tacten, oder bringen denselben durch einen Nachsatz von 4 Tacten zum Abschluss. Für den rhythmischen Einschnitt im vierten Tacte gilt ebenfalls das im viertactigen Satze von dem Vordersatze bereits Gesagte. — Derselbe darf, wenn in ihm ein Streben nach Fortführung liegen soll, keinen vollkommenen Abschluss finden. Für die Fortführung am geeignetsten erscheint immer eine Wendung nach der Dominante. Jeder in Viertel zerlegte viertactige Satz, wird durch Umschreibung der Viertel in halbe Tactarten von selbst zu einem achttactigen Satze.

82.

83.

Folgende Zusammenstellung wird dem Schüler zeigen, auf wie mannigfaltige Weise sich derartige Satzbildungen gestalten lassen.

1	T	T	T	D	T	D	T	D	D	T	U	T
2	T	T	T	U	T	D	T	D	T	D	T	T
3	T	D	T	T	T	U	D	T	D	D	T	T
4	T	D	T	U	T	T	D	T	D	D	T	U
5	T	U	T	D	T	U	D	T	D	U	D	T
6	T	U	T	D	T	T	D	T	D	U	T	D
7	T	T	D	T	D	U	D	T	U	T	U	D
8	T	T	D	D	T	U	D	T	U	T	U	D
9	T	T	D	U	T	U	T	D	T	U	D	D
10	T	T	U	T	D	T	D	T	U	D	T	D
11	T	T	U	D	T	U	D	T	U	D	T	U
12	T	T	U	U	D	T	D	T	U	U	D	D
13	T	D	D	T	T	U	D	T	U	D	T	T
14	T	D	D	D	T	U	T	D	T	D	T	U
15	T	D	D	U	T	T	D	D	T	U	D	D
16	T	D	U	T	D	T	D	T	U	U	D	T
17	T	D	U	U	T	T	D	T	D	T	U	D
18	T	D	U	U	T	U	D	T	D	D	T	U
19	T	U	D	T	U	T	D	T	D	U	T	D
20	T	U	D	D	T	T	D	T	U	T	D	T
21	T	U	D	T	D	T	D	T	U	D	T	T
22	T	U	U	T	D	T	D	T	U	U	T	D
23	T	U	U	D	T	U	D	T	D	T	U	D
24	T	U	U	U	T	T	D	T	D	D	T	U

84. Ausführung von Nr. 18.

Jede dieser Nummern kann in 24 verschiedenen Tonarten, jede dieser Tonarten von 6 verschiedenen Lagen ausgehend, ausgeführt werden. Es empfiehlt sich, die Aufgabe für jeden Schüler anders zu stellen. Der Schüler

A beginnt mit der No. 1 in C Dur und engen Primlage, No. 2: C Moll, enge Terzlage etc. Der Schüler B führt No. 1 in Des Dur und der engen Primlage, No. 2 in Cis Moll und der engen Terzlage aus. Der Schüler C beginnt mit C Moll in der Terzlage und führt No. 2 in Des Dur in der engen Quintlage aus u. s. f.

Da, wie wir im ersten Abschnitte sahen, die drei Haupt-Accorde Tonica, Dominante und Unterdominante die Grundlage der Tonleiter bilden, mithin jeder Ton der Tonleiter in diesen Accorden vorkommt, könnten wir mit diesen drei Accorden und ihren Umkehrungen nicht allein jede Tonleiter, sondern auch jede Melodie, die aus der diatonischen Tonleiter gebildet ist, harmonisiren.

Harmonisierung der Tonleitern durch ihre Grundaccorde.

A. Harmonisierung der Dur-Tonleiter.

Ueber die Wahl der Accorde bis zu C konnte kein Zweifel sein. Wäre aber die Quinte D nicht auch durch die Dominante zu harmonisiren gewesen? Möglich wäre eine solche Harmonisierung wohl, aber nicht natürlich. Denn wenn auch auf die Unterdominante die Dominante folgen kann, so ist doch derselbe Schritt zurück unserem Gefühle durchaus widerstrebend, weil beide Accorde dadurch ihre Beziehung zu G verlieren, welches ja die tonische Grundlage des Ganzen ist. Folgte auf das D der Melodie wiederum D oder H oder G, kurz ein Ton der Tonica, so wäre gegen die Besetzung der Quinte mit dem Dominant-Accord Nichts einzuwenden.

Beispiel 86 ist trotz der richtigen Stimmführung hart, weil weder der erste noch der letzte der Accorde zu dem mittleren im Dominantenverhältnisse steht.

So charakteristisch derartige Harmonisierungen, wenn sie durch eine poetische Idee motivirt sind, auch an der rechten Stelle zuweilen wirken, muss der Schüler sie dennoch stets als ausnahmsweise jetzt schon kennen lernen. Und ausnahmsweise sind sie, weil sie dem Wesen unseres Satzes widersprechen. Es fehlt in der Verbindung dieser Accorde die Einheit, die Beziehung aller einzelnen Glieder zu ihrem Ausgangspunkte der Tonica, kurz das Wesen des Organischen.

Die Bogen über den Tönen der Tonleiter zeigen uns die Möglichkeit der verschiedenen Satzbildungen in derselben. Die Terz hat eine doppelte Beziehung. Einmal ist sie Tonica im Verhältniss zur vorausgegangenen Dominante, oder Endpunkt des Satzes a, dann wieder Ausgangspunkt zum

folgenden Satze: b, d. i. Tonica zur folgenden Unterdominante. Die Quarte oder Grundton der Unterdominante ist im Satze c gleichsam Tonica, d. h. die Unterdominante hat sich zu einem selbstständigen Satze ausgebreitet. Der Satz d ist Schlussecadenz: Unterdominante, Dominante, Tonica. Da in der Schlusswendung der Quart-Sext-Accord der Dominante jedenfalls matt erscheint, hätte diese Folge auch so heissen können:

Die Bogen e und f zeigen uns die Gliederung der Tonleiter in zwei ganz gleiche Hälften. Wenn wir die zweite Hälfte analog der ersten harmonisiren, so erhalten wir folgende Harmonien:

In diesem Falle gestatten wir der Dominante, dass sie sich ebenso zu einem selbstständigen Satze (g) ausbreitet, wie die Unterdominante im Satze c es gethan. Obwohl das Cis im Basse als Terz der Dominante von D Dur kein Glied der Tonleiter G Dur ist, so findet es doch dadurch seine Erklärung in G Dur, dass die Bewegung zur Dominante, die in unserem einfachen Satze ihre Begründung und in den meisten viertactigen Sätzen von Beispiel 41 an ihre Verwendung gefunden hat — bei grösseren Tonbildern die Ausbreitung derselben und das Hereinziehen der Dominante von der Dominante oder (Oberdominante) zur nothwendigen Folge hat.

Die Dominante verliert in diesem Falle ihre Beziehungen zur Haupttonart und wird vorübergehend selbst zur Tonica, bis die Rückkehr zur Haupttonart sie dennoch, trotz ihrer zeitweiligen Selbstständigkeit wieder als Dominante charakterisirt.

Schon unser einfaches Satzbild weist uns auf diese Art der Weiterbildung hin. Wenn wir jeden der drei Accorde des einfachen Satzes wieder zu einem selbstständigen Satze entwickeln, erhalten wir:

Diese selbstständige Weiterbildung der Dominante wird in der Folge bei grösseren Satzbildungen fast stets in Anwendung kommen.

B. Die Tonleiter abwärts.

89. a) a. g. b. c. h. d. b) a. g. b. c. h. d.

e. f.

weniger gut cf. 86.

e)

In den Beispielen 89 a und b sehen wir wieder eine Reihe einfacher Sätze vor uns, die durch die Einheit der Tonart zu einem Satzganzen vereinigt sind. Legen wir dieselben aber auseinander, so wird uns der durch den Bogen a abgegränzte Satz nicht mehr als nach G Dur, sondern als E Moll gehörig erscheinen und deshalb so zu harmonisiren sein:

90.

Der Satz g erscheint als nach D Dur oder H Moll gehörig und würde dann so harmonisirt:

91.

Der Satz b könnte ausser in C Dur auch in A Moll gedacht werden, u hiess dann so:

92.

Der Satz h kann ebenfalls in A Moll vorkommen und hiesse dann so:

93.

Endlich kann der Satz d in E moll so heissen:

94.

Die durch den Bogen e abgegränzten Melodienoten können, als nach D Dur gehörig, so harmonisirt werden:

95.

Die zweite Hälfte der Tonleiter analog der ersten als nach C Dur gehörig:

96.

**Aufgabe 8.** Mündlich: In welchen Tonarten kommt jeder Dur-Dreiklang als Tonica, Dominante und Unterdominante vor, welche Accorde gehen ihm in diesen drei Eigensehaften voraus, welche folgen ihm? Schrift-



lich: Beharmonisirung von 6 Tonleitern auf- und abwärts in enger und weiter Lage, mit anderer Verwendung von Grund-, Sext- und Quart-Sext-Accorden. Am Clavier: Geläufiges Spiel der Tonleiter-Harmonisation in allen Tonarten. Behandlung eines Dur-Dreiklages, als nach verschiedenen Tonarten gehörig.

97. Als Tonica. Als Dominante in Dur in Moll.

Als Unterdominante oder

Dieses Beispiel ist in allen Lagen aller Tonarten zu spielen.

C. Die Moll-Tonleiter. Melodisch aufwärts.

98.

nicht verwendbar

Die melodische Molltonleiter aufwärts entstand nach dem ersten Abschnitte durch die Auseinanderlegung von den auf einem Moll-Dreiklange auf- und abwärts

aufgebauten Dur-Dreiklängen. Dieselben sind nicht geeignet zu einer einheitlichen und deshalb befriedigenden Harmonisation der Tonleiter, weil das F Dur, wodurch die Quarte allein harmonisirt werden könnte, weder mit dem vorhergehenden, noch folgenden C Moll-Dreiklange zu einem einfachen Satze verbunden werden kann.

Andere mögliche Satzbildungen aus dieser Tonleiter: Die drei ersten Melodienoten unter Bogen 1 können in Es Dur, B Dur und G Moll vorkommen.

99. In Es Dur B Dur G Moll

Die letztere Verbindung klingt desshalb so ungewöhnlich, weil die beiden Moll-Dreiklänge gleichsam zwei nebeneinanderstehende selbstständige Tonarten sind, von der keine sich der andern als Dominante unterordnen will.

Diese Satzbildung lässt unser Gefühl sehr unbefriedigt und erscheint desshalb nur zum Ausdrucke von Schmerz und Trauer geeignet. In den meisten Fällen wird man an Stelle des Moll-Accordes, der hier Tonica ist, einen Dur-Dreiklang setzen, durch welchen dann die beiden umspielenden Moll-Dreiklänge, die eigentlich Unterdominanten sind, den Charakter der Tonica annehmen, und die ganze Verbindung ein gewöhnlicher einfacher Satz wird.

Auch die Töne: D, Es, F können entweder in Es oder in B Dur vorkommen:

100.

Im ersten Satze ist B Tonica, der Es-Accord Unterdominante und charakterisirt sich als solche cf. 68 durch seine Lage als Quart-Sext-Accord. Im zweiten Satze ist B Dominante, Es Tonica.

Die Töne unter Bogen 3: Es, F, G sind ausser in C-Moll noch möglich in Es Dur, B Dur und As Dur. Im ersten Falle ist Es Tonica, F Dominante, im zweiten ist Es Unterdominante, B Tonica, in beiden bleibt die Harmonisirung dieselbe:

101. B und Es In As Dur

Harmonisirung in C Moll.

oder: oder:

Eine gleiche Harmonisirung lassen die Töne F, G, A unter Bogen 4 und die Töne G, A, H unter Bogen 5 zu. Die ersten kommen vor in F Dur, D Moll, C Dur und B Dur, die letzteren in G Dur, E Moll, D Dur und C Dur.

Die Töne a, h, c endlich finden sich in C Dur, A Moll, G Dur, E Moll und lassen sich so harmonisiren:

102.

Von der letzten Beharmonisirung gilt das unter 99 Gesagte. Die unter Bogen 7 vereinigten 4 Noten können ausser in C Moll nur noch vorkommen in B Dur und Es Dur.

103.

Die unter Bogen 9 vereinigten Noten haben in B- und Es-Dur gleiche Beharmonisirung.

104.

Die Melodienoten unter Bogen 10 von der Terz an finden sich nur in B Dur.

105.

Die Noten unter Bogen 11 nur in C Dur.

106.

Die Noten unter Bogen 8 aber in C Dur, G Dur und E Moll.

107.

Die Beharmonisirung der melodischen Moll-Tonleiter könnte daher mit Zugrundelegung der oben ausgeführten Satzbildungen in verschiedenster Weise erfolgen.

Die den ursprünglichen Harmonien entsprechendste würde sein:

108.

Dieses Fis in C Moll in schneller Folge von dem As der Unterdominante wird später für das Harmoniesystem noch eine besondere Bedeutung gewinnen.

Melodisch abwärts.

Der melodischen Moll-Tonleiter abwärts liegt nach dem ersten Abschnitte die Verbindung der Tonica mit einer Moll-Dominante und einer Moll-Unterdominante zu Grunde.

Die sich hieraus ergebenden Harmonien sind wohl verwendbar.

109.

Nur der Schluss klingt aus den nach dem Beispiel 99 angeführten Gründen ohne Auflöser, also mit der Moll-Dominante ungewöhnlich. Dasselbe gilt von der mit einem Bogen abgegränzten Verbindung, in welcher die Unterdominante sich zu einem selbstständigen Satze ausbreitet und deshalb sich besser mit der Dominante CDur, als mit der Tonica CMoll verbindet. Die weitere Harmonisirung kann dem Schüler nach Maassgabe obenstehender Ausführung für die melodische Moll-Tonleiter aufwärts — auch für die melodische Tonleiter abwärts überlassen werden.

**Aufgabe 9.** Besprechung der melodischen Moll-Tonleiter von G und H Moll auf- und abwärts in oben ausgeführter Weise. Schriftliche Ausarbeitung aller möglichen Harmonisationen der melodischen Moll-Tonleiter von D und E, a) von je 3 Tönen, b) von je 4 Tönen, c) von je 5 Tönen, d) von je 6 Tönen. Am Clavier: Geläufiges Spiel der Harmonien unter Beispiel 87, 88 von allen Moll-Tonarten. Behandlung eines Moll-Dreiklangs als Tonica und Unterdominante in allen Lagen.

110. Als Tonica. Als Unterdominante.

D. Die harmonische Moll-Tonleiter.

Die harmonische Moll-Tonleiter beruht auf der Verbindung eines Moll-Dreiklanges mit einem Dur-Dreiklange als Dominante und einem Moll-Dreiklange als Unterdominante.

Die aus diesen Dreiklängen hervorgehende Harmonisirung

1. a)

b)

Weniger gut cf. 86.

c)

ist eine für unser Gefühl durchaus einheitliche, weil sie überall der Logik des einfachen Satzes entspricht. Die in der Melodie erscheinende übermässige Secunde hat scheinbar etwas hartes, doch ist dieselbe geradezu volksthümlich in der ungarischen- und Zigeuner-Musik. Die Harmonieschritte von der sechsten zur siebenten und siebenten zur sechsten Stufe der Tonleiter entsprechen den beim Beispiel 53 besprochenen Verbindungen von der Unterdominante zur Dominante und umgekehrt in der Dur-Tonart.

Da die harmonische Moll-Tonleiter in ihren Intervallenschritten mit der melodischen bis zur Quinte vollständig übereinstimmt, gilt auch bei ihr das über die Harmonisirung unter den Beispielen 108 und 109 Gesagte. Die Satzbildung von der Quinte an ist der harmonischen Moll-Tonleiter durchaus eigenthümlich und kann vorerst nicht anders, als in den Beispielen 111a und b behandelt werden.

**Aufgabe 10.** Angabe nach dem Gehör, welche Accorde und welche Lagen derselben bei der verschiedene Harmonisirung der harmonischen Moll-Tonleiter verwendet worden sind, mit Angabe ihrer Verhältnisse zum vorhergehenden und folgenden Accorde. Schriftlich: Verschiedene Beharmonisirung der harmonischen Moll-Tonleiter von Fis, Cis, F und C Moll. Geläufiges Spiel der Beispiele 108 und 109, sowie 111 a und b in enger und weiter Lage durch alle Moll-Tonarten.

Harmonisirung haben, wird auch zur Harmonisirung jeder anderen Melodie verwendet. Betrachten wir den Choral: „Herr Gott, dich loben alle wir.“ Derselbe besteht aus 2 Perioden, deren jede 2 viertactigen Sätze enthält. Die erste Periode schliesst in der Dominante, die zweite in der Tonica. Wir sehen hier wiederum, dass dem ersten kleinen Tonstücke, was aus der Zusammensetzung zweier Perioden entstanden ist, und welches wir geistliches Lied in gleichmässiger rhythmischer Bewegung — das ist Choral — nennen, die Idee des einfachen Satzes, (Bewegung von einer Tonica zur Dominante und die Rückkehr zur Tonica) zu Grunde liegt.

112.

Alle Töne der ersten Strophe gehören der G Dur-Tonleiter an, deshalb konnten wir ebensogut eine der in den Beispielen 89a und b oder 90 behandelten Harmonisirungen wählen.

113.

Nur würde dann vom zweiten und dritten Tact der G Accord auf dem leichten und schweren Tacttheil sich wiederholt haben, was in der Mitte der Strophe, trotz des Lagenwechsels immer matt klingt und deshalb möglichst zu vermeiden ist.

Für den Choral wäre auch noch folgende fremde Harmonisirung möglich gewesen, wenn wir dieselbe aus Tönen von E, A und H Moll zusammengesetzt betrachten:

114.

Die erste Strophe ist bis zum dritten Tacte aus H Moll oder auch der melodischen E Moll-Tonleiter abwärts harmonisirt. Das E Moll des dritten Tactes wird durch seine Verbindung mit der Unterdominante A Moll und die folgende Dominante H Dur zur Tonica. Das gleiche Verhältniss begegnet uns in der zweiten Choralstrophe, deren erste Hälfte bis zum A Moll des vorletzten Tactes E Moll ist, während die drei letzten Accorde einen einfachen Satz in A Moll bilden. Die dritte Strophe bleibt in E Moll denn der selbstständige Satz in A Moll ist nur ein Zwischensatz der Unterdominante. Die letzte Strophe ist wieder aus der melodischen E Moll-Tonleiter abwärts, oder theils aus H Moll (bis zum dritten Accorde) theils aus E Moll gebildet.

Ein anderer Choral: „Nun danket alle Gott.“

151.

Dieser Choral besteht aus 3 Perioden, von denen die erste, der Symmetrie des Ganzen wegen, wiederholt wird. Es könnte auffallen, dass die erste Periode beide viertactige Sätze in der Tonica abschliesst, während

bei dem vorigen Chorale die erste Periode eine dem einfachen Satze entsprechende Bewegung nach der Dominante machte. Dessen ungeachtet widerspricht dieser Choral der Idee des einfachen Satzes nicht — denn seine ganze dritte Periode ist nur in der Tonart der Dominante gedacht. Die erste Hälfte der letzten Periode nimmt eine Wendung nach der Unterdominante, um das Gefühl der Haupt-Tonart wieder zu begründen.

Die beiden ersten Strophen dieses Chorales sind F Dur. Die dritte Strophe correspondirt mit der ersten, ist aber eine Quarte tiefer, muss also in C Dur stehen. Auch die folgende Strophe ist eine (Seite 32 besprochene) Weiterentwicklung der Dominante. Sie bringt uns sogar die Terz der Oberdominante (Dominante von der Dominante der Haupt-Tonart) als Melodie-Ton. Die vorletzte Strophe ist eine Weiterentwicklung der Unterdominante. Die letzte Strophe wieder ein einfacher erweiterter Satz in F Dur.

Eine weniger gute Harmonisirung.

116.

The musical score for exercise 116 consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef staff. The first system is in F major (one flat). The second system is in C major (no sharps or flats). The third system is in F major (one flat). The notation includes chords and melodic lines in both hands.

Obwohl sämtliche Bildungen in dieser Harmonisirung richtig sind, ist sie dennoch nicht gut, weil die harmonische Einheit in derselben fehlt. Gleich das B in der Melodie der zweiten Strophe contrastirt mit dem H der vorausgegangenen. Noch mehr fällt nach dem A Moll in der drittletzten Strophe, welches durch die melodische D Moll-Tonleiter abwärts als Dominante zu erklären wäre — das Es im C Moll-Accord auf.

Der Schüler nehme jetzt noch die nächstliegenden Harmonien, ohne nach besonders reizenden harmonischen Wendungen zu suchen. Dieselben

werden sich in der Folge ganz von selbst ergeben. Vorzugsweise muss er darauf Acht haben, dass jetzt jeder Accord zum vorhergehenden oder folgenden möglichst im Dominanten-Verhältniss steht, d. h., dass jeder Accord sich zum vorhergehenden oder folgenden entweder als Tonica, Dominante oder Unterdominante, oder als Dominante zur Unterdominante und umgekehrt verhält und erklären lässt.

**Aufgabe 11.** Besprechung mehrerer einfacher Choral-Melodien, vor der schriftlichen Ansarbeitung. Ansagen der Accorde einer Choralstrophe nach dem **Gehöre**, 1) nach ihrem Verhältniss unter einander, 2) nach ihren Lagen. Schriftliche Harmonisirung einiger Choräle mit Hauptdreiklängen und deren Umkehrungen. Versuche der Harmonisirung einer vorgelegten Melodie am Clavier und an der Orgel.

### Dritter Abschnitt.

#### Die Nebendreiklänge.

Die drei Hauptaccorde, welche als Tonart begründende den Tonleitern und unsern musikalischen Gestaltungen bisher zu Grunde gelegen haben, finden sich auf der ersten, vierten und fünften Stufe jeder Tonleiter.

#### Hauptdreiklänge.

117. Tonica. U.-D. Dom.

The musical notation for exercise 117 shows two staves. The top staff is labeled 'Dur.' and shows the triads for the tonic (C major) and the subdominant (F major). The bottom staff is labeled 'Moll.' and shows the triads for the dominant (C minor) and the supertonic (D minor).

Auch auf den übrigen Stufen der Tonleitern lassen sich Dreiklänge aus Tönen derselben zusammensetzen oder aufbauen. Diese Dreiklänge werden leitereigene Nebendreiklänge genannt und finden sich auf der zweiten, dritten, sechsten und siebenten Stufe jeder Tonleiter.

#### Nebendreiklänge.

118.

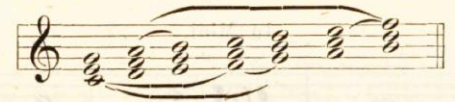
The musical notation for exercise 118 shows two staves. The top staff is labeled 'Dur.' and shows the triads for the supertonic (D major) and the mediant (E major). The bottom staff is labeled 'Moll.' and shows the triads for the submediant (E minor) and the subtonic (D minor).

Arten der Nebendreiklänge. Von diesen Nebendreiklängen erkennen wir die Dreiklänge auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe in Dur als Molldreiklänge, den Dreiklang auf der sechsten Stufe in Moll als Durdreiklang. Neu dagegen sind uns die Dreiklänge auf der zweiten, dritten und siebenten Stufe in Moll und auf der siebenten Stufe in Dur. Derselbe ist mit dem Dreiklange der zweiten Stufe in Moll gleichlautend. Während nämlich der Durdreiklang aus einer grossen und einer kleinen Terz, der Molldreiklang aus einer kleinen und

einer grossen Terz besteht — sind die neu gefundenen Arten der Dreiklänge durch den Aufbau von zwei kleinen oder zwei grossen Terzen entstanden. Hierdurch verändert sich das Verhältniss des Grundtons zur Quinte. Die aus zwei kleinen Terzen bestehenden Dreiklänge haben eine verminderte, die aus zwei grossen Terzen bestehenden eine übermässige Quinte. Die Dur- und Molldreiklänge, welche beide reine Quinten haben, erhielten ihren Namen durch das verschiedene Verhältniss der Terzen zum Grundton und werden deshalb auch grosse oder kleine Dreiklänge genannt; die aus zwei kleinen und zwei grossen Terzen bestehenden Dreiklänge erhalten ihren Namen durch das Verhältniss des Grundtons zur Quinte und werden verminderte und übermässige genannt. Da die Nebendreiklänge in Dur und Moll tonartbegründende Accorde sind, heissen sie auch selbstständige, die verminderten und übermässigen dagegen unselbstständige Nebendreiklänge.

Wenn wir sämtliche sieben Stufen der Tonleitern mit leitereignen Dreiklängen besetzen, erhalten wir in der Durtonart:

119. Nebendreiklänge.



Hauptdreiklänge.

drei Durdreiklänge auf der ersten, vierten und fünften Stufe; drei Molldreiklänge auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe; einen verminderten Dreiklang auf der siebenten Stufe,

in der Molltonart:

120.



zwei Durdreiklänge auf der fünften und sechsten Stufe, zwei Molldreiklänge auf der ersten und vierten Stufe, zwei verminderte Dreiklänge auf der zweiten und siebenten Stufe, einen übermässigen Dreiklang auf der dritten Stufe.

Wie die Tonica als selbständiger Accord sich dadurch zu einem Satze ausbreitete, dass sie sich mit ihrer Dominante und Unterdominante verband, so können auch alle übrigen selbstständigen Dreiklänge sich mit Dominanten umgeben und dadurch Zwischensätze bilden. Diese Dominanten können entweder aus den leitereignen Dreiklängen der Haupttonart oder aus der Tonart der vorübergehenden Tonica des Zwischensatzes entnommen werden, d. h. sie können entweder von der Haupttonart abhängig oder selbstständig sein. Hiernach wird auch der Zwischensatz entweder ein mehr von der Haupttonart losgelöster, selbstständiger oder von derselben abhängiger, leitereigner.

121. In G Dur.

In G Moll



II VI III

Die sechste Stufe in G Dur: E Moll, kann sich mit dem Dreiklange der dritten Stufe als Dominante und dem Dreiklange der zweiten Stufe als Unterdominante verbinden. Da aber E Moll als Tonica gedacht den H Dur-

Uebersicht sämtlicher Dreiklänge und Stellung derselben in den Tonleitern.

Satzbildung durch Nebendreiklänge.

Dreiklang zur Dominante hat, kann in einem Satze aus G Dur dem E Moll-Dreiklange auch H Dur vorausgehen oder folgen.

Ebenso umgiebt sich die sechste Stufe in G Moll leitereignen mit dem übermässigen Dreiklange der dritten Stufe als Dominante und dem verminderten, der zweiten Stufe als Unterdominante, aber selbstständig mit dem B Dur und As Durdreiklange als Dominante und Unterdominante.

122.

In Dur.



In Moll.



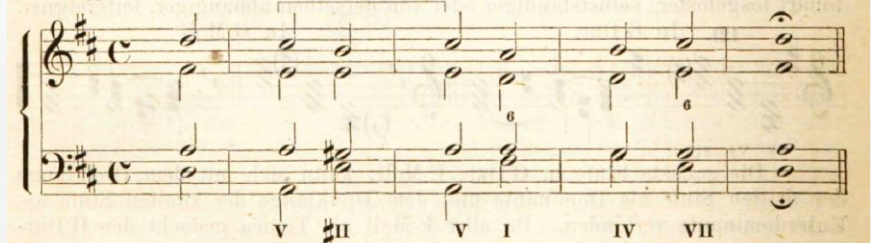
Die mit NB. bezeichneten Accorde können ebenso wohl mit als ohne Vorzeichnungen gebraucht werden.

Die Wahl zwischen den leitereignen oder selbstständigen Verbindungen wird lediglich bedingt durch die Stimmung, die wir unseren Satzbildungen geben wollen. Den leitereignen Verbindungen ist zumeist ein weicherer, aber mehr eigenthümlicher, den selbstständigen dagegen ein festerer, entschlossener Charakter eigen.

Wie die sechste Stufe kann auch jede andere tonartbegründende Stufe vorübergehend als Tonica eines leitereignen oder selbstständigen Zwischensatzes benutzt werden. Für einen Zwischensatz, den die Dominante bildet, ist der Anfang des Chorals: „Vom Himmel hoch, da komm' ich her — ein anschauliches Beispiel:

123. V. Stufe.

selbstständig



leitereigen (leitereigen)  
(selbstständig)

In der vorletzten Strophe des Choral's „Nun danket alle Gott“ breitet sich die Unterdominante zu einem selbstständigen Satze aus:

124. IV. Stufe.

I IV I IV I IV VII IV I

Oder in Moll die erste Strophe des Choral's: „Kommt her zu mir“. Während in Dur für die Unterdominante die leitereigne und selbstständige Satzbildung gleich ist, unterscheidet sie sich in Moll wesentlich dadurch, dass die Unterdominante, als Tonica gedacht, sich mit einem Durdreiklange, dagegen leitereigne behandelt, mit einem Molldreiklange verbindet. cf. Bemerkung über 98c. In Fällen, wo der Unterdominante die Tonica vorausgeht, wird die selbstständige Behandlung der Unterdominante, d. h. die Verbindung mit dem Dur-Dreiklange im umgekehrten Falle, wo der Unterdominante die Tonica folgt, die leitereigne Behandlung vorzuziehen sein.

125.

leitereigen  
I VI IV I IV V I V

selbstständig leitereigen  
selbstständig

Die zweite Stufe in Dur breitet sich in der zweiten Strophe des Choral's: „Allein Gött in der Höh sei Ehr“ zu einem Zwischensatze aus:

126.

leitereigen  
selbstständig

I VI II II VII I

Derselbe kann entweder selbstständig sein, indem wir die Dominante Fis Ais Cis wählen oder leitereigen, wenn wir Fis A Cis beibehalten.

Auch mit der dritten Stufe in Dur, welche ein Molldreiklang ist, können selbstständige und leitereigne Zwischensätze gebildet werden. Doch sind dieselben nur selten, weil, wie wir später sehen werden, die dritte Stufe in der Tonart eine weniger grosse Bedeutung hat als die sechste und zweite Stufe. Die leitereigne Dominante der dritten Stufe ist ausserdem ein verminderter unselbstständiger Dreiklang; über dessen Verwendung wir später ausführlicher sprechen müssen.

127. III. Stufe. leitereigen

leitereigen  
selbstständig

I VII III VI II I V I

leitereigen  
selbstständig

I VII III VI II I

Noch seltener, wenn auch möglich, sind Zwischensatzbildungen mit den unselbstständigen Nebendreiklängen der siebenten Stufe in Dur und der zweiten, dritten und siebenten Stufe in Moll.

128. II. Stufe in Moll.

leitereigen  
selbstständig

II VI II V

129. III. Stufe in Moll.

130. VII. Stufe in Dur „Vom Himmel hoch“

in Moll.

Die Nebendreiklänge gewinnen ausser ihrem Verhältniss zu den sieDie Neben-  
 umgebenden Dominanten noch eine besondere Bedeutung dadurch, dass sie die Neben-  
 verbindende Glieder (Medianten) zwischen den Hauptdreiklängen sind und als  
 immer an die Stelle des Dreiklangs gestellt werden können, der eine<sup>als</sup> Medianten  
 Terz höher liegt. Deshalb kann man sie auch stellvertretende Accorde<sup>oder Stell-</sup>  
 nennen. <sup>vertre-</sup> <sup>tungen.</sup>

131. In Dur. In Moll.

So ist die sechste Stufe die Verbindung zwischen der ersten und  
 vierten Stufe oder kann an die Stelle der ersten gestellt werden. Die zweite  
 Stufe verbindet die vierte und siebente oder vertritt die vierte Stufe u. s. f.

Die dritte Stufe als Stellvertretung der Dominante wird gewöhnlich  
 nur mitten im Satze als Verbindung mit der ersten Stufe der Tonica ver-  
 wendet. In der Schlusscadenz kommt sie nur als Sextaccord in folgender  
 Weise vor:

132.

In den meisten Fällen wählt die fünfte Stufe oder Dominante den  
 verminderten Dreiklang der siebenten Stufe zu ihrer Vertretung.

Die zweite Stufe in Moll wird sehr oft durch den Durdreiklang ver-  
 treten, welcher durch Erniedrigung des Grundtones entsteht. Es ist dieser  
 Accord, wie wir schon früher sahen, die selbstständige Unterdominante der  
 sechsten Stufe und dadurch zu erklären, dass jeder unselbstständige Accord  
 nach möglichster Selbstständigkeit strebt.

133.

B D F als zweite Stufe statt H D F steht aber in derselben Lage  
 wie der verminderte Dreiklang (cf. 121 Moll).

Die vierstimmige Gestaltung dieser Verbindungen bietet um so weniger  
 Schwierigkeiten, als jeder zu verbindende Accord mit dem vorausgehenden  
 und dem folgenden zwei Töne gemeinsam hat.

134.

In obiger Verbindung der leitereignen Accorde macht der Bass Terzen-  
 schritte nach unten. Dieselbe kann auch durch Bassterzenschritte nach oben  
 hergestellt werden.

135.

Diese Verbindungen erweisen sich als viel weniger entschieden und  
 wirkungsvoll als die Bassterzenschritte nach unten. Will man diese bei  
 Beibehaltung derselben Accordfolge vermeiden, so gebraucht man den zweiten  
 Accord in einer der Umkehrungen als Sextaccord oder bei stufenweis fort-  
 schreitendem Basse als Quartsextaccord.

136.

Anmerkung. R. Wagner verwendet häufig die Bassterzenschritte nach  
 oben, verbindet dann aber mit denselben einen Wechsel zwischen Dur und Moll,  
 was den Reiz der Verbindung wesentlich erhöht.



137. Lohengrin.

Die mit \* bezeichneten Accorde sind Dur statt Moll.

Die Aufeinanderfolge der leitereignen Dreiklänge von **Moll** in Bass-terzenschritten nach unten oder oben ergibt für die Stimmführung mehrfache Schwierigkeiten: Zunächst ist der übermässige Secundenschritt von der sechsten zur siebenten oder siebenten zur sechsten Stufe der Tonleiter auffallend, dann mehr noch die Folge von zwei unselbstständigen, verminderten Dreiklängen. Beides ist möglichst zu vermeiden.

138.

Die verminderten und übermässigen Dreiklänge dienen als unselbstständige Accorde vorzugsweise zur Verbindung und Einleitung selbstständiger tonartbegründender Accorde. Während die selbstständigen Nebendreiklänge am wirksamsten in ihrer Grundlage verwendet werden, gebraucht man den verminderten Dreiklang zumeist als Sextaccord. Die Terz desselben, mag er zweite oder siebente Stufe sein, erweist sich stets als der wichtigste Ton im Accorde. Da die beiden tieferen Töne des Accordes nur einen verminderten unselbstständigen Dreiklang begründen, sind die beiden höheren Töne als tonartbegründende wichtiger. Daher klingt der verminderte Dreiklang mit der Terz im Basse am kräftigsten.

Ist der verminderte Dreiklang eine zweite Stufe, so wird in der Regel Terz oder Grundton, seltener die Quinte, ist er dagegen siebente Stufe, wird fast niemals der Grundton, sondern vorzugsweise die Quinte oder Terz verdoppelt. Die Quintlage des Accordes ist der Stimmführung nicht günstig.

139. Gebräuchliche Lagen des verminderten Dreiklangs als zweite Stufe als siebente Stufe.

Bei der Fortführung der verminderten Quinte im verminderten Dreiklange ist zu beobachten, dass dieselbe in Gegenbewegung geschieht. Der verminderten Quinte soll eine reine Quinte wegen der dadurch entstehenden

verdeckten Quintenfortschreitung nur ausnahmsweise folgen. An die reine Quinte kann sich dagegen die verminderte recht wohl anschliessen.

140. Weniger gut gute Verbindung

verdeckte Quintenfolge.

Die Grundlage des verminderten Dreiklangs kommt fast nur in gleichartigen Accordfolgen (Sequenzen), der Quartsextaccord fast nur bei stufenweis fortschreitendem Basse oder bedingt durch den Fluss der Stimmführung vor.

141. Ausnahmsweise Verbindungen durch den verminderten Dreiklang als siebente Stufe.

Mehr noch als der verminderte Dreiklang dient der übermässige zur engeren Verbindung selbstständiger Dreiklänge. Er schliesst sich am häufigsten dem Dreiklange derselben Stufe mit reiner Quinte an und tritt nur selten ohne diese Vorbereitung — frei — ein. Er kann sowol in seiner Grundlage als in seinen Umkehrungen Verwendung finden, je nachdem die Lage des ihm vorausgehenden Dreiklangles mit reiner Quinte Grundlage, Sextaccord oder Quartsextaccord ist. Die übermässige Quinte darf nicht verdoppelt werden.

142. a) b) c)

Uebersicht In den ersten Abschnitten lernten wir die Beziehung kennen, welche ein Dreiklang zu seinen Dominanten, d. h. den Dreiklängen hat, welche auf seinen Endpunkten seiner Quinte aufwärts und dem Grundtone abwärts aufgebaut sind. Durch die Nebendreiklänge wurden uns die Beziehungen erschlossen, welche der Dreiklang mit seinen Medianten, d. h. den Dreiklängen hat, die auf seiner eignen und seiner Unterterz ruhen. Da nun aber die Dominanten und Medianten auch wieder untereinander in Beziehung stehen, so lässt sich jeder Dreiklang mit allen übrigen Dreiklängen derselben Tonart verbinden.

Der Dreiklang DFA ist die zweite Stufe in CDur. Die sechste Stufe ist seine leitereigne Dominante, die fünfte Stufe seine leitereigne Unterdominante. Die vierte und siebente Stufe sind seine Medianten. Zur ersten und dritten Stufe steht er im Verhältniss der leitereignen Dominante zur leitereignen Unterdominante oder umgekehrt, je nachdem die fünfte Stufe G Dur oder die sechste A Moll als vorübergehende Tonica eines Zwischensatzes gedacht wird.

Sollen zwei nebeneinanderliegende Stufen durch die auf ihnen ruhenden Dreiklänge verbunden werden, so gelten für diese Verbindung dieselben Regeln, welche wir für die Verbindung der Unterdominante und Dominante kennen gelernt haben. Man verbindet diese Accorde am besten durch Gegenbewegung in den äusseren Stimmen, cf. 78, 79, 80.

Nur in der Verbindung der sechsten mit der fünften Stufe in Molltonarten ist die Gegenbewegung wegen des übermässigen Secundenschrittes unthunlich. Daher wird diese Verbindung dadurch hergestellt, dass man die Terz der sechsten Stufe verdoppelt.

143.

**Aufgabe 12.** Mündlich: Was versteht man unter Nebendreiklängen? Wieviel Arten giebt es? Auf welchen Stufen der Tonleiter finden sich die selbstständigen, auf welchen die unselbstständigen Nebendreiklänge? Wie viel Arten unterscheiden wir von den selbstständigen, wie viel von den unselbstständigen Nebendreiklängen? Auf welchen Stufen der Tonleiter finden sich a) Durdreiklänge; auf welchen b) Molldreiklänge; auf welchen c) verminderte, auf welchen d) übermässige? Angabe der Dreiklänge a) auf der zweiten, b) dritten, c) sechsten und d) siebenten Stufe jeder Dur- und Molltonart. In welcher Weise werden die Nebendreiklänge im Allgemeinen verwendet? Angabe der leitereignen Dominanten aller selbstständigen Nebendreiklänge in mehreren Tonarten. Angabe der stellvertretenden oder Mediantenaccorde a) von den ersten und b) vierten Stufen aller Dur- und Molltonarten. Wie wird der verminderte Dreiklang gebraucht? Welche Töne werden in demselben verdoppelt, wenn er zweite Stufe, welche Töne, wenn er siebente Stufe ist? An welchen Accord schliesst sich der übermässige Dreiklang vorzugsweise an? Was ist für die Verbindung der sechsten mit der fünften Stufe in Moll zu merken? Schriftlich. Besetze die zweiten, dritten, sechsten und siebenten Stufen aller Dur- und Moll-Tonleitern mit Nebendreiklängen nach Art von Beispiel 144. Die Vorzeichnungen sind für jeden Accord besonders anzugeben, am Schlusse zusammenzufassen.

144.

2) Arbeite von jedem folgenden Beispiele alle andern Lagen, jede Lage aber in einer andern Tonart aus. Jeder Schüler erhält andere Tonarten zur Aufgabe, oder von gleichen Tonarten andere Lagen.

Am Clavier. Uebe bis zu flüssender Geläufigkeit folgende Beispiele in allen Tonarten und Lagen ein.

145. Die Nebendreiklänge als Medianten. Dur.

Moll

I VI IV II I V I  
146. Die Nebendreiklänge leitereignen eingeleitet:

Dur

I III VI I IV VI II — I V I

Moll

I III VI I IV VI II — I V I  
147. Die Nebendreiklänge selbstständig eingeleitet:

Dur

I III VI I IV VI II — I V I

Moll

I III VI I IV VI II — I V I

148. Die Nebendreiklänge als Stellvertretungen.  
Dur

Moll

Diese Beispiele, welche den Schüler nur mit den Nebendreiklängen in ihren verschiedenen Beziehungen vertraut machen sollen, können in der mannigfaltigsten Weise verwerthet und zu immer neuen Satzbildungen benutzt werden. Es empfiehlt sich, den ersten Normalsatz in folgender Weise durch den Nebendreiklang der zweiten Stufe umzugestalten und in allen Lagen zu repetiren.

149. In Dur in Moll

Es ist dies nur eine Verkürzung des ersten Beispiels der Nebendreiklänge als Medianten.

Jeder Durdreiklang kommt in 6 verschiedenen Tonarten vor, und Die ver-  
zwar auf der ersten und vierten Stufe in Dur als Tonica und Unterdominante, schiedenen  
auf der fünften Stufe in Dur und Moll als Dominante, auf der sechsten Stufe Dreiklänge  
in Moll als Mediante oder Stellvertretung der Tonica; endlich noch auf der in ihrer  
zweiten Stufe in Moll statt des verminderten Dreiklangs. Der Dreiklang F A C Mehr-  
ist somit ein Glied von F Dur, C Dur, B Dur, B Moll, A Moll und E Moll. deutigkeit  
als Grund-  
lage der  
Modu-  
lation.

150. F A C in F Dur.

VII I IV II V I

151. In C Dur.

152. In B Dur.

153. In B Moll.

154. In A Moll.

155. In E Moll.

Alle diese Sätze können ebenso gut Modulationen von F Dur aus in die verschiedenen Tonarten genannt werden. Sie sind entstanden, indem

wir den Accord, von dem wir ausgingen, in Beziehung stellten zu den Tonarten, in denen er vorkam, und diese selbst durch die Schlusscadenz begründeten. Diese Beziehungen sind bereits in den Normalsätzen festgestellt und geübt worden.

Auf die Tonica folgt entweder die Unterdominante, Dominante oder sechste Stufe.

Auf die Dominante die Tonica von Dur oder Moll.

Auf die sechste Stufe gewöhnlich die vierte.

Auf die vierte Stufe Dominante oder zweite Stufe oder die Tonica als ♯Accord.

Auf die zur Selbstständigkeit erhobene zweite Stufe folgt die Tonica als Sext- oder Quart-Sext-Accord, der verminderte Dreiklang der siebenten Stufe oder die Dominante.

Dies sind die üblichsten und deshalb von dem Schüler zumeist zu benutzenden und einzuübenden Schritte. Da er weiss und gelernt hat, dass sich jede Stufe einer Tonart jeder andern derselben sowol anschliessen, als vorausgehen kann, werden ihm die ungewöhnlicheren Fortschreitungen der nebeneinanderliegenden Stufen ebenso wenig Schwierigkeiten in der Stimmführung bereiten, da die Regeln derselben ihm ja bekannt sind.

Der Molldreiklang kommt in fünf verschiedenen Tonarten vor. Auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe in Dur und auf der ersten und vierten in Moll. E G H gehört demnach, nach E Moll als Tonica, nach H Moll als Unterdominante, nach D Dur als zweite Stufe oder Stellvertretung der vierten Stufe, nach C Dur als dritte Stufe und nach G Dur als sechste Stufe oder Stellvertretung der ersten Stufe.

156.

Musical notation for exercise 156, showing a sequence of chords in G major: II, I, III, V, I.

157. In H Moll.

Musical notation for exercise 157 in A minor, showing a sequence of chords: IV, I, III, V, I.

158. In D Dur.

Musical notation for exercise 158 in D major, showing a sequence of chords: II, V, ♯II, V, I, II, V, I.

159. In C Dur.

Musical notation for exercise 159 in C major, showing a sequence of chords: III, VI, IV, VII, I, IV, I.

160. In G Dur.

Musical notation for exercise 160 in G major, showing a sequence of chords: VI, IV, II, V, I, IV, I.

In diesem Satze ist der zweiten Stufe durch das einleitende Gis ein höherer Grad von Selbstständigkeit beigelegt worden.

Der verminderte Dreiklang kommt vor auf der siebenten Stufe in Dur und Moll und auf der zweiten in Moll; A C Es in B Dur, B Moll und in G Moll. Da der verminderte Dreiklang als durchaus unselbstständiger Accord sich zum Anfange eines Satzes nicht eignet, geht ihm entweder der Dur- oder Molldreiklang voraus, der sich auf der Terz aufbaut, da ja diese der wichtigste Ton des Accordes ist, oder der Sext-Accord des Molldreiklangs, der auf dem Grundtone ruht.

161. a)

Musical notation for exercise 161a in G minor, showing a sequence of chords: VII, I, IV, I, V, I, IV, I.

161. b)

VII I II I V I

161. c)

II V I II V I

Die Grundlage des verminderten Dreiklangs ist in diesem Beispiele wegen des stufenweis fortschreitenden Basses gut.

Der übermässige Dreiklang kommt nur auf der dritten Stufe der Molltonleiter vor und steht als solcher nur zu den Accorden seiner eigenen Tonart in Beziehung. Da aber seine Töne dem Klange nach in drei verschiedene Tonarten gehören, ist auch ihm eine Mehrdeutigkeit und Modulationsfähigkeit, diese sogar noch in höherem Grade eigen, als den andern Dreiklängen. Der Dreiklang G H Dis kommt dem Klange nach vor: in Gis Moll als H Dis Fisis und in C Moll als Es G H.

162.

G H Dis steht daher nicht blos in Beziehung zu E Moll, C Dur, H Dur, und A Moll, sondern auch zu Gis Moll, E Dur, Es Dur und Cis Moll; ferner zu E Moll, As Dur, G Dur und F Moll; man kann jeden Dreiklang in den verschiedenen Tonarten entweder selbstständig abschliessen, oder in die Haupttonart zurückführen.

163. In E Moll.

III VI V I IV I

8\*

164. Nach C Dur. Schluss in C Dur. Schluss in E Moll.

III VI IV C: II V I e: I V I

165. Nach H Dur. Schluss in H Dur. Schluss in E Moll.

III H: I V I e: V I IV V I

166. Nach A Moll. Schluss in A Moll. Schluss in E Moll.

III a: I IV I V. I e: IV I V I

167. In Gis Moll.

III I IV I V I

168. Nach E Dur. Schluss in E Dur. Schluss in Gis Moll.

III E: VI IV II V I gis: I V I

169. Nach Es Dur. Schluss in Es Dur. Schluss in As Moll.

III Es: V I I V I as: IV III I

170. Nach Cis Moll. Schluss in Cis Moll. Schluss in Gis Moll.

III cis: I IV I V I gis: VI I V I

171. In C Moll.

III I II I V I

172. Nach As Dur. Schluss in As Dur. Schluss in C Moll.

III As: I II I V I c: VI IV I V I

173. Nach F Moll. Schluss in F Moll. Schluss in C Moll

III f: I IV II I V I c: IV - II V I

174. Nach G Dur. Schluss in G Dur. Schluss in C Moll.

c: V III G: I V I c: V I II V I

Es ist selbstverständlich, dass in all diesen Aufgaben jedesmal die Verdoppelung des Tones der in den verschiedenen Tonarten die übermässige Quinte bildet, vermieden werden muss.

- Aufgabe 13.** Geläufiges Ansagen aller Tonarten, in denen jeder Dur-, jeder Moll-, jeder verminderte und übermässige Dreiklang vorkommen kann.
- 2) Unterscheidung nach dem Gehöre, als welche Stufe irgend ein Dreiklang behandelt ist — a) mit Angabe des Anfangsaccordes für weniger talentirte Schüler, b) frei.
  - 3) Schriftliche Nachbildung obiger Aufgaben von je einem Dur-, Moll-, verminderten und übermässigen Dreiklange.
  - 4) Geläufiges Spiel der Begründung jeder Stufe als selbstständige Tonart, b) als Glied einer Haupttonart.

**Modulation im Allgemeinen.** Nachdem dem Schüler die Dreiklänge aller Stufen der Tonleitern und somit das ganze Harmoniesystem erschlossen und ihm durch Entwicklung der Mehrdeutigkeit derselben, theils als selbstständiger, theils als abhängiger Accorde die Beziehungen der Tonarten, die mit einander gemeinsame Stufen haben, klar geworden sind — kann die Ueberleitung auch in die Tonarten, die keine Stufe gemeinsam haben, nicht mehr grosse Schwierigkeiten bereiten. Jeder Ueberleitung oder Modulation von einer Tonart in eine andere geht daher folgende Frage voraus: haben die zu verbindenden Accorde gemeinsame Stufen mit einander und welche? 2) Wie sind Beziehungen unter den Tonleitern, welche keine gemeinsamen Stufen haben, herzustellen?

Wir wollen z. B. von C Dur nach Cis Moll gelangen! Cis Moll kommt weder in C Dur, noch C Dur in Cis Moll vor; auch ist Cis Moll weder leitereigene Dominante noch Unterdominante zu einer der Stufen von C Dur. Es fragt sich demnach, zu welcher Stufe von Cis Moll sieht C Dur in der nächsten Beziehung? Die Antwort lautet: zur dritten Stufe, welche mit C Dur zwei gleichlautende Töne hat. Wir brauchen im Dreiklang von C Dur nur die Quinte G nach Gis zu erhöhen, um die dritte Stufe von Cis Moll: E Gis His (= C) zu erhalten. Die natürlichste Modulation heisst demnach

175. Von C Dur nach Cis Moll.

C: I cis: III VI II I V I

Oder, wenn wir die selbstständige zweite Stufe von Cis Moll: den Sextaccord von D Dur, als Modulationsmittel benützen:

176.

C: I V II<sup>♯</sup>cis: II I V I

Durch Umwandlung des C Dur-Dreiklangs in den C Moll-Dreiklang wird die Modulation die einfachste. Denn die Dominante von Cis Moll: Gis oder As Dur ist ja die sechste Stufe von C Moll und kann sich diesem daher direct anschliessen.

177.

C: I VI cis: V I

Obwohl wir aber durch die Dominante schnell nach unserm Ziele gelangt sind, bedarf es dennoch erst der Begründung des Accordes als Tonica, um ihm die Mehrdeutigkeit zu nehmen, die durch die Kürze der Modulation nur noch fühlbarer wird. Das musikalische Gefühl wird nach dem Dreiklange von Des oder Cis Moll vielmehr die Rückkehr nach As, als die Fortschreitung nach Fis Moll erwarten.

178. a) b)

C: I des: V I As: I V I C: I cis: V I IV I V I

Eine andere Modulation: von C Dur nach Es Moll. Wiederum fehlen beiden Tonarten die gemeinsamen Stufen. Wohl aber steht C Dur in Beziehung zur Dominante von Es Moll, dem B Dur-Dreiklange. Beide Accorde C Dur und B Dur kommen in F-Dur vor.

179.

C: I IV es: V I IV I V I

Ausserdem ist die sechste Stufe von Dis (Es) Moll die Dominante der dritten Stufe in C Dur.

180.

C: I VI III — dis: VI IV I V I

Die zur Selbstständigkeit erhobene zweite Stufe von Dis Moll: E Dur, ist die Dominante der sechsten Stufe von C Dur.

181.

C: I VI dis: II I V I

**Aufgabe 14.** Besprechung der Beziehungen zwischen C Dur und Fis Moll, C Dur und Gis Moll, C Dur und B Moll, C Dur und H Moll, C Moll und E Dur, C Moll und H Dur, C Moll und Fis Dur. Schriftlich: Modulationen von einem Durdreiklange in alle Molltonarten und von einem Moll-dreiklange in alle Durtonarten.

Am Clavier. Modulationen nach allen Dur- und Molltonarten in verschiedener Weise.

Harmoni-  
sierung d  
ernur zwei Töne mehrdeutig, die Prime und Quinte. Ersterer konnte in C Dur Tonleitern als Prime entweder der Dreiklang C E G, als Quinte der Dreiklang F A C — durch die letztere entweder als Prime G H D oder als Quinte C E G sein. Jede Nebendreiklänge.  
andere Stufe der Tonleiter war nur durch einen der drei Hauptaccorde zu harmonisieren. Die zweite Stufe kann nur Quinte der Dominante, die dritte Stufe nur Terz der Tonica, die vierte Stufe nur Prime der Unterdominante, die sechste nur die Terz der Unterdominante, die siebente nur Terz der Dominante sein. Durch die Nebendreiklänge wird jede Stufe der Tonleiter mehrdeutig und kann Prime, Terz und Quinte eines Dreiklangs sein.

182. Aufwärts.

183. Abwärts.

184. Aufwärts.

Abwärts.

Jede Stufe der Tonleiter nur Prime und Quinte.

185. Aufwärts.

Abwärts.

Jede Stufe der Tonleiter nur Prime und Terz.

186.

Jede Stufe der Tonleiter nur Terz und Quinte.

Bei Lösung der Aufgabe „jede Stufe der Tonleiter nur durch **einen** Accord zu harmonisiren“ hängt die Wahl der Accorde lediglich nur davon ab, wie viele und welche Stufen ich zu einer Satzbildung vereinigen will. Durch das Ziel wird der einzuschlagende Weg bestimmt.

Betrachten wir zunächst die drei ersten Töne der Tonleiter C, D, E. Diese Töne kommen ausser in C Dur noch in A Moll, F Dur und G Dur vor. Der Endpunkt E kann also sein:

187.

Der dem Endpunkte E vorausgehende Melodieton D ist theils in Beziehung zu dem vorausgegangenen C, theils zu dem folgenden E zu denken und kann beharmonisirt werden.

188.

Wenn das E unserer drei Melodienoten der Dreiklang EGH sein soll, kann der Satz nur in C Dur oder G Dur vorkommen.

189. In C Dur.

In G Dur bleiben die Noten dieselben, nur die Vorzeichnung wird G Dur.

Das E als E Gis H kann nur in A Moll vorkommen.

190.



Das E als E G B nur in F Dur als Uebergangsaccord.

191.

E kann C E G sein in C Dur, F Dur und G Dur.

192.

Dieselben Noten sind für F Dur mit  $\flat$ , für G Dur mit  $\sharp$  zu lesen.  
E als C E G is ist nur in A Moll möglich und als Uebergangsaccord.

193.

E kann sein A C E in A Moll, C Dur, F Dur und G Dur.

194.

Von diesen Sätzen kommen a, b und d (ohne Vorzeichnung) auch in C Dur, a, c und d (mit  $\flat$  ohne gis) auch in F Dur, a, b mit  $\sharp$  und d ohne Vorzeichnung auch in G Dur vor. Ausser diesen Beharmonisationen entstehen noch einige andere dadurch, dass man den zweiten Melodieton nur in Beziehung zu dem ersten Melodietone stellt und dieser Harmonie alle für den dritten Ton möglichen Accorde anschliesst, mithin eine Vermischung der obigen Beispiele vornimmt.

195.

Obwol alle diese Satzbildungen möglich und an der rechten Stelle von guter Wirkung sein können, so wird der Schüler dennoch wohl thun,

zunächst nur die einfacheren Verbindungen der im Dominant- oder Mediantenverhältnisse stehenden Accorde zu verwenden. Obige Zusammenstellung soll ihm einen neuen Ueberblick über den Reichthum der Harmonisirungsmöglichkeiten verschaffen. Die Klammern zeigen die Verbindung von Accorden auf nebeneinanderliegenden Stufen an. Beschränkt wird dieser Reichthum durch die Hinzunahme des Melodietones F. Derselbe schliesst die Tonart G Dur vollständig aus.

Die Töne C D E F kommen nur vor in C, F und A Moll. Allerdings kann F auch die Terz von D Moll sein, doch nur vorübergehend als Zwischensatz in einer der oben angeführten Tonarten.

Die Töne C—F.

Als Des Dur kann F nicht harmonisirt werden wegen des vorausgehenden D.

Das E war in den vorigen Sätzen Endpunkt oder Ziel. Durch Hinzunahme des F wird es seiner Selbstständigkeit entkleidet und Einleitungs- oder Vorbereitungsaccord für F.

Von der Harmonie, die wir für F bestimmen, hängen die Accorde für die Tonica D und E ab. F soll zunächst Prime eines Accordes, also F A C sein.

a) F A C ist in C Dur Unterdominante, daher geht ihm in C Dur voraus die Tonica C E G oder die sechste Stufe A C E oder die dritte Stufe C G H.

b) F A C aber ist in F Dur Tonica, das ihm vorausgehende E ist folglich mit C E G oder dem verminderten Dreiklange E G B oder der Mediant A C E zu besetzen.

c) F A C ist in A Moll sechste Stufe — es geht ihm voraus die dritte Stufe C E G is, die fünfte Stufe E G is H oder die Tonica A C E.

Das E ist somit zu besetzen mit:

196.

in F Dur in F Dur in C Dur in F Dur in A Moll in A Moll  
in C Dur in C Dur  
in A Moll

Von diesen Verbindungen sind die natürlichsten zwischen dem A Moll- und F Dur-Dreiklange und dem C Dur- und F Dur-Dreiklange.

Von den übrigen Verbindungen sind die der unselbstständigen Nebendreiklänge E G B und C E G is als blosse Verbindungsaccorde am verwendbarsten — am wenigsten fließend bleiben die Verbindungen zwischen selbstständigen Accorden zweier nebeneinander liegender Stufen als Primen gedacht.

Das dem E vorausgehende D steht theils in Beziehung zu C und ist dann die Dominante des Tonicadreiklangs G H D oder es ist schon von dem folgenden F abhängig und dann muss es, wenn F als Tonica gedacht ist, mit G B D oder B D F, wenn F als Unterdominante gedacht ist, mit G H D oder H D F besetzt werden; hieraus ergeben sich folgende Harmoniefolgen:

F als U.-D.

197.

198.

F als Tonica.

199.

F als sechste Stufe.

Ausserdem kann das F Terz sein und durch den Dreiklang DFA harmonisirt werden. DFA aber ist entweder ein selbstständiger Dreiklang, dem A Cis E, E G B oder Cis E G vorausgehen, oder es ist die zweite Stufe in C Dur. Als solcher geht ihr A C E, C E G oder E G H voraus; oder es ist die sechste Stufe in F Dur oder endlich die vierte Stufe in A Moll, in welchem letzteren Falle ihm noch C E G is oder E G is H vorausgehen kann.

200.

DFA als Tonica.

201.

DFA als zweite Stufe in C Dur.

202.

DFA als sechste Stufe in F Dur.

203. DFA als vierte Stufe in A Moll.

Die Töne C — G.

Je mehr Töne wir zu einer Tonart zusammenfassen, desto mehr wird die Wahl der Harmonieen beschränkt, da mehr und mehr Töne vom Endpunkte aus bestimmt werden. Um so einheitlicher aber gestaltet sich auch die Harmonisirung. Der Ton G kann sein: G H D als Dominante zu C Dur, E G H als dritte Stufe oder C E G.

201.

G als G H D.

205.

G als E G H.

206.

G als C E G.

207.

Die Töne A H C.

Die Beharmonisation der letzten drei Töne der Tonleiter: A H C wird zunächst die vorigen Beispiele zum Abschlusse bringen müssen, wenn die Einheit der Tonart bewahrt bleiben soll. Der dem C vorausgehende

Ton H kann entweder durch EGH, GHD oder HDF harmonisirt werden. Die Harmonisation des H durch den Dreiklang EGH bildet einen matten Abschluss, weil die dritte Stufe, wie wir schon früher sahen, nur in der Mitte, nicht aber am Schlusse eines Satzes die Dominante vertreten kann.

208.

209.

210. oder

Wenn die drei Melodiennoten **nicht** die Tonleiter beschliessen sollen, sind noch folgende Harmonisirungen derselben möglich:

211. In A Moll

212. in G Dur in E Moll.

Eine Zusammenfassung des oben Entwickelten ergibt, dass die Harmonisation einer gegebenen Melodie nur aus der Vereinigung mehrerer Melodietöne zu einfachen Sätzen hervorgeht. Dieselben können entweder ganz abhängige oder zur vorübergehenden Selbstständigkeit erhobene Zwischensätze sein.

In der C Dur-Tonleiter sind folgende Vereinigungen möglich, welche bereits in der vorausgehenden Besprechung entwickelt worden sind: CDE, DEF, EFG, FGA, GAH.

213.

Die natürlichste Beharmonisirung ist:

214.

In derselben ist nur der Nebendreiklang der siebenten Stufe verwendet worden, weil dieselbe die immer harte Verbindung zwischen Unterdominante und Dominante von der sechsten zur siebenten Stufe mildert und ausgleicht.

Jede Stufe als Prime eines Dreiklangs betrachtet.

215.

Diese Folge von Sextaccorden ist nur durch Gegenbewegung einer Mittelstimme vierstimmig zu gestalten.

Einige andere leitereigene Harmonisirungen:

216. I II

III.

Einige leitereigene Harmonisierungen der Tonleiter abwärts.

217.

I V VI III IV I II VI

218. a) b)

I VII VI V IV III II I I VII VI V IV III II I

219.

I III IV I IV I V I

**Aufgabe 15.** Mündliche Besprechung der G Dur-Tonleiter abwärts. In welchen Tonarten kommen die drei ersten Töne G Fis E vor? Wie kann E beharmonisirt werden und welcher Accord geht ihm in jedem einzelnen Falle voraus? In welchen Tonarten kommen die Töne G, Fis, E, D vor; wie kann D beharmonisirt werden, welche Accorde gehen ihm voraus? Wie kann C beharmonisirt werden, wenn wir G Fis E D C zusammenfassen? Schriftlich. Ausarbeitung der verschiedenen Harmonisirungen von je einer für jeden Schüler verschiedenen Tonart auf- und abwärts. Am Clavier. Spiel der Beispiele 214—219 durch alle Tonarten.

Für die Harmonisirung der Molltonleitern genügen nach der vorausgegangenen eingehenden Besprechung der Durtonleitern nur einige Beispiele. Der übermäßige Secundenschritt der harmonischen Molltonleiter von der sechsten zur siebenten Stufe wird seine Härte für die Stimmführung nie ganz verlieren.

220. Die harmonische Molltonleiter auf- und abwärts.

I V I IV I IV VII I I VII IV I II I V I

221. Die melodische Molltonleiter auf- und abwärts.

Die chromatische Tonleiter besteht aus lauter Halbtönen, von denen jeder als Terz einer selbstständigen Dominante betrachtet werden kann. Hieraus entstehen folgende Harmonisirungen.

222. a)

u. zurück.

oder b)

u. s. f.

Jeder Ton kann Quinte des Dominantaccordes einer Molltonart sein:

223. a)

u. s. f.

oder b)

u. s. f.

Alle diese Verbindungen zeigen uns, dass jeder leitereigene Accord einer Tonart nicht nur mit den andern leitereigenen Accorden, sondern auch mit den selbstständigen Dominanten der anderen leitereigenen Accorde in Beziehung steht. Die chromatische Tonleiter erweist sich desshalb recht eigentlich als Vermittlerin der leitereigenen Dreiklänge mit ihren selbstständigen Einleitungen oder Dominanten.

224.

u. zurück.

H D F als unselbstständiger Dreiklang kann keine selbstständige Dominante haben. In obigem Beispiele hat der Ton E eine doppelte Bedeutung, einmal war er dritte Stufe, dann Einleitung zur vierten Stufe. Dies lehrt uns, dass wir jeden Ton in gleicher Weise behandeln und hierdurch auch die enharmonische Tonleiter beharmonisieren können.

225. Jeder Ton als Prime und Terz.

u. zurück.

226. Jeder Ton als Prime und Quinte.

u. s. f.

227. a) Jeder Ton als Terz und Quinte

u. s. f.

227. b) Jeder Ton als Prime und Quinte

u. s. f.

oder b)

u. s. f.

228. a) Jeder Ton als Prime, Terz und Quinte.

u. s. f.

oder b)

u. s. f.

oder b)

u. s. f.

oder b)

u. s. f.

Bei der Harmonisierung einer Choralmelodie sind zunächst die Accorde für die Hauptabschnitte festzustellen. Gleiche harmonische Abschlüsse der einzelnen Strophen sind möglichst zu vermeiden. In dem Choral „Ach bleib mit deiner Gnade“, den wir besprechen wollen, könnte der Tonicachluss dreimal verwendet werden, nämlich am Schlusse der ersten, zweiten und letzten Strophe.

Harmoni-  
sierung ge-  
gebener  
Choral-  
melodien  
durch  
Anwen-

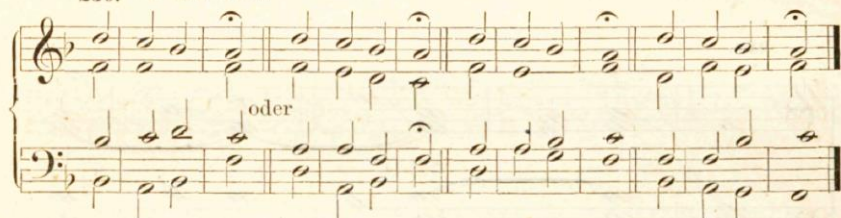
229.



dung von  
Nebendreiklängen.

Diese drei Tonicaschlüsse könnten eintönig wirken. Deshalb müssen wir die erste oder zweite Strophe in der Paralleltonart oder deren Dominante abschliessen. Mehrere Dominantenschlüsse nacheinander sind eher statthaft, weil in ihnen immer das Drängen zur Fortbewegung fühlbar ist. Als Dominante zeigt sich sofort der Schluss der dritten Strophe. Die Strophenschlüsse lassen sich so anordnen: die erste Strophe schliesst in der Paralleltonart, die zweite in der Dominante derselben, die dritte in der Dominante der Haupttonart, die letzte in der Tonic. Die erste Strophe lässt drei verschiedene Schlüsse zu. Der Schlussston A kann sein als Prime, A, Cis, E oder Dominante der stellvertretenden Paralleltonart oder als Terz F A C, d. i. Tonic oder als Quinte die Paralleltonart: D F A. Die Wahl eines dieser Accorde bestimmt die Harmonisirung der vorhergehenden Töne. Wählen wir die Tonic F Dur (A als Terz genommen), so kann das vorausgehende B entweder die vierte Stufe B D F oder die siebente Stufe E G B sein. Die zweite Stufe, G B D klingt ungewöhnlich und ist unbrauchbar, weil sie nicht zu dem Schlussaccord F im Dominantverhältnisse steht. Dies ist zwar bei der siebenten Stufe auch nicht der Fall, doch wissen wir, dass jeder verminderte Dreiklang immer als vermittelnder Accord verwendet werden kann.

230. F als Terz.



Wählen wir dagegen D Moll, so geht demselben am natürlichsten G B D voraus. Ausserdem könnte das B auch durch B D F oder E G B harmonisirt werden:

231.



Im ersten Falle hätte statt des D F A, auch D F is A als Dominante von G B D folgen können, doch ist dies ein frappanter Effect, weil der Wechsel der Beziehungen desselben Accordes zu unvermittelt ist. Daher ist während des Gottesdienstes von dieser Wendung nur seltener Gebrauch zu machen.

Der Dreiklang A Cis E schliesst sich als Dominante von D Moll ebenfalls den drei Harmonisirungen von B: B D F, E G B und G B D an, ist aber wegen des vorausgegangenen C in der Melodie nicht an dieser Stelle zu empfehlen.

232.



I VII VI V d: VI I IV V F: IV Id:II V

Von der Harmonie des Hauptschlusses hängt die Wahl der Harmonieen für den rhythmischen Abschluss in der Mitte der Strophe ab. Steht am Schlusse die Tonic, wird man für die Mitte die Paralleltonart vorziehen, wählt man am Abschlusse die Dominante, so wird man in der Mitte die Tonic anwenden und umgekehrt. Die Strophe gliedert sich in zwei Hälften.

233.



234.



\* Gleiche rhythmische Abschlüsse.

235.

Besser

oder



I I V Id:I VII IV I I I V VI IV I VII I

236. oder:

I I g: IV V I VII IV I

237. Der ganze Choral:

I VI II VI g: V VII I V d: I VII IV I VI

V F: I IV VII I (V): I II V I F: I VII I II V I

Die in der dritten und vierten Strophe am Schlusse wiederkehrende Wendung wiederholt sich oft in den Chorälen. Ihre Beharmonisation ist fast immer: II V I. Die zweite Stufe kann leitereigen oder selbstständig behandelt werden.

238. a) b)

**Aufgabe 16.** Mündliche Behandlung des Chorales: „Wenn wir in höchsten Nöthen sind.“ Wie sind die Strophenschlüsse anzuordnen? Welche Schlüsse sind in der ersten, der zweiten und dritten Strophe möglich, welche Accorde gehen den Schlüssen voraus? Schriftliche Ausarbeitung von 3 verschiedenen Harmonisirungen jeder Strophe. Nach dem Gehöre soll

ein Schüler nach dem andern angeben, welche Harmonieschritte der an der Orgel Spielende macht — ob und welche Fehler in der Stimmführung.

An der Orgel: Spiel dieses und mehrerer anderer Choräle nach gegebener Melodie.

Rhythmische Weiterbildung der Perioden. Wie die Harmonie, so ist auch der Rhythmus einer Weiterbildung fähig. Alle unsere bisherigen Satzbildungen bewegten sich in gleichmässigen Zeitlängen und beruhten auf der Zweitheilung der Zeitabschnitte. Schon im zweiten Abschnitte sahen wir jedoch, dass ein Zeitabschnitt auch in drei Theile gegliedert werden kann. Wir erhalten hierdurch die dreitheiligen Tactarten:  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$  Tact.

Die zweitheilige Tactart:  $\frac{2}{2}$ , in welcher wir unsere Gestaltungen bisher ausschliesslich notirten, lässt sich zu  $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$  umbilden. Aus der Vermischung der Zwei- und Dreitheilung des kleinsten Zeitabschnittes endlich entstehen die in ihren grösseren Abschnitten zweitheiligen, in ihren kleinern Gliederungen aber dreitheiligen Tactarten,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$  Tact. Trotz der Verschiedenheit der Tactarten würde dennoch in jeder derselben eine grosse Eintönigkeit wahrnehmbar werden, wollten wir jeden rhythmischen Tacttheil einzeln und gleichmässig angeben. Wir haben dies bisher im  $\frac{2}{2}$  Tacte gethan, weil es uns vorerst nur auf die einfachste Verwerthung und Anwendung der verschiedenen erlernten Harmonieen ankam und diese gleichmässige Bewegung in den Chorälen vorherrscht. Nachdem durch die bisherigen Uebungen aber in Kenntniss und Anwendung der Harmonieen einige Sicherheit erlangt ist, kommt es darauf an, diese Einförmigkeit zu beseitigen. Das geschieht natürlich nur durch den Wechsel von Tönen längerer und kürzerer Zeitdauer in einem Zeitabschnitte oder in der Bildung von Motiven. Die gleichmässigen Noten jeder Tactart lassen sich verschiedenartig gliedern.

Jedes dieser Motive kann durch Wiederholung im Satze weitergeführt werden. Der rhythmische Einschnitt im zweiten Tacte des viertactigen Satzes oder im vierten Tacte des achttactigen Satzes veranlasst in der Regel selbst bei dem einfachen Wiederholen desselben Motives ein schärferes Hervorheben der Gliederung und deshalb einen rhythmischen Abschluss auf dem schwe-

renen Tacttheile. Der demselben folgende leichte Tacttheil wird dann durch eine Pause ausgefüllt.

a) 

b) 

u. s. f.

Hierdurch entsteht von selbst eine Gliederung von zwei zu zwei Tacten, in denen die letzteren den ersteren entsprechen oder mit dem musikalischen Ausdruck zu sprechen: eine rhythmische Sequenz bilden. Die mehr als dreimalige Wiederholung desselben Motives wird ebenso wie die harmonische Sequenz, vorzugsweise, wenn beide sich vereinigen — ausser in sehr breit angelegten grösseren Musikstücken, immer ermüden und einförmig wirken. Dagegen wird schon in einer Periode von acht Tacten die rhythmische Einheit fehlen, wollte man für jeden Tact ein anderes Motiv anwenden.

Der viertactige Satz lässt sich demnach in folgender Weise rhythmisch verschieden gestalten. Setzen wir für die Motive Zahlen:

a)	1	1	1	1	i)	1	2	2	1
b)	1	1	1	2	k)	1	2	2	2
c)	1	1	2	1	l)	1	2	2	3
d)	1	1	2	2	m)	1	2	3	1
e)	1	1	2	3	n)	1	2	3	2
f)	1	2	1	1	o)	1	2	3	3
g)	1	2	1	2	p)	1	2	3	4
h)	1	2	1	3					

Die Bildung des Nachsatzes in der Periode kann nun entweder eine rhythmische Sequenz des Vordersatzes sein — oder durch Umstellung der Motive geschehen. Wie verschieden und reich hierdurch die rhythmische Gliederung des achttactigen Satzes sich gestaltet, geht am besten aus folgender Zusammenstellung hervor:

Vordersatz.	Nachsatz.
a	entweder a oder: b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, m, n, o, p.
b	— — — — —
c	— — — — —
d	— — — — —
e	— — — — — u. s. f.

Hierdurch ergeben sich schon  $15 \times 15 = 225$  verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten für den achttactigen Satz oder die Periode. Da aber der Nachsatz als ein in sich abgeschlossener viertactiger Satz behandelt und deshalb wieder aus neuen Motiven gebildet werden kann, so wird die Möglichkeit der verschiedenen rhythmischen Gestaltungen der Periode geradezu unendlich.

Der Vordersatz nahm bisher eine Wendung nach der Dominante zu. Durch den grösseren Reichthum an Harmonien beschränkt sich diese Wendung nach der Dominante nicht mehr auf die Dominante der ersten Stufe oder der Tonica, sondern kann nach allen selbstständigen Dominanten der

leitereigenen Dreiklänge — vorzugsweise nach der Dominante der Paralleltönenart genommen werden. In Molltonarten wendet sich der Vordersatz gewöhnlich nach der parallelen Durtonart.

## Einige Beispiele.

239. *Gemässigt.*

240. *Langsam.*


241. *Leicht bewegt.*





242. *Bewegt.*

243. *Ruhig.*

**Aufgabe 17.** Durchsprechung obiger Sätze nach ihrer rythmischen und harmonischen Construction. Was ist Motiv und Sequenz? In welchen rythmischen Gestaltungen kommen Sequenzen vor? In welchen Tacten sind Nebendreiklänge, in welchen sind dieselben selbstständig — in welchen als Medianten behandelt? Suche in Beethoven's Sonaten für jeden Buchstaben der gleichen rythmischen Gestaltungen ein Beispiel! Schriftliche Bildung von Perioden. Schüler A. bildet den Vordersatz nach dem Buchstaben l, den Nachsatz nach e in C Moll  $\frac{3}{4}$  Tact. Jeder folgende Schüler erhält andere Buchstabenzusammenstellungen, Tonarten und Tacte. Versuch ähnlicher Bildungen an der Orgel.

## Vierter Abschnitt.

### Die Vierklänge oder Septimenaccorde.

Bisher haben wir nur zwei Accorde kennen lernen, die nicht Tonica Die Vierklänge im Allgemeinen. werden konnten und deshalb nur zur Verbindung selbstständiger Dreiklänge dienten. Sowol in dem verminderten als übermässigen Dreiklänge lag durch die in ihnen vorkommenden Dissonanzen (die verminderte und übermässige Quinte) das Streben zum Fortschritte oder zur Lösung in einen consonirenden Accord. Obwol wir ein ähnliches Streben auch dem selbstständigen Dominantdreiklänge dadurch verleihen konnten, dass wir ihn direct auf die Unterdominante folgen liessen, so wird doch das Hindrängen zur Tonica noch bedeutend gesteigert, wenn wir mit dem Dominantdreiklänge

den Grundton der Unterdominante zu einem Accordganzen, zu einem Vierklänge verbinden. Dieser dem Dominantaccorde hinzugesetzte neue Ton ist vom Grunde desselben aus gerechnet eine Septime entfernt — wesshalb der Accord auch Septimenaccord genannt und mit einer 7 bezeichnet wird.

## 244.

Der Vierklang G H D F kann ebensowol als eine Verschmelzung der Dreiklänge G H D und H D F und somit als eine Verschärfung der schon im verminderten Dreiklänge enthaltenen Dissonanz: H F durch die neu hinzutretende Dissonanz von Grundton und Septime: G F betrachtet werden. Diese doppelte Dissonanz von Grundton und Terz zur Septime macht die Vierklänge vorzugsweise zu Einleitungsaccorden der selbstständigen Dreiklänge. Sie stellen zwischen der Dominante und Tonica nur eine noch nähere, innigere Verbindung her, indem sie den Terzenschritt vom Grundtone der Dominante zur Terz der Tonica durch die Septime stufenweis verbinden. Sowie der Vierklang G H D F als Verbindung der Dominante mit dem Grundtone der Unterdominante nach der Tonica C hindrängt, so wird jeder Dreiklang durch **den** Vierklang eingeleitet, der aus seiner Dominante und dem Grundton seiner Unterdominante besteht — mithin auf seiner Quinte in Terzen aufgebaut ist.

Es giebt somit für alle Dreiklänge jeder Stufe der Tonleiter einleitende Vierklänge.

Der Hauptvierklang. Da nur die fünfte und vierte Stufe jeder Tonart ausser der ersten mit Hauptdreiklängen besetzt sind und der Vierklang nur eine Verbindung der beiden den einzuleitenden Accord umgebenden Dominanten ist, kann es für jede Tonart auch nur einen Hauptvierklang geben. Derselbe ruht, wie die Dominante auf der fünften Stufe jeder Tonleiter und ist in Dur und Moll derselben Stufe gleich.

Lösung der im Septimenaccorde befindlichen Dissonanzen. Wenn schon die Dissonanz der verminderten Quinte im verminderten Dreiklänge nach einer Lösung strebte, so wird eine solche noch viel entschiedener von der Septime verlangt.

## 235.

Beide Dissonanzen im Vierklänge G H D F, sowol G F, als auch H F verlangen die Lösung des Septimenaccordes nach C E.

Das G als Basston schreitet ebenso, wie der Grundton der Dominante nach C fort. Durch den Schritt des Basstones von G nach E würden verdeckte Octavenfortschreitungen mit der Lösung der Septime entstehen. Ist der Grundton G nicht Basston, bleibt er ebenso, wie der Grundton der Dominante in derselben Stimme liegen.

Die Terz H und die Septime F bewegen sich ganz nach dem Hauptgesetz der Stimmführung in die ihnen zunächst liegenden Halbtöne.

Die Quinte D kann ebensowol nach dem Grundtone C wie nach der Terz E fortschreiten, wird sich aber vorzugsweise nach dem Grundtone wenden, weil die Verdoppelung derselben natürlicher ist, als die der Terz.

246. Vierstimmige Gestaltungen des Septimenaccordes mit ihren Lösungen.

Durch diese Fortschritte der einzelnen Töne des Septimenaccordes fehlt in der Lösung die Quinte. Soll diese in der Auflösung enthalten sein muss der Grundton des Septimenaccordes verdoppelt und dafür die Quinte ausgelassen werden.

247.

Anmerkung: a) Die Septime kann ausnahmsweise auch abwärts schreiten 1. wenn diesem nur vorübergehenden Schritte eine normale Lösung folgt, 2. wenn der Bass bei stufenweisen Fortschritten die Lösung übernimmt. b) Die Terz kann abwärts nach der Quinte der Tonica schreiten, wenn der Bass Gegenbewegung macht.

248. a)

b)

Wie jeder Dreiklang kann auch der Vierklang umgekehrt werden. Die Umkehrungen des Vierklanges ändern an dem Wesen des Accordes Nichts. Die Septime des Vierklanges leitet die Terze, die Terz des Vierklanges den Grundton der Lösung ein. Der beiden Accorden gemeinschaftliche Ton bleibt in derselben Stimme liegen. Ihre Namen entlehnen die Umkehrungen des Vierklanges von dem Verhältnisse des jedesmaligen Bass-tones zur Dissonanz der wichtigsten Accordtöne nämlich des Grundtons und der Septime. Sie heissen: **Quintsextaccord**, wenn die Terz des Vierklanges im Basse liegt, **Terzquartaccord**, wenn die Quinte der tiefste Ton ist, **Secundaccord**, wenn die Septime Basston wird. Ihre Bezeichnung oder Bezifferung ist:  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{4}{3}$ , 2:

249.

250. Der Quintsextaccord vierstimmig mit seinen Auflösungen.

251.

Der Terzquartaccord.

252.

Der Secundaccord.

Jede Grundlage eines Dreiklangs kann demnach durch den Septimenaccord entweder in seiner Grundlage, oder als Quintsext- oder als Tertquartaccord eingeleitet werden. Jedem Sextaccorde geht der Septimenaccord als Secundaccord voraus.

253. Enge Primlage.

Enge Terzlage.

u. s. f.

254. Verschiedene Einleitungen des Sextaccordes.

Der Hauptvierklang steht aber gleich wie der Dominantdreiklang nicht bloss in Beziehung zu dem Accorde der ersten Stufe, sondern auch zu allen andern leitereignen Dreiklängen. Diese Verbindungen heissen Trugendenz.

Trugcadenzen. Die üblichste derselben ist die Fortschreitung des Hauptvierklangs zu der Stellvertretung der ersten, das ist dem Dreiklange der sechsten Stufe. In dieser Verbindung wird gern ebenso, wie bei den Dreiklängen in der sechsten Stufe die Terz verdoppelt.

255. In Dur. In Moll.

Alle übrigen Trugcadenzen oder Fortschritte des Hauptvierklangs zu den leitereignen Dreiklängen der zweiten, dritten, vierten und siebenten Stufe sind nur **theilweise** Lösungen, die grösstentheils die Wiederkehr des Hauptvierklangs in seiner vollen Lösung veranlassen, wenn die verschiedenen Stufen nicht zu einer Modulation benutzt werden sollen.

256.

257. In Moll.

258. oder:

Sowie dem Hauptvierklange alle leitereignen Dreiklänge folgen können, so schliesst er sich auch an jeden derselben an; zumeist aber an den Dreiklang der fünften Stufe, aus dem er entstanden ist. Nächst diesem folgt er dem Dreiklange der zweiten Stufe, weil dieser die leitereigne Dominante zur fünften Stufe ist; dann der vierten und dritten Stufe, weil auch diese beiden Dreiklänge einen der dissonanzbildenden Töne vorbereiten, weniger oft der sechsten Stufe, die keinen gemeinsamen Ton hat und der siebenten Stufe, die nur ein Theil des Hauptvierklangs ist und seine Stelle vertritt.

259.

260. In Moll.

**Aufgabe 18.** Mündliche Angabe der Hauptvierklänge aller Tonarten a) in ihrer Grundlage, b) als Quintsext-, c) als Terzquart-, d) als Secund-Accorde. Was ist C As Ges Es — A D Fis C — As D B F u. s. f.? Wie heisst die Grundlage dieser Accorde? Wie lösen sie sich auf? Nach welchen Gesetzen? Was versteht man unter Trugcadenzen? Was ist für die Stimmführung bei der Verbindung des Hauptvierklangs mit der sechsten Stufe zu merken? Welche Stufen gehen dem Hauptvierklang gewöhnlich voraus? Angabe der Lagen des Hauptvierklangs nach dem **Gehöre**. Welcher Ton liegt im Sopran; Alt; Tenor? Suche im Choralbuche 5 Hauptvierklänge in der Grundlage und 5 von jeder Umkehrung desselben. Schriftlich: Bildung sämtlicher Lagen des einleitenden Hauptvierklangs zu den sechs Lagen eines Dreiklangs. Schüler A. bildet die Lagen des Vierklangs zur engen Grundlage von D Moll; Schüler B. zur engen Grundlage von Es Dur; Schüler C. zur engen Grundlage von E Moll u. s. f. Schüler A. nimmt zur engen Terzlage Es Dur, Schüler B.: D Moll, Schüler C.: F Dur u. s. f. 2. Bildung der sämtlichen Einleitungen zu den verschiedenen Lagen von drei Sextaccorden. 3. Verbinde die leitereignen Dreiklänge von sechs verschiedenen Tonarten, jede Tonart von einer andern Lage anfangend, durch die Hauptvierklänge a) der folgenden

Accorde 1. in der Grundlage, 2. als Quintsext-, 3. als Terzquart- und Secund-Accorde; b) durch die Hauptvierklänge der vorausgegangenen Accorde in der Grundlage.

## Beispiele.

261. Grundlage des Hauptvierklangs.

262. Quintsextaccorde des Hauptvierklangs.

263. Terzquartaccorde des Hauptvierklangs.

264. Secundaccorde des Hauptvierklangs.

265. Trugschlüsse.

Am Clavier: 1. Spiel der Beharmonisirungen der chromatischen und enharmonischen Tonleiter nach B. 222—228 mit Anwendung des Hauptvierklangs. 2. Spiel der selbstständigen Einleitungen der Nebendreiklänge cf. 261—265. 3. Spiel 8actiger Sätze cf. S. 30 mit Anwendung des Hauptvierklangs und seiner Umkehrungen, wenn der Tonica die Dominante und der Unterdominante die Tonica vorausgeht.

Die Neben-  
vier-  
klänge- Da auch jeder der Nebendreiklänge sich mit der aus den Tönen der Haupttonart entnommenen leitereigenen Dominante und Unterdominante umgeben oder zu einem Zwischensatze ausbreiten kann, giebt es auch wieder für jeden Nebendreiklang einen einleitenden Vierklang, der sich aus der leitereigenen Dominante und dem Grundtone der leitereigenen Unterdominante zusammensetzt. Mit andern Worten: Auf jeder Stufe der Tonleiter ruht ein aus den Tönen derselben gebildeter leitereigener Vierklang, der, wie der Hauptvierklang, zunächst zu dem Dreiklange, der eine Quarte höher liegt, dann aber auch zu jedem andern leitereigenen Drei- und Vierklange in Beziehung steht.

266. In Dur. In Moll.

Eine nähere Betrachtung der so entstandenen Vierklänge zeigt uns, dass jeder der Vierklänge in der Molltonart von einander verschieden ist und dass jede der drei verschiedenen Arten der Vierklänge in der Durtonleiter auch in der Molltonleiter vorkommt.

Wir müssen daher sieben Arten von Vierklängen unterscheiden:

1. Der Vierklang auf der **ersten** Stufe der Molltonleiter besteht aus einem Molldreiklange mit grosser Septime und kommt nur auf dieser Stufe vor.
2. Der Vierklang auf der **zweiten** Stufe der Molltonleiter besteht aus einem verminderten Dreiklang mit kleiner Septime und kommt noch ausserdem vor auf der siebenten Stufe in Dur.
3. Der Vierklang der **dritten** Stufe in Moll besteht aus einem übermässigen Dreiklange mit grosser Septime und kommt ausserdem nicht vor.
4. Der Vierklang der **vierten** Stufe in Moll besteht aus einem Molldreiklange mit kleiner Septime und kommt noch vor auf der zweiten, dritten und vierten Stufe in Dur.
5. Der Hauptvierklang auf der **fünften** Stufe in Dur und Moll besteht aus einem Durdreiklange mit kleiner Septime.
6. Der Vierklang auf der **sechsten** Stufe in Moll besteht aus einem Durdreiklange mit grosser Septime und kommt noch vor auf der ersten und vierten Stufe in Dur.
7. Der Vierklang auf der **siebenten** Stufe in Moll besteht aus einem verminderten Dreiklange mit verminderter Septime und kommt ausserdem **nicht** vor.

Drei Nebenvierklänge sind demnach der Molltonart eigenthümlich; sie ruhen auf der ersten, dritten und siebenten Stufe, jeder derselben kommt **nur einmal** auf je einer Stufe derselben vor.

Zwei Nebenvierklänge kommen **zweimal**, in Dur und Moll je einmal vor. Dies sind der Hauptvierklang und der Nebenvierklang auf der siebenten Stufe in Dur und der zweiten Stufe in Moll.

Ein Nebenvierklang kommt **dreimal** vor, auf der ersten und vierten Stufe in Dur und der sechsten Stufe in Moll.

Ein Nebendreiklang kommt **viermal** vor, auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe in Dur und auf der vierten Stufe in Moll.

Es ist nun unsere Aufgabe, die Beziehungen der Nebenvierklänge zu den Neben- und Haupt-Dreiklängen, und untereinander durch Beispiele näher zu besprechen. Jeder Vierklang bezieht sich zunächst in seiner regelmässigen Lösung nur auf den Dreiklang, der eine Quart höher liegt.

267.

Exercise 267 consists of two staves of music. The first staff shows a sequence of chords: a triad of G4, B4, D5 (G major), followed by a dyad of G4, B4, then a dyad of G4, D5, and finally a triad of G4, B4, D5. The second staff shows a similar sequence: a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4, B4, then a dyad of G4, D5, and finally a triad of G4, B4, D5.

In Moll sind die Fortschreitungen der Vierklänge auf der ersten und vierten Stufe wegen der übermässigen Secundenschritte und auf der siebenten Stufe wegen des verminderten Quartenschrittes ungewöhnlich. Daher lassen sich mit denselben keine harmonische Sequenzen bilden.

Da alle Nebenvierklänge ebenso wie der Hauptvierklang in allen Umkehrungen, als Quintsext-, Terzquart- und Secundacorde Verwendung finden können, so ergeben sich für die Durtonleiter folgende Sequenzbildungen:

268. Die Tonleiter im Soprane aufwärts.

Exercise 268 shows a soprano line with chords and a bass line. The soprano line starts with a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4, B4, then a dyad of G4, D5, and finally a triad of G4, B4, D5. The bass line starts with a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4, B4, then a dyad of G4, D5, and finally a triad of G4, B4, D5.

This block shows the continuation of exercise 268, with the soprano line and bass line continuing the sequence of chords and dyads.

Abwärts.

This block shows the continuation of exercise 268, with the soprano line and bass line continuing the sequence of chords and dyads.

Exercise 269 shows a soprano line with chords and a bass line. The soprano line starts with a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4, B4, then a dyad of G4, D5, and finally a triad of G4, B4, D5. The bass line starts with a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4, B4, then a dyad of G4, D5, and finally a triad of G4, B4, D5.

269. Die Tonleiter im Alte aufwärts.

Exercise 269 shows an alto line with chords and a bass line. The alto line starts with a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4, B4, then a dyad of G4, D5, and finally a triad of G4, B4, D5. The bass line starts with a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4, B4, then a dyad of G4, D5, and finally a triad of G4, B4, D5.

Abwärts.

This block shows the continuation of exercise 269, with the alto line and bass line continuing the sequence of chords and dyads.

270. Die Tonleiter im Tenore aufwärts abwärts.

Exercise 270 shows a tenor line with chords and a bass line. The tenor line starts with a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4, B4, then a dyad of G4, D5, and finally a triad of G4, B4, D5. The bass line starts with a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4, B4, then a dyad of G4, D5, and finally a triad of G4, B4, D5.

271. Die Tonleiter im Basse aufwärts abwärts.

Exercise 271 shows a bass line with chords and a soprano line. The bass line starts with a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4, B4, then a dyad of G4, D5, and finally a triad of G4, B4, D5. The soprano line starts with a triad of G4, B4, D5, followed by a dyad of G4, B4, then a dyad of G4, D5, and finally a triad of G4, B4, D5.

272. Die Quintsextaccorde.

273. Tonleiter im Alte aufwärts abwärts.

274. Tonleiter im Tenore aufwärts abwärts.

275. Die Terzquartaccorde, aufwärts abwärts.

276. Die Secundaccorde, aufwärts abwärts.

Es ist klar, dass alle leitereigenen Vierklänge in selbstständige oder Hauptvierklänge da umgewandelt werden können, wo sie tonart-begründenden Dreiklängen vorausgehen.

277.

Die Septime der einleitenden Vierklänge kann ebensowol vom Grundtone, als auch von der Quinte des Dreiklangs aus nachgeschlagen werden. Der erstere Anschluss ist vorzuziehen, wenn die Septime gross ist.

Die leitereigenen Vierklänge stehen aber nicht allein zu den leitereigenen Dreiklängen, sondern auch untereinander in Beziehung. Statt des Dreiklangs folgt dann der Vierklang der gleichen Stufe.

278. In der Grundlage.

I IV VII III VI II V

279. Als Quintsextaccorde.

u. s. f.

280. Als Terzquartaccorde.

u. s. f.

281. Als Secundaccorde.

u. s. f.

Die Folge von Vierklängen, von denen der erste auf der Quinte des andern aufgebaut oder Dominante ist, ist wegen des ihnen innewohnenden Strebens nach Auflösung der Dissonanz natürlicher, als der Fortschritt eines Vierklanges zum Vierklange seiner Dominante. Daher sind alle diese Folgen vorzugsweise abwärts zu bilden. Die Noten bleiben für die gleichen Lagen aller Tonarten dieselben und werden nur durch die Vorzeichnungen im Klange geändert.

**Aufgabe 19.** Vorstehende Uebungen sind in folgender Weise zu besprechen, wie heisst die tonische oder leitereigene Einleitung der zweiten, dritten, vierten, fünften, sechsten, siebenten Stufe von Des, Es, Fis, As und B Dur in der Grundlage, als Quintsext-, als Terzquart-, als Secund-Accord? Wie heisst der Vierklang der ersten, zweiten, dritten, vierten, fünften, sechsten, siebenten Stufe von C, D, E, F, G, A, H Dur in der Grundlage, als  $\frac{3}{2}$ -,  $\frac{4}{3}$ -,  $\frac{2}{1}$ -Accord? Was ist A Fis CE? — Quintsextaccord der siebenten Stufe in G Dur oder? Was ist Gis Cis EH? — Terzquartaccord der dritten Stufe in A Dur oder? Schriftliche Ausarbeitung ähnlicher Beispiele von andern Lagen anfangend, z. B. die Tonleiter im Soprane von der weiten Grundlage an, im Alte von der weiten Quintlage an u. s. f. Unterscheidung nach dem Gehöre, in welcher Lage die einleitenden Vierklänge verwendet sind. Am Clavier: Geläufiges Spiel vorstehender Uebungen in allen Durtonarten.

Nachdem wir in den vorigen Beispielen die regelmässigen Verbindungen der Nebenvierklänge in Dur untereinander und mit den leitereigenen Dreiklängen kennen gelernt haben, müssen wir auch die Nebenvierklänge in Moll, sowie die ungewöhnlicheren Verbindungen der Nebenvierklänge in Dur näher betrachten. Wie wir schon oben sahen, giebt es

Die Mehrdeutigkeit der Nebenvierklänge,

nur drei Nebenvierklänge, die ausschliesslich der Molltonart eigenthümlich sind, nämlich die Nebenvierklänge auf der ersten, dritten und siebenten Stufe. Die Nebenvierklänge der andern Stufen kommen auch in der Durtonart vor. Der Nebenvierklang der vierten Stufe in Moll findet sich auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe in Dur. Der Vierklang D F A C kommt vor: auf der vierten Stufe in A Moll, auf der zweiten Stufe in C Dur, auf der dritten Stufe in B Dur, auf der sechsten Stufe in F Dur und hat somit folgende regelmässigen Fortschreitungen:

282. In A Moll, in C Dur, in F u. B Dur. In A Moll, in C Dur, in F u. B Dur.

IV VII II V VI II IV VII II V VI II

Unregelmässige oder theilweise Lösungen in A Moll.

In C Dur.

In F Dur. In B Dur.

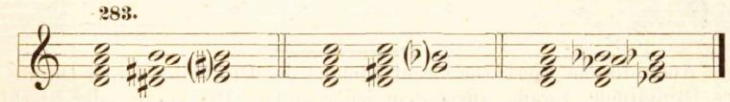
Von den regelmässigen Fortschreitungen dieses Vierklanges ist nur die erste in A Moll nach dem Dreiklange der siebenten Stufe unbrauchbar, sowol wegen des übermässigen Secundenschrittes der Terz, als auch wegen des übermässigen Quartenschrittes des Grundtones. An Stelle des Dreiklanges der siebenten Stufe wird zu dieser Verbindung der Vierklang derselben Stufe verwendet. Die übrigen regelmässigen Verbindungen sind sehr gebräuchlich.

Die theilweisen Lösungen dieses Accordes in A Moll nach dem übermässigen Dreiklange der dritten und dem Durdreiklange der sechsten Stufe kommen nur selten vor. Erstere, weil der unvorbereitete Eintritt der übermässigen Quinte immer etwas Hartes oder doch Frappantes behält, letzteres,

weil die Folge der sechsten auf die vierte Stufe überhaupt matt cf. S. 50 und der Fortschritt des Grundtones D im Vierklange nach der Septime C desselben nur vorübergehend ist.

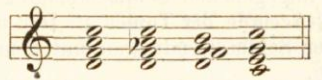
Der Fortschritt in den Vierklang der ersten Stufe in A Moll ist wegen der Unbrauchbarkeit dieses Accordes überhaupt ausgeschlossen. Unge- wöhnlich sind auch die Fortschritte in die Vierklänge der dritten Stufe, wegen der übermässigen Quinte, und in die sechste Stufe, weil der Vierklang der vierten Stufe wol als eine Lösung des Vierklangs der sechsten Stufe betrachtet werden kann, nicht aber umgekehrt. Eben so ist es in C Dur mit dem Fortschritte in den Vierklang der sechsten Stufe; in B Dur mit dem Fortschritte in den Vierklang der siebenten Stufe.

Ausser den leitereigenen Vierklängen schliessen sich dem Vierklange der zweiten Stufe häufig auch die selbstständigen Einleitungen oder Haupt- vierklänge von den selbstständigen und Nebendreiklängen an.



Die Umwandlung dieses Vierklangs in den Hauptvierklang von D Moll hat deshalb keinen Sinn, weil der D Moll Dreiklang bereits die Grundlage des Vierklangs bildet und die mit demselben verbundene Septime C eine Weiterbewegung von dem Dreiklange — nicht eine Rückkehr in denselben an- bahnen soll.

Eine häufig wiederkehrende Umwandlung wiederfährt unserm Vier- klange als zweite Stufe. Da er die leitereigene Einleitung der Dominante, diese aber in Dur und Moll gleich ist: kann er ebenso wie der Dreiklang der zweiten Stufe in Dur in die zweite Stufe der gleichnamigen Molltonart um- gewandelt werden. D F A C als zweite Stufe in C Dur wird zu D F A s C der zweiten Stufe in C Moll.



Die häufigste Verwendung findet dieser Vierklang in den oft wieder- kehrenden Strophenschlüssen der Choräle.



Auch diesem Vierklange geht zumeist der Dreiklang seiner Quinte oder seines Grundtones voraus, ausserdem jeder andere Dreiklang oder Vierklang, der gemeinschaftliche Töne mit ihm hat. Der Vierklang D F A C schliesst sich mithin den Dreiklängen D Moll, oder F Dur, H D F, A Moll, B D F, C E G an.

**Aufgabe 20.** Mündlich: Angabe sämtlicher Vierklänge der vierten Mollstufen. In welchen Tonarten kommt C Es G B vor? Welches sind die regelmässigen, welches die theilweisen Lösungen oder aussergewöhnlichen Fortschritte in jeder Tonart? Welche derselben werden selten, welche dagegen häufig verwendet? Welche Umwandlungen lässt der Accord zu? Suche Bei- spiele über jede Lage des Vierklangs der vierten Stufe in Moll in Choral- buche. Schriftlich: Ausarbeitung sämtlicher Lösungen, Fortschritte und Umwandlungen von E G H D. Verwendung dieses Vierklangs in der häufig wiederkehrenden oben angegebenen Schlusswendung der Choralstrophen und dem Fortschritte zum ♯-Accorde der Tonica in Dur und Moll. Am Clavier: Fliessendes Spiel dieser Schlusswendungen mit dem Vierklange der zweiten Stufe aller Durtonarten.

Der Vier- klange der sechsten Stufe in Moll. Der Vierklang der sechsten Stufe in Moll. Der Vierklang der sechsten Stufe in Moll kommt in der Durtonart auf der ersten und vierten Stufe — also in drei verschiedenen Tonarten vor. F A C E ist der Vierklang der sechsten Stufe in A Moll, der ersten Stufe in F Dur und der vierten Stufe in C Dur. Die normalen Auflösungen desselben sind demnach



Da der verminderte Dreiklang H D F in A Moll und C Dur vorzugs- weise als Sextaccord gebraucht wird, geht ihm der einleitende Vierklang als Secundaccord voraus.





Die theilweisen Lösungen und übrigen Fortschreitungen des Accordes finden nur seltener Verwendung.

288. In C Dur.

In F Dur.

In A Moll.

Auch dieser Accord erfährt verschiedene Umwandlungen, je nachdem er zu seiner Auflösung in nähere Beziehung gesetzt wird.

289. oder oder

Ausser zur Einleitung des Sextaccordes des verminderten Dreiklangs dient der Accord am häufigsten zur leitereigenen Verbindung der sechsten mit der vierten Stufe einer Durtonart.

290.

**Aufgabe 21.** Angabe der Vierklänge aller sechsten Stufen in Moll. In welchen Tonarten kommt der Vierklang Es G B D vor? Wie löst er sich normal, wie ausserdem in jeder der Tonarten auf? Welche Umwandlungen sind gebräuchlich? Suche Beispiele über diesen Accord. Schriftlich: Bildung viertactiger Sätze über die normalen Lösungen des Vierklangs G H D Fis, über die mit gut bezeichneten andern Fortschreitungen und die Umwandlungen desselben. Am Clavier: Anwendung des Accordes in seinen normalen Lösungen nach der zweiten Stufe in Moll und nach der siebenten und vierten Stufe in Dur cf. 287.

Der Vierklang der ersten Stufe in Moll kommt nur noch auf der siebenten Stufe in Dur vor. Er gehört demnach nur in zwei Tonarten: H D F A nach A Moll und C Dur.

Seine normalen Lösungen sind:

291. In A Moll.

In C Dur.

292. Andere verwendbare Fortschreitungen.

293. Umwandlungen.

Wie der Vierklang der zweiten Stufe in Dur, dessen Stelle er häufig vertritt, dient auch dieser Vierklang vorzugsweise zur Bildung der Schlusscadenz.

294.

Als siebente Stufe in Dur wendet sich der Accord vermöge des dem Leitton eigenthümlichen Strebens häufig statt der normalen Lösung nach der ersten Stufe.

295.

**Aufgabe 22.** Angabe der Vierklänge aller zweiten Mollstufen. In welchen Tonarten kommt Cis E G H vor? Wie sind die normalen und andern Fortschreitungen des Accordes? Suche Beispiele über diesen Accord. Schriftliche Bildung der Schlusscadenzen von sechs Molltonarten mit Benutzung des Vierklangs der zweiten Stufe in der Grundlage und den Umkehrungen, b) Bildung von drei viertactigen Sätzen in Dur, mit Fortführungen des Vierklangs der siebenten Stufe nach der dritten und ersten Stufe. Am Clavier. Spiel der Schlusscadenzen in allen Molltonarten mit Verwendung des Accordes in der Grundlage und seinen Umkehrungen. Spiel viertactiger Sätze in Dur, in denen die siebente Stufe theils zur dritten theils zur ersten fortschreitet.

Die regelmässige Auflösung des Vierklangs der ersten Stufe in Moll veranlasst einen übermässigen Secundenschritt.

Der Vierklang der ersten Stufe in Moll.

Die Härte desselben verhindert die directe Verwendung dieser Lösung. Man vermittelt die Fortschreitung dieses Accordes durch Umwandlung des Gis in G, oder der grossen in die kleine Septime.

296.

oder



Die Septime dieses Vierklangs hat als Terz der Dominante d. i. als Leitton weit eher das Streben nach dem Grundtone zurück oder einer Fortschreitung aufwärts, als nach der Terz der Unterdominante abwärts. Desshalb findet sich dieser Vierklang vorzugsweise häufig in folgender Wendung.

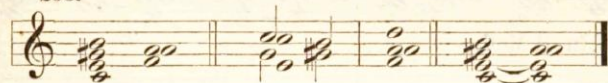
297.



Dieselbe wird später, wie überhaupt die meisten unregelmässigen Fortschreitungen der Vierklänge noch eine andere Erklärung finden.

Häufiger wird der Vierklang der dritten Stufe in Moll gebraucht, sowohl in seiner regelmässigen Fortschreitung als theilweisen Lösung.

298.



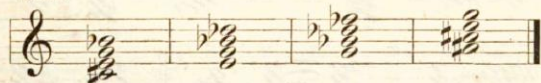
Der Vierklang der dritten Stufe in Moll.

Er schliesst sich, wie der übermässige Dreiklang zumeist an den Durdreiklang seines Grundtones an.

**Aufgabe 23.** Mündliche Angabe aller Vierklänge der ersten und dritten Stufen in Moll. Wie wird D F A Cis; wie G H Dis Fis behandelt und fortgeführt? Suche Beispiele über beide Accorde. Schriftlich: Bilde viertactige Sätze, in denen der Vierklang der ersten, und der Vierklang der dritten Stufe verwendet wird. Spiel der oben angedeuteten Wendungen von verschiedenen Accorden.

Der Vierklang der siebenten Stufe in Moll wird wegen der ihn charakterisirenden verminderten Septime — der **verminderte Septimenaccord** genannt. Er besteht aus lauter kleinen Terzen und kommt seiner **Schreibweise** zufolge nur in **einer**, seinem **Klange** nach aber in **vier** verschiedenen Molltonarten vor.

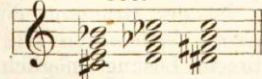
299.



In D Moll, in F Moll, in As Moll, in H Moll.

Es giebt daher dem Klange nach drei verschiedene verminderte Septimenaccorde; dieselben finden sich auf je drei nebeneinander liegenden Halbtönen.

300.

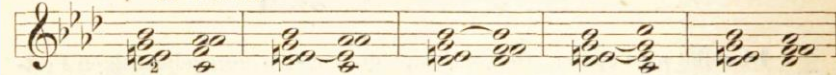


Jeder Ton eines verminderten Septimenaccordes kann die Terz einer Dominante oder Leitton sein. Daher geben die Töne jedes eine halbe Stufe höher liegenden verminderten Septimenaccordes die Tonarten an, in denen der eine halbe Stufe tiefer liegende verminderte Septimenaccord dem Klange nach vorkommt. D F A s Ces kommt vor in Es Moll, in Fis Moll als Eis Gis H D, in A Moll als Gis H D F, in C Moll als H D F A s. Die regelmässige Auflösung desselben, welche den übermässigen Dreiklang der dritten Stufe ergibt, wird nur seltener gebraucht — desto häufiger alle theilweisen oder unregelmässigen Fortschreitungen nach den Dreiklängen der ersten, vierten, fünften und sechsten Stufe.

301. In D Moll.



In F Moll.



In Gis Moll.

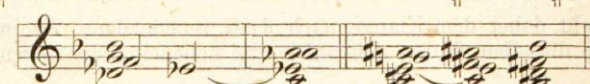


In H Moll.



Der dem Klange nach in vier Molltonarten gleiche Accord schreitet demnach nach zwölf verschiedenen Tonarten fort. Auf Cis E G B folgt direct D Moll, G Moll, A Dur und B Dur — F Moll, B Moll, C Dur, Des Dur — Gis Moll, Cis Moll, Es Dur, E Dur — H Moll, E Moll, Fis und G Dur. Bei all diesen Fortschritten klingt die Lage des Vierklangs am besten, in welcher der Basston nicht liegen bleibt, sondern sich stufenweise fortbewegt. Die übrigen acht Tonarten, auf welche sich der verminderte Septimenaccord nicht direct bezieht, werden leicht durch seine Umwandlung in den einleitenden Hauptvierklang mit ihm verbunden.

302.

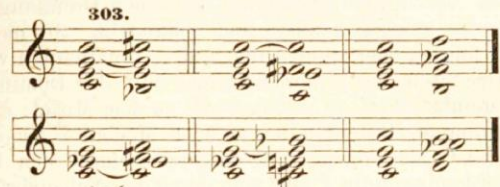


Der Schüler merke: Ist der Grundton des Accordes, in den sich der verminderte Septimenaccord fortbewegen soll, in ihm selbst enthalten, so ist auch immer eine directe Lösung möglich. Im umgekehrten Falle

wird der verminderte Septimenaccord am besten in den Hauptvierklang des einzuleitenden Accordes verwandelt.

So wie der verminderte Septimenaccord zu allen Tonarten leicht fortzuführen ist, so schliesst er sich auch an jeden Dreiklang und Vierklang mit Leichtigkeit an.

Mit einem Dur und Moll Dreiklange hat der verminderte Septimenaccord entweder zwei Töne, einen Ton oder gar keinen Ton gemeinsam, je nachdem ein Ton der kleinen Terz des Dreiklangs, oder der nicht zu derselben gehörige Ton, oder der eine halbe Stufe tiefer liegende Ton als Grundton des verminderten Septimenaccordes betrachtet wird.



Der verminderte Septimenaccord dient hauptsächlich dazu, eine nähere Beziehung von Accordverbindungen herzustellen und zu vermitteln.



Vorzugsweise in der Schlusscadenz.:



**Aufgabe 24.** Mündlich: Angabe von drei dem Klange nach verschiedenen verminderten Septimenaccorden. In welchen Tonarten kommt jeder derselben vor und wie heisst er in jeder Tonart? Wie löst sich der verminderte Septimenaccord H D F A s, wie Dis Fis A C auf? Suche Beispiele. Schriftlich: Bilde zwanzig viertactige Sätze, in denen die Töne des Accordes Fis A C Es nach der dritten, ersten, vierten, fünften und sechsten Stufe der vier Tonarten fortschreiten, in denen sie dem Klange nach vorkommen. Am Clavier: Uebung der Schlusscadenzen mit verminderten Septimenaccorden durch alle Tonarten.

Im dritten Abschnitte lernten wir denselben Dreiklang als nach verschiedenen Tonarten gehörig kennen und behandeln. Je nach der Tonart, Mittel zur in die er gehörte, folgten oder gingen ihm andere Dominanten voraus. Da der Charakter-Vierklang den Grundton der Unterdominante mit der Dominante zu einem terisierung der Dreiklänge. Accordganzen vereinigt, wird er vorzugsweise zu dem Mittel: einen Dreiklang als Tonica, Dominante, Unterdominante oder Medianten zu charakterisiren. Der Dreiklang F A C als Tonica wird eingeleitet durch den Hauptvierklang C E G B, als Unterdominante in C Dur aber durch den Nebenvierklang C E G H, als Dominante in B Dur durch C Es G B, als Dominante in B Moll durch C Es G s B, als Medianten in A Moll durch C E G is H.



Für den Moll dreiklang giebt es, obwol derselbe in fünf verschiedenen Tonarten vorkommt, nur drei einleitende Vierklänge —. Die Töne, welche denselben als sechste und zweite Stufe in Dur vorausgehen, sind in beiden Tonarten dieselben. Auch die Einleitung des Moll dreiklangs als vierte Stufe wird wegen des melodischen Flusses in den Hauptvierklang umgewandelt. E G H als Tonica wird eingeleitet durch H Dis Fis A; E G H

als sechste Stufe in G Dur und als zweite Stufe in D Dur durch H D Fis A; E G H als vierte Stufe ebenfalls durch H D Fis A (eigentlich Ais); E G H als dritte Stufe in C Dur durch H D F A.

307.

**Aufgabe 25.** Mündlich: Wie heissen die fünf einleitenden Vierklänge zu E Gis H, Es G B, As C Es? Wie die drei einleitenden Vierklänge zu H D Fis, G B D, Fis A Cis? Auf welchen Stufen der Molltonleiter finden sich alle diese einleitenden Vierklänge? Suche Beispiele. Schriftlich: Bilde über die Einleitungen zu D Fis A und B D F, D F A und C Es G viertactige Sätze. Am Clavier: Geläufiges Spiel obiger Beispiele in verschiedenen Lagen und Tonarten.

Der überreiche Stoff, den uns die Vierklänge zur Harmonisirung gewähren wird sich am anschaulichsten entfalten, wenn wir einen Choral, zunächst durch Dreiklänge harmonisiren und diese dann durch Vierklänge verbinden. Besprechen wir den Choral: „Nun lasst uns Gott den Herren“.

Anwendung der Vierklänge zur Choralharmonisirung.

308. Harmonisirung durch Dreiklänge.

In der ersten Strophe des Chorals sind es zunächst vier Verbindungen, die uns durch die Vierklänge geboten werden. Vom Auftacte zum ersten Tacte und vom zweiten zum dritten Tacte der Nachschlag der Septime, im dritten Tacte die Verwendung des Hauptvierklanges statt des verminderten Dreiklangs, endlich im vierten Tacte der Vierklang der zweiten Stufe als Einleitung zum Dominantdreiklange.

309.

In der zweiten Strophe kann im ersten Tacte der Melodieton B durch den Vierklang der zweiten Stufe von der Tonart der Dominante, im dritten Tacte durch diesen und den Hauptvierklang harmonisirt werden.

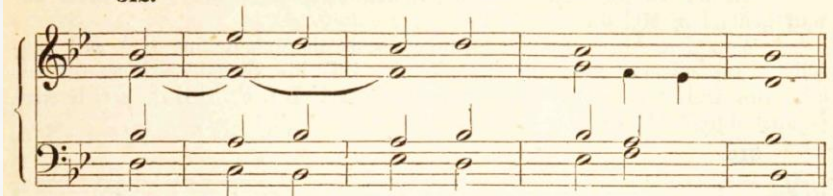
310.

In der dritten Strophe kann das erste B im ersten Tacte, das D im zweiten Tacte und das C im letzten Tacte durch die betreffenden Hauptvierklänge eingeleitet werden.

311.

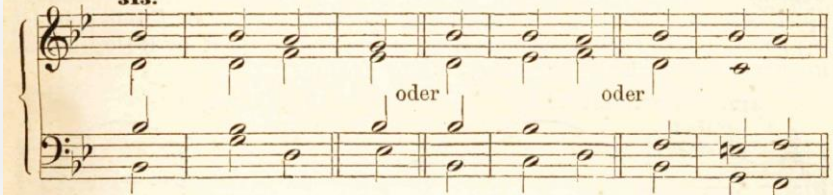
In der letzten Strophe ist das Es im ersten Tacte, sowie das C im zweiten und dritten Tacte durch den Hauptvierklang zu harmonisiren.

312.



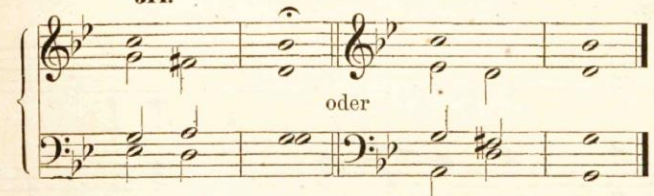
Die Vergleichung beider Harmonisirungen ergibt, dass das Verhältniss der einzelnen Stufen untereinander — ob wir dieselben durch Dreiklänge oder Vierklänge besetzen — ganz das gleiche bleibt. Die Anwendung der Vierklänge, welche die Terzenschritte nach unten stufenweis verbinden, machen den Satz fließender und weicher, während die Harmonisirung durch Dreiklänge entschiedener und kräftiger wirkt. Neu für die Harmonisirung ist nur die Möglichkeit — jede stufenweis abwärts schreitende Melodienote durch einen Septimenaccord zu besetzen. So wäre der erste Tact der ersten Strophe auch so zu beharmonisiren gewesen,

313.



je nachdem man die Melodietöne B und A als Septimen betrachtet. In der Harmonisirung durch Dreiklänge war es noch nicht möglich zu dem Melodietone B die Septime C, zum Melodietone A die Septime B erklingen zu lassen. Auch konnten wir einen Abschluss der Strophe in G Moll nur dadurch bewirken, dass wir diesem Accorde C Moll als Unterdominante oder den verminderten Dreiklang Fis A C vorausgehen liessen. Durch den Hauptvierklang wird C zur Septime in D Fis A C und der Abschluss so:

314.



Bemerkung. Folgende Harmonisirungen sind nur Vervollständigungen der verminderten Dreiklänge Fis A C und A C Es zu Vierklängen. Wir werden dieselben später bei den Fünfklingen näher zu betrachten Gelegenheit haben.

315.

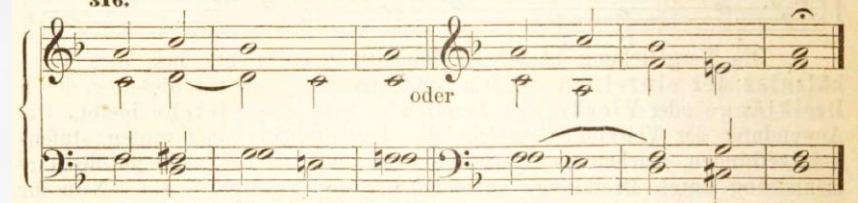


II VII 14\*

In der zweiten Strophe wiederholen sich die beiden stufenweis abwärtsgehenden Melodietöne C B.

Von dem Abschluss der Strophe durch die Melodietöne B A gilt dasselbe, was bereits über die Melodietöne C B als Strophenschluss gesagt ist. Die früher mögliche Harmonisirung durch B D F, G B D, E G B wird ergänzt durch C E G B, Cis E G B.

316.



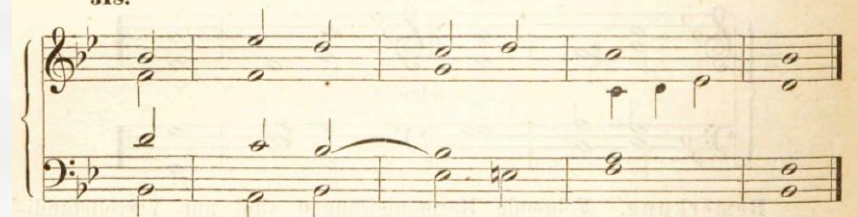
Der abwärtsgehende Melodieton D in der dritten Strophe kann entweder selbstständig mit E G is H D oder leitereigen mit E G B D harmonisirt werden, je nachdem aus den Melodietönen C D C ein mehr selbstständiger oder nur leitereigner Zwischensatz der dritten Stufe in F Dur gebildet werden soll. Die selbstständige Behandlung erweist sich in B Dur als zu frappant und für den Gottesdienst wenig geeignet.

317. a) selbstständig. b) leitereigen.



Dieselben Melodietöne in der letzten Strophe widerstreben einer selbstständigen Behandlung durch den Vierklang E G is H D noch mehr, wohl aber ist folgende Behandlung verwendbar.

318.



Eine in Chorälen sehr häufig wiederkehrende Wendung ist folgende:

319.



In folgender Harmonisirung sind die Vierklänge möglichst oft benutzt, die Grundharmonien zumeist beibehalten.

320.

Figured bass notation for exercise 320:

System 1: 8, 7, 7, 7, 6, 7, 7, 2

System 2: 4, 6, 3, 6, 5, 3, 3, 6, 3, 6, 6

System 3: 7, 8, 4, 4, 7, 2, 6, 5, 5, 3, 6, 7

**Aufgabe 25.** Mündlich: Besprechung mehrerer Choralharmonisierungen mit besonderer Berücksichtigung der Erklärung aller vorkommenden Vierklänge, hinsichtlich ihrer Lagen und ihres Verhältnisses zu den ihnen folgenden Accorden. Schriftlich: Ausarbeitung von mindestens zwölf Choralharmonisierungen mit Anwendung von Vierklängen a) ohne, b) mit Viertelbewegung. Am Clavier: Beharmonisirung gegebener Chormelodien mit Verwendung von Vierklängen, ohne und mit Zerlegung in Viertel.

Die Modulation durch Vierklänge beruht auf denselben Grundsätzen, die wir bereits bei den Dreiklängen besprochen haben. Die zwei Tonarten mit gemeinsamen Stufen sind die Brücken, über welche wir zu dem gewünschten Ziele gelangen. Wo diese gemeinsamen Stufen fehlen, gibt es immer eine dritte Tonart, in der ein Accord aus der ersten und ein Accord aus der zweiten Tonart vorkommen. Dann wird diese Tonart zum Uebergangspunkte oder Modulationsmittel von einer Tonart zur andern. Ausser dieser vorbereiteten oder vermittelten Modulation giebt es noch eine ganz directe durch den Hauptvierklang der zu erreichenden Tonart. Derselbe schliesst sich an alle Lagen jedes Dur und Molldreiklangs an:

Von C Dur in der Terzlage nach allen Moll oder Durtonarten mit Hilfe des Hauptvierklangs.

321.

Vermittelt wird der Anschluss des Hauptvierklangs durch den verminderten Septimenaccord, der mit dem Hauptvierklange drei gemeinsame Töne hat, oder auf der Terz des Hauptvierklangs ruht: cf. Bsp. 302.

322. a) b) c)

Da aber zur Vollendung jedes dieser Sätze die Begründung der Tonart durch die Unterdominante oder die sie vertretende zweite Stufe nothwendig ist — empfiehlt es sich, in der Modulation die Unterdominante, zweite Stufe oder deren Vierklang vorher zu berühren.

323. a) b)

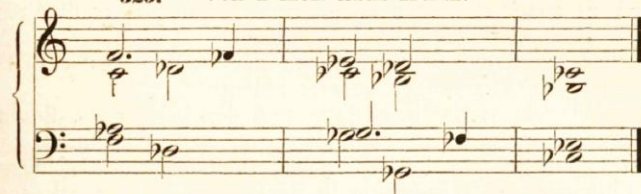


Die Modulation ist die kürzeste, in welcher die einzuleitende Tonart als Quartsextaccord eintritt; mag derselbe der Unterdominante, zweiten Stufe, dem verminderten Septimenaccorde oder einem andern Vierklänge folgen.

324. Von F Moll nach Fis Dur.



325. Von F Moll nach H Dur.



326. Von Fis Dur nach C Moll.



327. Von E Dur nach G Dur.



Kommt es nicht darauf an die Modulation so kurz als möglich darzustellen — so kann jeder Vierklang zur Modulation benutzt werden. Die Umwandlung der Nebenvierklänge in andere Neben- und Haupt-Vierklänge ist dabei von besonderer Wichtigkeit. Wir nehmen uns z. B. vor, die Modulation über den Vierklang der dritten Stufe in Moll zu bewirken und von

C Dur nach Es Moll auszuweichen. Hierdurch wird uns die Aufgabe: zuerst von C Dur nach Ges Dur zu gelangen, da der Vierklang Ges B D F sich diesem Accorde am bequemsten und melodösesten anschliesst cf. Bemerkung zu 298.

328.



**Aufgabe 26.** Mündlich. Welches ist die kürzeste Modulation? Welche Vierklänge können dem Quartsextaccorde vorausgehen? Welche Accorde haben C Moll, A Moll, — B Moll, A Dur, — H Moll, Es Moll, — Fis Dur, Cis Moll gemeinsam? Schriftlich: Modulation von Es Moll in alle Durtonarten von Fis Dur in alle Molltonarten. Am Clavier: Uebungen 1. mit dem Anschluss des verminderten Septimenaccordes an eine gegebene Tonart, a) directe Auflösung desselben in die Tonarten der in ihm enthaltenen Töne, b) Umwandlung desselben in den Hauptvierklang des zu erreichenden Accordes, c) Umwandlung desselben in den Hauptvierklang der Unterdominante, wenn drei Töne geändert werden müssen. 2. Uebungen a) mit directem Anschluss des Hauptvierklangs der zu erreichenden Tonart, b) mit Vermittelung desselben durch den Septimenaccord der zweiten Stufe, c) Uebungen mit Benutzung von Vierklängen anderer Stufen.

Was bei dem viertactigen Satze und der Periode, in Bezug auf die Verbindung von Schlusswendungen galt, ist in Tonbildern von weiterem Umfange von noch 2 Perioden viel grösserer Wichtigkeit. Es darf in den rhythmischen Abschlüssen nicht nur kein vollkommener Ganzschluss in der Tonica vorkommen, sondern es muss selbst eine Wiederholung der Schlussart vermieden werden. Die erste Periode wendet sich bei Durtonarten vorzugsweise nach der Tonart der Dominante oder der Dominante des Nebendreiklangs der sechsten Stufe, bei Molltonarten nach der Paralleltönart, die zweite Periode bringt oft in der Mitte einen Trugschluss, um den Ganzschluss desto besser vorzubereiten.

329.



330.

331.

### Fünfter Abschnitt.

#### Die Fünfklänge oder Nonenaccorde.

Die Fünfklänge im Allgemeinen. Mehr noch als die Vierklänge erweisen sich die Fünfklänge als die zu einem Accordganzen zusammengefassten Dominanten eines Dreiklangs. In den Fünfklingen verbindet sich nicht blos der Grundton der Unterdominante, sondern auch die Terz derselben mit dem Dominantdreiklange.

Der Fünfklang auf der fünften Stufe in C Dur entsteht auf folgende Weise:

332.

Dieser Accord heisst Nonenaccord und wird durch eine 9 bezeichnet, weil die Terz der Unterdominante A vom Grundtone G eine None entfernt ist.

Wie schon in der Auflösung des Vierklangs so schreitet die Septime auch in der Auflösung des Fünfklangs eine Stufe abwärts nach der Terz der Tonica. Die None löst sich nach der Quinte der Tonica auf. Die Quinte des Nonenaccordes kann wie im Vierklange entweder nach dem Grundtone oder der Terz der Tonica schreiten, je nachdem die None über oder unter ihr liegt. Liegt die None über der Quinte ist der Schritt nach der Terz geboten, weil sonst mit der None Quintenfortschreitungen entstehen würden.

333.            aber:            nicht etwa:

Obwol der volle Nonenaccord nur im fünfstimmigen Satze gebraucht werden kann, findet er doch auch im vierstimmigen Satze Verwendung, indem einer seiner Töne, Quinte, Septime oder Terz ausgelassen wird.

Durch diese Auslassung entsteht zwar ein Zusammenklang von vier Tönen, aber kein Vierklang, weil diese Töne in keiner Umkehrung lauter Terzen zu einander bilden. Dieselben sind nur durch einen Aufbau von vier Terzen oder fünf Tönen accordlich zu erklären.

Anmerkung. Desselhalb kann im Nonenaccorde auch nicht der Grundton weggelassen werden. Die übrig bleibenden vier Töne werden einen regelmässigen Vierklang bilden, dessen Aehnlichkeit in der Fortschreitung mit den Tönen des Nonenaccordes ihn desshalb noch nicht zum Nonenaccord selbst macht. Allerdings finden die Trugcadenzen der Vierklänge, wie wir später sehen werden, nur dadurch ihre Erklärung, dass wir sie als Theile von Nonenaccorden betrachten. Obige Zusammenklänge aber vertreten den Nonenaccord als Ganzes und nicht blos einen Theil desselben.



334. Fünfstimmig.

335. Mit Weglassung der Quinte.

336. Mit Weglassung der Septime.

337. Seltener mit Weglassung der Terz.

Durch den Septimenaccord wurde die stufenweise Verbindung zwischen dem Grundtone der Dominante und der Terz der Tonica hergestellt; der Nonenaccord vermittelt die Einleitung der Quinte der Tonica von der Terz der Dominante aus.

Der Septimenaccord schloss sich vorzugsweise an den Dreiklang seines Grundtones an, in welchem der Grundton verdoppelt war. Der Nonenaccord folgt vorzugsweise dem Dreiklange seines Grundtones in dem die Terz verdoppelt ist. Je nach den verschiedenen Lagen des Dreiklangs ändern sich auch die Lagen des Nonenaccordes. Wir unterscheiden fünf Lagen, die Grundlage und vier Umkehrungen des Nonenaccordes.

Die Umkehrungen erhalten ihre Namen von den Verhältnissen, in denen die wichtigsten Töne des Accordes (Grundton und None) zum jedesmaligen Basstone stehen.

Der Nonenaccord mit der Terz im Basse heisst: **Sextseptimenaccord**, mit der Quinte im Basse: **Quartquintaccord**, mit der Septime im Basse: **Secundterzaccord**, mit der None im Basse: **Septimensecundaccord**.

338. Mit Weglassung der Septime.

339.

340.

341.

Statt der Quinte im Dominantdreiklange kann in allen diesen Verbindungen die Septime, demnach der Septimenaccord mit verdoppelter Terz gebraucht werden. Hierdurch fehlt im Nonenaccorde die Quinte.

342.

Ausser an den Dreiklang oder Septimenaccord derselben Stufe schliesst sich der Nonenaccord der fünften Stufe, vorzugsweise Drei- und Vier-Klängen an, in denen die None vorkommt.

343.

Ebenso in der Molltonart:

344.

oder:

**Aufgabe 26.** Wie entsteht der Nonenaccord? Wie heissen die Nonenaccorde auf der fünften Stufe aller Dur und Molltonarten? Wie werden dieselben im vierstimmigen Satze verwendet? Wie löst sich der Nonenaccord auf? Was gewinnen wir durch denselben? Wie heissen die Umkehrungen des Nonenaccordes? Welche Accorde gehen ihm voraus? Schriftlich: Leite jede Lage eines Dreiklangs (als Grund-, Sext- und Quartsext-Accord) durch den entsprechenden Nonenaccord der fünften Stufe ein. Wähle für jede Lage einen andern Dreiklang. Bilde einige Perioden mit Anwendung von Nonenaccorden der fünften Stufe.

Am Clavier: Uebe Sätze, in denen der Nonenaccord der fünften Stufe in der Grundlage und in seinen Umkehrungen, theils durch den Dreiklang seines Grundtons, theils durch andere Dreiklänge, in denen die None vorkommt, vorbereitet wird.

Die verschiedenen aufgebauten Nonenaccorde.  
Nonenaccorde.

345.

sind in ihren Intervall-Verhältnissen untereinander gleich:

1. Die Nonenaccorde auf der zweiten und sechsten Stufe in Dur und der vierten Stufe in Moll.
2. Die Nonenaccorde auf der siebenten Stufe in Dur und auf der zweiten Stufe in Moll.
3. Die Nonenaccorde auf der ersten und vierten Stufe in Dur.

Da die Gleichheit der Intervallverhältnisse im Nonenaccorde nur auf der Gleichheit der Septimenaccorde beruhen kann, — und in der Molltonart alle Septimenaccorde verschieden sind, müssen auch alle Nonenaccorde der Mollstufen untereinander verschieden sein.

Von diesen sieben verschiedenen Nonenaccorden der Molltonart finden sich, wie wir oben sahen, in der Durtonart nur zwei wieder. Ausserdem wiederholt sich der Nonenaccord der ersten Stufe in Dur auf der vierten Stufe. Daher giebt es zehn verschiedene Nonenaccorde.

Der Nonenaccord der fünften Stufe in Dur und Moll ist der gebräuchlichste, weil die Dominante überhaupt nächst der Tonica am häufigsten verwandt wird. Die Verwendung der übrigen Nonenaccorde hängt lediglich von den Verhältnissen ab, in denen die Stufen, auf denen sie ruhen, zu den ihnen vorausgehenden Accorden oder zur Tonica stehen.

Zu Sequenzbildungen eignen sich nur die leitereigenen Nonenaccorde der Durtonart, nicht die der Molltonart, wegen der übermässigen Secunden-schritte.

346.

Oder:

Die leitereigenen oder Neben-Nonenaccorde können in Hauptnonenaccorde umgewandelt werden.

347.

348.

u. s. f.

349.

u. s. f.

Mit Umwandlung der jedesmaligen Auflösung in einen neuen Hauptnonenaccord lässt sich folgende von R. Wagner in den Meistersängern mehrfach benutzte Sequenz bilden.

353.

u. s. f.

5 6 7 8 9

Anmerkung. Alle diese Sequenzen können mit Weglassung der zufälligen Vorzeichnungen auch leitereigen gebraucht werden.

Wie der Septimenaccord, kann auch der Nonenaccord nur theilweise aufgelöst werden. Diese Lösungen und Umkehrungen der Nonenaccorde selbst werden später noch eine andere Erklärung finden.

351.

u. s. f.

Aus jeder dieser Lösungen können leitereigene oder selbstständige Sequenzen gebildet werden. So aus der sechsten

352.

u. s. f.

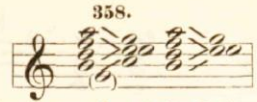
**Aufgabe 27, Mündlich:** Wie viel Nonenaccorde unterscheiden wir? Welche davon sind untereinander gleich? Welchen allgemeinen Gesetzen ist der Gebrauch der Nonenaccorde unterworfen? **Schriftlich:** Bilde Perioden in einer Dur- und einer Molltonart, in denen Nebenseptimenaccorde verwendet werden.

Am Clavier: Uebe die Sequenzbildung mit leitereigenen und selbstständigen Nonenaccorden durch alle Durtonarten.

Durch den Nonenaccord findet unser ganzes Accordsystem seinen Abschluss und seine Begründung. Denn die einem Nonenaccorde hinzugefügte neue Terz ist der Grundton selbst, aus dem heraus sich der ganze Accordbau entwickelt hat. Der Nonenaccord ist gleichsam die Peripherie, durch welche die Tonica als Centrum umschlossen wird.



Zerlegen wir den Nonenaccord in seine einzelnen Glieder, so giebt uns die Stellung derselben im Accorde ein übersichtliches und klares Bild über das Verhältniss, in dem dieselben theils zur Tonica theils untereinander stehen. In dem Accorde G H D F A sehen wir zwei Vierklänge zu einem Accordganzen vereinigt: G H D F und H D F A. Von denselben steht der erste als Hauptvierklang in directester und der zweite als Septimenaccord der siebenten Stufe oder des Leittones in naher Beziehung zur Tonica. Dadurch, dass der Vierklang H D F A als zweiter Theil eines Nonenaccordes betrachtet und behandelt werden kann, erklärt sich allein seine Fortschreitung nach C E G.



H als Terz des Nonenaccordes schreitet nach C, als Grundton des Septimenaccordes H D F A würde es nach E fortschreiten.

Wie aber H D F A der zweite Theil des Nonenaccordes G H D F A ist, so kann auch jeder andere Vierklang als zweiter Theil eines Nonenaccordes betrachtet und behandelt werden. So vorzugsweise der verminderte Septimenaccord, dessen normale Lösung nach dem übermässigen Dreiklange nur äusserst selten, dessen Fortschreitung nach der ersten Stufe dagegen besonders häufig verwendet wird. Auch G H D F ist entweder der zweite Theil von E G H D F in C Dur und löst sich dann folgerichtig nach A C E auf — oder es ist der zweite Theil von Es G H D F in C Moll und schreitet dann ebenso folgerichtig nach As C Es fort.



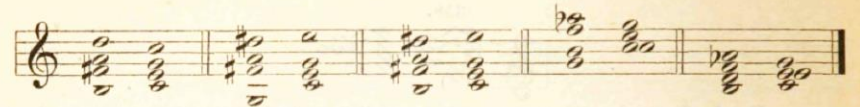
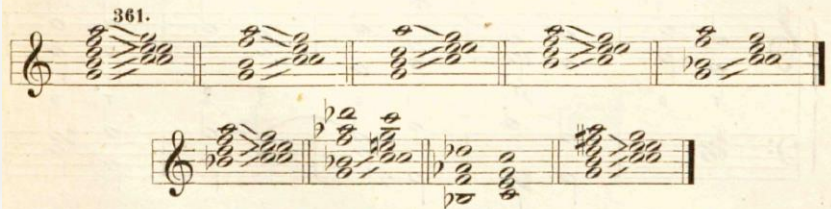
Ebenso findet die Möglichkeit der Folge von zwei Dreiklängen auf nebeneinander liegenden Stufen durch den Nonenaccord ihre logische Erklärung.

G H D ist ebensowol ein Glied der Peripherie von F A C, als auch F A C von G H D leitereigen in C Dur gedacht.



Also auch diese scheinbar widersprechenden Verbindungen beruhen lediglich auf dem der ganzen Harmonicentwicklung zu Grunde liegenden Dominantenverhältnisse. Jeder Dreiklang ist entweder ein selbstständiger oder ein abhängiger. Durch Hinzufügung der None wird es uns möglich, die in Dur und Moll bisher noch gleichen Dominantseptimenaccorde von einander zu unterscheiden. G H D F wird durch die None A als nach C Dur, durch die None As aber als nach C Moll gehörig characterisirt. Folgende Uebersicht zeigt uns, wie verschieden wir den Dreiklang C E G characterisiren können.

- CEG als Tonica hat zum Nonenaccorde G H D F A.
- CEG als Dominante in F Dur G B D F A.
- CEG als Dominante in F Moll G B Des F As.
- CEG als Unterdominante in G Dur G H D Fis A.
- CEG als Medianten in E Moll G H Dis Fis A.
- CEG als Tonica statt C Moll G H D F As.



Oder der Molldreiklang C Es G.

- C Es G als Tonica G H D F As.
- C Es G als zweite Stufe in B Dur G B D F A.
- C Es G als dritte Stufe in As Dur G B Des F As.
- C Es G als vierte Stufe in G Moll G B D Fis A.
- C Es G als sechste Stufe in Es Dur G B D F As.



Die Härte der meisten dieser Accord-Verbindungen wird wesentlich dadurch gemildert, dass die Nonenaccorde in denselben nur auf leichten Tacttheilen als verbindende oder, wie wir sie später nennen werden, durchgehende Noten gebraucht werden.

Der Nonenaccord in häufig verwendet, weil die dreifache Dissonanz desselben stets etwas Ungewöhnliches, Frappantes hat und sich nur zum Ausdruck ausserordentlicher Gefühlserregungen eignet.

Jeder Melodieton, der eine Stufe abwärts schreitet, kann als None oder auch als Septime eines Nonenaccordes betrachtet werden.

In gleicher Weise erlaubt jeder Melodieton, der eine Stufe aufwärts schreitet, die Harmonisirung als Terz oder Quinte und jeder Melodieton, dem ein Quintenschritt folgt, die Harmonisirung als Grundton eines Nonenaccordes.

363. Choral: „Ach Gott und Herr.“





Die häufige Verwendung des Nonenaccordes in dieser Harmonisirung hat nur den Zweck, dem Schüler die Möglichkeit derselben zu zeigen.

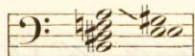
**Aufgabe 28.** Mündlich: Wie erklärt es sich, 1. dass auf den Vierklang C E G B die Dreiklänge D F A und D e F A s folgen können? 2. dass sowol D F is A auf E G is H als E G is H auf D F is A folgt? Was versteht man unter dem zweiten Theil des Nonenaccordes? Durch welche Nonenaccorde kann F A C, durch welche G B D eingeleitet werden? Schriftlich und am Clavier: Harmonisirung von Chorälen mit Anwendung von Nonenaccorden bis zu einiger Gewandtheit.

## Sechster Abschnitt.

### Der übermässige Sextaccord.

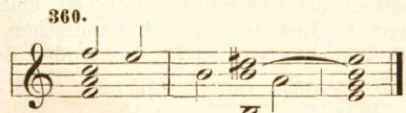
Ausser den bisher durchsprochenen Accorden giebt es noch einige andere, welche nicht durch die leitereigenen Töne einer Dur- oder Molltonart erklärt werden können. Sie entstehen durch eine Mischung des Dur- und Mollsystemes.

Wenn die Dominante einer Molltonart selbstständig eingeleitet wird, so geht ihr der Charakter der Molldominante mehr oder weniger verloren. Soll dieser beibehalten, aber gleichzeitig der Molldominante ein höherer Grad der Selbstständigkeit verliehen werden, so kann dies nur durch Erhöhung der Terz in dem Vierklange der zweiten Stufe mit Beibehaltung der verminderten Quinte geschehen. Hierdurch entsteht der Accord:



als Einleitung der Dominante in A Moll.

Schon im dritten Abschnitte haben wir die Umwandlungen kennen lernen, welche die zweite Stufe erfährt, jenachdem sie als selbstständige Unterdominante der sechsten oder selbstständige Dominante der fünften Stufe betrachtet wird. Hierdurch erklärt sich allein die directe Folge:

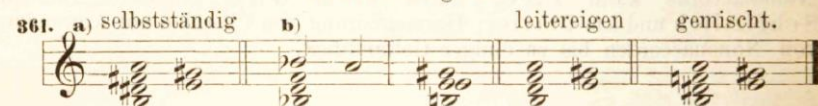


Der obige Accord kann daher ebensowol als eine Verbindung dieser beiden Accorde zu einem Accordganzen angesehen werden.

Anmerkung. Es dürfte auffallend sein, dass die Folge der Accorde, aus denen der Vierklang gebildet ist, die Lösung nach Moll zulässt, während die Dreiklänge in ihrer Verbindung zu einem Accordganzen mehr die Lösung nach Dur verlangen. Letztere ist die gebräuchliche und daher unserem Gefühle entsprechende; dessenungeachtet gehört der Accord ebensowol nach E Moll als nach A Moll schon desshalb, weil er wol eine Lösung oder Fortschreitung nach der sechsten Stufe in E Moll nach C Dur, nicht aber nach der vierten in A Moll nach D Moll zulässt. Die Fortschreitung nach dem Quartsextaccorde der ersten Stufe (A Moll) kann ebensowol eine Fortschreitung nach der Unterdominante in E Moll sein.

Durch die obige Accordbildung werden die Umwandlungen, welche die zweite Stufe einer Molltonart erfährt, wesentlich ergänzt. Der neue Accord mit grosser Terz und verminderter Quinte, den wir als eine neue Einleitung zur Dominante einer Molltonart erkannt haben, kennzeichnet dieselben in noch charakteristischerer Weise als halb selbstständig und halb abhängig.

### Einleitungen.



Dieser Accord wird zumeist als Terzquartsextaccord verwendet und heisst dann übermässiger Terzquartsextaccord, weil die Terz zum Bass-tone eine übermässige Sexte bildet.

Wenn in dieser Lage der Grundton (H) weggelassen wird, bleibt ein Sextaccord mit übermässiger Sexte übrig.

### 362. Uebermässiger Sextaccord.



Wird dem Accorde dagegen die None hinzugefügt, und der Grundton weggelassen, so entsteht ein Zusammenklang, der in seiner ersten Umkehrung als Quintsextaccord gleichlautend ist mit einem Hauptvierklange. Vermöge der ganz anderen Beziehungen seiner Intervalle aber bedingt derselbe vollständig andere Auflösungen als der Hauptvierklang.

### 363.



Es ist wunderbar, wie durch diese Uebereinstimmung des Klanges der beiden Accorde die Umbildung der zweiten Mollstufe in die selbstständige Unterdominante der sechsten Stufe gleichsam gerechtfertigt erscheint. Die selbstständige Einleitung der zur Selbstständigkeit umgewandelten zweiten Stufe einer Molltonart eröffnet in der enharmonischen Umwechslung der Septime sofort die Beziehungen zu den Hauptaccorden der Molltonart selbst,

### 364. aber: oder:



Alle drei Accorderscheinungen werden gewöhnlich unter der allgemeinen Bezeichnung der übermässigen Sextaccorde zusammengefasst und zumeist in der Lage verwendet, in welcher die sechste Stufe der Tonart, zu welcher sie gehören, ihre Grundlage bildet.

365. In A Moll.

übermässiger Sextaccord.    übermässiger Terzquartsextaccord.    übermässiger Quintsextaccord.

Wie der zweiten Stufe überhaupt, so folgt auch den übermässigen Sextaccorden ausser der Dominante die Tonica (Moll oder Dur) als Quartsextaccord, der übermässige Dreiklang der dritten Stufe oder auch der dieser zu Grunde liegende Durdreiklang.

Fort-schrei-tungen.

366.

367.

In der Fortschreitung des übermässigen Quintsextaccordes zum Dominantdreiklange entstehen reine Quintenfolgen:

Dieselben können nur vermieden werden durch eine theilweise Lösung des Accordes, nämlich der None in den Grundton. Die übrigen Fortschreitungen bieten für die Stimmführung keine Schwierigkeit.

368. a)                      b)

In folgendem Satze sind alle drei Accorde nacheinander zur Schlusscadenz verwendet.

369.

An-schlüsse. Der übermässige Sextaccord schliesst sich am besten dem Sextaccorde der vierten Stufe mit verdoppelter Quinte oder der sechsten Stufe mit verdoppelter Terz an.

370. a)                      b)

Der übermässige Terzquartaccord folgt zumeist dem Terzquartaccorde der leitereigenen zweiten Stufe.

371.

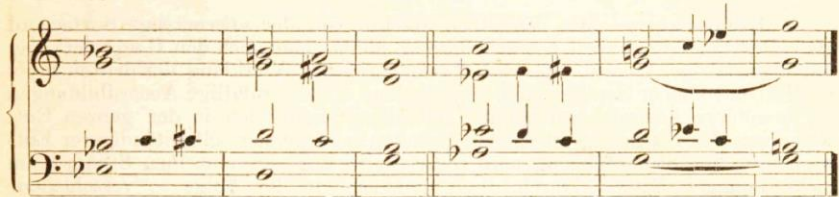
Der übermässige Quintsextaccord wird vorzugsweise aus dem verminderten Septimenaccorde entwickelt, der drei Töne mit ihm gemeinsam hat, oder aus dem Quintsextaccorde der vierten Stufe oder auch bei seiner Lösung nach Dur aus dem Vierklange der zweiten Stufe der Durtonart.

372. a)                      b)                      c)

Jeder Durdreiklang wird, weil er sowol Tonica (in diesem Falle statt des Molldreiklanges), wie Dominante sein kann, durch zwei übermässige Sextaccorde eingeleitet. Ist derselbe Tonica, so findet sich der übermässige Sextaccord eine grosse Terz tiefer, ist er Dominante, steht der übermässige Sextaccord einen halben Ton höher. Dem Dreiklange G H D kann vorausgehen Es G B Cis, wenn er Tonica ist und statt G B D steht; oder As C Es Fis, wenn er Dominante in C Moll ist.

Modulation.

373.



Bemerkung: Die dritte Lösung des übermässigen Sextaccordes nach der selbstständigen dritten Stufe wird nur selten verwendet. Dem Dreiklange G H D, wenn er statt G H Dis gebraucht wird, kann noch vorausgehen der übermässige Quintsextaccord: C E G Ais:

374.



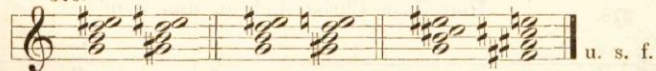
Der Molldreiklang kann, weil er nur Tonica, nicht selbstständige Dominante ist, nur durch einen übermässigen Sextaccord eingeleitet werden. Derselbe findet sich auf der sechsten Stufe oder eine grosse Terz tiefer.

375.



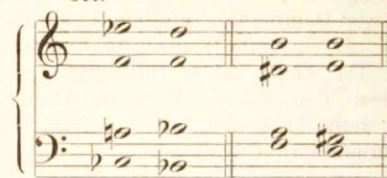
Selbstverständlich kann der übermässige Sextaccord, sowie jeder andere Drei- und Vierklang auch verschiedene andere Umwandlungen und Lösungen erfahren. Z. B.:

376.



Wie der übermässige Quintsextaccord durch enharmonische Verwechslung der Septime zum Hauptvierklange der Tonart wird, welche eine verminderte Quinte höher liegt, so kann der übermässige Terzquartsextaccord durch enharmonische Verwechslung der drei anderen Töne (des Grundtons der Terz und der Quinte) zu einem andern übermässigen Terzquartaccorde umgebildet werden, der uns wiederum in die Tonart der verminderten Quinte führt:

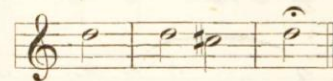
377.



Bemerkung. Mit demselben Rechte wie der übermässige Sextaccord als selbstständiger Accord betrachtet wird, könnte man auch den Hauptvierklang mit übermässiger Quinte, oder was dasselbe ist, den Vierklang der dritten Stufe in Moll mit kleiner Septime und verschiedene andere zufällige Accordbildungen als besondere Accorde behandeln. Ueberhaupt zeigt sich in der ganzen Entwicklung des Harmoniesystems ein Drängen nach immer selbstständigerer Entwicklung der Stimmführung und Individualisirung der einzelnen Stimmen im mehrstimmigen Satze. Durch diese entstehen in der Folge so verschiedene Accordcombinationen, dass sie zwar aus dem ganzen System zu verstehen und zu erklären, nicht aber aufzuzählen sind.

**Aufgabe 29.** Mündlich: Wie entstehen die übermässigen Sextaccorde? Was wird durch diese Accordbildung bezweckt? Wieviel Arten unterscheidet man? Nenne dieselben von allen Molltonarten. Welche Lösungen lassen diese Accorde zu? Wo finden sich die übermässigen Sextaccorde, die dem Molldreiklange, wo die, welche dem Durdreiklange vorausgehen? Suche Beispiele! Schriftlich: Bilde von jeder der drei Arten, dem übermässigen Sextaccorde, dem übermässigen Terzquartsextaccorde und dem übermässigen Quintsextaccorde je drei Modulationen in viertactigen Sätzen. Am Clavier: Modulation von einer Durtonart in alle Molltonarten und von einer Molltonart in alle Durtonarten mit Anwendung je eines der übermässigen Sextaccorde.

Choralharmonisirung. Für die Choralharmonisirung gewinnen wir durch die übermässigen Sextaccorde das Mittel zu einer charakteristischeren Einleitung der Dominante, als diese uns bisher durch die Hauptvierklänge oder die leitereigenen Vierklänge der zweiten Stufe geboten war. Dieselbe wird besonders wichtig für die oft wiederkehrende Wendung.



In derselben kann sowol das D des Auftactes, als auch das zweite D durch einen übermässigen Sextaccord besetzt werden, wie dies die Harmonisirung des folgenden Chorales zeigt:

378.

Herr Jesu Christ dich zu uns wend'.



Bisher waren alle unsre freien Satzbildungen symmetrisch gegliedert. Dem viertaktigen Satze als Vordersatz entsprach wieder ein Nachsatz von 4 Tacten, der ersten Periode von 8 Tacten eine zweite von 4 Tacten. Auch die Sätze von 3 Rhythmen bestanden aus drei Perioden von gleicher Tactzahl.

Weiterentwicklung der freien Satzbildung.

Diese vollständige Symmetrie der einzelnen Perioden untereinander ist nicht immer nothwendig. Besonders kann der Schluss der letzten Periode weiter ausgesponnen werden.

379. Periode von 10 Tacten durch Verlängerung des Schlusses.

a)

Die letzten 4 Tacte hätten auch anders verbunden werden können.

b)

380. Ein weiter ausgeführter dreitheiliger Satz mit verlängertem Schlusse.



### Siebenter Abschnitt.

#### Mittel zu reicherer Gestaltung der freien und selbstständigen Stimmführung.

In all unsern bisherigen Satzbildungen waren die vier gleichzeitig erklingenden Stimmen mehr oder weniger zur Darstellung der Accordverbindungen da. Jede der vier Stimmen bewegte sich nur in soweit als der Accordfortschritt es bedingte. Wie sehr wir auch auf eine selbstständige oder besondere Führung für jede einzelne Stimme achten mussten, um nicht durch Quinten- und Octavenparallelen die Mehrstimmigkeit zu beeinträchtigen, so war und blieb doch die Bewegung jeder Stimmung nur an den Fortschritt des Accordes gebunden.

Dieser Abschnitt nun soll uns die Mittel angeben, welche uns in den Stand setzen — auch jeder Stimme allein Bewegung zu gestatten, selbst wenn die andern Stimmen auf demselben Accorde ruhen bleiben. Wie die ganze Entwicklung des Harmoniesystems und alle aus demselben hervorgehenden Accordverbindungen bisher aus dem Wesen des einfachen Satzes erklärt wurden und gleichsam aus diesem herausgewachsen erschienen, so werden sich auch die Mittel, die zur Ausschmückung und reicheren Führung der einzelnen Stimmen dienen, als eine nothwendige Folge desselben erweisen.

Zu den diesem Zwecke dienenden Mitteln gehören zunächst die sog. „Wechselnoten“ oder besser Wechseltöne, durch welche die Haupttöne umschrieben werden können. Man versteht darunter die einen Ton umgebenden Ganz- oder Halbtöne.

Verbinden wir mit jedem der beiden ersten Accorde unseres einfachen Satzes wieder einen einfachen Satz, so erhalten wir im  $\frac{3}{4}$  Tact folgende Erweiterung: Wechsel-  
töne.

381.

In diesem Satze sind die 3 Melodienoten: EDE umspielt von den Noten, die eine Tonstufe höher oder tiefer liegen. Dieselbe Wahrnehmung machen wir in dem ersten Tacte für den Tenor und im zweiten Tacte für den Alt.

Denken wir uns nun den Satz im Prestissimo ausgeführt, so werden wir sofort die Schwerfälligkeit herausfühlen, welche dadurch entstand, dass wir jede einzelne Melodienote mit einem besondern Accorde begleiteten.

Wir lassen deshalb den ursprünglichen Accord im ersten Tacte auch zu den Melodietönen der Unterdominante liegen, und im zweiten Tact zu dem Tone der Tonica.

Schon der liegenbleibende Ton in der Verbindung zweier Accorde zeigt wie eine ruhende Stimme gegen die sich bewegenden contrastirt. Dieser Contrast wird noch fühlbarer, d. h. die Bewegung einer einzelnen

Stimme tritt noch mehr hervor, wenn die drei andern Stimmen in ihren Accorden ruhen und die Bewegung einer einzigen Stimme überlassen.

382.

In derselben Weise kann jede Stimme umschrieben werden.

383. a) Der Alt.

Das d im ersten Tacte, sowie das a im zweiten Tacte ist durch den Wechsel mit der Dominante zu erklären:

b)

384. Der Tenor.

385. Der Bass.

Wechseltöne können auch in mehreren Stimmen gleichzeitig angewendet werden, wenn sie sich harmonisch ergänzen oder in Terzen, Sexten und in Gegenbewegung fortschreiten.

386. a) b)

Die einen Ton umspielenden Wechseltöne können entweder halbe oder ganze Töne, kleine oder grosse Secunden sein. Wenn sich an einen Ton abwärts eine kleine Secunde als Wechselnote anschliesst, so ist der Hauptton selbst als Prime der Tonica, die Wechselnote aber als Terz der Dominante zu betrachten. Da nun Dur- und Molltonarten einen Durdreiklang zur Dominante haben, wird die Wechselnote von unten fast ausschliesslich mit einem halben Ton oder einer kleinen Secunde gebildet.

Häufig folgen auch die beiden Wechseltöne von oben und unten, oder umgekehrt direct nach einander; jedoch darf diese Umschreibung wegen ihrer Gleichförmigkeit nicht zu oft wiederholt werden.

387. a) Im Sopran.

oder:

b) Im Alt.

c) Im Tenor.

a) Im Bass.

c) Oder in je zwei Stimmen.

Beim Gebrauche der Wechselntöne ist es a) nicht immer nöthig, erst die Haupttöne anzuschlagen: die Wechseltöne können auch frei auf dem schweren Tacttheile eintreten. b) Auch kann zuweilen von dem Wechseltone ohne Rückkehr zum Haupttone weiter fortgeschritten werden. Nur ist für die Reinheit des Satzes darauf zu sehen, dass der mit einem Wechseltone zu umschreibende Ton möglichst in keiner anderen Stimme als im Basse, und auch da nur als Grundton oder Quinte vorkommt.

388. a) a) a) a) a) a) b)

389. Anwendung im Satze.

a) Wechselnoten im Sopran.

b) Im Alt.

c) Im Tenor.

a) Im Basse.

e) In allen vier Stimmen.

Dieser Satz zeigt uns, dass die Umschreibung aller oder mehrerer Stimmen durch Wechselntöne wiederum reine harmonische Verbindungen ergibt, die wir bereits im Laufe der Entwicklung des Harmoniesystems haben kennen und verwenden lernen.

**Aufgabe 30.** Mündlich: Was versteht man unter Wechselntönen, welche Arten derselben unterscheidet man, wie sind dieselben zu erklären? Besprechung der Beispiele.

Nach dem Gehör. Welche Stimme ist mit Wechselntönen umschrieben, auf welche Weise?

Schriftlich: Bilde Perioden in halben Noten, umschreibe jede Stimme derselben erst einzeln, dann verschiedene Stimmen gleichzeitig mit Wechselntönen.

Uebung ähnlicher Bildungen am Clavier.

Die durchgehenden Töne. Ein weiteres Mittel zur reichern Gestaltung der Stimmführung sind die sogenannten durchgehenden Töne. Man versteht darunter diejenigen, welche zu dem ihnen zu Grunde liegenden Accorde nicht gehören, sondern nur die Töne stufenweis verbinden.

390. a)

Die Töne D und F kommen in dem Accorde CEG nicht vor, können aber als verbindende Glieder der Accordtöne CEG zu denselben selbst erklingen, weil sie ebenso wie die Wechselntöne aus dem einfachen Satze hervorgegangen und zu erklären sind.

b)

Die Harmonisirung der Töne durch die Hauptdreiklänge zeigt uns wiederum, wie schwerfällig und den Melodiefloss lähmend diese Accordbegleitung der Melodie in schneller Ausführung sein würde. Man zieht daher die Accordgrundlage in folgender Weise zusammen:

c) oder: d)

oder: e = a

So kann sowol die diatonische, wie chromatische Tonleiter zu jedem der leitereignen Accorde, jeder Tonart erklingen:

391. a)

b)

c)

392. a)

b)

Da jeder Accord in Terzen aufgebaut ist, und nur durch Hinzufügung der Octave zu dem Dreiklange das Intervall einer Quarte entsteht, können zwischen je zwei Accordtönen nie mehr als zwei diatonische oder vier chromatische Töne als durchgehende vorkommen. Durch Verbindung der Lagen desselben Accordes mit durchgehenden diatonischen Tönen, kommt immer die diatonische Tonleiter zur Erscheinung.

393. Im Sopran.

394. In zwei Stimmen gleichzeitig.

So auch im Sopran und Alt zugleich.

395. In drei Stimmen zugleich.

Wenn hierdurch die Verbindung jedes Terzen- und Quartenschrittes durch die dazwischenliegenden diatonischen und chromatischen Töne erlaubt erscheint, so ist diese Erlaubniss doch sowol an die Gesetze der Stimmführung gebunden, als auch an die Gesetze der Accordfortschreitungen, die in den vorigen Abschnitten besprochen worden sind.

396. Man darf nicht schreiben: aber wohl:

Bemerkung. Jede auf dem leichten Tacttheile nachschlagende Septime kann als durchgehender Ton zwischen der Prime der Dominante und Terz der Tonica, jede None als durchgehender Ton zwischen der Terz der Dominante und Quinte der Tonica betrachtet werden. Dessenungeachtet sind Septimen-, übermässige Sext- und Nonen-Accorde als besondere Accorderscheinungen anzusehen, weil sie nicht immer in der Form von Verbindungsaccorden auf dem leichten Tacttheile, sondern oft auch frei auf dem schweren Tacttheile eintreten.

Am häufigsten treten die durchgehenden Töne beim Lagewechsel derselben Accorde auf:

397.

398. Oder mit chromatischen Durchgangstönen.

399. Ebenso im Septimenaccorde.

400. Durchgänge im verminderten Septimenaccorde.

Bemerkung. Diese Durchgänge können (zum Theil mit anderer Orthographie) als vorübergehende Accordlösungen erklärt werden. Ob wir sie aber als das Eine oder Andere ansehen, so stellen sie zwischen den verschiedenen Umkehrungen des verminderten oder Septimenaccordes doch nur eine fließendere Verbindung her bis zu der Lage, welcher die Lösung oder der Eintritt der zu erreichenden Tonart folgen soll.

Wie die Wechseltöne so ergänzen sich auch die Durchgangstöne, wenn sie in mehreren Stimmen gleichzeitig angewendet werden, zumeist zu vollen Accordverbindungen. Aber gerade die Verwendung in einer Stimme giebt dieser im Gegensatz zu den ruhenden andern eine besondere Bedeutung.

Einige Beispiele über den Normalsatz, cf. Bsp. 81.

401.

402.

403.

404.

**Aufgabe 31.** Wie sind diatonisch und chromatisch durchgehende Töne zu erklären? Welchen Gesetzen sind sie unterworfen? Unterscheidung nach dem Gehöre, in welchen Stimmen durchgehende Noten auftreten, ob dieselben diatonisch oder chromatisch in gerader oder Gegenbewegung verwendet sind. Schriftliche Ausarbeitung mehrerer Perioden mit durchgehenden Noten. Am Clavier die unter Beispiel 81 gegebenen 3 Bässe, vierstimmig mit durchgehenden Noten in verschiedenen Tact- und Ton-Arten zu spielen. Suche Beispiele.

Ein weiteres Mittel zur freieren Gestaltung der Stimmführung sind Vorhalte. Unter Vorhalt versteht man die verzögerte Fortschreitung einer sich stufenweis bewegenden Stimme. Es lassen sich demzufolge Vorhalte immer da anbringen, wo Stimmen bei einem Accordwechsel stufenweis fortschreiten. Z. B. in der Verbindung von Tonica und Dominante.

In diesem Satze machen nur Sopran und Tenor stufenweise Fortschritte. Es können Vorhalte im Sopran und Tenor allein oder auch zusammen angebracht werden.

405. a) b) c)

Die Verbindung der Unterdominante mit der Dominante gestattet in folgendem Satze die Verwendung von Vorhalten im Sopran, Alt und Bass; nur im Tenor ist kein Vorhalt anzubringen wegen des Terzenschrittes im ersten und wegen des Einklanges im zweiten Tacte.

406.

407. a) b)

c) Nicht gut. d) Besser.

e) Nicht gut. f)

g) h)

Der Vorhalt im Tenor im Satze e ist deshalb nicht gut, weil der Ton, der vorgehalten werden soll, vom Basse bereits im Einklange angegeben wird. Hierdurch ist die Wirkung des Vorhaltes aufgehoben oder doch beeinträchtigt.

Die Vorhalte im Basse haben überhaupt etwas Unbestimmtes, Unentschiedenes, Mattes. Im Satze e) wirkt das Nachschlagen des Bass-tones, weil die Melodie denselben Ton bereits gebracht hat, lahm, daher ist die Wendung im Satze g) vorzuziehen. Denn in derselben fällt die Wirkung des verspäteten Basseintrittes mit der Lösung des Vorhaltes im Sopran zusammen.

Alle obenstehenden Vorhalte unterscheiden sich von den oben besprochenen Wechseltönen nur dadurch, dass sie bereits in dem vorausgegangenen Accorde in denselben Stimmen da waren und mit diesen Tönen zu einer Syncope verbunden werden. Daher kann man Vorhalte auch vorbereitete Wechseltöne nennen.

Es können auch drei Stimmen Vorhalte bilden.

408.

So wie beide Wechseltöne sich direct mit einander verbinden konnten, ehe oder nachdem der Hauptton anschlug, so kann vor der Lösung des Vorhaltes ein Wechselton eingeschaltet werden.

409. a) b) c) d)

In allen Sätzen, in denen mehrere Stimmen gleichzeitig durch Vorhalte und Wechseltöne umschrieben werden, tritt sofort die harmonische Bedeutung derselben hervor.

Die durch Einschlebung eines Wechseltones vor der Lösung des Vorhaltes eingetretene Verzögerung derselben kann auch herbeigeführt werden, durch Einschlebung von Tönen, die a) zum Accord gehören, oder b) die Verbindung zwischen diesen Accordtönen und der Lösung herbeiführen.

410. a) b)

411. a) b)

412. a) b)

Auch bei Anwendung der Vorhalte sind die Regeln zu beobachten, welche bereits bei den Wechseltönen Geltung hatten: die Lösung des Vorhaltes darf nur im Basse und auch da nur als Grundton oder Quinte des Accordes vorkommen. Durch Verdoppelung eines andern als des durch einen Vorhalt verzögerten Accordtones, wird der vierstimmige Satz stets rein und fließend erscheinen. Quinten- und Octaven-Parallelen werden durch Vorhalte nicht aufgehoben. Man darf nicht schreiben:

413. oder

**Aufgabe 32.** Was versteht man a) unter Vorhalt, b) unter Vorbereitung und Lösung des Vorhaltes? Wodurch kann die Lösung verzögert werden? Suche Beispiele. Besprechung derselben nach ihrer Vorbereitung, Lösung und der Verzögerung derselben. Wo finden sich in den Beispielen Wechseltöne verwendet?

Nach dem Gehör. In welchen Stimmen kamen Vorhalte vor. Waren sie einfach oder nach Verzögerungen aufgelöst?

Schriftlich. Bildung von Perioden,

- a) mit einfachen Vorhalten im Sopran, im Alt, im Tenor, im Bass.
- b) in mehreren Stimmen,

c) mit Verzögerung der Lösung, durch eingeschobene Wechselnoten zuerst in jeder Stimme einzeln, dann in mehreren Stimmen zugleich;

d) mit Verzögerung durch harmonische Noten und deren stufenweiser Verbindung.

Am Clavier. Uebe die Beispiele 261—265 in verschiedenen Tonarten und Lagen, zuerst mit einfachen Vorhalten im Soprane, Alt, Tenor und Bass, dann in mehreren Stimmen, b) mit Vorhalten, deren Lösung verzögert ist. Uebe stets streng im Tacte.

414. a) Vorhalte im Soprane.

b) Vorhalte im Alte.

c) Vorhalte im Tenor.

d) Im Basse.

e)

Vorausnahmen.

Wie einzelne Töne in Accordverbindungen zuweilen später als die Harmonie, zu der sie eigentlich gehören, eintreten oder Vorhalte bilden, so können sie auch früher angeschlagen werden oder ihrem eigentlichen Accorde vorausgehen. Man nennt dies Verfahren Vorausnahme oder Anticipation. Hierdurch entsteht ein Zusammenklingen des Dominantaccordes mit dem Grundtone der Tonica.

415.

a)

b)

c)

Bemerkung. Die Beispiele b) und c) können ebensowol harmonisch erklärt werden, wie als Vorausnahmen, cf. B. 297. Beispiel c) erscheint als ein Nonenaccord mit ausgelassener Septime in seiner unregelmässigen Lösung oder Trugcadenz.

Häufig tritt der Grundton der Tonica im Basse ein, während die anderen Stimmen noch auf dem Dominantaccorde verweilen. Dieser Bassein-



tritt kann ebensowol als eine Vorausnahme, wie das Weiterklingen des Dominantaccordes als dreifacher Vorhalt gelten. cf. Beisp. 408.

416. a) b) c)

Eine Folge von Vorausnahmen wird zu Syncopen:

417.

**Aufgabe 33.** Was versteht man unter Vorausnahme oder Anticipation? In welchen Stimmen erscheint dieselbe am häufigsten? Wie können Vorausnahmen auch harmonisch erklärt werden? Schriftlich: Bilde Vorausnahmen mit den Beisp. 261 und 265 in verschiedenen Lagen und Tonarten und übe dieselben am Clavier.

Die durchgehenden Töne fanden ihre harmonische Erklärung dadurch, dass wir sie als einfache Sätze betrachteten, die nur in einzelnen Stimmen ausgeführt sind. Der Orgelpunkt entsteht, wenn der Grundton der Tonica oder Dominante, seltener der Unterdominante, in einer Stimme auch zu anderen Accorden fortklingt, in denen er selbst nicht vorkommt, d. h. harmoniefremd ist. cf. Beisp. 395.

418. a)

b)

c)

Man kann daher den Orgelpunkt ein Fortklingen der Grundtöne von Tonica, Dominante oder Unterdominante bei durchgehenden Accorden nennen. Schon bei der Vorausnahme entstand ein Zusammenklingen des Dominantaccordes mit dem Grundtone der Tonica. Hier aber trat derselbe frei ein, während der Dominantaccord vorbereitet war; im Orgelpunkt erscheint der Grundton der Tonica schon vorher, während die Dominante oder ein anderer harmoniefremder Accord frei zu demselben angeschlagen wird.

Der Orgelpunkt verhält sich zu der Vorausnahme wie der Vorhalt zu den Wechsel- oder durchgehenden Tönen. Was diese für einzelne Accordtöne, sind jene für den ganzen Accord.

Aber nicht bloß die Haupt- und Nebendreiklänge lassen sich über den drei Haupttönen jeder Tonart mit einander verbinden, sondern auch die tonischen und selbstständigen Einleitungen aller Nebendreiklänge,

422. 1) mit der Tonica: a) in Dur.

b) in Moll.

420. 2) mit der Dominante: a) in Dur.

b) in Moll.

421. 3) mit der Unterdominante: a) in Dur.

Musical score for exercise 421a, showing a treble and bass staff with chords and a melodic line in the bass.

b) in Moll.

Musical score for exercise 421b, showing a treble and bass staff with chords and a melodic line in the bass.

Der Orgelpunkt kann auch zuweilen in der Ober- oder Mittel-Stimme liegen.

422. I.

Musical score for exercise 422I, showing a treble staff with a long note and a bass staff with a complex chordal accompaniment.

II. a)

b)

Musical score for exercise 422IIa, showing a treble and bass staff with a melodic line in the treble and chords in the bass.

u. s. f.

Musical score for exercise 422IIb, showing a treble and bass staff with a melodic line in the treble and chords in the bass.

Der Orgelpunkt kann endlich figurirt, d. i. von Wechselnoten umschrieben sein.

423.

Musical score for exercise 423, showing a treble and bass staff with chords and a melodic line in the bass.

Auf einem fortklingenden oder umschriebenen Basstone kann demnach ein ganzes Accordgewebe in derselben Weise erklingen, als ob der Bass sich an demselben beteiligte. Es ist selbstverständlich, dass die Accordverbindungen über einem Orgelpunkte gleichfalls den Gesetzen der Stimmführung unterworfen sind; am häufigsten entwickelt sich der Orgelpunkt aus dem Quartsextaccorde am Schlusse der Compositionen.

Ein Beispiel, in dem die drei Haupttöne der Tonart als Orgelpunkte behandelt werden.

424.

Musical score for exercise 424, showing a treble and bass staff with chords and a melodic line in the bass.

Exercise 425 consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble staff and a bass staff. The music is in a key with two sharps (D major) and a common time signature. The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system continues the melodic development. The third system concludes the exercise with a final cadence.

**Aufgabe 34.** Was versteht man unter Orgelpunkt? Wie ist derselbe harmonisch zu erklären? Wie wird er am häufigsten verwendet? Bilde schriftlich mehrere Perioden mit Orgelpunkten. Uebe am **Clavier** ähnliche Sätze, wie das vorige Beispiel mit Benutzung der Haupttöne jeder Tonart zu Orgelpunkten.

Durch die Wechseltöne, durchgehenden Töne, Vorhalte, Vorausnahme Choral. und Orgelpunkte haben wir die Mittel zu einer reichen Gestaltung und Ausfiguration. schmückung für die Führung jeder einzelnen Stimme erhalten. Es kommt nun darauf an, diese Mittel hauptsächlich in der Choralfiguration zu verwenden. Dass die Anwendung dieser Schmuckmittel nicht überladen, sondern maassvoll geschehen muss, braucht wohl nicht erst betont zu werden. Es ergeben sich zunächst zwei Arten der Figuration. In der ersten Art wird die Choralmelodie oder der Cantus firmus von den drei anderen gleichzeitig oder auch abwechselnd figurirten Stimmen umspielt. In der andern übernimmt eine Stimme, zumeist der Bass (Basso continuo), die fortlaufende Bewegung im Gegensatz zu dem Cantus firmus. Die anderen beiden Stimmen ordnen sich dieser Bewegung ergänzend unter. Während wir bisher die Choralmelodie nur in dem Soprane verwendet haben, können wir dieselbe nun auch in den Bass oder eine der Mittelstimmen legen.

Choral: „Jesus meine Zuversicht.“

425. Vertheilte Bewegung in den drei unteren Stimmen.

Exercise 425 consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble staff and a bass staff. The music is in a key with two sharps (D major) and a common time signature. The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system continues the melodic development. The third system concludes the exercise with a final cadence.

Exercise 426 consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble staff and a bass staff. The music is in a key with two sharps (D major) and a common time signature. The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system continues the melodic development. The third system concludes the exercise with a final cadence.

426. Fortlaufende Bewegung im Basse.

Exercise 426 consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble staff and a bass staff. The music is in a key with two sharps (D major) and a common time signature. The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system continues the melodic development. The third system concludes the exercise with a final cadence.



c) Der Cantus firmus im Tenor mit gemischter Bewegung in den anderen Stimmen.



d) Der Cantus firmus im Basse mit fortlaufender Bewegung im Sopran.



**Aufgabe 35.** Besprechung vorstehender Bearbeitungen nach ihrer Construction, Harmoniefolge und Stimmführung in Bezug auf Vorhalte, Wechsel- und durchgehende Töne. 2) Bearbeite schriftlich mindestens drei Choralmelodien mit dem Cantus firmus im Sopran, Tenor und Basse und zwar mit gemischter und fortlaufender Bewegung in je einer Stimme (zusammen 18 Figurationen).

3) Versuche, wenn der Cantus firmus im Sopran liegt, die drei anderen Stimmen am Claviere zu figuriren. b) Uebe an vierstimmig ausgesetzten Chorälen mit Beibehaltung des Basses die Verlegung des Cantus firmus in den Tenor und Umkehrung der oberen Stimmen. Uebe die Verlegung des Cantus firmus in den Bass, zunächst in einfach vierstimmiger Behandlung, dann erst figurirt.

Die harmonische Figuration. Die Töne jedes Accordes können nicht blos von mehreren Stimmen, sondern auch von einer Stimme nacheinander und zwar in den verschiedensten Umstellungen angegeben werden. Schon der Lagenwechsel desselben Accordes kann eine harmonische Figuration genannt werden, an der sich drei oder alle vier Stimmen gleichzeitig betheiligen. Hier aber haben wir es ausschliesslich mit der Bewegung einer Stimme zu thun, die sich durch melodische Auseinanderlegung der zu Grunde liegenden Accordtöne ergibt. Sie unterscheidet sich von der bisherigen Art und Weise der Umschreibung durch Wechsel- und durchgehende Töne, Vorhalte dadurch, dass sie eine springende, jene dagegen eine ausschliesslich stufenweise Bewegung ist.

426. a)

b) In einer Mittelstimme.

c) Im Basse.

Neu an diesen Sätzen ist bloß die harmonische Leere, die scheinbar bei dem Verlassen der zum vollen Accorde nöthigen Töne erscheint, und die Ueberladung, welche durch die unnöthige Verdoppelung einzelner Accordtöne bewirkt wird. Da sich die besondere Aufmerksamkeit indess immer der sich bewegenden Stimme zuwendet, und den Accord mehr als harmonische Begleitung auffasst, wirkt diese Leere oder die unnöthige Verdoppelung vorzugsweise nur dann unangenehm, wenn sie auf dem schweren Tacttheile oder bei dem Fortschritte von einem Accorde in den andern fühlbar wird, geht aber auf den leichten Tacttheilen in Folge der schnelleren Bewegung ohne unangenehme Wirkung vorüber.

Daher ist bei der harmonischen Figurirung einer Stimme vorzugsweise darauf zu achten:

1. dass jeder neu eintretende Accord klar und unzweideutig eintritt,
2. dass auf den Haupttacttheilen die Terz nicht fehlt und
3. dass die Stimmführung bei Accordfortschritten streng beobachtet wird.

Die harmonische Figurirung ist das beste Mittel, die Stimmführung selbst in den einfachsten Accordverbindungen durch Nachahmung rhythmisch interessant zu machen.

427. a) Alle Stimmen haben andere rhythmische Motive.

20\*

428. Der Tenor ahmt das Motiv des Soprans nach.

429. Tenor und Alt imitiren nacheinander das Bassmotiv des ersten Tactes.

430. Alt und Tenor ahmen das Sopranmotiv nach.

Folgende Uebersicht zeigt, zu welchen verschiedenen Gestaltungen eine derartige Behandlung des viertactigen Satzes Veranlassung giebt.

- Das Motiv im Sopran wird abgenommen
1. vom Alt, a) nach einem ganzen Tacte oder b) einem Tacttheile,
  2. vom Tenor,
  3. vom Bass.

Die beiden anderen Stimmen können die harmonische Begleitung entweder in gleicher oder verschiedener rhythmischer Bewegung ausführen. Hierdurch sind 12 verschiedene Behandlungen möglich. Dadurch, dass das Motiv zuerst im Alt, Tenor oder Bass erscheint und die Nachahmung von je einer andern Stimme nach einem ganzen Tacte oder einem Tacttheile abgenommen wird, entstehen wiederum 36 verschiedene Arten der Behandlung.

An der Nachahmung können ferner je drei Stimmen theilnehmen:

Motiv im Basse, Nachahmung im	Tenor, Alt, Sopran,
" " " "	" Tenor, Sopran, Alt,
" " " "	" Alt, Sopran, Tenor,
" " " "	" Alt, Tenor, Sopran,
" " " "	" Sopran, Alt, Tenor,
" " " "	" Sopran, Tenor, Alt.

Motiv im Tenor, Nachahmung im Alt, Sopran und Basse und den sechs Umstellungen.

Motiv im Alt, Nachahmung im Sopran, Tenor und Basse und den sechs Umstellungen.

Da auch diese rhythmischen Nachahmungen wieder nach einem ganzen Tacte oder nur einem Tacttheile eintreten können, ergeben sich wiederum 36 neue Gestaltungsmöglichkeiten, zusammen also: 84. —

Bemerkung. Die Ausführung dieser Sätze kann dem Schüler nicht genug empfohlen werden. Sie ist das geeignetste Mittel, seine Fantasia für rhythmische Gestaltung zu beleben.

Die harmonische Figuration dient aber nicht blos zur Umschreibung einzelner Stimmen, sondern auch Darstellung einer neuen musikalischen Form. Bach nennt dieselbe Präludium, wir nennen sie Etude, auch Lied ohne Worte, wenn der harmonischen Bewegung eine melodieführende Stimme hinzugefügt ist. Sie entsteht, wenn ein durch Accordzerlegung entstandenes Motiv mehrere Perioden lang in verschiedenen Harmoniefolgen durchgeführt wird.

Folgendes Motiv führt Bach in seinen kleinen Präludien durch folgende Harmonieen weiter fort:

431. Motiv.

simile

a

b c d e f

g h i k l m n o

p q r s

In den Tacten a, b, e, i, n verdoppelt Bach in den nachschlagenden Basstönen den jedesmaligen tiefsten Accordton, in den Tacten c, d, g, h, k, l, o, p, q, r und s dagegen benutzt er für dieselben die Ergänzungstöne für die drei Oberstimmen.

Der Schüler sieht, wie das Motiv des ersten Tactes durch das Nacheinanderanschlagen der im zweiten Tacte zusammengestellten Accordtöne entstanden ist. Solche Motive können in der verschiedensten Weise in allen Tactarten gebildet werden. Z. B.:

432.

Bemerkung. Ein hierher gehöriges Beispiel von Bach ist auch das bekannte Präludium in C Dur aus dem wohltemporirten Claviere. Viele Lieder ohne Worte von Mendelson, Etuden von Chopin (op. 25 No. 1 in As Dur), von Henselt (Vögleinetude) sind ausschliesslich durch Accordzerlegung entstanden

Dass bei Durchführung des erfundenen Motivs die Stimmführung ebenso streng zu beachten ist, als in den demselben zu Grunde liegenden Harmoniefolgen, bedarf nach Obigem kaum besonderer Erinnerung.

433. Falsch wäre z. B.: Richtig:

Grössere Freiheit gestattet die harmonische Figuration, wenn sie nicht auf Sequenzen desselben Motivs beruht. So braucht der Septimenaccord z. B. nur theilweise, d. h. bei Terz oder Septime richtig gelöst zu werden in unterbrochener Bewegung:

434. a)

b) Dagegen:

Die rein harmonische Figuration wird nur selten zur ausschliesslichen Durchführung eines Satzes benutzt. In den meisten Fällen erscheint dieselbe gemischt mit der stufenweisen Figuration oder geschmückt durch Wechseltöne, durchgehende Töne und Vorhalte. So verlässt Bach z. B. in No. 1. der kleinen Präludien in der Mitte des Satzes das zuerst ergriffene Motiv und führt die über dem Orgelpunkt G fortschreitenden Accorde theils rein harmonisch, theils mit Hilfe von durchgehenden Noten durch:

435. a)

b) Rein harmonische Durchführung würde sein:

u. s. f.

c) Dagegen Bach mit durchgehenden Noten.

u. s. f.

In folgender Choralbearbeitung von Bach ist die harmonische Figuration besonders anschaulich verwendet.

436. Herr Christ der ein'ge Gottessohn.



Ein schönes Beispiel einer harmonischen Choralfiguration findet sich auch in den Variationen der VI. Mendelsohn'schen Orgelsonate, in der der Cantusfirmus im Ped. liegt und die Manuale sich in Accordharpeggien bewegen.

**Aufgabe 36.** Was versteht man unter harmonischer Figuration? Wodurch unterscheidet sie sich vom Accordwechsel? Wozu dient sie? Schriftlich: Bearbeitung einiger Präludien mit freier Erfindung der Harmoniefolge und des Motivs. 2. Bearbeitung einiger Choralmelodien mit folgenden Motiven:



Spiel der Beispiele 145, 146, 147, 148 mit den oben angegebenen rhythmischen Motiven.

## A n h a n g.

### Ueber das kirchliche Orgelspiel überhaupt.

Da in der protestantischen Kirche dem liturgischen Theile des Gottesdienstes im grossen Ganzen nur eine geringe Zeit und Ausbreitung vergönnt ist, so muss der ästhetischen Seite des Orgelspiels, welches lediglich zur Begleitung und Einführung des Chorals dienen soll, eine besondere Pflege gewidmet werden. Es ist nicht genug, dass der Organist musikalisch technisch correct und flüssend spielt — nein, er soll auch mit Geschmack und ästhetischem Urtheile spielen, so dass er die Gemeinde nicht nur nicht in ihrer Andacht stört, sondern hebt und erbaut.

Die technische Fertigkeit des correcten und flüssenden Abspielens der Choräle und leichter Vorspiele bleibt für jeden Organisten allerdings die unerlässlichste Voraussetzung. Auch muss bei dem Seminarunterrichte das Hauptaugenmerk hierauf gerichtet werden. Aber schon bei nur rein technischer Wiedergabe fertiger Compositionen bleibt ein so weites Feld für die Bethätigung eines guten Geschmackes übrig, dass es als Pflicht eines dem Zwecke des Seminarunterrichts dienenden Lehrbuches erscheint, auch hierüber einige Anhaltspunkte zu geben.

1. Jeder Organist darf im Gottesdienste nur solche Choralbearbeitungen und Stücke zum Vortrage wählen, die er technisch vollständig be-

herrscht. Jeder Vortrag verlangt unbedingte Ruhe; im Gottesdienste zumal ist jedes hastige Uebereilen oder flüchtige unsaubere Uebergehen schwieriger Stellen ebenso unwürdig, wie ein Verschleppen des Tempos wegen technischer Unfertigkeit. Wenn eine zu langsame, aber reine und gleichmässige Spielweise auch viel eher auf der Orgel zu ertragen ist, als eine hastige, unsaubere, übereilte, so liegt doch auch in ihr eine grosse Gefahr — die der Langweiligkeit. Niemals darf der Orgelspieler in dem Gottesdienste sich hören lassen wollen. Die Kunstfertigkeit muss stets dem Zwecke der Andacht und Erbauung untergeordnet sein; sie darf die Weihe des Ortes nie dadurch verletzen, dass sie die Aufmerksamkeit der Gemeinde für sich in Anspruch nimmt und von der innern Sammlung abzieht. Niemals aber auch darf er unvorbereitet zur Orgel treten und durch sein stümperhaftes oder nur gleichgültiges Spiel die Andacht der Gemeinde schädigen. Vor Allem muss er sich hüten, in der Choralbegleitung zu sehr zu schleppen, weil er vielleicht einen Accord nicht schnell genug übersehen kann. Die Orgel soll den Gemeindegang tragen und führen und vor jenem gleichgültigen Schlendrian bewahren, der jede Melodie und jeden Choral in geisttödtendem Einerlei herunterleiert.

Durch die Möglichkeit verschiedener Registrirung ist dem Orgelspieler ein fast unerschöpfliches Mittel zur Charakterisirung desselben Chorals gegeben. Der Orgelspieler aber, der sich darin gefällt, jeden Sonntag mit Mixturen oder gar mit vollem Werke zu spielen, nimmt sich damit die beste Weihe der grossen Feste weg. Aber nicht blos die Festtage sollen sich von den Sonntagen unterscheiden — auch zur Charakterisirung der christlichen Festzeiten überhaupt kann der Orgelspieler schon durch die Registrirung beitragen. Während die Adventszeit in ihrem hoffnungsvollen Aufblick auf die Geburt des Erlösers durch die Anwendung einer kräftigeren Instrumentation (Metallstimmen, Principale u. Octaven) rechtfertigt, so verlangt die Fastenzeit durch das tiefe Weh, welches die Leidensgeschichte immer wieder in uns wachruft, eine tiefernste klagende Färbung der Choräle und Vorspiele durch Holzstimmen (Flöten, Gedacte und Bordun). Wenn somit von dem Orgelspieler schon auf die allgemeine Stimmung der christlichen Festzeit Gewicht zu legen ist — so muss er insbesondere den Inhalt des vorzutragenden Chorals zu charakterisiren versuchen. Aber auch hierin ist überall nur maassvoll zu verfahren und der Inhalt der einzelnen Zeilen dem der Strophe, der Inhalt der Strophe dem des ganzen Liedes, das ganze Lied der allgemeinen Stimmung der Festzeit unterzuordnen. Es ist geradezu tactlos und ungeschickt, wenn ein Organist in derselben Strophe die eine Zeile, die von der Sanftmuth und Milde des Höchsten redet, mit einigen Flötenstimmen, dagegen die folgende, die etwa von der Herrlichkeit desselben spricht, mit vollem Werke begleitet. Viele glauben hierdurch dem Sinne des Textes gemäss zu spielen. In den meisten Fällen genügt das Hinzuziehen oder Abstossen einer einzigen Stimme zur Andeutung der verschiedenen Stimmung einer Strophe oder Strophenzeile.

Nur durch Wahrung der Einheitlichkeit in der Grundstimmung der Registrirung wird der Orgelspieler dem Inhalte des Chorals und den Anforderungen gerecht, die sein Amt an ihn stellt.

Das von dem Vortrage im Allgemeinen und von der Registrirung freie Choral-Gesagte gilt noch viel mehr von der freien Choralharmonisirung und der Choral-Bildung freier Vorspiele. Nur die sicherste Technik berechtigt den Organisten zur Abweichung von den vorgeschriebenen Noten und zur Begleitung der Choralmelodie mit Harmonieen nach eigenem Geschmacke. Der Gottesdienst darf nie zu einer Uebungsstunde oder gar zu blossen Versuchen



herabgewürdigt werden. Wenn es gelungen ist, durch vorliegendes Lehrbuch auch die musikalisch weniger befähigten Schüler in verhältnismässig kurzer Zeit zum freien und sicheren Gebrauche der Accorde in kleineren Vorspielen und der Choralharmonisirung anzuleiten, so darf einige Fertigkeit in der Anwendung der Accorde nicht dazu verleiten, von der Benutzung guter Choralbücher oder Vorspiele abzusehen. Gerade der Befähigtere wird sehr bald fühlen, wie leicht er in Einseitigkeit verfällt, indem ihm gewisse harmonische Wendungen, die ihm zuerst besonders gefielen, immer wieder durch die Finger laufen. Vor dieser Einseitigkeit rettet nur das fleissige Studium guter Choralbearbeitungen; vor Allem unseres grossen unerschöpflichen Meisters Bach. Je eingehender dieses Studium ist, um so grösseres Erstaunen wird es hervorrufen über den Reichthum der verschiedenen harmonischen Mittel und die Feinheit des künstlerischen Empfindens in der Verwendung derselben.

Mehr noch als die nur äusserlich wirkende Registrirung wird eine geschmackvolle Choralharmonisirung zum Mittel: die Stimmung der Festzeiten, des ganzen Chorals, einzelner Strophen und Strophenzeilen anzugeben und der Gemeinde mitzuthemen. Wenn für die Festtage sich ein reicherer Wechsel der Harmonieen in Figuration oder doch die Anwendung vorzugsweise der selbstständigen Einleitungen und der Grundharmonieen empfiehlt, so dürfte für den sonntäglichen Gottesdienst mehr die leitereigene Behandlung der Choräle vorzuziehen sein. Die Wirkung eines Chorals in lauter Dreiklänge ist eine durchaus kräftigere, als wenn in demselben vorzugsweise Vierklänge verwendet werden. Unter den Accorden wirken wieder die Hauptdreiklänge und Hauptvierklänge markiger und entschiedener als die Nebendreiklänge und Nebenvierklänge, die selbstständigen Einleitungen kräftiger als die leitereigenen, endlich alle Umkehrungen der Accorde weicher als die Grundlage derselben.

437. Die Harmonisirung folgender Schlusswendung zeigt dies am besten.

a) b) c) d) e) f) g) h) i) k) l) m) n) o) p) q) r) s) t) u)

v) w) x) y) z) aa) bb) cc) dd) ee) ff) gg) hh) ii) kk) ll) mm) nn) oo) pp) qq) rr) ss) tt) uu) vv) ww) xx) yy) zz) aaa) bbb)

u. s. f.

In all diesen Harmonisirungen ist auf jedes Schmuckmittel verzichtet worden. Jede derselben kann aber wieder unzählige Mal verändert werden durch Vorhalte, Wechseltöne, durchgehende Töne, Vorausnahmen, so dass es geradezu unmöglich ist — alle Ausdrucksmittel zu erschöpfen.

Freie Vorspiele.

Die für den Gottesdienst wesentlichste Vortragsweise des Chorals ist die, in welcher die Melodie oder der Cantus firmus mit einer hervortretenden Stimme gespielt wird. Wenn während des Gemeindeganges die Verlegung des Cantus firmus in den Bass oder eine Mittelstimme nur in seltenen Fällen angewendet werden kann, so ist dieselbe für die Vorspiele und Einföhrung der einzelnen Strophen um so wichtiger. Nichts eignet sich mehr zu einem Choralvorspiele als ein figurirter Choral, dessen Melodie in einer Mittelstimme oder im Basse liegt. Zu demselben bedarf es nicht einmal der

Durchführung aller Strophenzeilen, es genügt meistens schon das Anklingen der ersten Zeilen, um den Choral würdig vorzubereiten und dadurch die Gemeinde in die für denselben nöthige Stimmung zu versetzen. Um einige Routine in der Verlegung des Cantus firmus in den Tenor zu erlangen, empfiehlt es sich zunächst, die Harmonieen eines ausgesetzten Chorales beizubehalten — und die Tenorstimme mit der Sopranstimme zu vertauschen. In sehr kurzer Zeit wird dann die rechte Hand unwillkürlich die Melodie (frühere Tenorstimme) mit Vorhalten, durchgehenden und Wechseltönen ausschmücken, so dass schon hierdurch eine, wenn auch noch unfreie und zuweilen gezwungene, jedoch ziemlich correcte Figuration der Oberstimme entsteht. Die Verlegung der Melodie in den Bass kann nur durch andauernde schriftliche und praktische Uebung erlernt werden. Ausser der Choralfiguration empfiehlt sich am meisten zur Gestaltung eines einfachen und würdigen Vorspiels die rythmische Umbildung der ersten Choralzeile zu einem bestimmten Motiv, z. B. zu dem Chorale:

„Herzlich thut mich verlangen.“

438. a)

b) Oder die Melodie im Basse.

c) Oder im Tenor.

a)

Obwol der Verfasser die sogenannten Zwischenspiele nur zwischen

Zwischen-  
spiel.

den ganzen Strophen und zwischen den Choralzeilen in **figurirten** Chorälen künstlerisch berechtigt hält, so sind dieselben dennoch auch beim einfachen Chorale noch in so vielen Gemeinden üblich, dass eine Uebung in denselben den angehenden Orgelspielern jedenfalls nützlich sein dürfte.

Im Allgemeinen wird der Fluss in der musikalischen Form des Chorals am wenigsten gestört werden, wenn man den Halter bei jedem Zeilenschlusse drei Schläge in der gleichen Bewegung des Chorals aushält, wenn ein Auftact folgt, dagegen zwei Schläge, wenn die nächste Zeile mit vollem Tacte beginnt. Unter Schlag aber ist eine halbe Tactnote verstanden, wenn der Choral alla breve gedacht ist oder ein Viertel, wenn er im Viervierteltacte steht.

„Herr Jesu meines Lebens Licht“ ohne Zwischenspiele.

439.

Zwischenspiele.

440. a)

b)

c)

oder:

oder mit Hilfe von Trugschlüssen:

Ein Choral, dessen Zeilen mit vollem Tacte beginnen:

„Straf mich nicht in Deinem Zorn“ ohne Zwischenspiele.

Zwischenspiele.

Ausser diesen am häufigsten wiederkehrenden Zeilenschlüssen schliesst in einigen Chorälen die Zeile mit dem zweiten Tacttheile. In diesem Falle macht sich das umgekehrte Verhältniss geltend. Und zwar wird der Halter, wenn die nächste Zeile im Auftact beginnt, zwei Schläge — dagegen drei Schläge gehalten, wenn sie mit vollem Tacte anfängt. Durch den folgenden Auftact ist die Verbindung desselben mit dem Zeilenschlusse durch Ausfüllung des ersten Tacttheiles von selbst geboten. Z. B. in dem Chorale:

„Wer nur den lieben Gott lässt walten“.

oder:

Oder im Chorale: „Wie gross ist des Allmächtigen Güte“.

oder: oder:

Folgt aber der Eintritt der nächsten Zeile mit vollem Tacte, so ist die Einschlebung eines ganzen Tactes für das Zwischenspiel geboten. Z. B. in dem Chorale:

„Werde munter mein Gemüthe“.

444.

Dasselbe Gesetz gilt für die dreitheiligen Choräle. Steht der Halter auf dem ersten Tacttheile, so wird nur der Tact ergänzt mit Festhaltung der Melodienote bis über den zweiten Schlag. Z. B. im Choral:

445. „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“.

Steht dagegen der Halter auf dem letzten Tacttheile, so muss, wenn die nächste Zeile mit vollem Tacte beginnt, ein ganzer Tact eingeschoben werden. So im Choral:

„Lobe den Herren, o meine Seele“.

446.

u. s. f.

Schliesst die Zeile mit dem ersten oder zweiten Tacttheile, so dass darauf ein Auftact folgt, so ist gleichfalls die Einschlebung eines Tactes notwendig, aber so, dass der Schlusstact und der Auftact ergänzt werden: Z. B. in dem Chorale: „Eins ist Noth“.

447.




Jedes Zwischenspiel, welches sich nicht streng dem Rhythmus des ganzen Chorals einfügt, sondern denselben durch Verschleppung oder Ueber-eilung, durch zu grosse Ausdehnung oder Verkürzung schädigt — ist schlecht.

Mit Festhaltung obiger rhythmischer Grundsätze können für die Zeilen-Zwischenspiele alle in den verschiedenen Abschnitten gegebenen harmonischen Mittel einzeln zur Anwendung kommen: (1. die Hauptdreiklänge, 2. die selbstständigen Nebendreiklänge, 3. der verminderte und übermässige Dreiklang, 4. Der Hauptvierklang in der Grundlage und seinen Umkehrungen, 5. Die Nebenseptimenaccorde insofern sie den Anfangsaccord der Strophenzeile als Dominante, Unterdominante, Medianten charakterisiren, 6. Der verminderte Septimenaccord, 7. Der Hauptnonenaccord, 8. Die übermässigen Sextaccorde), sowol als directe Einleitungen zu dem Anfangs-accorde der nächsten Zeile, wie auch als Verbindungen zum Anschlusse an den letzten Accord der vorausgegangenen Zeile.

Als Zwischenspiele zwischen den ganzen Choralstrophen empfehlen sich zwei- — höchstens viertactige Sätze, deren Bildung sowol in Bezug auf Wahl der Harmonieen, als auch in Bezug auf die Bewegung den darauf folgenden Strophen entsprechen muss.

**Aufgabe 37.** Was ist vom Organisten über Vortrag im Gottesdienste im Allgemeinen, was über technische Fertigkeit, Registrirung, was über freie Choralharmonisirung, Bildung freier Vorspiele und Zwischenspiele im Gottesdienste zu beherzigen? Welche rhythmischen Verschiedenheiten können bei den Zwischenspielen vorkommen? Auf welche Weise werden dieselben behandelt? Schriftlich und am Clavier: Bildung von Zwischenspielen in den verschiedenen Arten des zwei- und dreitheiligen Chorals mit systematischer Anwendung der verschiedenen Einleitungsmittel.



„Wem die Geschichte des Vaterlandes, seines Geburts- oder Wohnortes gleichgültig ist,  
dürfte wohl kaum Anspruch auf einige Bildung erheben.“



Heinrich Gottlob Eisenach 1820 Pfarrer von Stadtsulza

„Wer die Vergangenheit nicht kennt, kann die Gegenwart nicht verstehen  
und die Zukunft nicht gestalten.“

Helmut Kohl 1995 Bundeskanzler

Dieses Werk ist in Zusammenarbeit mit Sulza`s Historien Freunden entstanden, einem losen Verbund von Geschichte und Heimat begeisterten Mitbürgern. Vielen Dank für die Unterstützung an alle Beteiligten und das zu Verfügung gestellte Material. Ein ganz besonderer Dank gilt den Verstorbenen, für Ihre unermüdliche lebenslange Forschung und Archivierung.

Um bestehende Lücken zu füllen, sind wir jederzeit für Leihgaben zur Digitalisierung und Archivierung dankbar.  
Bitte an den Verfasser wenden.



## Impressum

Kontakt:

Autor: R.W.Balthasar Neumann

Ort: Bad Sulza

Email: holzwurmbaltha@gmx.de

Verantwortlich für den Inhalt:

R. W. Balthasar Neumann



Haftung für Inhalte:

Die Inhalte der Seiten wurden mit größter Sorgfalt erstellt. Für die Richtigkeit, Vollständigkeit und Aktualität der Inhalte kann jedoch keine Gewähr übernommen werden.

Die erstellten Inhalte und Werke in dieser PDF unterliegen dem deutschen Urheberrecht. Die Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und jede Art der Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtes bedürfen der schriftlichen Zustimmung des jeweiligen Autors bzw. Erstellers. Downloads und Kopien dieser Seite sind nur für den privaten, nicht kommerziellen Gebrauch gestattet. Soweit die Inhalte auf dieser Seite nicht vom Verfasser erstellt wurden, werden die Urheberrechte Dritter beachtet. Insbesondere werden Inhalte Dritter als solche gekennzeichnet. Sollten Sie trotzdem auf eine Urheberrechtsverletzung aufmerksam werden, bitten wir um einen entsprechenden Hinweis. Bei Bekanntwerden von Rechtsverletzungen werden ich derartige Inhalte umgehend entfernen.



### Quellenhinweise:

Wenn nicht im Artikel bezeichnet:

- Privat Archiv R.W. Balthasar Neumann – Bad Sulza
- Wikipedia - Internet

