

#2.

Wilhelm Rischbieter

Der Harmonieschüler

Vol. 2
=

Teil II

Erläuterungen und Beispiele

2557



AUFFÜHRUNGSRECHT VORBEHALTEN

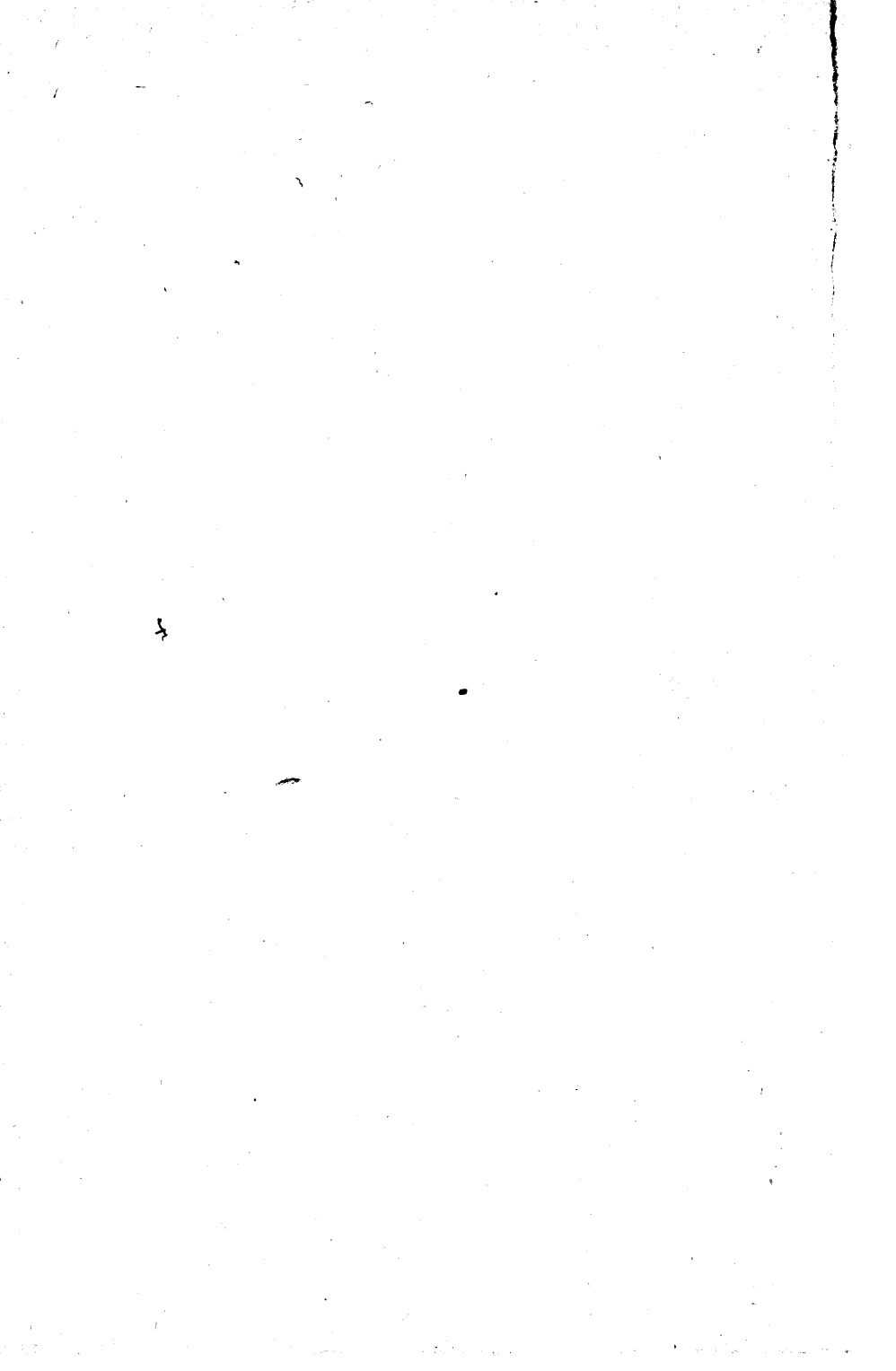
VERLAG UND EIGENTUM FÜR ALLE LÄNDER:

RIES & ERLER, BERLIN

SOLE AGENTS:

C. F. PETERS CORPORATION

873 PARK AVE. SO., NEW YORK 16, N.Y.



Wilhelm Rischbieter

Der Harmonieschüler

Teil II

Erläuterungen und Beispiele



AUFFÜHRUNGSRECHT VORBEHALTEN

VERLAG UND EIGENTUM FÜR ALLE LÄNDER:

RIES & ERLER, BERLIN

Inhaltsangabe

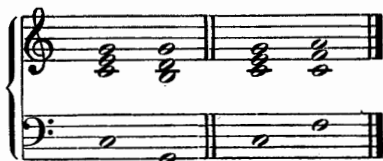
	Seite
Verbindung der Haupt- und Nebendreiklänge	1
Umkehrung der Dreiklänge	5
Septimenaccord	10
Ueber die Qualität der verschiedenen Auflösungen der Septimenaccorde	22
Alterirte Accorde	30
Die verdeckten Quinten	34
Wette Harmonielage	40
Borhalt	46
Der Quartsextaccord	55
Modulation	63

unveränderter Nachdruck
der 1. Auflage

117
R515h
vol. 2

Verbindung der Haupt- und Nebendreiklänge.

Der tonische Dreiklang hat mit dem Ober- und Unterdominantdreiklang je einen Ton gemeinschaftlich. Die Folgen I-V und I-IV werden sich also folgendermaßen gestalten:



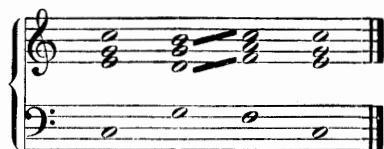
Bei diesen Accordfolgen sind allerdings noch viele andere Stimmenfortschreitungen möglich; der Anfänger thut aber gut, wenn er einstweilen derartige Verbindungen noch vermeidet, denn es könnten sonst leicht einmal sogenannte verdeckte Quinten zum Vorschein kommen und zwar solche, die unter allen Umständen zu vermeiden sind, z. B.:



Bei der Accordverbindung I-IV-V-I kommt, wenn wir mit der Terzlage beginnen, folgende verdeckte Quinte zum Vorschein:



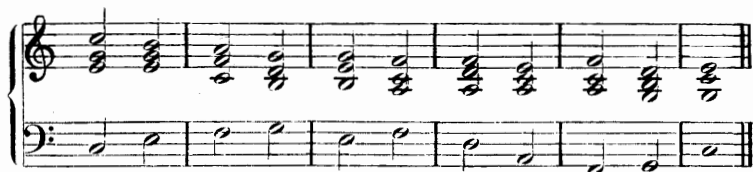
Dieselbe gehört zu den statthafsten; die folgende hingegen zu den unstatthafsten:

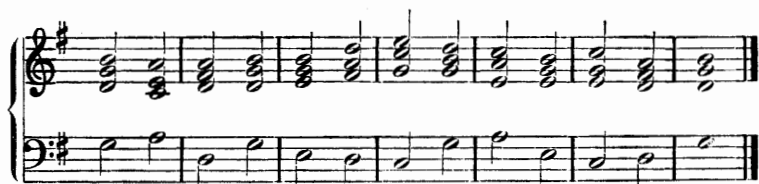


Soll daher diese Folge in der Grundlage vor sich gehen, so ist es nicht gut, mit der Octavlage des tonischen Dreiflanges zu beginnen.

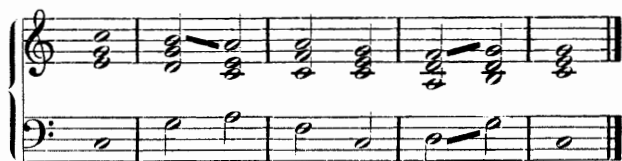
Wenn wir uns bei der Harmonisirung einer Melodie auf die Hauptdreiflänge beschränken wollten (vorausgesetzt, daß es die betreffende Melodie nicht unmöglich macht), so würden wir z. B. in C-Dur die Töne C und G nur als Grund- oder Quinttöne, die Töne a, e und h nur als Terztöne, und den Ton D nur als Quintton vernehmen. Durch Hinzunahme der Nebendreiflänge sind wir aber in den Stand gesetzt, die Grund- und Quinttöne auch als Terzen und die Terztöne als Grund- und Quinttöne hören zu lassen.

Die Ausarbeitung dieser Aufgaben (Haupt- und Nebendreiflänge in der Grundlage) wird dem Schüler keine großen Schwierigkeiten bereiten; nur merke er sich zunächst Folgendes: Macht der Baß einen Quartens- oder Quintensprung, so bleibt eine Stimme liegen und die beiden anderen schreiten stufenweise fort; bei Terzensprüngen bleiben zwei Stimmen liegen und die andere bewegt sich einen Schritt auf- oder abwärts. Schreitet der Baß stufenweise fort, so müssen sich alle drei Stimmen fortbewegen, und zwar abwärts, wenn der Baß aufwärts, und aufwärts, wenn er abwärts schreitet: also in Gegenbewegung. Es mögen hier einige Beispiele folgen:





Es können bei derartigen Aufgaben allerdings Fälle eintreten, wo sich Ausnahmen von den oben aufgestellten Regeln nöthig machen, z. B.:

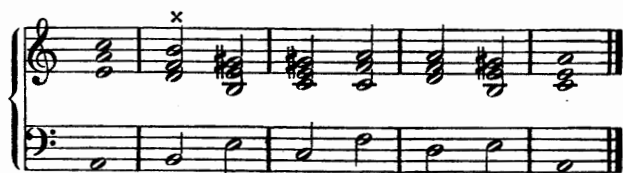


Das Abwärtschreiten des Soprans von h nach a im zweiten Takte klingt etwas auffällig, ebenfalls die verdeckte Octav in Takt 4. Der Schüler thut deshalb gut, bei der Accordsfolge V-VI die Terz aufwärts, und bei der Folge II-V die Oberstimme abwärts zu führen; denn die verdeckte Quinte die durch Letzteres entsteht, klingt nicht so auffällig, wie die verdeckte Octav. Liegt bei der Folge V-VI die Terz im Alt, so kann sie (in Dur) auch abwärts geführt werden; ferner brauchen bei der Folge II-V die Stimmen dann nicht abwärts geführt zu werden, wenn der Baß den Grundton der Dominante nach unten zu nimmt:

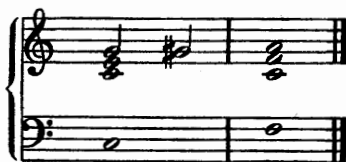


In Moll verhält sich die Sache allerdings etwas anders. Bei der Folge V-VI muß die Terz unter allen Umständen aufwärts, und bei der Folge II-V müssen die drei Oberstimmen stets abwärts geführt werden, weil sonst übermäßige Secundfortschreitungen entstehen. In freien Compositionen und namentlich in Instrumentalsätzen kommen zwar ziemlich oft übermäßige Secundfortschreitungen zum Vorschein; in Vocalsätzen sind dieselben aber (und zwar mit Recht) verpönt.

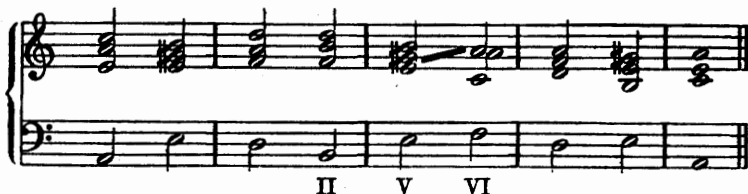
Von den Nebendreiklängen kann der auf der siebenten Stufe (in vier- oder mehrstimmigen Sätzen) in der Grundlage nicht gut zur Anwendung gebracht werden, denn die Verdoppelung des Grundtones, der als Leitton vernommen wird, ist unstatthaft. Es ist überhaupt wahrzunehmen, daß alle verminderten Dreiklänge, selbst dann, wenn der Grundton eines solchen nicht als Leitton vernommen wird, in der Grundlage und mit Verdoppelung des Grundtons nicht sehr schön klingen, z. B.:



Auch der übermäßige Dreiklang im dritten Takte klingt hier etwas auffällig; er macht den Eindruck, als gehörte er gar nicht dort hin. Es läßt sich dies folgendermaßen erklären: Der Dreiklang c E gis besteht aus zwei Intervallen des tonischen und zwei Intervallen des Dominantaccordes (A c E gis H); derselbe repräsentirt gewissermaßen zwei Dreiklänge (I und V), die gern nacheinander, aber nicht theilweise zusammen auftreten wollen. In obigem Beispiel würde daher zu Anfang des dritten Taktes der A-Molldreiklang besser am Platze sein. — Einen viel besseren Eindruck macht der übermäßige Dreiklang, wenn derselbe als sogenannter alterirter Accord auftritt:



Es folgen einige Beispiele in Moll.





Umkehrung der Dreiklänge.

Wenn bei Accordverbindungen alle Dreiklänge in der Grundlage auftreten, so ist die Selbstständigkeit des einen so groß wie die des andern. Die Accordfolgen erhalten dadurch etwas Starres, Steifes, und die Stimmenführung geht, namentlich bei Folgen nichtverwandter Dreiklänge immer in derselben Weise vor sich. Diese mehr oder weniger großen Uebelstände fallen dadurch weg, daß der Baß sich nicht immer in Grundtönen fortbewegt, sondern auch dann und wann einmal die Terz oder Quinte erhält.

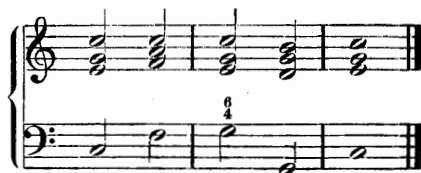
Die für den Anfänger hierdurch nothwendig werdenden Bezifferungen der Baßstimme werden dem Schüler keine großen Schwierigkeiten bereiten, denn es handelt sich hierbei nur um Sext- und Quartsextaccorde. Befindet sich über der Baßnote nur eine 6, so muß der Schüler sich eine 3 hinzudenken; der Aufbau ist dann folgendermaßen:

6 Grundton
(3) Quinte
Baß: ♯ Terz,

und beim Quartsextaccord:

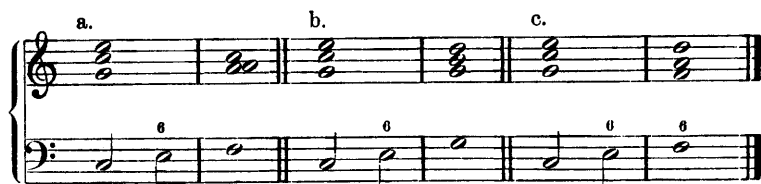
6 Terz
4 Grundton
Baß: ♯ Quinte.

Beim Quartsextaccord wird die Quinte (Baßton) und nicht der Grundton verdoppelt, z. B.:

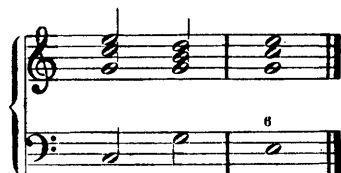


Es giebt wohl kaum eine Regel, die so wenig Ausnahmen erleidet als diese, während die Regel, daß beim Sextaccord die Sexte verdoppelt wird, ziemlich oft nicht befolgt werden kann. Denn wenn auch namentlich bei den Hauptdreiklängen die Sexte (der eigentliche Grundton) die erste Anwartschaft auf die Verdoppelung hat, so können doch viele Fälle eintreten, wo durch die Verdoppelung des Grundtons grobe Fehler entstehen, oder die Stimmenführung dadurch sehr ungelentig wird. Nun entsteht aber für den Schüler die Frage, was er in dem Falle, wo die Grundtonsverdoppelung bei einem Hauptdreiklänge nicht gut möglich ist, verdoppeln soll, die Terz, oder die Quinte. Bei dem Dominantdreiklänge kann die Antwort nur heißen: die Quinte, da die Terz dieses Accordes als Leitton vernommen wird; treten hingegen die Dreiklänge I und IV in der Sextlage auf und ist die Grundtonsverdoppelung nicht gut möglich, so kann auch die Terz in Betracht gezogen werden. Welches von diesen beiden Intervallen sich im gegebenen Falle am besten zur Verdoppelung eignet, hängt von so viel Zufälligkeiten ab, daß eine unumstößliche Regel hierfür nicht aufgestellt werden kann. Es geht hieraus hervor, daß derartige Aufgaben (Umkehrung der Dreiklänge) dem Schüler, namentlich wenn er nicht sehr begabt ist, einiges Kopfzerbrechen verursachen können. In meinem Buche: Aufgaben und Regeln für Harmonieschüler (Berlin, Ries & Erler, 16. Auflage) findet der Schüler S. 7 Aufgaben mit Sext- und Quartsextaccorden wo bei allen Sextaccorden die Sexte zwanglos verdoppelt werden kann. — Einiges über diesen Gegenstand will ich noch zur Sprache bringen, so z. B., daß es nicht gut ist, die tonische Terz bei der Folge Dur: I-IV zu verdoppeln; weil bei directer Stimmenverbindung, wo immer der nächste Weg eingeschlagen wird, die Terz bei obiger Folge nur eine Stufe aufwärts schreiten kann; es findet hier genau so wie bei der Folge V-I eine Leittonsfortschreitung statt. Anders verhält es sich bei der Folge I-V, wo die tonische Terz eine Stufe abwärts zu schreiten hat (also keine Leittonsfortschreitung stattfindet), oder bei der Folge I-II, wo der tonischen Terz zwei stufenweise Fortschreitungen zu Gebote stehen;

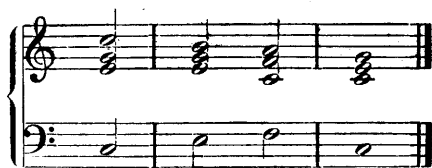
bei diesen letzteren Folgen (I-V und I-II) kann die tonische Terz schon passender verdoppelt werden. Der Schüler vergleiche in folgendem Beispiel a. mit b. und c.:



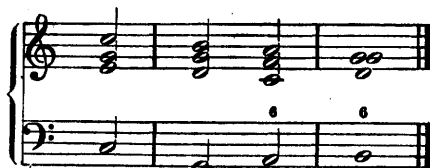
Beispiel a. klingt nicht so ungezwungen wie Beispiel b. und c.; die Ursache hiervon liegt darin, daß sich in der Oberstimme (also in der melodieführenden) bei a. eigentlich gar kein Accordwechsel ausdrückt, am allerwenigsten der von I zu IV, denn die Oberstimme schreitet hier nicht wie bei b. und c. melodisch, d. h. stufenweise weiter. — Es ist bei der Terzverdoppelung auch nicht außer Acht zu lassen, ob der betreffende Dreiklang gleich mit doppelter Terz auftritt oder nicht; im ersteren Falle kann die doppelte Terz namentlich dann, wenn sie unmotiviert auftritt, sehr auffallend klingen:



Es ist schon einigemal vom „Leitton“ die Rede gewesen. Nun ist möglicherweise dem Schüler früher einmal gesagt worden, daß die siebente Stufe der Tonleiter Leitton genannt wird, diese Erklärung ist auch nicht falsch, denn der Leitton bildet in der Leiter die siebente Stufe; nur darf der Schüler hierbei nicht vergessen, daß z. B. in der C-Durtonart der Ton h nur dann als Leitton vernommen wird, wenn derselbe als Terz des Dominantdreiklanges oder als Grundton des verminderten Dreiklanges h D F (VII) auftritt. Wenn wir den Ton h als Quinte des Nebendreiklanges e G h (C: III) auftreten lassen, so wird er garnicht als Leitton vernommen:



Die bekannte Regel, daß der Leitton eine Stufe aufwärts geführt werden muß, hat nur volle Gültigkeit bei den Folgen V-I, VII-I, V-VI und VII-VI. Bei der Folge V-IV kann er auch abwärts geführt werden:



Hinsichtlich der Terzverdoppelung ist hier noch zu bemerken, daß dieselbe bei den Dreiklängen II und VII, die in der Regel als Sextaccorde auftreten, ganz am Platze ist, und daß man von derselben erst dann absteht, wenn durch die Terzverdoppelung eine ungelente oder fehlerhafte Stimmenführung entsteht. In diesem Falle wird bei dem Dreiklange auf der zweiten Stufe gewöhnlich der Grundton und bei dem auf der siebenten Stufe die Quinte verdoppelt, z. B.:



Es kann bei derartigen Aufgaben auch leicht einmal der Fall eintreten, daß eine ungeeignete Lage des Dreiklanges auf der zweiten Stufe den Schüler in große Verlegenheit bringt, z. B.:



In diesem Falle ist folgende Stimmenführung — trotz der verdeckten Octav — vorzuziehen:



Wenn sich bei dem Dreiklange auf der siebenten Stufe die Quintverdoppelung nicht umgehen läßt, so hat der Schüler darauf zu achten, daß die verminderte Quinte, da dieselbe als Dissonanz vernommen wird, sich nicht sprungweise fortbewegt:



Es folgen einige Beispiele.

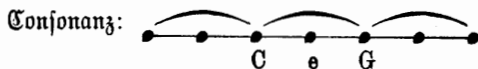




Der Schüler sehe sich die mit bezeichneten Stellen genau an.

Septimenaccord.

Die Septimenaccorde sind die absoluten Dissonanzaccorde; denn die Septime, mag sie groß, klein oder vermindert sein, wird immer als Dissonanz vernommen. Und so verhält es sich auch mit den Sekunden. Die übrigen Intervalle klingen nur dann dissonirend, wenn dieselben als übermäßige oder verminderte auftreten, z. B. h D F und c E gis. Bei diesen beiden dissonirenden Dreiklängen entsteht die Dissonanz aus der Unvollkommenheit der Quintintervalle, denn es giebt nur eine Quinte, welche voll und ganz ihre Schuldigkeit thut: die reine. Man kann nun die Frage aufwerfen, worin das Wesentliche der Dissonanz eigentlich besteht. Ich würde hierauf Folgendes erwidern: Dissonanz ist der harmonische Zusammenklang von Tönen, welche mehr als **einem** Tonartengliede (Hauptdreiklänge) angehören, wodurch der normale Zustand der einzelnen Glieder ($\begin{matrix} C & e & G \\ F & a & C & G & h & D \end{matrix}$) momentan aufgehoben wird. Hierauf fußend kann der Unterschied zwischen Consonanz und Dissonanz in folgender Weise veranschaulicht werden:



Dissonanz:  (Vorhaltsaccord)

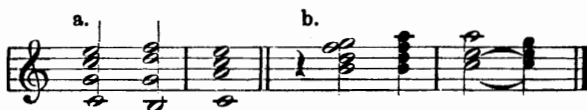
"  (Septimenaccord)

" 

Der Septimenaccord C: I₇ entsteht dadurch, daß die obere Grenze des Tonartengliedes C e G überschritten wird, während die Septimenaccorde II₇, V₇ und VII₇ aus Intervallen der beiden Dominantdreiklänge hervorgehen:

$$\overbrace{G \ h \ D} \mid \overbrace{F \ a \ C}.$$

Nun besteht aber der Dreiklang a C e (C: VI) auch aus einzelnen Bestandtheilen zweier Hauptdreiklänge (F a C e G), und doch gehört derselbe zu den consonirenden Accorden. Es unterscheidet sich aber dieser Dreiklang von den richtigen Dissonanzaccorden dadurch, daß die Intervalle desselben mit dem tonischen Dreiklange der A-Molltonart identisch sind. Da nun diese Tonart mit der C-Durtonart in sehr naher Verwandtschaft steht, so vernehmen wir, von C-Dur ausgehend, den Dreiklang a C e in vielen Fällen als a: I; wo dies nicht der Fall ist, da werden wir denselben auch nicht als einen consonirenden vernehmen, z. B.:



In diesem Beispiel klingt die Grundtonsbedeutung des Tones C so sehr hervor, daß der Ton a nicht im Stande ist, sich als Grundton von a: I geltend zu machen. Der A-Molldreiklang klingt aber bei a. nicht in der Art und Weise dissonant, wie z. B. die Dissonanzaccorde G h D F und C F G, sondern er klingt wie ein falsch gebildeter Accord. Bei b., wo der Ton a den Charakter eines Vorhalts angenommen hat, verhält sich die Sache anders, denn ein Vorhaltsaccord bildet immer nur ein Durchgangsmoment. — Das hier über den Dreiklang a C e Mitgetheilte bezieht sich auch auf den Dreiklang e G h (C: III). Kann derselbe nicht zwanglos als e: I auftreten, so wird er auch nicht vollkommen consonirend wirken. —

Unter den Septimenaccorden nimmt der auf der fünften Stufe stehende den ersten Rang ein und zwar deshalb, weil seine befriedigendste Auflösung darin besteht, daß er zu dem tonischen Dreiklänge übergeht. Bei dieser Auflösung muß, namentlich wenn dieselbe in der Grundlage stattfindet, die Septime unter allen Umständen eine Stufe abwärts geführt werden. Vielleicht ist dieser oder jener Schüler von der Nothwendigkeit dieser Regel nicht ganz überzeugt und beruft sich hierbei u. A. auf folgende Stelle aus Beethoven's Sonate, op. 14. (G-Dur):



In diesem Falle möchte ich dem Schüler entgegen halten, daß er zunächst die Regel und nicht die Ausnahmen befolgen muß: also das, was unter allen Umständen richtig ist. Daß das Aufwärtsgehen der Septime in vorstehendem Beispiel nicht auffällig klingt, läßt sich folgendermaßen erklären: 1. Wir haben es hier bei Claviermusik nicht mit vier selbständigen, so zu sagen beseelten Stimmen zu thun. 2. Es findet zwischen Septimenaccord und dessen Auflösung eine, wenn auch kleine, Pause statt. Bei derartigen Stellen, wie im vorstehenden Beispiel bilden die oberen Stimmen eine compacte Accordmasse, bei welcher die einzelnen Stimmen nicht gesondert hervortreten.

Ein Aufwärtsschreiten der Septime kann aber auch, ohne fehlerhaft zu erscheinen, in VocaIsätzen zum Vorschein kommen, z. B.:

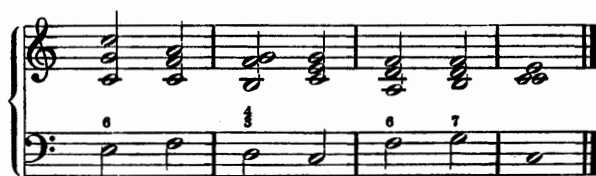
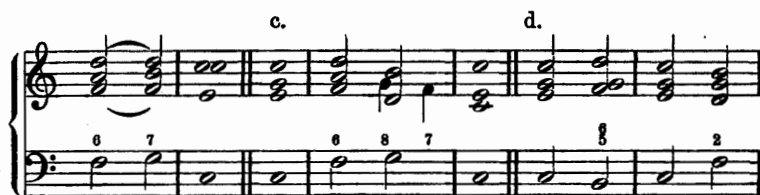


Ist bei a. der bezifferte Daß vorgeschrieben, so ist hier der Schüler gezwungen, die Septime aufwärts zu führen; denn ein Abwärtsführen der Septime wäre hier, wo der Daß die auflösende Terz übernimmt, fehlerhaft. Bei b. ist das Aufwärtsschreiten der Septime nicht durchaus nothwendig, denn dieselbe kann hier, ohne daß eine fehlerhafte Stimmen-

führung entsteht, auch abwärts geführt werden. Der tonische Dreiklang erscheint dann mit doppelter Terz, denn folgende Stimmenführung ist fehlerhaft:



Folgende Beispiele sehe sich der Schüler genau an:



In Beispiel a. geht der Dominantseptimenaccord aus der Quartsextlage des tonischen Dreiklanges hervor; in diesem Falle ist es üblich, die Intervalle des tonischen Dreiklanges abwärts zu führen. In Beispiel b., wo der Bass von Takt 1 zu 2 stufenweise in Grundtönen fortschreitet, mußte die Quinte des Septimenaccordes ausgelassen werden; denn folgende Stimmenführung ist nicht musterhaft:



wenn dieselbe auch in Claviermusik ziemlich häufig zur Anwendung kommt. Das freie Auftreten der Dominantseptime ist nur dann unter allen Umständen statthaft, wenn der Grundton des Dominantseptimenaccordes vorbereitet ist. (Siehe Beispiel d. Takt 1 und 2.) In Beispiel c. tritt die Dominantseptime als nachschlagende auf. Bei diesem Auftreten der Septime kann es leicht vorkommen, daß der Schüler bei der Accordverbindung II-V, folgenden Fehler macht:



Der gemeinschaftliche Ton D darf daher in diesem Falle nicht liegen bleiben.

Bei der Umkehrung des Septimenaccordes macht manchem Schüler in der ersten Zeit die Bezifferung einiges Kopfzerbrechen. Der Schüler merke sich zunächst nur, daß die Ziffern, welche auf ein Secundintervall hindeuten, immer Septime und Grundton des betreffenden Septimenaccordes angeben:

Grundton: 6 4 2
Septime: 5 3 1 (Bastton).

Beim Quintsext- und Terzquartaccord wird gewöhnlich eine Ziffer und beim Secundaccord werden sogar größtentheils zwei Ziffern weggelassen:

6	(6)	(6)
5	4	(4)
(3)	3	2

Die mit () bezeichneten Ziffern können aber auch ganz gut wegbleiben; denn diese geben weder Grundton noch Septime an, sondern Quinte und Terz. Nur in dem Falle müssen diese letztgenannten Intervalle mit angegeben werden, wenn sich ein Versetzungszeichen bei denselben nothwendig macht, z. B.:

6 [#]	4 [#]
4	2
3	

Wenn der Dominantseptimenaccord sich in den tonischen Dreiklang auflöst, so wird der Grundton des Septimenaccordes Quinte des folgenden Dreiklanges. Diese Auflösung kommt auch größtentheils bei den Nebenseptimenaccorden zur Anwendung und wird eine

cadenzirende genannt. Die Auflösungen der Nebenseptimenaccorde gestalten sich dann in Dur folgendermaßen: I_7 -IV, II_7 -V, III_7 -VI, IV_7 -VII, VI_7 -II und VII_7 -III. Treten diese Accorde in der Grundlage auf, und wird die Terz, wie beim Dominantseptimenaccord, eine Stufe aufwärts geführt, so muß nothwendigerweise bei dem darauf folgenden Dreiklange die Quinte ausgelassen werden. Da nun aber die Terzen der Nebenseptimenaccorde nicht als Leittöne vernommen werden, so können dieselben auch zwei Stufen abwärts geführt werden, vorausgesetzt, daß der Baß einen Quartensprung nach oben macht und keine schlecht klingenden verdeckte Quinten hierbei zum Vorschein kommen. Der Schüler vergleiche folgende Beispiele:



Im ersten Beispiel löst sich der Septimenaccord VII_7 , analog der übrigen cadenzirend auf. Diese Auflösung wird größtentheils nur bei Sequenzen in Anwendung gebracht; denn dieselbe klingt, an und für sich betrachtet, unbefriedigender als folgende:



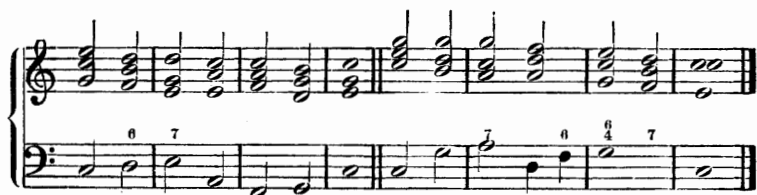
Dieser Septimenaccord (Dur: VII_7) klingt überhaupt nur dann natürlich und ungezwungen, wenn die Septime in der Oberstimme liegt; derselbe unterscheidet sich von den übrigen Nebenseptimenaccorden auch noch dadurch, daß die Septime nicht vorbereitet zu sein braucht.

Bei den Nebenseptimenaccorden in der Grundlage kann, wie beim Dominantseptimenaccord, wieder der Fall eintreten, daß der Schüler

genöthigt ist, denselben ohne Quinte auftreten zu lassen, was bei dem Septimenaccord auf der zweiten Stufe (namentlich in Moll) nicht immer gut klingt:



Anders verhält es sich mit den Septimenaccorden Dur: III₇ und VI₇. Dieselben klingen ohne Quinte besser als mit Quinte:



Die Nebenseptimenaccorde auf der zweiten und siebenten Stufe unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Entstehung von den übrigen dadurch, daß dieselben, wie der Dominantseptimenaccord, aus einer Verbindung der beiden nichtverwandten Dominantdreiflänge hervorgegangen sind:

$$G \text{ h } D \mid F \text{ a } C, \quad E \text{ gis } H \mid D \text{ f } A$$

Diese beiden Septimenaccorde (II₇ und VII₇) klingen in den meisten Fällen viel ungezwungener, urwüchsiger als die übrigen.

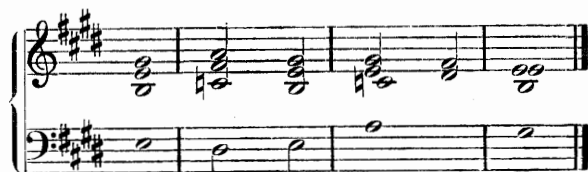
Bezüglich der Nebenseptimenaccorde in Moll wollen wir zunächst darauf hinweisen, daß der auf der ersten Stufe stehende aus dem Grunde nicht zur Anwendung kommt, weil die Septime sich nicht melodisch (stufenweise) auflösen kann; denn die Fortschreitung von gis zu f ist eine unvermittelte. Es giebt aber eine Tonart, in welcher eine regelrechte Auflösung dieses Septimenaccordes möglich ist: Die Moll-Durtonart. Den meisten Schülern wird diese Tonart dem Namen nach unbekannt sein, trotzdem dieselbe in der Praxis ziemlich häufig in Verbindung mit der Durtonart in Anwendung kommt. Die

Moll=Durtonart unterscheidet sich von der gleichnamigen Durtonart dadurch, daß der Unterdominantdreiklang ein Molldreiklang ist:

E-Dur: A cis E gis H dis Fis.

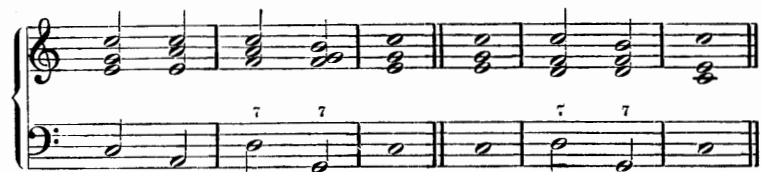
E-Moll=Dur: A c E gis H dis Fis.

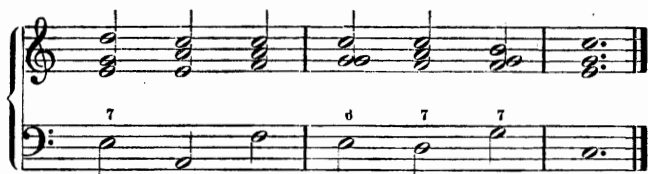
In dieser Moll=Durtonart kann sich der Septimenaccord A c E gis, wie schon bemerkt, regelrecht auflösen:



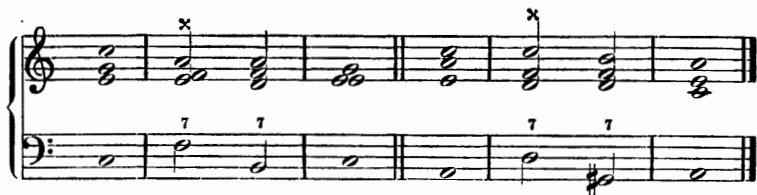
Eine cadenzirende Auflösung des Nebenseptimenaccordes auf der siebenten Stufe ist in Moll nicht gut möglich; derselbe löst sich (wie der in Dur) am befriedigendsten in den tonischen Dreiklang auf. Dieser Septimenaccord kann, wie der auf der siebenten Stufe in Dur, ganz frei auftreten; er unterscheidet sich aber von dem zuletzt genannten dadurch, daß die Septime eine verminderte ist und nicht in der Oberstimme zu liegen braucht.

Löst sich ein Septimenaccord wieder in einen Septimenaccord auf, so muß, wenn die Auflösung eine cadenzirende ist, die Terz des ersten Septimenaccordes liegen bleiben, während Quinte und Septime eine Stufe abwärts schreiten. Erscheint eine derartige Folge in der Grundlage, so wird entweder beim ersten, oder beim zweiten die Quinte wegbleiben müssen:





Tritt in einer derartigen Aufgabe die Folge IV₇-VII₇ mit auf, so muß der Schüler beim Septimenaccord IV₇ die Quinte auslassen, damit er den Septimenaccord VII₇ nicht mit doppeltem Grundton erhält:



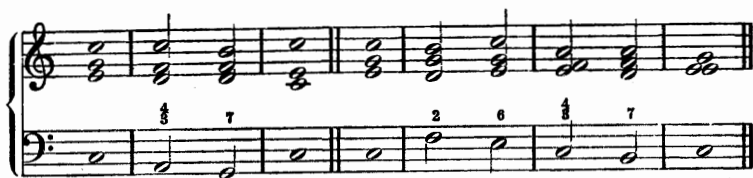
Während meiner langjährigen Thätigkeit als Lehrer der musikalischen Theorie habe ich beobachtet, daß die Schüler (auch talentvolle) nirgends so viele Fehler gemacht haben, als bei Folgen von Septimenaccorden in der Grundlage. Es ist dies um so auffallender, weil die Stimmenführung hierbei doch nach festen, bestimmten Regeln vor sich geht. Meiner Ansicht nach können bei diesen Aufgaben nur dadurch Fehler gemacht werden, daß der Schüler vergißt, jeden Ton als Glied eines Ganzen, als Intervall eines Accordes zu betrachten. Hat der Schüler z. B. den Septimenaccord C: II₇ vor sich, und soll er denselben in C: V₇ auflösen, so kann doch nicht leicht ein Fehler vorkommen, wenn der Schüler sich bewußt ist, daß F die Terz ist und liegen bleiben muß, während die Quinte a und die Septime C eine Stufe abwärts zu schreiten haben.

Die Umkehrungen der Nebenseptimenaccorde werden dem Schüler, wenn er mit den Umkehrungen des Dominantseptimenaccordes vertraut ist, keine Schwierigkeiten bereiten; ich finde diese Aufgaben sogar noch leichter als diejenigen, in welchen die Septimenaccorde in der Grundlage auftreten.

Für den selbständigen Gebrauch der Septimenaccorde merke sich der Schüler zunächst, daß die Terzquartlage nur bei solchen Septimenaccorden sprungweise auftreten darf, in welchen ein vermindertes Quintintervall enthalten ist; in Dur also bei den

Septimenaccorden V_7 und VII_7 , und in Moll bei II_7 , V_7 und VII_7 . Der Schüler vergleiche folgende Beispiele:

A.

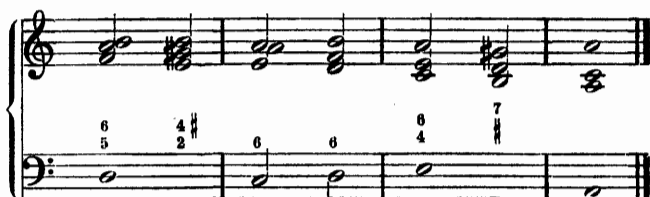


B.



In Beispiel A. tritt die Terzquartlage sprungweise bei Septimenaccorden auf, welche kein vermindertes Quintintervall enthalten; das Angehörige derselben tritt auch deutlich genug hervor. In Beispiel B. hingegen klingt diese Lage ganz natürlich.

Von den Nebenseptimenaccorden sind die auf der zweiten und siebenten Stufe die bedeutendsten. Der auf der zweiten Stufe erscheint größtentheils in der Quintsextlage und am seltensten in der Grundlage. Die nachschlagende Septime kommt bei diesem Septimenaccord selten zur Anwendung. Der Septimenaccord auf der siebenten Stufe kommt in Moll viel mehr zur Anwendung als in Dur. Es ist auch nicht zu leugnen, daß der verminderte Septimenaccord einen ausgeprägteren Charakter besitzt als der auf derselben Stufe stehende in Dur. Dieser letztere hat etwas weiches an sich;



Wie aus vorstehenden Beispielen ersichtlich, fällt die nachschlagende Septime in denselben auf schlechten und die vorbereitete größtentheils auf guten Takttheil. Ferner ist wahrzunehmen, daß sich der Septimenaccord auf der sechsten Stufe in Moll am besten und bequemsten in den Septimenaccord II_7 auflösen läßt.

Die noch übrigen Nebenseptimenaccorde (Dur: III_7 , VI_7 und Moll: IV_7) halte ich für unlogische Accorde. Die in Dur klingen, wie schon früher bemerkt worden, am besten ohne Quinte; dieselben werden dann (wie auch der Septimenaccord Moll: IV_7) als Vorhaltsaccorde vernommen. Der Septimenaccord auf der sechsten Stufe in Dur klingt auch mit Quinte dann und wann nicht schlecht, und zwar dann nicht, wenn er sich zwanglos umwandeln kann in Stufe II , der Oberdominanttonart, z. B.:



Bei dem Septimenaccord Dur: III_7 ist eine solche Mehrdeutigkeit ausgeschlossen, was sich auch beim Hören desselben bemerkbar macht:



Sollte dieser oder jener Theorieschüler anderer Ansicht bezüglich dieser zuletzt aufgestellten Septimenaccorde sein, so hat das weiter nichts auf sich.

Ueber die Qualität der verschiedenen Auflösungen der Septimenaccorde.

Wenn der Dominantseptimenaccord sich in den tonischen Dreiklang auflöst, so empfinden wir diese Auflösung als die befriedigendste, und auch mit Recht, denn der Grundton des Septimenaccordes ist bei der Auflösung etwas entschieden Anderes geworden: Quinte. Diese Umwandlung, daß ein Grundton Quinte, oder daß eine Quinte Grundton wird, bildet den Hauptbestandtheil aller gesunden Accordbewegungen. In jeder Tonart giebt es zwei Töne, welche bei der Bildung derselben eine doppelte Intervallbestimmung erhalten haben; in der C-Durtonart sind es die Töne C und G. C ist Grundton von C e G und Quinte von F a C; G ist Quinte von C e G und Grundton von G h D. Außer dem Dominantseptimenaccord G h D | F giebt es also in der C-Durtonart noch einen Septimenaccord, bei welchem die Auflösung darin bestehen kann, daß der Grundton desselben in die Quintbedeutung übergeht: es ist der Septimenaccord C e G h. Die übrigen Septimenaccorde haben entweder gar keinen selbständigen Grundton, oder derselbe ist nur als solcher und nicht auch als Quinte vorhanden.

Man nennt die Auflösung eines Nebenseptimenaccordes eine cadenzirende, wenn der Grundton desselben Quinte wird; soll aber diese Bezeichnung soviel heißen wie schluartig, so ist dieselbe nur dann zutreffend, wenn nicht nur der Grundton des betreffenden Septimenaccordes, sondern auch der des Auflsungsdreiklanges ein selbständiger ist. Bei den Septimenaccorden II₇ und VII₇ ist dies nicht der Fall, indem die Grundtöne dieser Accorde keine reine Quinte aufzuweisen haben: D—a und h—F. Wenn wir die Auflösungen V₇-I und L-IV miteinander vergleichen, so werden wir finden, daß die Accordbewegung bei der Folge L-IV in der Hauptsache ebenso ist, wie bei der Folge V₇-I:

$$\begin{array}{ccccccc} F & a & C & e & G & h & D \text{ (F)} \\ \underbrace{\hspace{1.5cm}} & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & & & \\ 2 & 1 & & & 2 & 1 & \end{array}$$

Die Folge V₇-I drückt bekanntlich das aus, was wir mit „authentischen Schluß“ bezeichnen; derselbe besteht also allgemein ausgedrückt darin, daß der selbständige Grundton des Septimenaccordes (G) Quinte eines consonirenden Dreiklanges wird (C e G). Bei der Accordfolge L-IV ist dies auch der Fall und deshalb können wir diese Auflösung des Septimenaccordes L₇ mit Fug und Recht eine cadenzartige nennen.

Es ist für diese abschließenden, beziehentlich schluartigen Folgen charakteristisch, daß sich, wie aus obigen Formationen ersichtlich, die Accordbewegung von rechts nach links zu wendet, also von oben nach unten; deshalb können wir derartige Folgen mit dem Worte

„fallende“ bezeichnen, zum Unterschied von den Folgen, bei welchen in umgekehrter Weise die Quinte (also etwas Secundäres) Grundton (Primäres) wird. Eine solche Accordfolge kann eine steigende genannt werden. Bei der Accordfolge VII₇-I ist die Bewegung halb steigend und halb fallend, denn dieser Septimenaccord besteht aus je zwei Intervallen des Unter- und Oberdominantdreiklanges:

$$\text{F} \text{ a } \text{C} \text{ e } \text{G} \text{ h } \text{D}.$$

Die Folge VII₇-I repräsentirt also gewissermaßen beide Schlüsse: den plagalischen (IV-I) und den authentischen (V-I).

Die Auflösung des Septimenaccordes C: II₇ in den Dreiklang V kann deshalb nicht als cadenzirende bezeichnet werden, weil der Ton D, indem er mit dem Terzton a kein einheitliches, reines Quintverhältniß bildet (F a C e G h D), in diesem Accorde nicht als selbständiger Grundton auftritt, und weil die Accordbewegung eine überwiegend steigende ist:

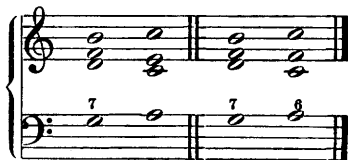
$$\text{(D)} \text{F} \text{ a } \text{C} \text{ e } \text{G} \text{ h } \text{D}.$$

1 2

Wenn nun auch der Septimenaccord C e G h der einzige von den Nebenseptimenaccorden in C-Dur ist, bei welchem eine cadenzirende (das Wort in seiner eigentlichen Bedeutung genommen) Auflösung möglich ist, so steht derselbe wie auch der Septimenaccord C: IV₇ hinsichtlich seiner Güte den Accorden II₇ und VII₇ bedeutend nach; denn die ersteren (I₇ und IV₇) sind als Gebilde der Reflexion zu betrachten, während wir die anderen (II₇, V₇ und VII₇) als sozusagen urwüchsige aufzufassen haben. Diese letzteren drei Septimenaccorde sind dadurch entstanden, daß sich das Nichtverwandte (IV und V) miteinander verbunden hat: G h D | F a C. Die-

jenigen Septimenaccorde, welche aus einer Verbindung verwandter Dreiklänge hervorgehen, wie z. B. C e G h (D), klingen (namentlich dem Laien) in der Regel ziemlich hart. Wir finden diese Septimenaccorde weder in Volksliedern noch in Chorälen und auch nur sehr selten in Tänzen.

Die Auflösung des Septimenaccordes G h D F kann u. A. auch darin bestehen, daß der Ton C nicht als Grundton, sondern als Terz von a C e oder als Quinte von F a C auftritt:



Von diesen beiden Auflösungen, welche zu den sogenannten Trugschlüssen gehören, klingt die erste am befriedigendsten, denn wenn ein Grundton Terz wird, so ist derselbe nichts total Anderes geworden; dies ist erst dann der Fall, wenn ein Grundton Quinte wird. Wenn wir daher beim Hören des Septimenaccordes G h D F erwarten, daß C als Grundton von C e G auftritt, so werden wir am meisten enttäuscht sein, wenn das Gegenteil stattfindet, d. h. wenn bei der Auflösung der Ton C Quinte wird.

Bei der Auflösung des Accordes C: V₇ in VI ist hier nicht außer Acht zu lassen, daß der Ton C erst im zweiten Accorde und dann gleich als Terz auftritt. Anders verhält es sich mit Auflösungen, bei welchen der Grundton des Septimenaccordes liegenbleibend Terz wird:

A.

- I. G h D F—G h e,
- II. C e G h—C e a,
- III. D F a C—D F h.

Derartige Auflösungen kann man als „schwache“ bezeichnen: sie sagen zu wenig.

Die erste von diesen Auflösungen klingt allerdings nicht matt, sondern schlecht, und zwar deshalb, weil der E-Rollbreitklang fast immer einen schlechten Eindruck macht, wenn demselben ein Accord vorausgeht, welcher ein F (oder D F) enthält.

Auflösung II gehört zwar zu den regelrechten, aber sie ist schwach: Grundton C wird liegenbleibend Terz und die Terz e wird Quinte, also nichts Gegensätzliches.

Auflösung III kann man kaum als eine solche bezeichnen, denn der Dreiklang D F h gehört auch zu dem Dissonirenden; eine Art von Auflösung findet nur insofern statt, als das Dissonanzintervall D—C in D—h übergeht.

Bestehen diese Auflösungen (A) darin, daß die Grundtöne und Terzen der Septimenaccorde liegen bleiben und die Septimen eine Stufe abwärts schreiten, so können nun aber auch u. A. noch solche Auflösungen stattfinden, bei welchen Quinte und Septime liegen bleiben und Grundton und Terz fortschreiten:

B.

- I. G h D F—a D F,
- II. C e G h—D G h,
- III. D|F a C—e a C,
- IV. F a C e—G C e,
- V. h D|F a—C F a.

Auch diese Auflösungen sind hinsichtlich ihrer Wirkung verschiedenartig. Auflösung I ist deshalb keine befriedigende, weil das Dissonanzintervall D F (Quinte von G h D und Grundton von F a C) fortbesteht.

Auflösung II kommt in der Praxis fast gar nicht zur Anwendung, und auch mit Recht, denn der Ton C, welcher in der C-Durtonart nicht nur Grundton, sondern auch Quinte ist, hat viel mehr Kraft zum Fortbestehen als der Ton h, der in dieser Tonart nur Terz ist; als Terzton vernehmen wir h aber schon gewissermaßen beim ersten Accorde (C e G h).

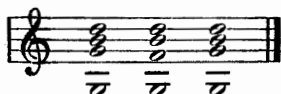
Auflösung III gehört zu den schwachen und zwar deshalb, weil die Töne a und C, welche wir vom theoretischen Standpunkte aus in dem Septimenaccorde D F a C als Terz und Quinte des F-Durdreiklanges aufzufassen haben, bei der Auflösung Grundton und Terz werden, also nicht etwas entschieden Anderes. Die Auflösung dieses Septimenaccordes (II₂) in den C-Durdreiklang ist entschieden besser; denn in diesem Falle wird der Ton C (als Quinte von F a C aufgefaßt) entschieden etwas Gegensätzliches: nämlich Grundton.

Die Auflösung bei IV verhält sich in der Hauptsache ebenso wie die bei II. Die Auflösung IV hat aber vor der bei II das voraus, daß die Quartsextlage G C e hier eine vollberechtigte ist, die Quartsextlage bei II aber nicht, indem der Dominantdreiklang in dieser Lage nicht mehr als Bestandtheil der C-Durtonart, sondern als G: I vernommen wird. Außerdem ist bei dem Septimenaccorde F a C e noch zu berücksichtigen, daß sich derselbe innerhalb der C-Durtonart überhaupt nicht cadenzirend auflösen kann, denn der Dreiklang h D F ist auch wieder ein dissonirender Accord. Die befriedigendste Auflösung dieses Septimenaccordes besteht zweifellos darin, daß er sich in C: V auflöst.

Bei V bleiben die Töne F und a bei der Auflösung innerlich dasselbe, was sie schon waren: nämlich Grundton und Terz des F-Durdreiklanges. Eine Auflösung, gleichviel ob sie uns ganz befriedigt oder nicht, findet hier natürlich auch statt, denn die Consonanz F—a kann in Verbindung mit dem Tone h nicht zur Geltung kommen.

Bei den mit A. und B. bezeichneten Auflösungen bleiben entweder die unteren oder die oberen beiden Töne der Septimenaccorde liegen. Sollen bei der Auflösung (?) drei Töne liegen bleiben und soll der Auflösungsaccord ein Dreiklang sein, so könnte dies nur in folgender Weise geschehen: G h D F—h D F, C e G h—e G h, D F a C—F a C u. s. w. Daß bei diesen Accordsfolgen von irgend einer Auflösung nicht die Rede sein kann, ist doch wohl jedem Musiker einleuchtend. „Kannst Du die Töne eines Accordes auseinander reißen“ heißt es in „Rabale und Liebe“. Ganz so schlimm geht es nun zwar

in vorstehenden Accordverbindungen nicht zu, aber immerhin wird von den Septimenaccorden sozusagen etwas abgerissen. Im Volksmunde heißt es: „Wer A sagt muß auch B sagen“. Dieser Ausspruch würde hier so zu verstehen sein, daß derjenige, welcher eine Dissonanz herbeiführt, auch für die Auflösung derselben zu sorgen hat. Wenn z. B. Jemand bei dem Dreiklange G h D die Septime F nachschlagen läßt und geht dann wieder zu dem G-Durdreiklange zurück:



so ist das ungefähr so, als wenn Jemand sagt: „Entschuldigen Sie, ich habe mich geirrt“. — Folgt z. B. auf den Septimenaccord D F a C der Dreiklang F a C, so ist unser Ohr der Dissonanz noch nicht enthoben: der Ton D klingt im Geiste fort.

Es ist überhaupt bei den Auflösungen nicht außer Acht zu lassen, daß bei dem Zusammenklange zweier Dreiklänge (woraus der Septimenaccord, quantitativ genommen, besteht: C e G h) ein Dritter

als Auflösungsaccord hervorgehen muß, und daß die Auflösung eine um so entschiedener ist, je mehr der Auflösungsaccord einen Gegensatz zu dem Dissonanzaccorde bildet. Dieser Gegensatz besteht z. B. bei der Auflösung C: I₇-IV darin, daß der Grundton C etwas entschieden Anderes wird: nämlich Quinte. —

Die Auflösungen der Septimenaccorde in Moll brauchen wir nach dem bisher Mitgetheilten nur kurz zu berühren. Die Auflösung V₇-VI ist auch hier die befriedigendste von den Trugschlüssen; nur ist die Wirkung dieser Stufenfolge hier eine etwas andere als in Dur. Der Dreiklang VI ist in Moll ein Durdreiklang und in Dur ein Mollldreiklang. Dieser letztere ist aber für die Existenz der Durtart nicht so gefährlich, wie der Durdreiklang VI für die Existenz der Mollart. Vergleichen wir folgende Trugschlüsse miteinander:



so werden wir wahrnehmen, daß der As-Durdreiklang in C-Moll etwas befremdender klingt als der A-Mollldreiklang in C-Dur. — Mit Moll: II₇ verhält es sich genau so wie mit Dur: II₇.

Der Septimenaccord a: III₇ löst sich am häufigsten in den Dreiklang VI oder I auf. Bei dieser letzteren Auflösung bleiben die

untern beiden Töne liegen: c E gis H—c E A; dieselbe klingt aber bei weitem nicht so matt wie die Auflösung C e G h—C e a (C: I-VI).

Der Septimenaccord a: VI₇ kann sich, wenn der Auflösungsaccord ein Dreiklang sein soll, innerhalb der A-Molltonart nur auflösen in Stufe II oder IV.

Der Septimenaccord VII₇ spielt in Moll eine viel größere Rolle als der in Dur; denn erstens ist die Stimmlage der Septime in Moll nicht so beschränkt wie in Dur, und zweitens klingt er etwas charaktervoller. Die Auflösung in den tonischen Dreiklang ist auch hier in Moll die beste. Außerdem sind noch folgende aufzustellen: VII₇-IV, VII₇-VI und VII₇-III. Die erste Auflösung ist ganz mit derselben in Dur zu vergleichen; die zweite klingt durch den auftretenden Durdreiklang etwas befremdend und die dritte ist die unbefriedigendste.

Wenn wir diejenigen Auflösungen, welche zu einem consonirenden Dreiklang führen, mit dem Worte „totale“ bezeichnen und dieselben hinsichtlich ihrer Güte in erste und zweite Ordnung eintheilen; wenn wir ferner diejenige Auflösung eine partielle nennen, bei welcher der Auflösungsaccord ein dissonanter ist, wo also die Auflösung nur darin besteht, daß Grundton und Septime zu einem consonirenden Intervall übergehen, so können wir die Auflösungen in folgender Weise classificiren:

Totale Auflösungen 1. Ordnung.

Dur.

C: I₇ IV II₇ V II₇ I IV₇ V V₇ I

Moll.

V VI VII I a: II₇ V II₇ I

III₇ VI V₇ I V₇ VI VII₇ I

Totale Auflösungen 2. Ordnung.

Dur.

C: I₇ VI II₇ VI IV₇ I V₇ IV V₇ III

Moll.

VII₇ IV VII₇ III a: II₇ VI III₇ I

V₇ IV VI₇ IV VII₇ IV VII₇ VI

Partielle Auflösungen.

Dur.

C: I₇ II I₇ IV₇ II₇ V₇ II₇ VII₇ IV₇ II₇

IV₇ V₇ IV₇ VII₇ V₇ I₇ V₇ II₇ VII₇ V₇

MoII.

a: II₇ V₇ II₇ VII₇ V₇ II₇ V₇ III₇

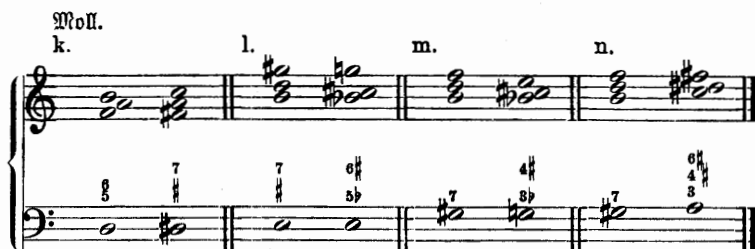
VI₇ II₇ VI₇ VII₇ VII₇ V₇ VII₇ III₇

Außer den vorstehenden Auflösungen giebt es auch noch solche, die zu anderen Tonarten führen. Wir lassen einige davon folgen:

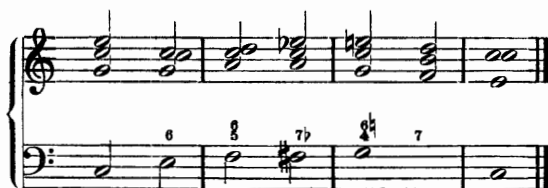
Dur.

a. b. c. d. e.

f. g. h. i.

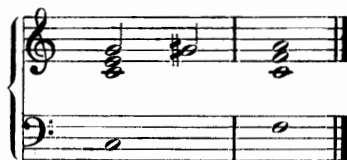


Alle diese Auflösungen gehören (mit Ausnahme von c.) zu den partiellen. Die Auflösungen bei a. und e. kann man nicht einmal als solche bezeichnen, weil das Septimenintervall nur chromatisch verändert wird. Bei i. und n. löst sich die Septime chromatisch eine halbe Stufe aufwärts auf. Eine derartige Auflösung kommt in der Praxis am häufigsten beim verminderten Septimenaccorde vor:



Alterirte Accorde.

„Alteriren“ heißt bekanntlich soviel wie „verändern“. Demnach ist ein alterirter Accord ein veränderter Accord. Derartige Veränderungen müssen aber, soll die Bezeichnung „alterirter Accord“ einen richtigen Sinn haben, gewisse Grenzen gezogen werden; denn wie z. B. durch die Aenderung an einem Portrait, die der Maler für gut befindet, kein anderes entsteht, so muß auch der veränderte Accord in der Hauptsache (oder überwiegend) das bleiben, was er zuvor war. Die nichtveränderten Töne dürfen also ihre tonartige Bedeutung nicht verändern, oder mit anderen Worten, die Veränderung des Stammaccordes darf keine Modulation herbeiführen. Wenn wir z. B. bei der Folge C: I-IV die Quinte des tonischen Dreiklangs hinterher erhöhen:



so hören wir trotzdem den F-Durdreiklang als C: IV; denn der Ton gis ist nicht mächtig genug um das positive Terzintervall C—e in ein negatives (c E) umzuwandeln: nämlich in Terz und Quinte des tonischen A-Molldreiklanges. Zudem aber der übermäßige Dreiklang in Moll als leitereigener zu finden ist, so können wir diesen Dreiklang (wie auch den Septimenaccord (c E gis H) nicht immer als alterirten Accord bezeichnen: er ist es also nur bedingungsweise. Von dieser Gattung giebt es noch einige, die aus dem von M. Hauptmann so benannten „übergreifenden“ Durssysteme hervorgehen:

$$(F) \overbrace{a} \overbrace{C} \overbrace{e} \overbrace{G} \overbrace{h} \overbrace{D} \text{ fis.}$$

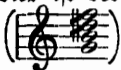
Dieses übergreifende C-Durssystem unterscheidet sich von dem Systeme der G-Durtonart nur dadurch, daß es den Ton a als Terzton und nicht, wie es in G-Dur der Fall, als Quintton enthält (D fis A). Im reinen Tonssysteme sind diese beiden Töne (a und A) nicht gleichbedeutend. Wenn daher in einem Vocalsatze bei den Accorden C: IV und IV₇ der Grundton, oder bei dem Septimenaccorde C: II₇ die Terz hinterher erhöht wird, so werden wir den Ton a trotzdem noch als Terzton (F ^x a C) vernehmen, und der darauf folgende G-Durdreiklang wird in Folge dessen überwiegend als C: V vernommen. Diese Beobachtung kann man selbst bei Claviermusik machen:



Außer diesen alterirten Accorden giebt es in Dur noch einen und in Moll drei, welche sich von den bisher besprochenen dadurch unterscheiden, daß dieselben in keiner Tonart als leitereigene zu finden sind: ich habe diese Accorde deshalb in meinem Harmoniebuche zum Unterschiede von den vorstehenden als „absolut“ alterirte bezeichnet. Ihren Wohnsitz haben diese vier Accorde in dem übergreifenden Mollsysteme:

$$\begin{array}{l} \text{L. } \overbrace{f} \overbrace{A} \overbrace{c} \overbrace{E} \overbrace{g} \overbrace{H} \overbrace{\text{dis}} \text{ (Fis),} \\ \quad \times \quad \quad \times \quad \times \quad \times \\ \text{II. } \overbrace{(D)} \overbrace{f} \overbrace{A} \overbrace{c} \overbrace{E} \overbrace{\text{gis}} \overbrace{H} \overbrace{\text{dis}} \\ \quad \times \times \times \quad \times \times \end{array}$$

Das erste dieser beiden Systeme (E-Moll) unterscheidet sich vom zweiten (A-Moll) dadurch, daß die Grenze der Unterdominante

und nicht wie beim zweiten die der Oberdominante überschritten worden. Durch das erstere Uebergreifen wird aber der Molltonart sozusagen der Lebensnerv (H dis ^xFis) abgeschnitten, und dies ist der Grund, weshalb der aus diesem Systeme hervorgehende Accord  nicht als e: III₇, sondern überwiegend als Bestandtheil der C-Durtonart vernommen wird:

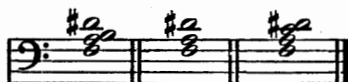
^xf A c E g H dis
F a C e G h D.
^x

Dieser Accord kommt in der Praxis ziemlich oft zum Vorschein und zwar in folgender Weise:



Der Schüler merke sich, daß die verminderte Terz bei diesem Accorde unter allen Umständen in eine übermäßige Sexte umgewandelt werden muß.

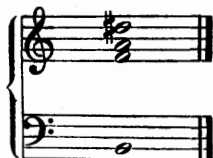
Aus dem nach der Oberdominantseite übergreifenden A-Mollsysteme (II) gehen folgende Accorde hervor: H dis f A, dis f A und dis f A c. Dieselben enthalten wie der zuletzt besprochene als charakteristisches Merkmal das verminderte Terzintervall dis—f. Diese Accorde erscheinen in der Praxis größtentheils in folgenden Lagen:



und auch mit Recht; denn der Ton f ist bei diesen Accorden derjenige Ton, welcher die A-Molltonart am entschiedensten vertritt; denn die übrigen Töne gehören auch noch der Tonart an, deren Gebiet durch den Ton dis betreten worden:

A c E gis H dis Fis
(D) f A c E gis H dis

Wenn wir z. B. den ersten der obigen drei Accorde in folgender Lage zu Gehör bringen:



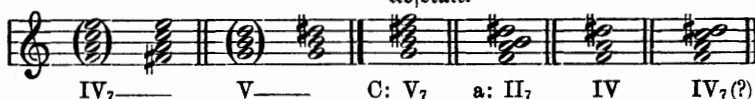
so wird es dem Tone f sehr schwer werden, sich den Tönen H-dis-A gegenüber als Repräsentant der A-Molltonart geltend zu machen; aus diesem Grunde will der Ton f vorzugsweise seine Stellung im Baß einnehmen, weil er hier noch am meisten im Stande ist, die A-Molltonart zu vertreten.

Wir lassen jetzt eine Zusammenstellung der alterirten Accorde folgen:

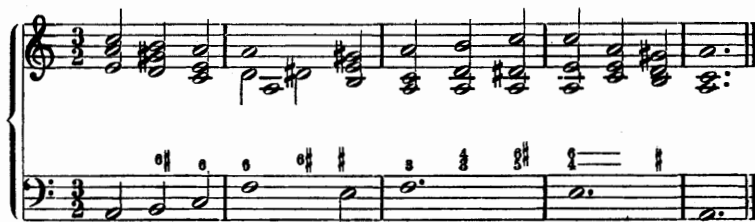
Relative.



Absolute.



Der letzte der vorstehenden Accorde (der übermäßige Quintsextaccord) hat eigentlich keinen Stammaccord aufzuweisen, denn der Septimenaccord Moll: IV₇ gehört, wie schon früher angedeutet, meiner Ansicht nach zu den unlogischen. In der Praxis tritt dieser alterirte Accord auch fast immer ohne vorhergehenden Stammaccord (IV₇?) auf, was bei den anderen beiden alterirten Accorden in Moll nicht der Fall ist. Folgende Beispiele mögen dem Schüler dies veranschaulichen:



Rischieter, Erläuterungen.



Einige Theoretiker zählen auch die unorthographisch geschriebenen Accorde mit zu den alterirten, z. B: dis fis as c, d f ais u. s. w. Der Schüler lasse sich dadurch nicht irre machen und merke sich, daß alle logischen Accordbildungen aus folgenden Intervallen und deren Umkehrungen hervorgehen: große, kleine und verminderte Terzen, reine, übermäßige und verminderte Quinten und kleine, große und verminderte Septimen.

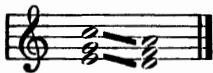
Bevor ich dem Schüler einiges über „weite Harmonielage“ mittheile, halte ich es für nothwendig einen Gegenstand näher zu beleuchten, der schon früher einigemal erwähnt worden, nämlich

Die verdeckten Quinten.

Wenn dem Schüler gelehrt wird: Verdeckte Quinten entstehen dadurch, daß zwei Stimmen in einer Richtung zu einer Quinte schreiten, so ist diese Erklärung nicht falsch zu nennen, aber den Nagel auf den Kopf trifft sie nicht, denn folgende Accordverbindung enthält doch zweifellos nichts Ungehöriges:



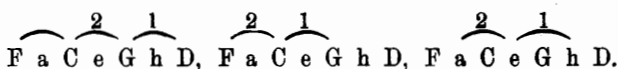
Viel erschöpfender ist folgende Erklärung: Verdeckte Quinten entstehen, wenn sich die drei oberen Stimmen, von einer secundären Accordlage ausgehend, in einer Richtung zu einer primären Accordlage fortbewegen:



denn wenn auch verdeckte Quinten noch in anderer Form zum Vorschein kommen können, so lassen sich dieselben doch fast immer auf diese letztere Erklärung zurückführen.

Bei Besprechung der cadenzirenden Auflösungen der Septimenaccorde haben wir schon darauf hingewiesen, daß eine solche Auflösung strenggenommen nur dann stattfindet, wenn der Grundton des ersten Accordes Quinte des zweiten wird, vorausgesetzt, daß dieser zweite Accord ein consonirender ist. Findet eine solche Folge von dem Dominantaccorde aus statt, so spricht sich in derselben das aus, was wir in der Musik mit „authentischen Schluß“ bezeichnen. Beginnt

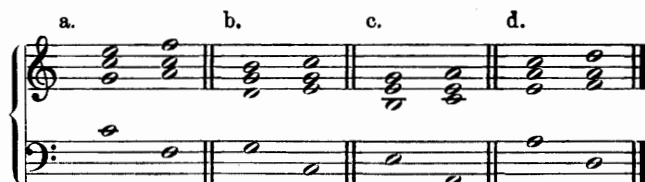
eine solche Unterdominantfolge nicht mit dem Dominantaccorde, sondern z. B. mit I oder III, wodurch die Folgen I-IV und III-VI entstehen, so spricht sich in denselben, wenn auch kein vollständiger Abschluß, so doch immer noch ein Zusammenschließen aus:



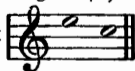
Die Accordbewegung findet hier von rechts nach links statt, oder, anders ausgedrückt, von oben nach unten. Bei der Folge II-V ist die Accordbewegung keine fallende: (D) F a C e G h D, und nimmt daher auch diese Accordfolge einen ganz anderen Charakter an. Die Folge C: VI-II hingegen können wir als eine zusammenschließende bezeichnen, denn dieselbe wird in den meisten Fällen, als a: I-IV

vernommen: $\overset{2}{\text{D}} \overset{1}{\text{f}} \overset{2}{\text{A}} \overset{1}{\text{c}} \text{E gis H}$. Bei directer Stimmenverbindung werden sich die Accordverbindungen C: I-IV, V-I, III-VI und VI-II folgendermaßen gestalten:

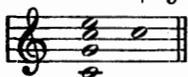
I.



Die Oberstimme, die wir hier als die melodieführende zu betrachten haben, bewegt sich stufenweise (melodisch) fort; bei a. schreitet sie von e zu F und es muß daher, wenn wir e als Terz von C e G vernommen haben, beim Eintritt des Tones F ein Harmoniewechsel eintreten. Ganz genau so verhält es sich mit Beispiel b., c. und d. Wenn wir nun von der allernächsten Stimmenfortschreitung absehen und die Oberstimme in Beispiel a. folgendermaßen verändern:



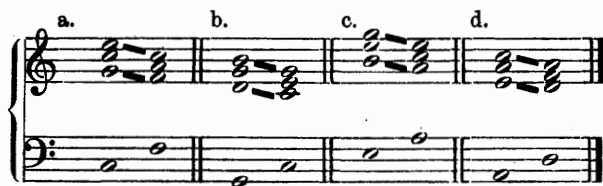
so entsteht eine Tonfolge, in welcher sich nicht nur keine zusammenschließende Accordfolge, sondern überhaupt kein Accordwechsel ausspricht:



Die durch ein solches Abwärtspringen der

Oberstimme entstehenden verdeckten Quinten gehören deshalb auch zu den schlechten:

II.



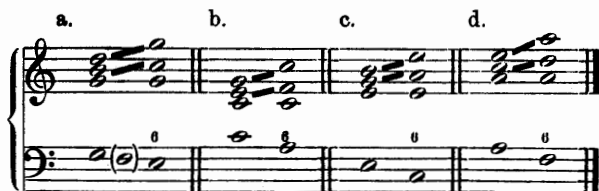
In der Accordsfolge II-V spricht sich, wie schon bemerkt, kein Zusammenschließen aus, und gehört auch folgende verdeckte Quinte keineswegs zu den schlechten:



In Beispiel II springt in der melodieführenden Stimme die Terz zu ihrem Grundton, und erscheint deshalb der betreffende Accordwechsel nicht als eine Nothwendigkeit; eine solche ist allgemein genommen, nur da vorhanden, wo die Melodie stufenweise fortschreitet.

Bei Unterdominantfolgen (Beispiel I und II) können verdeckte Quinten auch dadurch entstehen, daß die Quinte des ersten Accordes zu der Quinte des zweiten springt:

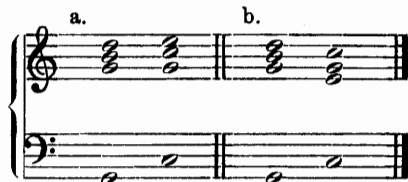
III.

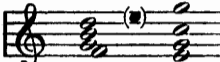


Diese verdeckten Quinten finden wir in den Compositionen unserer größten Meister, und es ist auch nicht zu leugnen, daß dieselben bedeutend besser klingen als die in Beispiel II aufgestellten. Das hat

folgenden Grund. Bei den hier in Rede stehenden Accordfolgen können die Terzen der Anfangsaccorde nur nach einer Richtung hin melodisch fortschreiten; den Quinten stehen aber zwei stufenweise Fortschreitungen zu Gebote:

IV.



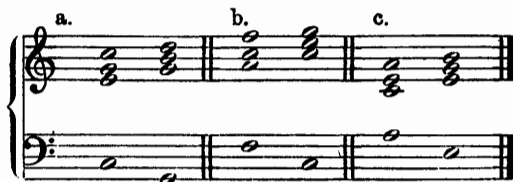
Springt nun die Quinte von G h D zu dem oberen G, so muß sie durch e hindurch:  Der Unterschied zwischen

IIIa. und IVa. besteht also darin, daß die bei IIIa. sich fortbewegende Quinte D sich bei e nicht aufhält, sondern diesen Ton überspringt. In Beispiel II findet etwas derartiges gar nicht statt.

Man könnte halb scherzweise Beispiel IVa. mit einem Lokalzuge und IIIa. mit einem Schnellzuge vergleichen: Der erste Zug hält bei der nächsten Station (e) an; der Schnellzug fährt ohne anzuhalten durch e durch und hält erst bei der Hauptstation (G) an.

Die Beispiele Ib. und IIb., welche dieselbe Accordfolge wie IIIa. und IVa. enthalten, sind zu vergleichen mit zwei Zügen, welche nach entgegengesetzten Richtungen fahren. —

Eine Accordfolge, bei welcher im Gegensatz zu den vorigen Dreiklangsfolgen die Quinte des ersten Accordes Grundton des zweiten wird, z. B.: I-V, II-VI u. s. w., drückt gerade das Gegentheil von den zuerst aufgestellten Folgen aus. Schließt sich bei der Folge V-I etwas zusammen, so schließt sich bei der Folge I-V sozusagen etwas auf; die erste drückt ein Fallen, ein Zurückgehen, die andere eine Steigerung, ein Vorwärtsgen aus. Verdeckte Quinten, welche bei diesen letzteren Accordfolgen zum Vorschein kommen, sind im allgemeinen lange nicht so schlecht, als die in Beispiel II aufgestellten, z. B.:



Diese Accordfolgen unterscheiden sich äußerlich u. A. dadurch von den in Beispiel II aufgestellten, daß die melodieführende Stimme (Sopran) stufenweise fortschreitet. Eine solche melodische Fortschreitung bedingt, wenn wir von den sogenannten Durchgangstönen absehen, einen Harmoniewechsel; ist derselbe nun ein natürlicher, gejun-der, so klingen derartige verdeckte Quinten, wie uns obiges Beispiel zeigt, in den meisten Fällen gut oder wenigstens erträglich. Die Accordbewegung in Beispiel a., b. und c. ist eine entschieden steigende zu nennen:

a. F a C e G h D

b. F a C e G h D

c. F a C e G h D.

Verdeckte Quinten, welche bei Folgen nichtverwandter Dreiklänge zum Vorschein kommen, klingen fast alle schlecht; hauptsächlich wohl deshalb, weil der Ton, welcher in der sprungweis sich fortbewegenden Stimme übersprungen worden, mit den übrigen beiden, den sich stufenweis fortbewegenden keinen Durchgangston, sondern einen Accordton bildet und in Folge dessen sehr leicht hinzugedacht werden kann:

V.

a. b. c. d.

e. f. g. h.

i. k. l.

Von diesen verdeckten Quinten klingen die bei g. und h. vorgeordneten bedeutend besser als die übrigen. Das Nichtauffällige derselben läßt sich dadurch begründen, daß der Melodieton D, der in der C-Durtonart die Bestimmung erhalten hat, Quinte des Oberdominantdreiflusses zu sein, auch demgemäß harmonisiert worden ist. Die harmonische Bestimmung der Tonleiterstufen wirkt so mächtig, daß wir dieselbe auch dann empfinden, wenn wir uns die Töne der Leiter einstimmig (ohne Begleitung) vorspielen. Beim Hören der Tonfolgen C-D-e vernehmen wir D zweifellos als Quinte von G h D und e als Terz von C e G. Wir können uns natürlich die Töne D und e auch anders harmonisiert denken; von der ersten Stufe der C-Durtonleiter ausgehend ist dies aber ohne ein Regieren des unmittelbar Wirkenden nicht gut möglich.

In den Beispielen II und V erscheinen die verdeckten Quinten im Tenor und Sopran und in Beispiel III im Alt und Sopran; ändern wir diese Beispiele derartig, daß die verdeckten Quinten in der Baß- und Sopranstimme auftreten, so werden dieselben noch etwas auffälliger klingen:



Kommen die in Beispiel II und V aufgestellten verdeckten Quinten in den Mittelstimmen zum Vorschein, so treten dieselben natürlich weniger hervor:



Trotzdem thut der Schüler gut, derartige Quinten zu vermeiden.

Alles was wir über die verdeckten Quinten in Dur mitgeteilt haben, bezieht sich auch auf die in Moll:

schlecht

schlecht

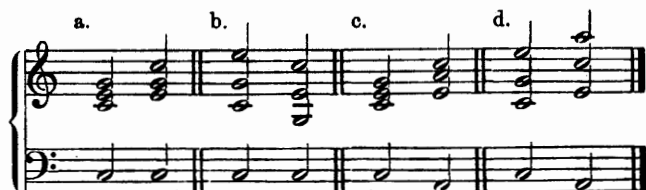
Weite Harmonielage.

So lange die Aufgaben für den Schüler darin bestehen, Accorde zu verbinden, halte ich es für zweckmäßig, nur die enge Harmonielage in Anwendung zu bringen, und darauf zu achten, daß die Stimmen immer den nächsten Weg einschlagen. Bei der engen Harmonielage sieht der Schüler sofort, ob die Accordlage eine primäre

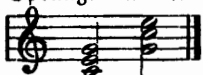
oder eine secundäre ist (). Daß dies sehr oft von großer Bedeutung ist, kann der Schüler u. A. aus dem entnehmen, was über die Entstehung der verdeckten Quinten gesagt worden. Bei der weiten Harmonielage (die für die Theorie nur eine unausgefüllte enge Lage ist) tritt der Unterschied zwischen primärer und secundärer Lage nicht so zu Tage, und kann es auch nicht; denn in den meisten weiten Harmonielagen ist eine primäre und secundäre Accordlage so zu sagen versteckt enthalten:

Was nun die nächste Stimmenfortschreitung betrifft, so kann dieselbe dann nicht immer stattfinden, wenn der Schüler eine gegebene Melodie mit oder ohne bezifferten Baß vierstimmig ausarbeiten soll.

Für derartige Aufgaben habe ich in meinem Harmonieaufgabenbuche S. 55 folgenden Satz aufgestellt: „Von den drei oberen Stimmen (Tenor, Alt und Sopran) dürfen bei einem Harmoniewechsel sich nicht alle drei sprungweise fortbewegen; es muß wenigstens eine Stimme liegen bleiben oder stufenweise fortschreiten. Ausnahmen hiervon sind gestattet wenn kein Grundwechsel stattfindet oder wenn ein Accord folgt, der mit dem vorhergegangenen durch zwei Töne verwandt ist; in diesen Fällen können alle drei Oberstimmen fortspringen.“ Diese Ausnahmen können sich u. A. folgendermaßen gestalten:



Bei a. und b., wo kein Grundtonwechsel stattfindet, können die Sprünge in den Stimmen unter Umständen auch noch größer sein:



Findet hingegen eine Accordsfolge statt, bei welcher der zweite Accord mit dem ersten durch zwei Töne verwandt ist — wo also ein Grundtonwechsel stattfindet — so darf bei einem sprungweisen Fortbewegen aller Stimmen nur das zunächst liegende übersprungen werden. Bei c. und d. ist dies, wie aus Folgendem ersichtlich der Fall:



Wenn bei solchen Folgen terzverwandter Accorde $\left(\begin{smallmatrix} C & e & G \\ a & C & e \end{smallmatrix} \right)$ eine Stimme liegen bleibt oder stufenweise fortschreitet, so können die fortspringenden Stimmen mehr als ein Intervall des nächstfolgenden Accordes überspringen:



Bei Folgen quintverwandter Dreiklänge (z. B. C-G, C-F), sowie auch bei Folgen nichtverwandter muß, wie schon bemerkt worden, wenigstens eine Stimme liegenbleiben oder stufenweise fortschreiten:



Wir wollen jetzt untersuchen, wie groß sich der Sprung in jeder der fortspringenden Stimmen bei Folgen quint- und nichtverwandter Accorde gestalten kann.

Wenn wir von der primären Lage des Dreiklänges der ersten Stufe der C-Durtonleiter zu der primären Lage des Dreiklänges der zweiten Stufe übergehen wollen, so wird sich der successive Uebergang so gestalten: C e G—C e a—C F a—D F a. Wir können diesen Uebergang dadurch verkürzen, daß wir den zweiten oder den dritten Accord (also den nächstliegenden) in vorstehender Accordfolge überspringen: C e G—C F a—D F a, C e G—C e a—D F a. Wollten wir beide überspringen, so würde eine falsche Fortschreitung entstehen: C e G—D F a. Und so kann auch bei einer Modulation, soll sie schnell vor sich gehen, eigentlich nur das Nächstverwandte oder, was hier gleichbedeutend ist, Nächstliegende übersprungen werden. Vergleichen wir daher das Springen zweier und Gehen einer Stimme bei einer Folge quint- oder nichtverwandter Dreiklänge mit einer solchen Modulation, so erwächst auch aus diesem Vergleich für die fortspringenden Stimmen die Regel, daß dieselben nur das ihnen zunächstliegende Intervall des folgenden Accordes (also den nächsten Uebergang) überspringen dürfen.

In den meisten Fällen wird sich, wenn wir diese Regel bei einer von den beiden fortspringenden Stimmen respectirt haben, für die anderen keine Gelegenheit zu einem großen Sprunge mehr bieten:



In Fällen, wo sich nur eine Stimme sprungweise fortbewegt, kann der Sprung in derselben unter Umständen auch noch etwas größer sein:



auf alle Fälle sehe der Schüler darauf, daß die Entfernung vom Tenor zum Alt und vom Alt zum Sopran nicht über eine Octav beträgt. In gut gesetzten vierstimmigen Chorälen findet diese Regel ihre praktische Bestätigung.

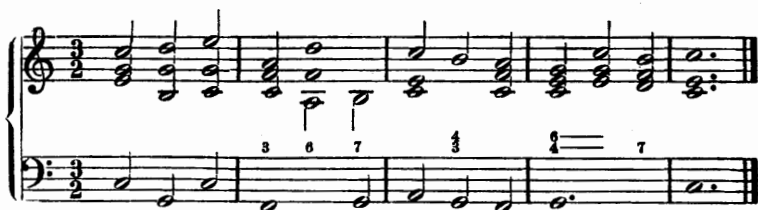
Es mögen jetzt einige Beispiele folgen:



II.



III.



IV.

V.

Beispiel I muß entschieden mit weiter Harmonielage beginnen; denn im anderen Falle würden wir den A-Molldreiflang im zweiten Takte ohne Quinte bekommen und müßten auch noch verdeckte Quinten mit in Kauf nehmen:

(I.)

Baß: c h c a f g c

Bei diesem Falle wollen wir dem Schüler gleichzeitig bemerken, daß bei einem Durdreiflange die Quinte viel eher einmal fehlen kann, als bei einem Molldreiflange.

In Beispiel II darf die enge Lage nicht verlassen werden, weil sonst im dritten Takte entweder Quintenfolgen entstehen, oder eine sehr ungelente Stimmenführung:

(II.)



Daß in Beispiel III die weite Lage des C-Durdreiklages zu Ende des ersten Taktes die einzig richtige ist, wird dem Schüler wohl einleuchtend sein; denn wenn wir diesen Dreiklang in enger Lage auftreten ließen, so wäre, da die Melodie eine Quinte abwärts springt, der F-Durdreiklang im zweiten Takte nicht gut möglich. Der dann folgende D-Molldreiklang kann nur in weiter Lage auftreten; denn bei enger Lage würde folgende gezwungene Stimmenführung entstehen:

(III.)



In Beispiel IV muß vom zweiten Takte an bis zu Ende des vierten die weite Lage beibehalten werden, weil sonst vom fünften Takte an keine regelrechte Verbindung möglich ist.

Bei Beispiel V empfiehlt es sich, mit enger Lage anzufangen; denn bei weiter Lage würden entweder die Intervalle des G-Durdreiklages im zweiten Takte zu weit auseinander liegen, oder die Stimmenführung wäre etwas unstät:

(V.)



Im fünften Takte ist die Verdoppelung der Terz des E-Molldreiklages eine Nothwendigkeit, weil die Septime des folgenden Accordes

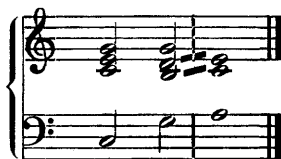
vorbereitet werden muß. Es finden sich zwar in Claviercompositionen von tüchtigen Künstlern Accordverbindungen folgender Art:



Trotzdem diese Accordverbindungen nicht auffällig klingen, so darf sie der Schüler doch nicht als allgemein gültig betrachten; denn wir haben es bei Claviermusik nicht mit beseelten Stimmen zu thun. Das relativ rechtmäßige dieser Accordverbindungen läßt sich in folgender Weise veranschaulichen:



Wir hören aber auch bei Pianofortemusik öfters Quintenfolgen, wo unsere Augen keine finden, z. B.:



Wir können uns beim dritten Accord eher ein doppeltes e, als ein doppeltes C denken, weil die Fortschreitung von h nach C eine viel markirtere ist, als die von D nach C.

Vorhalt.

Einige Theoretiker nennen die Vorhalte „zufällige Accordbildungen“. Meiner Ansicht nach ist diese Bezeichnung nicht zutreffend. Um den Schüler hiervon zu überzeugen, will ich demselben zunächst die Entstehung der ursprünglichen Vorhaltsaccorde erklären.

Die Septimenaccorde Dur: I₇ und IV₇ sind dadurch entstanden, daß die Grenzen der Tonartglieder I und IV überschritten worden:

$$\overbrace{C \ e \ G \ h \ D}, \overbrace{F \ a \ C \ e \ G}.$$

Die Dreiklänge I und V und IV und I sind aber miteinander verwandt: Die ersten beiden haben den Ton G gemeinschaftlich und die letzten den Ton C. Es besteht also zwischen den C—h, so wie auch zwischen F—e eine Verbindung, ein Zusammenhang. Anders verhält es sich aber mit den Septimenaccorden, welche aus einer Verbindung der nichtverwandten Dominantdreiklänge hervorgegangen:

$$\overbrace{G \ h \ D} \mid \overbrace{F \ a \ C}.$$

In diesen Septimenaccorden stehen die Dissonanzintervalle in keinem Verwandtschaftsverhältnisse zu einander, denn die Grundtöne dieser Septimenaccorde gehören dem Ober- und die Septimen dem Unterdominantdreiklänge an, also zwei völlig getrennten Accorden:

$$F \ a \ C \text{ — } G \ h \ D.$$

Soll daher bei der Auflösung der Septimenaccorde G h D | F und D | F a C der ausführliche Prozeß vor sich gehen, so müssen zunächst die in diesen Accorden außer aller Verbindung stehenden Töne G—F und D—C in ein näheres Verhältniß zueinander gebracht werden; dies geschieht dadurch, daß bei dem Septimenaccorde G h D | F für die mittleren Töne h und D der Ton C, und bei D | F a C für die mittleren Töne F und a der Ton G eintritt, wodurch folgende Formationen entstehen:

$$\begin{array}{ccccc} & \text{I} & & \text{II} & \\ F & - C & - & G, & C - G - D. \\ & \text{I} & & \text{II} & \end{array}$$

Die Dissonanzvermittlung besteht also darin, daß die Dissonanzintervalle F—G und C—D mit den mittleren Tönen C und G in einem einheitlichen, reinen Quintverhältnisse stehen.

Vorstehende Formationen zeigen uns die ursprüngliche Entstehung der Vorhaltsaccorde C F G und G C D: also die Durdreiklänge C und G mit Vorhalt vor der Terz. Diese Vorhaltsaccorde bilden also ein Durchgangsmoment innerhalb der Auflösungen C: V₇-I und II₇-V. Als ein fixirtes können wir dieses Moment betrachten, wenn wir diese Vorhaltsaccorde, sowie alle anderen von gleicher Beschaffenheit, ohne vorausgegangenen Septimenaccord in Anwendung bringen. Geht denselben aber ein Dreiklang voraus, so kann das nur ein solcher sein, in welchem der Vorhaltston enthalten ist; denn die ursprüngliche Entstehung des Vorhaltsaccordes zeigt uns, daß ein schon vorhandener Ton erst hinterher ein Vorhalt wird.

Innerhalb der C-Durtonart stehen uns außer den vorstehenden (C F G und G C D) noch zwei Vorhaltsaccorde zu Gebote, die in der Hauptsache von gleicher Beschaffenheit sind: die Dreiklänge A-Moll und E-Moll mit Vorhalt vor der Terz. Der Uebersicht halber wollen wir die bis jetzt besprochenen in Notenschrift zusammenstellen:



Die letzten beiden würden, ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäß, aus den Septimenaccorden a: V_7 und e: V_7 hervorgehen; innerhalb der C-Durtonart können sie am besten durch die Dreiklänge C: II u. VI eingeführt werden.

Indem obige Vorhaltsaccorde wesentlich in den Harmonieprozeß eingreifen, können wir diesen Vorhalten den Namen harmonische beilegen, zum Unterschiede von vielen anderen, die überwiegend (oder überhaupt nur) melodische Bedeutung haben, z. B.:



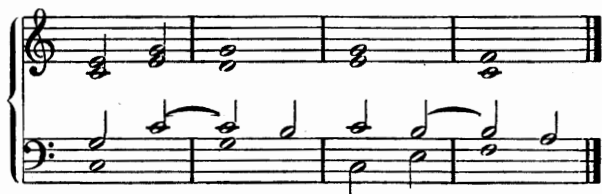
Vorstehendes Beispiel zeigt uns — mit Ausnahme von c. und d. — Vorhalte vor der Octav des Grundtones. Es ist auch bei diesen Vorhalten nicht außer Acht zu lassen, daß dieselben, gleich den zuerst aufgestellten, eine Dissonanz bilden.

Beispiel c. und d. enthält wieder Vorhalte vor der Terz: sie unterscheiden sich aber in ihrer Klangwirkung ganz bedeutend von den zuerst besprochenen. Dissonirend klingen sie natürlich auch, aber von einer Dissonanzvermittlung (Ursprung der harmonischen Vorhalte) kann hier keine Rede sein:

$$c, h - \overset{I}{F} - \overset{II}{C}, \quad d, e - \overset{I}{h} - \overset{II}{F},$$

denn bei c. steht der mittlere Ton (F) nur mit C und nicht auch mit h in einem einheitlichen, reinen Quintverhältnisse; bei d. findet dasselbe Verhältniß statt. Diese beiden Vorhalte sind also durchaus melodischen Ursprungs. Der Unterschied, welcher zwischen den har-

monischen und melodischen Vorhalten hinsichtlich ihrer Klangwirkung besteht, mag durch folgendes Beispiel veranschaulicht werden:



Takt 2 enthält einen harmonischen und Takt 4 einen melodischen Vorhalt. Wir können aus diesem Beispiel entnehmen, daß Vorhalte harmonischen Ursprungs auch in den Mittelfstimmen von gleich guter Wirkung sind, während die anderen vorzugsweise in der Oberstimme oder überhaupt in einer, welche als melodieführende hervortreten soll, am besten zur Anwendung kommen.

Bis jetzt ist nur von Vorhalten vor der Terz und vor der Octav des Grundtones die Rede gewesen. Es giebt aber auch Vorhalte vor der Quinte, nur können dieselben nicht bei Dreiklängen zur Anwendung kommen, und zwar deshalb nicht, weil ein Vorhalt vor der Quinte eines Dreiklänges keine Dissonanz bildet; eine solche bildet dieser Vorhalt erst dann, wenn er in einem Septimenaccorde angewendet wird:



In diesem Vorhaltsaccorde bildet der Vorhalt e mit F eine Dissonanz. Es ist aber für diese Gattung der Vorhaltsaccorde charakteristisch, daß sie nicht bei allen Septimenaccorden in Anwendung gebracht werden können. Das hat folgenden Grund:

Bei den Vorhaltsaccorden harmonischen Ursprungs besteht, theoretisch betrachtet, die Dissonanz darin, daß der eine Ton eines solchen Accordes zugleich Grundton und Quinte ist. Beim C-Durdreiklänge mit Vorhalt vor der Terz zeigt sich dies in folgender Weise:

$$\begin{array}{ccccc} & & \text{I} & & \text{II} \\ & & \text{F} - \text{C} - \text{G} & & \\ & \text{I} & & \text{II} & \end{array}$$

Ein solcher doppelt bestimmter Ton ist aber (wenn auch in anderer Formation) z. B. in den Septimenaccorden C: I₇ und IV₇ schon ent-

halten; denn dieselben sind dadurch entstanden, daß die obere Grenze der Dreiklänge I und IV überschritten worden:

$$\begin{array}{c} \text{C} \text{ e} \text{ G} \text{ h} \text{ D}, \quad \text{F} \text{ a} \text{ C} \text{ e} \text{ G}, \end{array}$$

wodurch die Quinten dieser beiden Dreiklänge zugleich Grundtonsbedeutung angenommen: G—h, C—e. Bei den Septimenaccorden, welche aus einer Verbindung der nichtverwandten Dominantdreiklänge hervorgegangen sind:

$$\text{G} \text{ h} \text{ D} \mid \text{F} \text{ a} \text{ C},$$

verhält sich die Sache aber anders; in diesen Septimenaccorden ist kein Ton enthalten, welcher eine doppeltbestimmte Intervallbedeutung angenommen hat; denn zwischen den Tönen D und F besteht kein verwandtschaftliches Verhältniß. Bei dem Septimenaccorde C: V, steht daher der Ton F sozusagen isolirt da (G h D | F) und bei C: II, der Ton D (D | F a C). Es können daher bei diesen beiden Septimenaccorden folgende Vorhalte in Anwendung gebracht werden:

a. b. c. d. e.

Der Vorhalt bei a. gehört zu den harmonischen und kann daher auch in jeder anderen Stimme zwanglos auftreten; die übrigen gehören zu den melodischen und kommen deshalb am häufigsten in der melodieführenden Stimme vor. Der mit e. bezeichnete Vorhalt kommt in der Praxis fast gar nicht zum Vorschein, weil bei dem Septimenaccorde II, die Septime größtentheils vorbereitet ist, und sich in diesem Falle wenig Gelegenheit zur Vorbereitung dieses Vorhaltes zeigt.

Der Septimenaccord auf der siebenten Stufe besteht aus je zwei Intervallen des Ober- und Unterdominantdreiklanges, und ist demnach in diesem Septimenaccorde weder der eine noch der andere dieser beiden Dominantdreiklänge vollständig enthalten:

$$(\text{G}) \text{ h} \text{ D} \mid \text{F} \text{ a} (\text{C}).$$

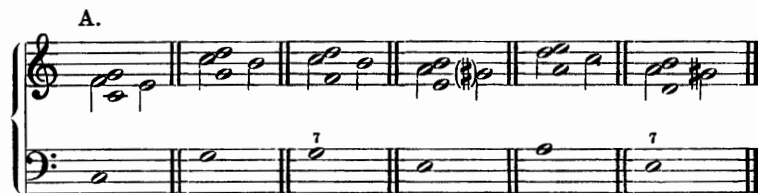
Von der Anwendung eines harmonischen Vorhaltes müssen wir daher auf alle Fälle absehen. Nun ist aber dem Schüler bekannt, daß bei dem Septimenaccorde Dur: VII₇, die Septime in der Oberstimme liegen muß; da nun diejenigen Vorhalte, welche wir als melodische bezeichnet haben, ihrer Natur nach auch zunächst in der Oberstimme zum Vorschein kommen wollen, so kann bei Dur: VII₇ auch kein melodischer Vorhalt in Anwendung gebracht werden. Es soll hiermit keineswegs behauptet werden, daß melodische Vorhalte nur in der Oberstimme statthaft sind; aber wo ein solcher Vorhalt in der melodieführenden Stimme (Oberstimme) nicht möglich ist, da wird es auch mißlich sein, ihn in einer Stimme anzuwenden, die überwiegend harmonische Bedeutung hat.

Bei dem Septimenaccord Moll: VII₇, bei welchem die Septime nicht in der Oberstimme zu liegen braucht, werden sich Vorhalte anwenden lassen:

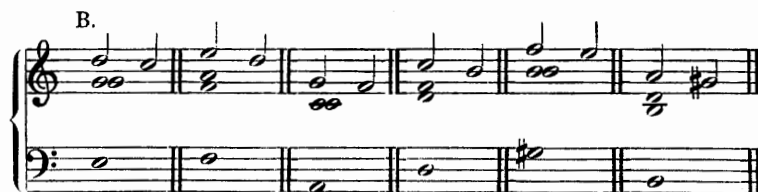


Es folgt jetzt eine systematische Zusammenstellung der Vorhalte:

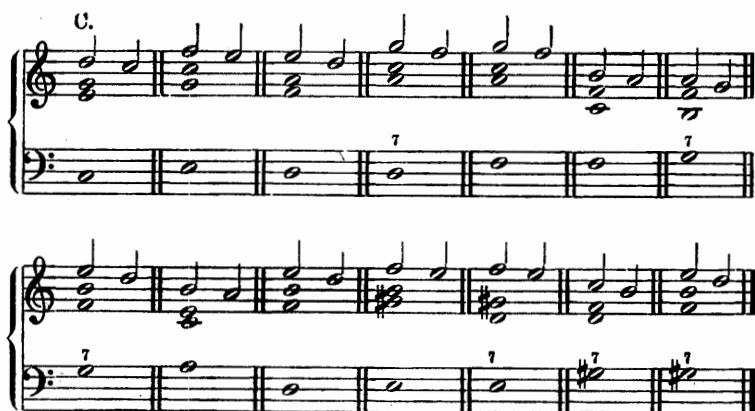
Vorhalte harmonischen Ursprungs.



Überwiegend melodische Vorhalte.



Total melodische Vorhalte.



Gruppe A. besteht aus consonirenden Dreiklängen und Dominantseptimenaccorden mit Vorhalten vor der Terz. Es ist für diese Vorhalte charakteristisch, daß dieselben mit den Grundtönen der betreffenden Accorde eine reine Quarte bilden.

Die Vorhalte bei B. unterscheiden sich von den mit C. bezeichneten dadurch, daß bei denselben, wenn sie in einer Mittelstimme (Füllstimme) auftreten, ihr melodischer Charakter nicht so sehr hervortritt, als bei den letzteren (C), bei welchen sich die melodische Bedeutung unter allen Umständen geltend macht.

Ich weiß aus Erfahrung, daß vielen Schülern der bezifferte Baß bei den Vorhaltsaufgaben Schwierigkeiten macht. Derartige Schüler mögen sich Folgendes merken: Da durch die Auflösung eines Vorhalts keine neue Grundharmonie entsteht, der Baß also bei der Auflösung derselbe bleibt, so muß der Schüler, wenn ihm die Bezifferung unverständlich ist, sich nicht über dieselbe lange den Kopf zerbrechen, sondern in Erfahrung zu bringen suchen, wie der betreffende Accord ohne Vorhalt heißt, und das erfährt er sofort, wenn er die zweite Hälfte der Bezifferung ins Auge faßt, z. B.:

a. $\frac{5}{4} \frac{3}{3}$, b. $\frac{4}{4} \frac{6}{3}$, c. $\frac{7}{4} \frac{3}{3}$, d. $\frac{7}{4} \frac{6}{3}$, e. $\frac{5}{2} \frac{4}{4}$, f. $\frac{7}{6} \frac{5}{5}$, g. $\frac{6}{4} \frac{3}{3}$, h. $\frac{7}{2} \frac{6}{3}$, i. 9 8 k. $\frac{9}{8} \frac{8}{8}$,

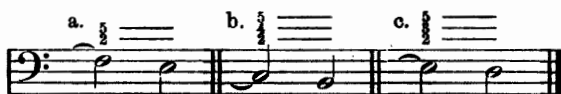
Bei a. besteht die zweite Hälfte der Bezifferung aus $\frac{3}{3}$; demnach zeigt dieselbe einen Dreiklang in der Grundlage mit Vorhalt vor der Terz an. Beispiel i. zeigt dieselbe Dreiklangslage an, aber mit Vorhalt

vor der Octav des Grundtons. Vorstehende Bezifferungen würden sich also mit Hinzueglaffung der Vorhalte folgendermaßen gestalten:

a. $\frac{5}{3}$, b. $\frac{5}{2}$, c. 7, d. $\frac{6}{4}$, e. 2, f. 7, g. $\frac{6}{5}$, h. 2, i. (8), k. 6.

Ueber die Bezifferungen 7 6 und $\frac{6}{4}$ welche etwas zweideutiger Art sind, habe ich schon in meinem Harmoniebuch S. 60 bemerkt, daß die erste derselben einen Sertaccord mit Vorhalt vor der Serte (Grundton) angiebt und die zweite einen Quartsertaccord mit Vorhalt vor der Quarte.

Tritt bei derartigen Aufgaben ein Vorhalt in der Baßstimme auf, so ist die Bezifferung in der Regel für den Schüler noch etwas schwerer verständlich:



Der Schüler muß sich zunächst merken, daß derjenige Baßton, über welchem sich die Ziffern befinden, der Vorhalt ist und erst der nächstfolgende zum Accord gehört. In Beispiel a. ist also e der Accordton; die übrigen beiden, welche durch die Ziffern $\frac{5}{3}$ angegeben sind, heißen also von F ausgerechnet G und C. Der Accord würde also ohne Vorhalt e G C heißen:

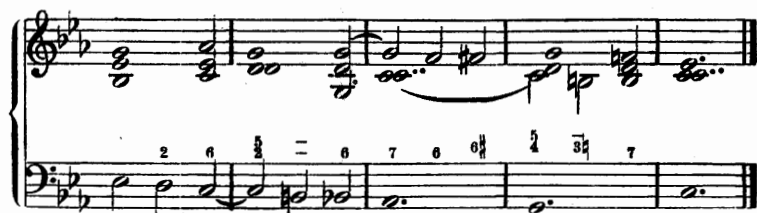
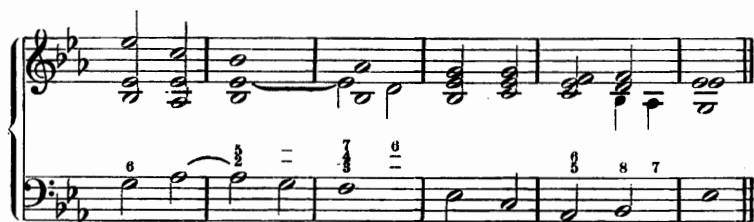


und Beispiel b und c würde sich auf diese Weise folgendermaßen gestalten:



Es folgen einige Beispiele.



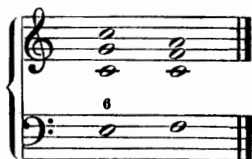


Der Quartsextaccord.

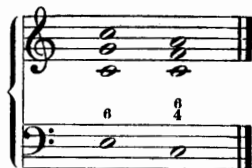
Der Grundton ist Ausdruck für die Einheit und die Quinte für die Zweiheit. Beim Quartsextaccord bildet also die Zweiheit die Grundlage; der Dreiklang ist sozusagen auf den Kopf gestellt. Wie jeder dissonirende Accord sich auflösen muß, so will sich auch der Quartsextaccord auflösen. Die Auflösung desselben wird darin bestehen, daß die Zweiheit (Quinte) entweder selbst Einheit wird, oder zu einer Einheit übergeht. Von diesen beiden Auflösungsarten ist, soll der Quartsextaccord vollständig zur Geltung gelangen, die erste die hauptsächlichste; denn die Quinte drückt, wenn sie im Bass liegt, immer das Bestreben aus, Grundton zu werden. Bei der zweiten Art von Auflösung, bei welcher die Zweiheit zu einer Einheit übergeht, bildet der Quartsextaccord größtentheils nur ein Uebergangs- oder Durchgangsmoment.

Es entsteht nun die Frage, in welchen Fällen die Quartsextlage eine relativ berechnigte ist und wo nicht. Ich will es versuchen den Schüler hierüber aufzuklären, allerdings mit dem Bewußtsein, daß dieser Accord sowohl für den Lehrer, als auch für den Schüler immer ein Stein des Anstoßes bleiben wird. —

Bei Besprechung der „verdeckten Quinten“ haben wir den Schüler darauf hingewiesen, daß dieselben bei Unterdominantfolgen, bei welchen also der Grundton des ersten Accordes reine Quinte des zweiten wird, viel auffälliger klingen als bei Oberdominantfolgen, wo die Quinte Grundton wird. Ein ebenso großer, wenn nicht noch größerer Unterschied tritt auch zu Tage, wenn wir den zweiten Accord einer jeden dieser Folgen in der Quartsextlage auftreten lassen. Der Grund, weshalb die Quartsextlage des zweiten Accordes bei einer Unterdominantfolge eine unstatthafte ist, ist wieder darin zu finden, daß eine solche Folge etwas Zusammenschließendes, Cadenzartiges enthält:

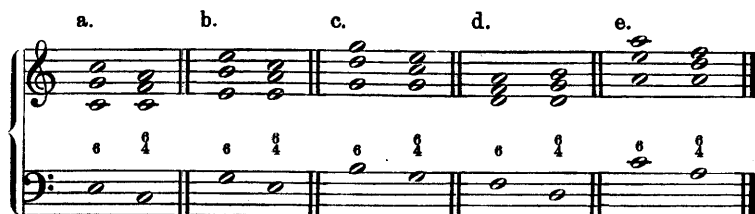


Die Haltlosigkeit des zweiten Accordes, welche durch die Quartsextlage desselben entstehen würde, drückt aber gerade das Gegentheil hiervon aus:



Wir können daher die Quartsextlagen in nachstehenden Unterdominantfolgen mit Zug und Recht als ungehörige bezeichnen:

I.



Die Accordfolge bei d. enthält zwar nichts Zusammenschließendes und unterscheidet sich auch von den übrigen dadurch, daß die Accordbewegung keine fallende, sondern überwiegend eine steigende ist:

$$\begin{array}{ccccccc} \text{(D)} & \text{F} & \text{a} & \text{C} & \text{e} & \text{G} & \text{h} & \text{D}; \\ & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & & & \underbrace{\hspace{1.5cm}} & & \\ & 1 & & & & 2 & & \end{array}$$

aber trotzdem ist die Quartsextlage des Dominantdreiklanges nicht gut zu heißen; denn da die Quinte im Baß das Bestreben ausdrückt, Grundton werden zu wollen, so hören wir den Dominantdreiklang von C-Dur in diesem Falle nicht als solchen, sondern als G: I, was hier, wo diesem Dreiklange ein Accord vorausgeht, welcher ein F enthält, keinen guten Eindruck macht.

Bei einer Unterdominantfolge kann die Quartsextlage nur dadurch eine relative Berechtigung erhalten, daß der Grundton des ersten Accordes im Baß liegen bleibt und Quinte wird:



Ein solches Verfahren drückt immer eine Passivität der Baßstimme aus, wodurch dieselbe den Charakter eines Orgelpunktes annimmt. Solch ein orgelpunktartiger Baß ist natürlich nicht überall am Plage, namentlich dann nicht, wenn die Baßstimme einen activen Charakter haben soll.

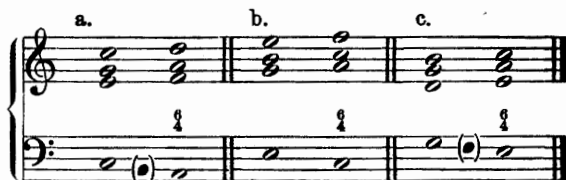
In vorstehendem Beispiel I vernehmen wir bei a., b. und c. die Intervalle F—a, a—C und C—e als Grundtöne und Terzen der

Dreiklänge C: IV, VI und I. Wenn wir nun diese Intervalle in Terzen und Quinten umwandeln, wodurch dann die Folgen

I-II, III-IV und V-VI
(a) (b) (c)

entstehen, so geht hierdurch keine entschiedene Umwandlung mit den Grundtönen und Terzen vor sich, und müssen wir daher auch die folgenden Quartsextaccorde als ungehörige bezeichnen:

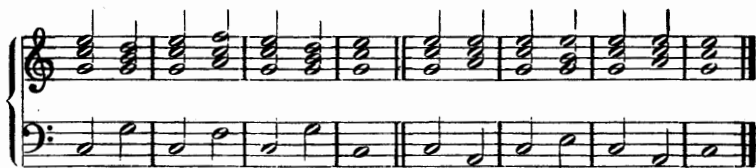
II.



Es ist schon früher bemerkt worden, daß eine entschiedene Umwandlung eines Intervalles nur dann stattfindet, wenn ein Grundton Quinte, oder eine Quinte Grundton wird; nicht aber wenn Grundton oder Quinte Terz, oder eine Terz Grundton oder Quinte wird. Durch folgende Accordverbindungen kann der Schüler sich hiervon überzeugen, wenn er A. mit B. vergleicht:

A.

B.



Wenn diese letzteren Accordfolgen noch eine zeitlang fortgesetzt würden, so könnten dieselben den geduldigsten Zuhörer außer Fassung bringen. —

Bei einer Oberdominantfolge wird das Secundäre, die Quinte, Primäres, Grundton. Schließt sich bei einer Unterdominantfolge, z. B. V-I, etwas zusammen, so schließt sich bei der Folge I-V sozusagen etwas auf; die erste drückt ein Fallen, ein Zurückgehen, die andere eine Steigerung, ein Vorwärtsgehen aus. Dies ist der

Grund, weshalb nachstehende Quartsextaccorde zu den relativ statthaften gehören:

III.

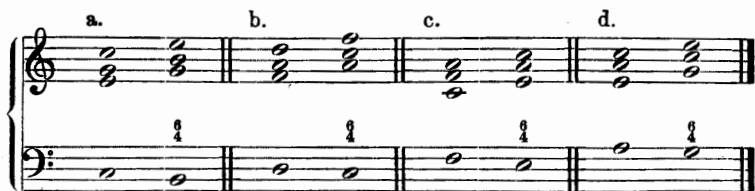


Es ist bei diesen Quartsextlagen nicht außer Acht zu lassen, daß die Quarte bei denselben vorbereitet, und die Quinte im Baß schrittweise herbeigeführt worden ist. Wie aber z. B. bei dem Vorhaltsaccorde G C D der Ton G, wenn der Quartvorhalt (C) vorbereitet ist, sprungweise auftreten kann, so wird dies auch beim Quartsextaccorde, wenn die Quarte vorbereitet ist, mit der Quinte geschehen können. In diesem Falle will aber, da der Quartsextaccord dann nicht als Durchgangsmoment erscheint, die Quinte im Baß liegen bleiben und Grundton werden:



Wenn wir die Grundtöne und Terzen der Quartsextaccorde in Beispiel III wieder in Terzen und Quinten umwandeln, so erzielen wir dasselbe Resultat wie in Beispiel II: Aus den schlechten Quartsextaccorden I entsprangen wieder schlechte (II), und aus den relativ brauchbaren (III) werden wieder bedingungsweis statthafte hervorgehen:

IV.



Beispiel b. ist allerdings etwas anfechtbar und zwar deshalb, weil die Folge C: II-IV eine ungewöhnliche, ja man könnte sagen unlogische ist. Als F: VI-I klingt diese Folge viel natürlicher.

Bei einer Folge nichtverwandter Accorde kann die Quartsextlage beim zweiten Accorde dann nicht in Anwendung gebracht werden, wenn diese Accordfolge in naher Verbindung mit einer Unterdominantfolge steht; in C-Dur und A-Moll sind es folgende: C⁷—d, e—F, G⁷—a (Beispiel II), h⁰—C und gis⁰—a. Von den

(E)

noch übrigen Folgen nichtverwandter Accorde hat die Quartsextlage eine relative Zulässigkeit bei folgenden:

V.

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

Examples a-f show various chord progressions in treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

Wo die mit „relativ statthaft“ bezeichneten Quartsextaccorde in einem Musikstücke am Platze sind, und wo nicht, läßt sich selbstverständlich nicht in abstracto bestimmen. Ich will es aber nicht unterlassen, die Zulässigkeit und auch wohl Nothwendigkeit dieser Quartsextaccorde, so weit dies in kurzen Beispielen möglich ist, praktisch darzulegen:

(Zu Beispiel III.)

a. b.

Examples a and b show chord progressions in treble and bass clefs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Example a has an 'x' above the first chord. Example b has an 'x' above the first chord.

c.

d.

(Zu Beispiel IV.)

a. c.

d.

(Zu Beispiel V.)

a. b. x

c. x

d.

e. x



Die mit $\times$ bezeichneten Quartsextaccorde führen Modulationen herbei; es können demnach, wenn der Quartsextaccord kein Durchgangsmoment bilden soll, innerhalb einer Tonart nur die Dreiklänge I und IV in der Quartsextlage zur Anwendung kommen. Von diesen beiden Accorden tritt namentlich der tonische Dreiklang ziemlich oft (in der Regel bei Cadenzen) in der Quartsextlage auf. Es ist auch nicht zu leugnen, daß, wo der Quartsextaccord am Platze ist, er durch keinen anderen Accord ersetzt werden kann. Daß hingegen der Quartsextaccord im folgenden Beispiel aus Verdi's „Rigoletto“ nicht an richtiger Stelle steht, unterliegt wohl keinem Zweifel:

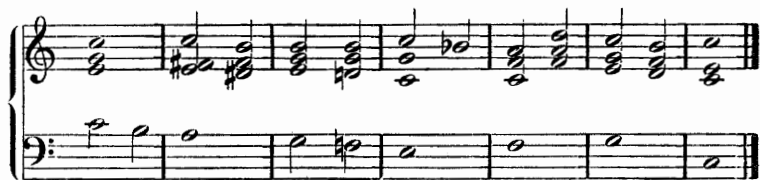


Da die relativ statthaften Quartsextaccorde in Beispiel III, IV und V alle schrittweise auftreten, so können namentlich die in Beispiel V, bei welchen die Quarte nicht vorbereitet ist, den Schüler leicht zu der Annahme verleiten, daß jeder derartig auftretende Quartsextaccord eine relative Berechtigung hat; dies ist aber nicht der Fall, denn nachstehende gehören, da die Folgen C: I_7-II , V_7-VI (Beispiel II) und a: VII_7-I in einem nahen Zusammenhange mit Unterdominantfolgen stehen, und sich daher ein Zusammenschließen in denselben ausspricht, entschieden zu den unstatthaften:

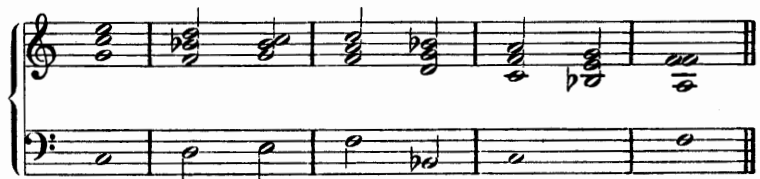


Modulation.

Es giebt zwei Arten von Modulationen: zurückführende und fortschreitende. Die erstere Art mag durch folgendes Beispiel veranschaulicht werden:



Die zweite Art besteht darin, daß die Anfangstonart nicht wieder auftritt, sondern der Satz mit der als Ziel gefetzten neuen Tonart abschließt. Von den Uebergängen dieser letzteren Art bringen wir zunächst folgende:



Stellen wir nun zu diesen Uebergängen noch den von C-Dur nach D-Moll mit auf (bei welchem der Unterdominantaccord F a C das verwandtschaftliche Glied bildet), so haben wir die Bestandtheile eines Tonartengebäudes, über welches ich mich in meinem Buche „Die Gesetzmäßigkeit in der Harmonik“ (Regensburg; Alfred Coppenrath) folgendermaßen ausspreche: „Der Dreiklang besteht aus einer organischen Verbindung dreier Töne, die Tonart aus einer organischen Verbindung dreier Dreiklänge. Eine solche Verbindung in höchster Potenz gedacht, ergiebt folgendes Resultat:

B d F a C e G h D fis A.

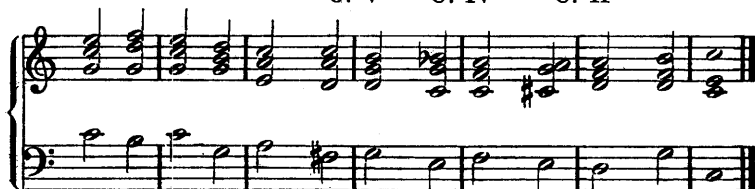
Von diesen drei Tonarten haben wir uns die mittlere als Haupttonart und die anderen beiden als Nebentonarten zu denken. Da wir nun jede Tonart als ein dreieggliedertes Ganzes zu betrachten haben, so können z. B. in der C-Durtonart die Grundtöne F, C und G niemals in primärer Terzbedeutung in derselben zum Vorschein kommen, und da diese Töne auch in den nächstliegenden Durtonarten F und G nicht als Terzen zu finden sind, so haben wir die Molltonarten als Ergänzung der Durtonarten aufzufassen. — Die Tonarten C-Dur und A-Moll bilden zwei Gegensätze, welche miteinander verbunden werden müssen, damit eine in ihrer Art vollkommene Ganzheit entsteht. Von diesem Standpunkte ausgehend, müssen wir uns zu der Tonartenverbindung F—C—G noch die Molltonarten d, a und e hinzudenken:

^dF—^aC—^eG.

Wir haben auch in diesem Tonartengebäude die C-Durtonart als Haupttonart zu betrachten, denn die A-Molltonart ist, wie jede Molltonart, etwas Secundäres. Die A-Molltonart könnte nicht einmal für sich allein bestehen, wenn nicht der positive Dreiklang E gis H in ihr enthalten wäre. —

Die im obigen Tonartengebäude vorkommenden Tonarten G, F, d, a und e werden, wenn dieselben nur flüchtig berührt werden, als Nebentonarten der Haupttonart C vernommen, denn die tonischen Dreiklänge der Nebentonarten wandeln sich leicht in Bestandtheile der Haupttonart um, z. B.:

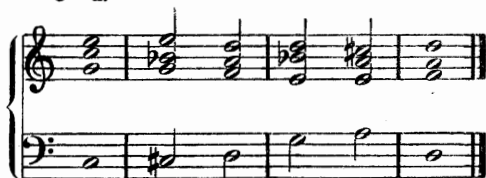
C: V C: IV C: II



C: I V₇ I V VI G: V₇ I F: V₇ I d: V₇ I C: V₇ I

Die Uebergänge C—G, C—F, C—a und C—e sind, wie der Schüler gesehen, leicht zu bewerkstelligen; die neuauftretenden Tonarten haben auch durch geeignete Schlußfolgen (Cadenzen) festen Fuß gefaßt. Es ist daher auffällig, daß dies bei einem Uebergange von C-Dur nach D-Moll nicht in gleichem Grade der Fall ist, trotzdem diese letztere Tonart auch dem C-Durtonartgebäude angehört:

C—d.



C: I d: VII, I II, V I

Der Grund hiervon ist wohl darin zu suchen, daß zwischen den tonischen Dreiklängen C e G und D f A keine Verwandtschaft besteht.

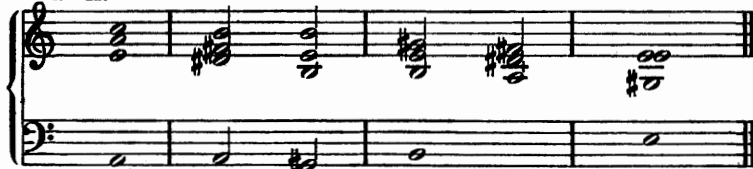
Daß die Nebentonarten eines Tonartengebäudes mit der Haupttonart im ersten Verwandtschaftsgrade stehen, ist wohl selbstverständlich. Verwandtschaften gleichen Grades existiren außerdem noch (von A-Moll ausgehend) zwischen den Tonarten a—C, a—E, a—e, a—d und a—F, und ebenfalls auch zwischen einer Dur- und gleichnamigen Molltonart. Die vorstehenden Uebergänge können sich u. A. folgendermaßen gestalten:

a—C.



a: I VI C: V, I II, V I

a—E.



a: I E: V, I I V, I

Bisshierher Erläuterungen.

a—e.

a: I — e: V — I II I V₇ I

a—d.

a: I d: V₇ I — II₇ V I

a—F.

a: I F: V₇ I II I V₇ I

Zu den Verwandtschaften zweiten Grades gehören, von C-Dur ausgehend, folgende Tonarten: A, E, g, Es, As und f. Der Zusammenhang, welcher zwischen der C-Durtonart und diesen Tonarten besteht, läßt sich folgendermaßen veranschaulichen:

	A	(cis)	E	(gis)	H	(dis)	Fis	(E-Dur)
F	a	C	e	G	h	D		
D	(fis)	A	(cis)	E	(gis)	H		(A-Dur)
	(As)	c	(Es)	g	(B)	d	F	(Es-Dur)
F	a	C	e	G	h	D		
	C	(es)	G	(b)	D	fis	A	(G-Moll)
Des	f	(As)	c	(Es)	g	(B)		(As-Dur)
F	a	C	e	G	h	D		
B des	F	(as)	C	e	G			(F-Moll)

Der Schüler hat daher darauf zu sehen, daß die durch Striche bezeichneten gleichnamigen Töne, welche die neuauftretende Tonart mit der C-Durtonart gemeinschaftlich hat, bei dem Uebergange von der einen zur anderen dieselben bleiben; daß demnach z. B. bei einer Modulation von C- nach E-Dur die Identität der Töne a—e—h und A—E—H aufrecht erhalten wird. Von diesem Standpunkte aus können sich die Uebergänge von C nach A, E, g, Es, As und f folgendermaßen gestalten:

C—A.

C: I a: II V₇ VI IV₇ A: I V₇ I

C—E.

C: I —, e: II₇ IV₇ E: I V₇ I C: I a: II V₇

C—g.

I — E: I V₇ I C: I c: I g: V₇ I II

C—Es.

I V₇ I C: I c: I VI Es: V —, I IV

5*

C—As.

I V₇ I C: I c: I As: V₇ I VI

C—f.

II₇ V₇ I C: I F: V₇ f: I IV I V₇ I

Verwandtschaften zweiten Grades finden noch statt zwischen folgenden Tonarten: a—D, a—fis, a—c und a—f. Es findet sich aber in der Praxis (am allerwenigsten in Gesangscompositionen a capella) wenig Gelegenheit zu diesen Modulationen. So sind z. B. folgende Uebergänge ganz correct, und doch klingen dieselben nicht schön:

Das Befremdende dieser Uebergänge rührt davon her, daß die tonischen Dreiklänge der Anfangs- und Endtonarten (a—D und a—fis) zu schnell aufeinander folgen; es kommt daher bei diesen Uebergängen hauptsächlich darauf an, daß die A-Molltonart nicht in zu feindlicher Nähe bleibt, z. B.:

a—D.

a: I d: VI₇ IV₇ V — D: I — — V₇ I

a—fis.

a: I e: V₇ E: I A: V₇ I —, IV fis: II₇ I V I

a—c.

a: I I VI C: V —, c: VI I II₇ g: VII₇

a—f.

c: I V₇ I a: I C: V —, I —

f: _____

Bei Gesangsmusik a capella bilden beziehentlich der Modulationen meiner Ansicht nach die Tonarten zweiten Verwandtschaftsgrades eine natürliche Grenze; denn wenn wir über den zweiten Verwandtschaftsgrad hinausgehen, so kommen wir zu Tonarten, die mit der Haupttonart außer aller Verbindung stehen. —

Bei Besprechung der weiten Harmonielage haben wir schon darauf hingewiesen, daß auch bei Modulationen, sollen dieselben schnell vor sich gehen, nur das Nächstverwandte übersprungen werden kann. Es mögen jetzt noch einige derartige Uebergänge in entferntliegende

Tonarten folgen, unbekümmert, in welchem Verwandtschaftsgrade dieselben zueinander stehen:

C—B. C—Des.

Two systems of musical notation. The first system is labeled 'C—B.' and the second 'C—Des.'. Each system consists of a treble and a bass staff. The treble staff contains chords and single notes, while the bass staff contains a single melodic line. The notation is in a style typical of early 20th-century music theory books.

C—b. C—Ges.

Two systems of musical notation. The first system is labeled 'C—b.' and the second 'C—Ges.'. Each system consists of a treble and a bass staff. The treble staff contains chords and single notes, while the bass staff contains a single melodic line. The notation is in a style typical of early 20th-century music theory books.

C—es. C—D.

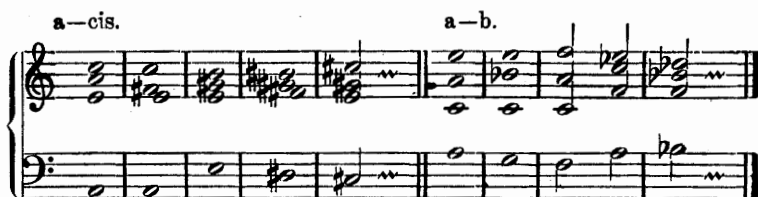
Two systems of musical notation. The first system is labeled 'C—es.' and the second 'C—D.'. Each system consists of a treble and a bass staff. The treble staff contains chords and single notes, while the bass staff contains a single melodic line. The notation is in a style typical of early 20th-century music theory books.

C—H. C—Fis.

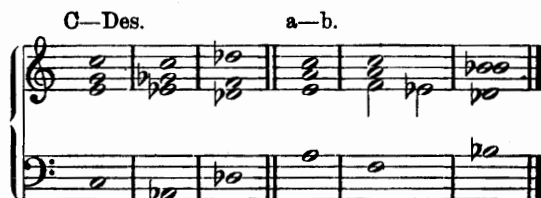
Two systems of musical notation. The first system is labeled 'C—H.' and the second 'C—Fis.'. Each system consists of a treble and a bass staff. The treble staff contains chords and single notes, while the bass staff contains a single melodic line. The notation is in a style typical of early 20th-century music theory books.

a—H.

A single system of musical notation labeled 'a—H.'. It consists of a treble and a bass staff. The treble staff contains chords and single notes, while the bass staff contains a single melodic line. The notation is in a style typical of early 20th-century music theory books.



Man kann bei schnell vor sich gehenden Uebergängen in entferntliegende Tonarten die Wahrnehmung machen, daß ein solcher Uebergang von Dur zu Dur weniger auffällig klingt, als das schnelle Auftreten zweier nichtverwandter Molltonarten; denn jede Durtonart tritt als etwas Positives auf, und wirkt als solches viel überwältigender, als das Negative (Moll). Der Schüler kann sich hiervon leicht überzeugen, wenn er folgende Uebergänge miteinander vergleicht:



Die Uebergänge in entferntliegende Tonarten sind nicht überall am Platze, namentlich dann nicht, wenn sie, wie die oben aufgestellten, schnell vor sich gehen. Modulationen wie z. B. von C nach es, oder von a nach cis, würden bei schnellem Accordwechsel in Gesangsmusik a capella fast unmöglich sein.

Es mag jetzt noch die Ausarbeitung einiger unbeziffelter Bälle mit Modulationen folgen (Aufgabenbuch S. 76—78):



92

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano and voice. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/2. The piano part consists of a series of chords and single notes, while the voice part consists of a single melodic line. The lyrics are written below the voice part.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a melody with a final double bar line. The bass staff contains a bass line with a final double bar line. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the bass staff.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a simple accompaniment. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

(83)

Fotodruck Arno Brynda, Berlin W 35

62 548 M R 32