

LEHRBUCH
DER
HARMONIE.

MAX LOEWENGARD

LEHRBUCH
DER
HARMONIE

VIERTE AUFLAGE.

* BERLIN 1903



ALBERT STAHL

POTSDAMERSTR. 39.

Vorwort zur zweiten Auflage.

„Wagner hat uns durch die häufige Verwendung dieser Harmonie darauf aufmerksam gemacht, dass der „Uebermässige“ ein selbständiger Zusammenklang ist, wie der Dur- und Moll-Dreiklang. Im Wagner'schen Sinne gehört diese Tonverbindung zu den charakterisirenden Accorden. Wir Theoretiker haben ihm seine Heimath angewiesen und zwar wird er auf den dritten Ton der Molltonleiter aufgebaut.“ (Cyrill Kistler, Harmonielehre, Kissingen 1898.)

Cyrill Kistler spricht damit einen Grundsatz aus, der für die Theorie der Musik massgebend geworden ist: Was oft vorkommt, dem muss eine Heimath angewiesen, das muss rubrizirt werden.

Das vorliegende „Lehrbuch der Harmonie“ geht von dem entgegengesetzten Grundsatz aus.

Dem Neuen in der modernen Musik, dem, was in die alten Rubriken nicht mehr hineinpassen, den alten Regeln sich nicht mehr fügen will, kommt man auch damit nicht bei, dass man zu den alten Rubriken neue einrichtet, den alten Regeln neue Ausnahmen anfügt. Auch das Neue in der modernen Musik ist eben nicht willkürlich von Einem oder dem Andern erfunden worden, auch das Neue hat sich logisch und organisch aus Vorhandenem entwickelt.

Es gilt das alte Regelwerk umzugestalten — nicht indem man jeden einzelnen Fall zum Ausgangspunkt einer Regel macht, sondern indem man die Regel von vornherein so fasst,

dass der einzelne Fall nur eine freie Entwicklung der regelrechten Möglichkeit und keine Ausnahme davon darstellt. Es gilt die Regel zu erweitern — nicht indem man sie auf jeden Einzelfall ausdehnt, sondern indem man sie vom Einzelfall löst.

Das, was die II. Auflage des vorliegenden „Lehrbuchs der Harmonie“ an Neuem bringt, sind Vereinfachungen. Die Vereinfachungen, die sie bringt, sind aus dem Bestreben hervorgegangen, dem obengenannten Grundsatz gerecht zu werden.

Berlin, im September 1900

Max Loewengard.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung	1
I. Theil.	
Der Dreiklang	1
Die Moll-Tonart	14
Die Umkehrungen des Dreiklangs	18
Falsche Fortschreitungen	26
Die Schlusscadenz	38
Das Harmonisiren eines gegebenen Soprans	40
II. Theil.	
Der Vierklang	48
Der Septimenaccord der V. und VII. Stufe	51
Die Umkehrungen des Vierklangs	57
Die Septimenaccorde der V. Stufe (Dominantseptimenaccord) in der Cadenz	64
Die Septimenaccorde der anderen Tonstufen	68
Vorbereitung der Septime in allen Septimenaccorden, ausser denen der V. und VII. Stufe	70
Der Septimenaccord der II. Stufe in der Cadenz	80
Der Dominantseptimenaccord als Mittel zur Modulation	83
III. Theil.	
Verzierende Veränderungen beider Verbindung von Accordlichem	90
1. Der Vorhalt	90
2. Die Anticipation	101
3. Alterirte Accorde	102
4. Durchgangsnoten und Wechselnoten	115
5. Der Orgelpunkt	117

Einleitung.

Die Harmonielehre ist die Grammatik der Tonsprache.

Die Kenntniss der Harmonielehre ist für jeden, der sich mit Musik befasst, ebenso unerlässlich, wie die Kenntniss der Grammatik für den, der sich das mehr als oberflächliche Verständniss einer Sprache aneignen will.

Dass die Uebungen in der Harmonielehre (aus sehr einfachen pädagogischen Gründen) nicht bloss analytisch sein können, sondern grösstentheils synthetisch sein müssen, lässt den Schüler in ihnen leicht Vorbereitungen zum Componiren sehen; sie sind das thatsächlich in keinem anderen Sinne, als etwa orthographische und grammatische Schreibübungen Vorbereitungen zum Dichten sind — nicht weniger elementar, nicht weniger unerlässlich.

Alles Akkordliche zerfällt in zwei Gruppen:

1. Dreiklänge.
 2. Vierklänge.
-

I. Theil.

Der Dreiklang.

Jeder Dreiklang besteht aus:

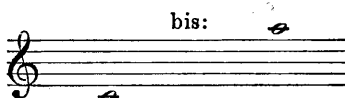
Grundton,
dessen Terz und
dessen Quinte.

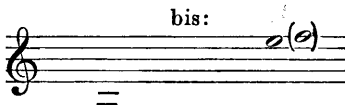
Jeder Ton der Tonleiter lässt sich als Grundton eines solchen Dreiklangs auffassen, es lässt sich demnach auf jedem

Ton der Tonleiter durch Hinzufügung von dessen Terz und dessen Quinte ein Dreiklang bilden. Wenn man sich hierbei nur der Töne, die zu der betreffenden Tonleiter gehören, der betreffenden Tonleiter eigen sind, d. i. der leitereigenen Töne bedient, erhält man theils Dreiklänge mit grosser Terz und reiner Quinte, theils solche mit kleiner Terz und reiner Quinte, und je auf der VII. Stufe (in der Moll-Tonleiter auch auf der II. Stufe) einen Dreiklang mit kleiner Terz und verminderter Quinte.

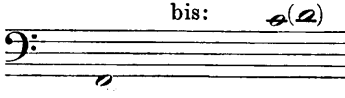
Die Verschiedenartigkeit dieser Dreiklänge bleibt vorläufig unberücksichtigt.

Das vollkommenste musikalische Darstellungsmittel bei geringstem Aufwand von Apparat ist der vierstimmige gemischte Gesangschor, der vermöge dieser Eigenschaft sich als beste Grundlage für alle harmonischen und contrapunktischen Uebungen erwiesen hat. Er sei demgemäss auch den folgenden Betrachtungen und Uebungen zu Grunde gelegt.

Sopran, Umfang: 

Alt, Umfang: 

Tenor, Umfang: 

Bass, Umfang: 

Will man einen Dreiklang vierstimmig darstellen, muss man einen Ton nothwendigerweise verdoppeln.

Man verdoppele vorläufig stets den Basston. (Grundton des Dreiklangs.)

Die verschiedene Anordnung der Töne eines Dreiklangs über demselben Basston (Grundton des Dreiklangs) verändert den Dreiklang als solchen in nichts.

Die Aufgabe z. B., über dem Basston *C* dessen Dreiklang zu bilden, ist erfüllt, sobald darüber dessen Terz *E* und dessen Quinte *G* mit Hinzufügung der Verdoppelung des Basstons *C* steht, gleichviel ob die Anordnung dieser Töne erfolgt wie bei a), b) oder c).

Bei a) sowohl als bei b) und c) folgt je auf den Ton des Tenor der diesem zunächst gelegene Ton des Dreiklangs im Alt, ebenso je auf den Ton des Alt der diesem zunächst gelegene Ton des Dreiklangs im Sopran.

Von einer anderen Anordnung, die zwischen den einzelnen Tönen des Dreiklangs grössere Zwischenräume lässt, also etwa:

sei vorläufig (obgleich auch mit dieser Art der Anordnung die Aufgabe erfüllt wäre) abgesehen.

Aufgabe: Ueber jedem der folgenden Basstöne bilde man dessen Dreiklang und stelle ihn (durch Verdoppelung des Basstons) vierstimmig dar.

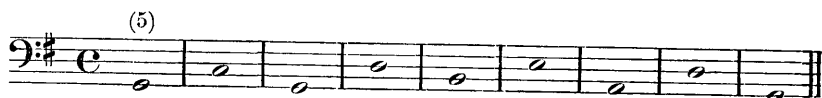
Die Angabe (3) über dem Basston besagt, dass die 3 (Terz) dem Sopran zuertheilt werden soll; die Angabe (5) verlangt für den Sopran die 5. (Quinte) und die Angabe (8) für den Sopran die 8. (Octave).

Will man mehrere Dreiklänge untereinander verbinden, so erhält man ein natürliches Bindemittel, wenn man die je zwei aufeinanderfolgenden Dreiklängen gemeinsamen Töne je in derselben Stimme liegen lässt. Z. B.



Hier ist der Dreiklang *GHD* mit dem ihm vorangehenden Dreiklang *CEG* dadurch in musikalisch-logischen Zusammenhang gebracht, dass die Stimme, die das beiden gemeinsame *G* innehatte (der Alt), dieses *G* festhält.

Aufgabe: Ueber jedem der folgenden Basstöne bilde man dessen Dreiklang und stelle durch Liegenlassen der ihnen gemeinsamen Töne je in derselben Stimme die Verbindung zwischen den aufeinanderfolgenden Dreiklängen her.

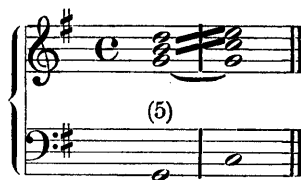


Lösung: Es soll der Dreiklang auf *G* gebildet werden; dieser heisst *GHD*. Die Angabe (5) verlangt für den Sopran *D* — dem sich dann *H* als Alt und *G* als Tenor beordnen:



Der nunmehr zu bildende Dreiklang (auf *C*) heisst *CEG* und hat mit dem vorangehenden Dreiklang *GHD* den Ton *G* gemeinsam. Der Tenor, der diesen Ton innehatte, wird ihn demnach auch für den folgenden Dreiklang festhalten und so für die beiden Dreiklänge eine natürliche Verbindungsbrücke abgeben. Der Alt wird von *H* nach *C* (als dem Ton des Dreiklangs *CEG*, der zunächst über dem Ton *G* des Tenor liegt), der Sopran wird von *D* nach *E* (als dem Ton des Drei-

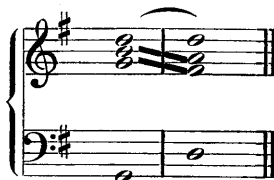
klangs *CEG*, der zunächst über dem Ton *C* des Alt liegt) zu führen sein.



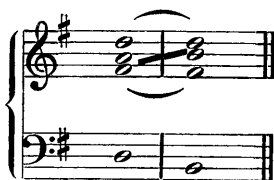
Der folgende Dreiklang (auf *G*) heisst *GHD*. Gemeinsam mit dem vorangehenden? Wiederum *G*. In welcher Stimme lag *G*? Im Tenor. Der Tenor hält den Ton *G* fest — der Alt geht von *C* nach *H*, der Sopran von *E* nach *D*.



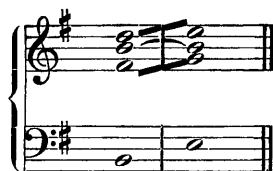
Der folgende Dreiklang (auf *D*) heisst *DFisA*. Gemeinsam mit dem vorangehenden? *D*. In welcher Stimme lag *D*? Im Sopran. Der Sopran hält den Ton *D* fest. Der Alt geht von *H* nach *A*, der Tenor von *G* nach *Fis*.



Der folgende Dreiklang (auf *H*) heisst *HD Fis*. Gemeinsam mit dem vorhergehenden? *D* und *Fis*. *D* lag vorher im Sopran, bleibt demnach im Sopran — *Fis* lag vorher im Tenor, bleibt demnach im Tenor liegen. Der Alt geht von *A* nach *H*.



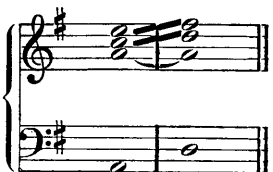
Der folgende Dreiklang (auf *E*) heisst *EGH*. Gemeinsam mit dem vorhergehenden? *H*. *H* lag vorher im Alt, bleibt also im Alt liegen. Der Tenor geht von *Fis* nach *G*, der Sopran von *D* nach *E*.



Der folgende Dreiklang (auf *A*) heisst *ACE*. Gemeinsam mit dem vorhergehenden? *E*. *E* lag vorher im Sopran, bleibt also im Sopran liegen. Der Alt geht von *H* nach *C*, der Tenor von *G* nach *A*.

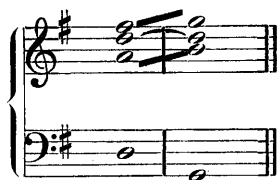


Der folgende Dreiklang (auf *D*) heisst *DFisA*. Gemeinsam mit dem vorangehenden? *A*. Das *A* lag vorher im Tenor, bleibt also im Tenor liegen. Der Alt geht von *C* nach *D*, der Sopran von *E* nach *Fis*.



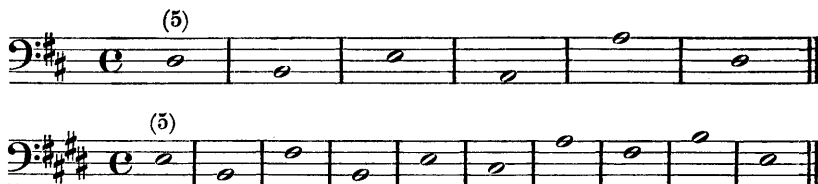
Der folgende Dreiklang (auf *G*) heisst *GHD*. Gemeinsam mit dem vorangehenden? *D*. Das *D* lag vorher im Alt,

bleibt also im Alt liegen. Der Sopran geht von *Fis* nach *G*,
der Tenor von *A* nach *H*.



Die Lösung der ganzen Aufgabe heisst im Zusammen-
hang:





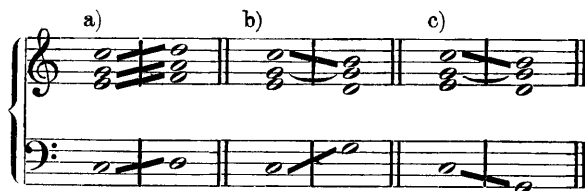
Wo zwischen zwei aufeinanderfolgenden Dreiklängen kein gemeinsamer Ton vorhanden ist, wende man Gegenbewegung gegen den Bass an.

Man unterscheidet drei Arten der Bewegung:

1. Gerade (gleiche) Bewegung,
2. Seitenbewegung,
3. Gegenbewegung.

1. Gerade (gleiche) Bewegung entsteht, wenn zwei oder mehrere Stimmen sich in gleicher Richtung (nach oben oder nach unten) fortbewegen.

Also würden z. B. bei a) Sopran, Alt, Tenor und Bass sämtlich in gleicher Bewegung fortschreiten, dagegen bei b) nur Sopran und Tenor, bei c) Sopran, Tenor und Bass.



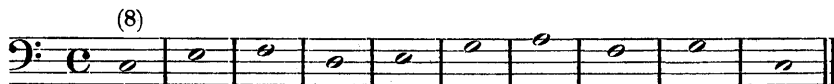
2. Seitenbewegung entsteht, wenn eine oder mehrere Stimmen aufwärts oder abwärts fortschreiten, während eine Stimme liegen bleibt. So würde z. B. bei b) der Sopran und Tenor gegen den ruhenden Alt eine Seitenbewegung nach unten, der Bass eine solche nach oben, bei c) sämtliche Stimmen gegen den ruhenden Alt eine Seitenbewegung nach unten ausführen.

Gegenbewegung*) entsteht, wenn von zwei Stimmen die eine nach oben, die andere nach unten fortschreitet. So

*) Die Gegenbewegung ist (und nicht nur im engen Rahmen der vorliegenden primitiven Übungsaufgaben) die wünschenswertheste Bewegungsart der Stimmen, weil sie die Selbständigkeit der Einzelstimmen am deutlichsten zur Geltung bringt. Durch die Selbständigkeit ihrer

würde z. B. bei a) keine Gegenbewegung vorliegen; bei b) der Sopran sowohl als der Tenor in Gegenbewegung zum Bass fortschreiten, dagegen bei c) wieder keine Gegenbewegung vorliegen.

Aufgabe:



Lösung:

Der Dreiklang auf *C* heisst: *CEG*. Die Angabe (8) über dem Basston *C* besagt, dass die Octave in den Sopran zu verlegen ist.



Der folgende Dreiklang (auf *E*) heisst *EGH*.

Hat *EGH* mit dem vorhergehenden Dreiklang einen oder mehrere Töne gemeinsam?

Ja; und zwar die Töne *E* und *G*.

Da das *E* vorher im Tenor lag, wird es auch bei dem neuzubildenden Dreiklang im Tenor; — das *G*, da es vorher im Alt lag, auch bei dem neuzubildenden Dreiklang im Alt liegen bleiben. Der Sopran geht von *C* nach *H*.

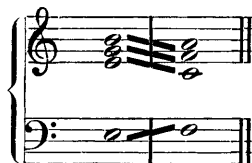


Einzelstimmen aber unterscheidet sich nicht zum Wenigsten gute Musik von schlechter. Um von vornherein bei der Bildung und Verbindung von Harmonischem das Bewusstsein zu erwecken und zu festigen, dass es selbständige Stimmen sind, die sich im Akkordlichen nur auf gemeinsamem harmonischem Ruhepunkt treffen, empfiehlt es sich dringend, an der im gegebenen Schema angewendeten Behandlung der Stimmen festzuhalten. Man sage z. B. stets: der Sopran geht von *D* nach *E* — nicht etwa *E* kommt in den Sopran oder dergl.

Der folgende Dreiklang (auf *F*) heisst *F A C*.

Hat *F A C* mit dem vorhergehenden Dreiklang einen oder mehrere Töne gemeinsam?

Nein; demzufolge ist Gegenbewegung gegen den (hier aufwärts steigenden) Bass einzuführen, d. h. die Oberstimmen (Sopran, Alt und Tenor) sind zu den Tönen des neuzubildenden Dreiklangs nach abwärts weiterzuführen. Also der Sopran nicht aufwärts nach *C*, sondern abwärts nach *A*, der Alt abwärts nach *F*, der Tenor abwärts nach *C*.



Der folgende Dreiklang (auf *D*) heisst *D F A*.

Hat *D F A* mit dem vorhergehenden Dreiklang einen oder mehrere Töne gemeinsam?

Ja; und zwar die Töne *F* und *A*.

Da das *F* vorher im Alt lag, wird es auch bei dem neuzubildenden Dreiklang im Alt, — das *A*, da es vorher im Sopran lag, auch bei dem neuzubildenden Dreiklang im Sopran liegen bleiben. Der Tenor geht von *C* nach *D*.



Der folgende Dreiklang (auf *E*) heisst *E G H*.

Hat *E G H* mit dem vorhergehenden Dreiklang einen oder mehrere Töne gemeinsam?

Nein; demzufolge ist Gegenbewegung gegen den (hier aufwärts steigenden) Bass einzuführen, d. h. die Oberstimmen (Sopran, Alt und Tenor) sind zu den Tönen des neuzubildenden Dreiklangs nach abwärts weiterzuführen; also der Sopran

A nicht aufwärts nach *H*, sondern abwärts nach *G*, der Alt abwärts nach *E*, der Tenor abwärts nach *H*.



Der folgende Dreiklang (auf *G*) heisst *GHD*.

Hat *GHD* mit dem vorhergehenden Dreiklang einen oder mehrere Töne gemeinsam?

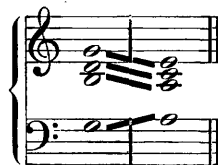
Ja, und zwar die Töne *G* und *H*. Da das *G* vorher im Sopran lag, wird es auch bei dem neuzubildenden Dreiklang im Sopran — das *H*, da es vorher im Tenor lag, auch bei dem neuzubildenden Dreiklang im Tenor liegen bleiben.

Der Alt geht von *E* nach *D*.



Der folgende Dreiklang (auf *A*) heisst *ACE*. Hat *ACE* mit dem vorhergehenden Dreiklang einen oder mehrere Töne gemeinsam?

Nein; demzufolge ist Gegenbewegung gegen den (hier aufwärts steigenden) Bass einzuführen, d. h. die Oberstimmen (Sopran, Alt und Tenor) sind zu den Tönen des neuzubildenden Dreiklangs nach abwärts weiterzuführen. Also der Sopran *G* nicht aufwärts nach *A*, sondern abwärts nach *E*, der Alt abwärts nach *C*, der Tenor abwärts nach *A*.



Der folgende Dreiklang (auf *F*) heisst *FAC*.

Hat *FAC* mit dem vorhergehenden Dreiklang einen oder mehrere Töne gemeinsam?

Ja; und zwar die Töne *A* und *C*.

Da das *A* vorher im Tenor lag, wird es auch bei dem neuzubildenden Dreiklang im Tenor, — das *C*, da es vorher im Alt lag, auch bei dem neuzubildenden Dreiklang im Alt liegen bleiben.

Der Sopran geht von *E* nach *F*.



Der folgende Dreiklang (auf *G*) heisst *GHD*. Hat *GHD* mit dem vorhergehenden Dreiklang einen oder mehrere Töne gemeinsam?

Nein; demzufolge ist Gegenbewegung gegen den (hier aufwärts steigenden) Bass einzuführen, d. h. die Oberstimmen, (Sopran, Alt und Tenor) sind zu den Tönen des neuzubildenden Dreiklangs nach abwärts weiterzuführen. Also der Sopran *F* nicht aufwärts nach *G*, sondern abwärts nach *D*, der Alt abwärts nach *H*, der Tenor abwärts nach *G*.



Der folgende Dreiklang (auf *C*) heisst *CEG*.

Hat *CEG* mit dem vorhergehenden Dreiklang einen oder mehrere Töne gemeinsam?

Ja; und zwar den Ton *G*.

Da das *G* vorher im Tenor lag, wird es auch bei dem neuzubildenden Dreiklang im Tenor liegen bleiben.

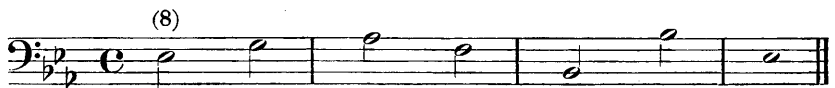
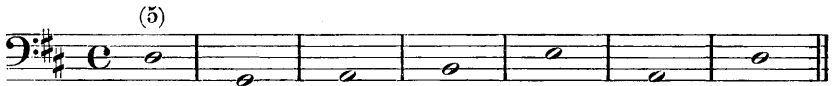
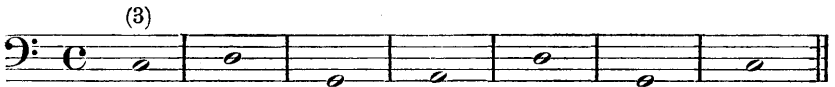
Der Alt geht von *H* nach *C*, der Sopran von *D* nach *E*.

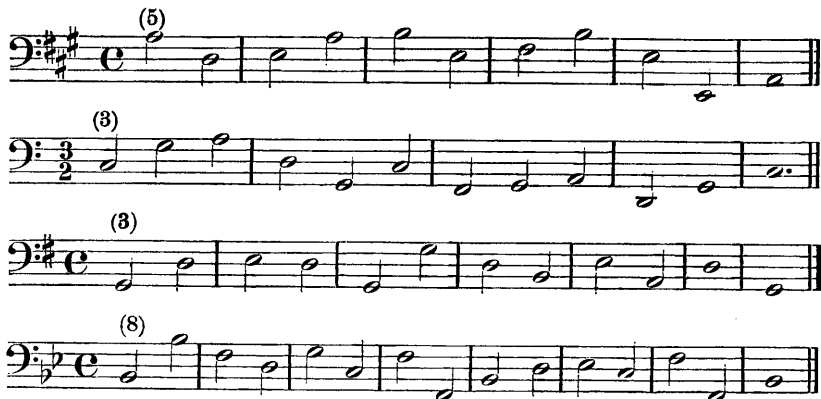


Die Lösung der ganzen Aufgabe heisst im Zusammenhang:



Nach obigem Schema sind die folgenden Aufgaben auszuarbeiten:





Die Moll-Tonart.

Die bisherigen Aufgaben waren sämtlich in Dur-Tonarten abgefasst und zwar deshalb, weil sich bei den Molltonarten häufig die Nothwendigkeit ergibt, statt eines leitereigenen einen leiterfremden Ton anzuwenden. Es ist dies der siebente Ton der Molltonleiter, der überall da, wo er aufwärts in den Grundton der Tonart leiten soll, d. h. als Leitton auftritt (aber auch nur da), um eine halbe Stufe erhöht wird.

Die Auffassung des siebenten Tones ohne Erhöhung als leitereigen in Moll ist für den Schüler um so eher ohne weiteres glaubhaft, als die Praxis sich diese Auffassung schon längst zu eigen gemacht hat, indem sie z. B. in *C* moll ein *B* vorzeichnet (die Vorzeichnung dient dazu, die leitereigenen Töne festzulegen) und dieses *B* bloss da, wo es wirklich Leittoneigenschaft hat, d. h. wirklich aufwärts will und aufwärts geht, mit dem Charakteristikum des Aufwärtswollens (etwas anderes ist aber die Halbtonerhöhung nicht) versieht, d. h. in *H* verwandelt.

Diese Auffassung widerspricht auch durchaus nicht dem, was der Schüler in seinem Instrumentalunterricht bisher als melodische Molltonleiter wenigstens kennen gelernt hat: aufwärts *h c*, abwärts *c b a s* etc. Das *a* in *ga h c* erklärt sich lediglich als melodischer Ausgleich des übermässigen Sekundschriffs *as—h*.

Die sogenannte „harmonische Molltonleiter“ wird er dann mit ihrem *c h a s* (abwärts) freilich als unlogisch empfinden, und das ist sie thatsächlich. Dem widersprechen auch nicht melodische Wendungen wie:



die wohl häufig vorkommen, sich aber stets so erklären, dass man *h* als zu *c* und *as* als zu *g* gehörig zu betrachten hat.

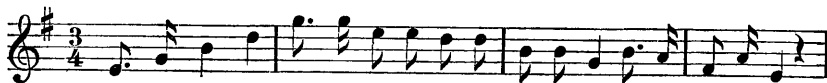


Man könnte die Einführung des erhöhten siebenten Tones in Moll mit demselben Recht wie die zur Vermeidung des übermässigen Secundschriffs erhöhte sechste Stufe einen melodischen Ausgleich nennen. Man könnte mit demselben Recht der erhöhten sechsten Stufe — weil sie häufig zur Anwendung kommt — in der Molltonart Heimathsrecht einräumen, sie als leitereigen bezeichnen, wie man dies mit der erhöhten siebenten Stufe gethan hat.

„Die grosse Septime *H* ist von der Octave *C* der Tonica nur durch das kleinste Intervall der Scala, einen halben Ton, getrennt und sie ist vermöge dieser Nachbarschaft der Tonica leicht und ziemlich sicher zu treffen.

„*H* erscheint als eine Art von Vorhalt des *C*; es ist bei einem solchen Schritte auch für den Hörer nur als Vorstufe des *C* gerechtfertigt; dieser erwartet also den Uebergang in *C*. Deshalb sagt man, dass das *H* nach *C* hinleite. *H* ist der Leitton für die Tonica *C*. Es wird dadurch derjenige Ton der Leiter, dessen Verwandtschaft zur Tonica die schwächste ist, zu einer besondern Bedeutung erhoben. Dieser Umstand hat sich in der modernen Musik immer mehr geltend gemacht und hat bewirkt, dass bei aufsteigender Bewegung zur Tonica die grosse Septime in allen Tonarten bevorzugt wurde, auch in denjenigen, denen sie ursprünglich nicht zukam. Diese Umänderung scheint in Europa während der Periode der polyphonen Musik begonnen zu haben, aber nicht nur in mehrstimmigen Gesängen, sondern auch in dem einstimmigen Cantus firmus der römischen Kirche. Sie wurde 1322 durch einen Erlass des Papstes Johannes XXII. gerügt. In Folge dessen unterliess man gewöhnlich, die Erhöhung des Leittons in den Noten zu bezeichnen, während sie doch von den Sängern ausgeführt wurde.“ (v. Helmholtz, „Lehre von den Tonempfindungen“.)

„Die Einführung solch eines aufsteigenden Leittones droht von der europäischen Musik aus missbildend auf die Volksmelodien entfernter Nationen einzuwirken. Fortlage führt folgenden interessanten Fall an. „Eine der beliebtesten Nationalmelodien der Schweden fängt folgendermassen an:



„Hier nun singen die Schweden der neueren Zeit im ersten Takte statt *a-dis* und verdrehen solchergestalt dieses alte Heiligthum.“

„Einer esthnischen kirchlichen Gemeindeversammlung könnte man mit dem stärksten Orgelwerk das *fis* spielen, es würde mit grosser Sicher-

heit *f* intoniren. Der Choral „Höchster Priester, der Du Dich“ hat in dritter Strophe eine der obigen ganz analoge Stelle:



„Bei einer Aufführung der esthnischen Sänger in hiesiger Dorpater Marienkirche hörte ich kürzlich diesen Choral singen. Die Begleitung gab hell und laut: *dis*; aber eben so fest sang der Sopran *d.*“ (Von Oettingen, „Harmoniesystem in dualer Entwicklung“. Karow, Dorpat 1866.)

Der historische Vorgang ist der, dass die Molltonleiter ursprünglich keinen Leitton besass, erst nachträglich ihn sich für einen besonderen Fall (zur Bildung des authentischen Schlusses) geborgt hat.

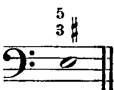
Die physikalische Begründung für die Anwendung des Leittons in Moll stützt sich lediglich auf seine kleine Entfernung von der Tonica — auf keinerlei Verwandtschaft oder Zugehörigkeit zur Tonart.

Die musikalische Praxis wendet den Leitton nur da an, wo er wirklich aufwärts in die Tonica führt, erhöht die siebente Stufe bloss da, wo sie im Vollbesitz der Leittoneigenschaft ist.

Warum also entgegen der historischen Wahrheit, entgegen der physikalischen Logik, entgegen der musikalischen Praxis einen Ton als leitereigen bezeichnen, der es thatsächlich nicht ist?

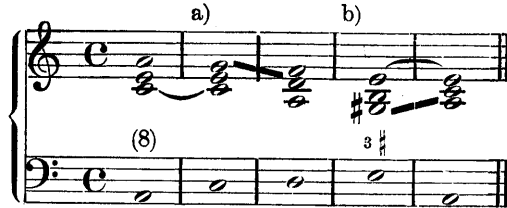
Es ergibt sich überdies aus der Anerkennung der unerhöhten siebenten Stufe in Moll als leitereigenen Tones eine ganze Reihe von Vereinfachungen, es löst sich dadurch eine ganze Reihe von sonst unlösbaren Widersprüchen. Hierüber mehr bei den Septimenaccorden und alterirten Accorden.

Wo eine Erhöhung des siebenten Tones in den folgenden Aufgaben nöthig wird (also da, wo es sich um Beschaffung eines Leittones handelt), wird diese besonders vorgeschrieben.

Z. B.:  bedeutet, dass über *E* der Dreiklang mit

erhöhter Terz zu bilden ist; also: 

Wo eine solche besondere Angabe nicht gemacht ist, tritt der leitereigene Ton (d. i. der siebente Ton der Tonleiter ohne Erhöhung) in sein Recht. Z. B.:



Bei a) handelt es sich nicht um Beschaffung eines Leittones, daher das in *a* moll leitereigene *G*, bei b) dagegen, wo es sich um Beschaffung eines Leittones handelt, tritt für das leitereigene *G* das leiterfremde *gis* ein.



Der siebente Ton der Tonleiter hat auch in Dur nicht immer Leittoneigenschaft — nur dann jedenfalls, wenn er Grundton oder Terz ist, also in den Dreiklängen der V. und VII. Stufe, niemals jedoch, wenn er Quinte ist, also im Dreiklang der III. Stufe.

Es mag ein Ton gleichviel welche Bedeutung in Bezug auf die Tonart haben, sobald er zu einem anderen Ton (als Grundton) in das Verhältniss der Quinte tritt, verliert er diese Bedeutung, um vermöge seiner Quinteigenschaft zu

diesem Grundton in das Verhältniss der völligen Abhängigkeit, wie ein mitklingender, zum Grundton selbstverständlich zu supplirender Ton zu treten.

In den Molltonarten ist ein deutliches Unterscheidungs-mittel gegeben, um zu kennzeichnen, wo die VII. Stufe als Leitton, wo sie ohne Leittoneigenschaft auftritt.

Im Dreiklang der VII. Stufe wird sie stets, in dem der V. Stufe meist, in dem der III. Stufe jedoch niemals zu erhöhen sein. Die Bildung:



ist nicht der Dreiklang der III. Stufe von *a* moll, sondern ein mit Hilfe eines leiterfremden Tones veränderter (alterirter) Dreiklang, dessen Betrachtung einem späteren Kapitel vorbehalten bleibt. Der Dreiklang der III. Stufe von *a* moll heisst vielmehr *CEG* und ist ebensowenig nach *C*dur zu verweisen, wie etwa der Dreiklang der III. Stufe von *C*dur: *EGH* nach *e* moll zu verweisen ist.

Da, wo die VII. Stufe Leittoneigenschaft hat, ist ihre Verdoppelung zu vermeiden.

Alle Strebetöne (Töne mit vorgeschriebenem Weg) sind zur Verdoppelung durchaus ungeeignet.

Die Umkehrungen des Dreiklangs.

Die verschiedene Anordnung der Töne eines Dreiklangs über demselben Basston (Grundton des Dreiklangs) verändert den Dreiklang als solchen in nichts. Sobald der Basston in die Verschiedenheit der Anordnung miteinbezogen wird, d. h. sobald ein anderer Ton als der Grundton des Dreiklangs in den Bass verlegt wird, ergeben sich Umkehrungen des Dreiklangs.

Jeder Dreiklang ermöglicht zwei Umkehrungen:

1. die Umkehrung, bei der die Terz aus der Grundstellung in den Bass verlegt ist;
2. die Umkehrung, bei der die Quinte aus der Grundstellung in den Bass verlegt ist.

Wenn man die Entfernung der Töne des Dreiklangs von dem neuen Basston aus misst, ergeben sich die Zahlenbezeichnungen:

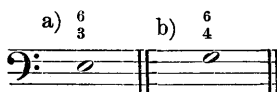
$\frac{6}{3}$ für die erste, $\frac{6}{4}$ für die zweite Umkehrung.



Die Aufgabe, auf einem gegebenen Basston den $\frac{6}{3}$ Accord zu bilden, wäre einfach zu lösen, indem man von diesem Ton die Terz sowie die Sexte suchte; — die Aufgabe, auf einem gegebenen Basston den $\frac{6}{4}$ Accord zu bilden, wäre einfach zu lösen, indem man dessen Quarte und Sexte suchte.

Man sehe von dieser mechanischen Lösung der Aufgabe einmal für allemal ab, führe vielmehr jede Umkehrung auf ihre Grundstellung zurück, indem man etwa folgendermaassen verfährt.

Aufgabe.



Lösung: a) Es soll der $\frac{6}{3}$ Accord auf *E* gebildet werden.

Jeder $\frac{6}{3}$ Accord ist die Umkehrung eines Dreiklangs, bei der die Terz aus der Grundstellung in den Bass verlegt ist. *E* ist Terz von *C* — demnach handelt es sich hier um die Bildung einer Umkehrung des Dreiklangs (auf *C*) *C E G*. Mit andern Worten: Es handelt sich um die Bildung des Dreiklangs auf *C*: *C E G* — jedoch nicht in Grundstellung, sondern so, dass der Bass statt des Grundtons die Terz (aus der Grundstellung) singt — d. h. in Terz-Sextaccord-Stellung.



b) Es soll der $\frac{3}{4}$ Accord auf *G* gebildet werden.

Jeder $\frac{3}{4}$ Accord ist die Umkehrung eines Dreiklangs, bei der die Quinte aus der Grundstellung in den Bass verlegt ist. *G* ist die Quinte von *C* — demnach handelt es sich um die Bildung einer Umkehrung des Dreiklangs (auf *C*) *CEG*.

Mit andern Worten: Es handelt sich um die Bildung des Dreiklangs auf *C* — *CEG* — jedoch nicht in Grundstellung, sondern so, dass der Bass statt des Grundtons die Quinte (aus der Grundstellung) singt — d. h. in Quartsextaccord-Stellung.



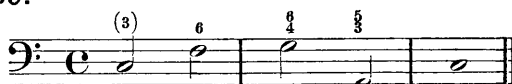
NB. Bei der Messung vom Basston aus bezeichnet man die erste Umkehrung statt mit $\frac{3}{4}$ kurzweg mit 6 — weil die Entfernungen von Grundton und Terz (den wesentlichen Intervallen aus der Grundstellung des Dreiklangs) damit genügend bestimmt sind.

Die Vierstimmigkeit wird bei den Umkehrungen des Dreiklangs, gleich wie bei dessen Grundstellung durch Verdoppelung des jeweiligen Basstones hergestellt.

Die Verbindung von Umkehrungen des Dreiklangs untereinander, bez. mit Dreiklängen in Grundstellung, geschieht in derselben Weise wie bisher:

Gemeinsame Töne bleiben je in derselben Stimme liegen; wo keine gemeinsamen Töne vorhanden sind, tritt Gegenbewegung gegen den Bass ein.

Aufgabe:



Lösung: Der Dreiklang auf *C* heisst *CEG* — die Terz soll dem Sopran zuertheilt werden:



Der folgende Sextaccord auf *F* ist die Umkehrung (des Dreiklangs, in dem *F* Terz ist) des Dreiklangs auf *D* — *DFA*.

Es soll also der Dreiklang *DFA* in Sextaccordstellung gebildet und mit dem vorhergehenden Dreiklang verbunden werden.

Gemeinsam mit dem vorhergehenden? Nichts. Also Gegenbewegung gegen den hier (von *C* nach *F*) aufsteigenden Bass. Das *E* des Sopran geht nach *D*, das *C* des Alt nach *A*, das *G* des Tenor nach *F*.

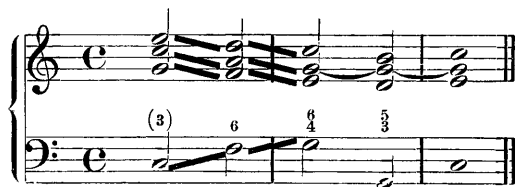


Der folgende Quartsextaccord auf *G* ist die Umkehrung (des Dreiklangs, in dem *G* Quinte ist) des Dreiklangs auf *C* — *CEG*.

Es soll demnach der Dreiklang *CEG* in Quartsextaccord-Stellung gebildet und mit dem vorhergehenden Sextaccord verbunden werden. Gemeinsam? Nichts. Also Gegenbewegung. Der Sopran geht von *D* nach *C*, der Alt von *A* nach *G*, der Tenor von *F* nach *E*.



Die Lösung der Aufgabe heisst im Zusammenhang:



Aufgaben:

The exercises are as follows:

- Staff 1: (8) C4-E4-G4 (first inversion), F#4-A4-C5 (second inversion), G4-B4-D5 (first inversion), A4-C5-E5 (second inversion), B4-D5-F#5 (first inversion), C5-E5-G5 (second inversion), D5-F#5-A5 (first inversion), E5-G5-B5 (second inversion).
- Staff 2: (5) C4-E4-G4 (first inversion), F#4-A4-C5 (second inversion), G4-B4-D5 (first inversion), A4-C5-E5 (second inversion), B4-D5-F#5 (first inversion), C5-E5-G5 (second inversion), D5-F#5-A5 (first inversion), E5-G5-B5 (second inversion).
- Staff 3: (3) C4-E4-G4 (first inversion), F#4-A4-C5 (second inversion), G4-B4-D5 (first inversion), A4-C5-E5 (second inversion), B4-D5-F#5 (first inversion), C5-E5-G5 (second inversion), D5-F#5-A5 (first inversion), E5-G5-B5 (second inversion).
- Staff 4: (3) C4-E4-G4 (first inversion), F#4-A4-C5 (second inversion), G4-B4-D5 (first inversion), A4-C5-E5 (second inversion), B4-D5-F#5 (first inversion), C5-E5-G5 (second inversion), D5-F#5-A5 (first inversion), E5-G5-B5 (second inversion).
- Staff 5: (8) C4-E4-G4 (first inversion), F#4-A4-C5 (second inversion), G4-B4-D5 (first inversion), A4-C5-E5 (second inversion), B4-D5-F#5 (first inversion), C5-E5-G5 (second inversion), D5-F#5-A5 (first inversion), E5-G5-B5 (second inversion).
- Staff 6: (5) C4-E4-G4 (first inversion), F#4-A4-C5 (second inversion), G4-B4-D5 (first inversion), A4-C5-E5 (second inversion), B4-D5-F#5 (first inversion), C5-E5-G5 (second inversion), D5-F#5-A5 (first inversion), E5-G5-B5 (second inversion).
- Staff 7: (3) C4-E4-G4 (first inversion), F#4-A4-C5 (second inversion), G4-B4-D5 (first inversion), A4-C5-E5 (second inversion), B4-D5-F#5 (first inversion), C5-E5-G5 (second inversion), D5-F#5-A5 (first inversion), E5-G5-B5 (second inversion).
- Staff 8: (8) C4-E4-G4 (first inversion), F#4-A4-C5 (second inversion), G4-B4-D5 (first inversion), A4-C5-E5 (second inversion), B4-D5-F#5 (first inversion), C5-E5-G5 (second inversion), D5-F#5-A5 (first inversion), E5-G5-B5 (second inversion).
- Staff 9: (3) C4-E4-G4 (first inversion), F#4-A4-C5 (second inversion), G4-B4-D5 (first inversion), A4-C5-E5 (second inversion), B4-D5-F#5 (first inversion), C5-E5-G5 (second inversion), D5-F#5-A5 (first inversion), E5-G5-B5 (second inversion).
- Staff 10: (5) C4-E4-G4 (first inversion), F#4-A4-C5 (second inversion), G4-B4-D5 (first inversion), A4-C5-E5 (second inversion), B4-D5-F#5 (first inversion), C5-E5-G5 (second inversion), D5-F#5-A5 (first inversion), E5-G5-B5 (second inversion).

Die Vierstimmigkeit war in den vorangehenden Aufgaben durch Verdoppelung des Basstones hergestellt worden.

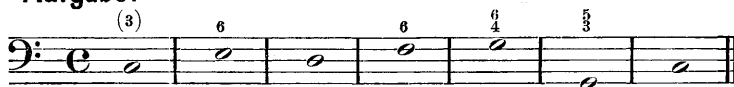
Beim Sextaccord empfiehlt es sich, nicht den Basston (die Terz aus der Grundstellung), sondern einen der beiden andern Töne des Drei-

klangs (Grundton oder Quinte aus der Grundstellung) zu verdoppeln.

Der Basston des Sextaccords ist die Terz des Dreiklangs. Die Terz des Dreiklangs eignet sich nicht zur Verdoppelung, weil sie in ihrer Eigenschaft als geschlechtsbestimmendes Intervall, als unterscheidendes Merkmal für Dur und Moll an und für sich besonders scharf wahrnehmbar ist.

Man denke sich, dass man in einen Concertsaal tritt und ganz ausserhalb des Zusammenhangs mit dem Vorhergegangenen vom Orchester einen Dreiklang im Fortissimo erklingen hört. Der erste Eindruck, den man empfängt, wird (auch für den, dem das absolute Tongehör eigen ist) nicht der einer bestimmten Tonhöhe sein, nicht etwa: „das waren die Töne *a cis e* oder *XYZ*“ — sondern der der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Tongeschlecht: „das war Dur oder das war Moll“. Man nimmt also zunächst und am schärfsten das Unterscheidungsmerkmal von Dur und Moll — die Terz — wahr. Was sich an und für sich besonders scharf wahrnehmbar macht, verträgt kein Hervorheben durch Verdoppelung, würde in der Verdoppelung aufdringlich wirken.

Aufgabe:



Lösung: Der Dreiklang auf *C* heisst *CEG*. Die Angabe (3) besagt, dass die Terz von *C*, d. i. *E*, in den Sopran zu verlegen ist. Also Sopran: *E*, Alt: *C*, Tenor: *G*.

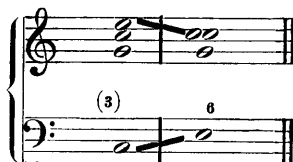
Der Sextaccord auf *E* ist die Umkehrung des Dreiklangs auf *C*—*CEG*.

Gemeinsame Töne? Ja, und zwar *C*, *E* und *G*. Da das *G* vorher im Tenor lag, wird es auch bei dem neuzubildenden Dreiklang im Tenor, — das *C*, da es vorher im Alt lag, auch bei dem neuzubildenden Dreiklang im Alt liegen bleiben. Das *E* würde, da es vorher im Sopran lag, auch bei dem neuzubildenden Dreiklang im Sopran liegen bleiben, wenn *E* nicht Basston eines Sextaccords wäre, dessen Verdoppelung vermieden werden soll. Das *E* des Sopran wird demnach unter Vermeidung von *E* nach *C* oder nach *G* zu führen sein.



Ob an Stelle des *E* das *G* oder das *C* zur Verdoppelung gewählt wird, ist, da die Entfernung nach beiden Tönen gleich gross ist, gleichgiltig. Sonst gilt als maassgebend der Grundsatz: der nächste Weg der beste. Man wähle hier (um Gegenbewegung gegen den Bass zu erhalten) den Ton *C*.

Also:



Der folgende Dreiklang (auf *D*) heisst *DFA*. Gemeinsame Töne? Nein; demnach Gegenbewegung; also Tenor *G* nach *A* aufwärts, *C* des Alt aufwärts nach *D*, *C* des Sopran aufwärts nach *F*.

Der Anfänger lasse sich nicht täuschen, indem er die Gegenbewegung mit dem Sopran auszuführen beginnt, also das *C* des Sopran nach *D* aufwärts führt, und glaubt, damit wirklich Gegenbewegung eingeführt zu haben; der Alt und Tenor würden alsdann in gleicher Bewegung mit dem Bass (*C* abwärts nach *A*, *G* abwärts nach *F*) fortschreiten, und bloss das *C* des Sopran, eigentlich bloss der Stellvertreter für das vermiedene *E*, eine Gegenbewegung gegen den Bass ausführen.



nicht aber:



Der folgende Sextaccord (auf *F*) ist die Umkehrung des Dreiklangs auf *D*—*DFA*. Gemeinsam mit dem vorhergehenden *D*, *F* und *A*. Das *A* wird, da es vorher im Tenor lag, auch bei dem neuzubildenden Dreiklang im Tenor, das *D*, da es vorher im Alt lag, auch bei dem neuzubildenden Dreiklang im Alt liegen bleiben. Das *F* des Sopran würde gleichfalls im Sopran liegen bleiben, wenn *F* nicht der Basston eines Sextaccords wäre, dessen Verdoppelung vermieden werden soll. Das *F* des Sopran wird demnach unter Vermeidung des *F* nach *D* oder *A* geführt werden etc.

Vollständige Lösung der Aufgabe:

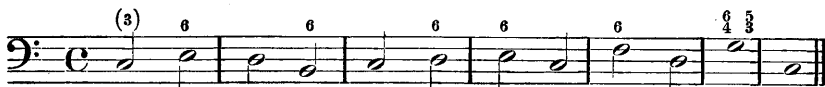


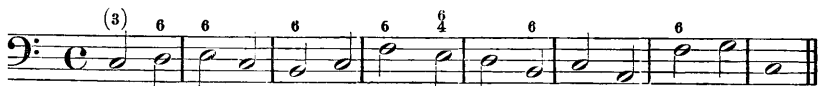
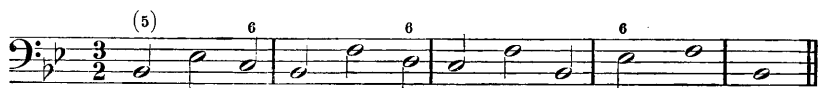
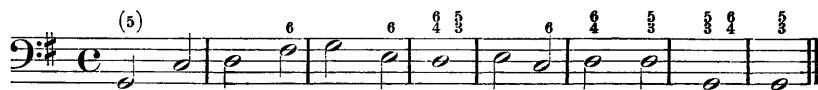
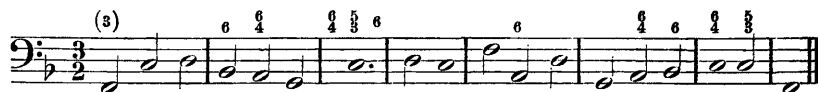
Der Grund, aus dem die Verdoppelung des Basstons vom Sextaccord vermieden werden sollte, war der, dass dieser Basston die Terz des Dreiklangs und als solche, — weil geschlechtsbestimmendes Intervall — besonders scharf wahrnehmbar war.

Im verminderten Dreiklang ist die Terz nicht geschlechtsbestimmendes Intervall — also auch nicht besonders scharf wahrnehmbar — also auch zur Verdoppelung nicht ungeeignet.

In den Sextaccorden, die die Umkehrung eines verminderten Dreiklangs darstellen, steht der Verdoppelung des Basstons (einer für den Dreiklang völlig belanglosen Terz) nichts im Wege. Es wird sogar besser sein, in solchen Sextaccorden den Basston (die Terz) zu verdoppeln, als etwa Grundton oder Quinte, die für den verminderten Dreiklang (dadurch, dass sie eben im Verhältniss der verminderten Quinte stehen) das unterscheidende Merkmal abgeben und darum ihrerseits besonders scharf wahrnehmbar sind. Im verminderten Dreiklang der VII. Stufe ist überdies der Grundton gleichzeitig Leitton und schon deshalb zur Verdoppelung völlig ungeeignet (siehe S. 18).

Aufgaben:

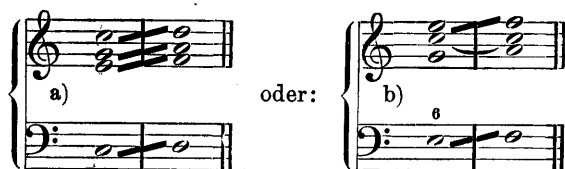




Falsche Fortschreitungen.

Durch das Liegenlassen der gemeinsamen Töne je in derselben Stimme, — durch die Einführung von Gegenbewegung, wo keine gemeinsamen Töne vorhanden waren, — durch das Vermeiden der Verdoppelung des Basstones vom Sextaccord, — kurz durch das bisher angewandte Verfahren bei der Verbindung von Dreiklängen und deren Umkehrungen wurden

schlechte Klangwirkungen vermieden, die bei anderer Führung der Stimmen entstanden wären. Dass z. B. die Folge:



von übler Klangwirkung ist, wird auch der ungeübte Hörer ohne Weiteres zugeben.

Der Grund für die schlechte Klangwirkung ist der, dass bei a) Octaven-Fortschreitungen zwischen Bass (von *C* nach *D*) und Sopran (von *C* nach *D*) und Quinten-Fortschreitungen zwischen Bass (von *C* nach *D*) und Alt (von *G* nach *A*) — bei b) zwischen Bass (von *E* nach *F*) und Sopran (von *E* nach *F*) Octaven-Fortschreitungen entstanden sind.

1. Octaven-Fortschreitungen sind zu vermeiden.

2. Quinten-Fortschreitungen sind zu vermeiden.

Ad 1. Octaven-Fortschreitungen entstehen dadurch, dass zwei Stimmen aus der Octave (Einklang) in die Octave (Einklang) in gleicher Richtung fortschreiten.

Ad 2. Quinten-Fortschreitungen entstehen dadurch, dass zwei Stimmen aus der Quinte (Duodezime) in die Quinte (Duodezime) in gleicher Richtung fortschreiten.

Wenn für die üble Wirkung von Octaven-Fortschreitungen mit Recht als Grund angeführt wird, dass damit eine Stimme ihre Selbständigkeit aufgibt, so hat dieser selbe Grund für Quinten-Fortschreitungen Geltung. Ob zwei Stimmen dasselbe sagen (Octave), oder ob die eine von beiden das unselbständige Anhängsel der anderen (Quinte) wiederholt, ist im Wesen dasselbe: die unselbständige Unterordnung einer Stimme unter die andere. „Die Quintenbegleitung theilt, wo sie vereinzelt innerhalb eines mehrstimmigen Satzes vorkommt, den Vorwurf der Eintönigkeit und kann auch nicht consequent als Begleitung gebraucht werden, ist also in allen Fällen zu vermeiden.“ (Helmholtz, „Lehre von den Tonempfindungen“.)

Die folgenden Aufgaben sind mit Vermeidung falscher Fortschreitungen zu lösen. Es ist dabei immer im Auge zu behalten, dass weder das Liegenlassen der gemeinsamen Töne in derselben Stimme, noch die Einführung von Gegenbewegung gegen den Bass immer und ohne Weiteres eine richtige

Stimmführung (d. h. die Vermeidung falscher Fortschreitungen) verbürgt. Ergeben sich, obgleich gemeinsame Töne in derselben Stimme liegen blieben, falsche Fortschreitungen, so wird es sich empfehlen, die gemeinsamen Töne aufzugeben und Gegenbewegung einzuführen; zeigen sich trotz der Einführung von Gegenbewegung falsche Fortschreitungen, wird es sich mehr empfehlen, die Stimmführung an geeigneter Stelle im Vorangehenden so abzuändern, dass sie dann vermieden werden, als etwa gerade an der Stelle, an der sie sich gezeigt haben, mit einer Stimme auszuweichen.

Z. B. Bei:



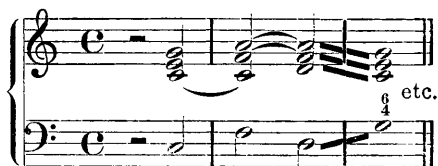
werden die Octaven-Fortschreitungen zwischen Bass und Sopran durch Einführung von Gegenbewegung,



besser als etwa durch Ausweichen des Tenor:



bei:



die Quinten-Fortschreitungen zwischen Tenor und Sopran besser durch Aufgeben der gemeinsamen Töne im vorangehenden Takt:



als etwa durch Ausweichen des Sopran:

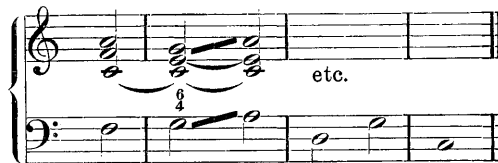


oder des Tenor:



vermieden.

Wo eine geeignete Abänderung im Vorhergehenden sich nicht auf natürliche Weise ergibt, die Anwendung von Gegenbewegung aber gleichfalls zu falschen Fortschreitungen führen würde, wie etwa bei:



und



sehe man nunmehr von der bisher gehandhabten Anordnung der Töne (wonach je auf den Ton des Tenor der diesem zunächst gelegene Ton des Dreiklangs im Alt, je auf den Ton des Alt der diesem zunächst gelegene Ton des Dreiklangs im Sopran folgte) ab und führe die Stimmen in weite Lage.

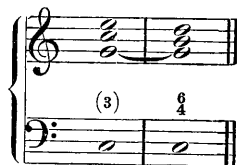


Aufgabe:



Lösung: Der Dreiklang auf *C* heisst *CEG*; die Angabe (3) besagt, dass die Terz (also *E*) in den Sopran zu verlegen ist; Tenor: *G*, Alt: *C*, Sopran: *E*.

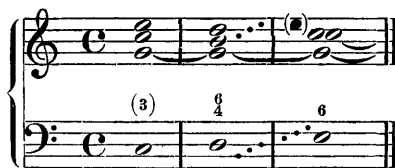
Der folgende $\frac{6}{4}$ Accord auf *D* ist die Umkehrung des Dreiklangs auf *G* — *GHD*. Gemeinsam? *G*. Da das *G* vorher im Tenor lag, wird es auch bei dem neuzubildenden Accord im Tenor liegen bleiben; der Alt geht von *C* nach *H*, der Sopran von *E* nach *D*.



Der folgende Sextaccord (auf *E*) ist die Umkehrung des Dreiklangs auf *C* — *CEG*.

Gemeinsam? *G*; also Tenor: *G*, der Alt geht von *H* nach *C*, der Sopran würde von *D* nach *E* gehen, wenn nicht *E* der Basston eines Sextaccords wäre, dessen Verdoppelung vermieden werden soll, wenn nicht ferner dann Octaven zwischen Bass und Sopran entstünden. Das *D* des Sopran

wird demnach unter Vermeidung des *E* nach *C* oder *G*, da ihm das *C* näher liegt, hier nach *C* zu führen sein.



Der folgende Dreiklang (auf *C*) heisst *CEG*. Gemeinsam? *C* und *G*.

Das *G* wird, da es vorher im Tenor lag, auch jetzt im Tenor, das *C*, da es vorher im Alt lag, auch jetzt im Alt liegen bleiben; der Sopran geht nach *E*.



Der folgende Sextaccord (auf *H*) ist die Umkehrung des Dreiklangs auf *G* — *GHD*.

Gemeinsam? *G*. Da das *G* vorher im Tenor lag, wird es auch jetzt im Tenor liegen bleiben. Das *C* des Alt würde nach *H* gehen, wenn *H* nicht der Basston eines Sextaccords wäre, dessen Verdoppelung vermieden werden soll. Es geht demnach unter Vermeidung des *H* nach *G* oder *D*; da ihm das *D* näher liegt, hier nach *D*. Der Sopran würde naturgemäss nach *D* gehen; um den Sopran, der doch Melodie-stimme ist, etwas abwechslungsreicher zu gestalten, führe man ihn nach dem oberen *G*.



Der folgende Dreiklang (auf *C*) heisst *CEG*. Gemeinsam mit dem Vorgehenden? *G*. Nun ist aber ein *G* sowohl im Tenor als im Sopran des vorangehenden Sextaccords vorhanden. In diesem Fall lässt man den gemeinsamen Ton stets in der Stimme liegen, die für die anderen Stimmen oder doch für eine von ihnen durch ihr Liegenbleiben Gegenbewegung veranlasst.

a)  besser als: 

Ueberdies wird bei a) dem Sopran der Charakter der Melodiestimme besser gewahrt, als bei b).

Der folgende Dreiklang auf *G* heisst *GHD*. Gemeinsam? *G*. Da das *G* vorher im Tenor lag, wird es auch bei dem neuzubildenden Dreiklang im Tenor liegen bleiben. Der Alt geht von *C* nach *H*, der Sopran von *E* nach *D*.

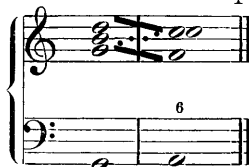


Der folgende Sextaccord (auf *A*) ist die Umkehrung des Dreiklangs auf *F*—*FAC*.

Gemeinsam? Nichts; demzufolge ist Gegenbewegung gegen den Bass einzuführen; das *D* des Sopran geht abwärts nach *C*, das *H* des Alt würde abwärts nach *A* gehen, wenn nicht *A* der Basston eines Sextaccords und deshalb seine Verdoppelung zu vermeiden wäre.

Wenn man nun aber den Sopran nach *C* und den Tenor nach *F* führt, ergeben sich zwischen Sopran und Tenor

Quintenfortschreitungen:



Das *D* des Sopran wird demnach unter Vermeidung des *C* nach *F* zu führen sein. Also:



Der folgende $\frac{3}{4}$ Accord (auf *G*) ist die Umkehrung des Dreiklangs auf *C*—*CEG*. Gemeinsam? *C*. Da das *C* vorher im Alt lag, wird es auch jetzt im Alt liegen bleiben, der Sopran von *F* nach *E*, der Tenor von *F* nach *G* zu führen sein:



Der folgende Dreiklang auf *A* heisst *ACE*. Gemeinsam? *C* und *E* in Alt und Sopran; wenn beide liegen blieben, würde der Tenor von *G* nach *A*, in Octaven mit dem Bass fortschreiten:



Demnach sind die gemeinsamen Töne aufzugeben und es ist Gegenbewegung gegen den Bass einzuführen.

Der Sopran *E* geht demnach abwärts nach *C*, der Alt *C* abwärts nach *A*, der Tenor *G* abwärts nach *E*.

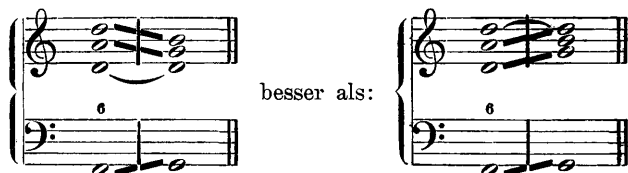


Der folgende Sextaccord (auf *F*) ist die Umkehrung des Dreiklangs auf *D*—*DFA*. Gemeinsam? *A*. Da das *A* vorher im Alt lag, wird es auch jetzt im Alt liegen bleiben. Der Sopran *C* geht nach *D*, der Tenor *E* würde nach *F* gehen, wenn nicht *F* der Basston eines Sextaccords wäre, dessen Verdoppelung vermieden werden soll. Der Tenor *E* geht demnach unter Vermeidung des *F* nach *D*; also:

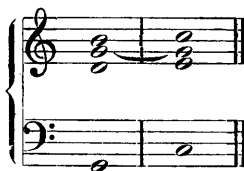


Der folgende Dreiklang (auf *G*) heisst *GHD*. Gemeinsam? *D*.

Da das *D* bei dem ersten der zu verbindenden Accorde sowohl im Tenor als auch im Sopran vorkommt, könnte man es entweder im Tenor oder im Sopran liegen lassen. Man lässt in diesem Falle den gemeinsamen Ton in der Stimme liegen, die durch ihr Liegenbleiben für die übrigen Stimmen Gegenbewegung gegen den Bass veranlasst (siehe Seite 32); also hier:



Der folgende Dreiklang (auf *C*) heisst *CEG*. Gemeinsam? *G*. Also Alt = *G*, der Tenor geht von *D* nach *E*, der Sopran von *H* nach *C*.



Die Lösung der ganzen Aufgabe im Zusammenhang heisst:



Nach obigem Schema sind die folgenden Aufgaben auszuarbeiten.

Seven musical exercises for the bass staff, each with a specific fingering and a 3* mark at the bottom. The exercises are in C major, 4/4 time, and each consists of a single staff with a sequence of notes and fingerings. The exercises are numbered (8), (3), (5), (3), (5), (3), and (8) from top to bottom. The fingerings are: (8) 4, 6, 6, 6, 4; (3) 4, 6, 6, 6, 6, 4; (5) 5, 3, 6, 6, 5, 3, 6, 4, 6, 5, 3; (3) 6, 6, 6, 6, 4, 6, 5, 6, 4, 5; (5) 6, 6, 6, 6, 4, 5, 5, 4; (3) 6, 6, 6, 5, 6, 5; (8) 6, 6, 6, 6, 4, 6, 4, 5, 3.

3*

First system of musical notation, showing a treble and bass staff. The treble staff contains a series of chords. The bass staff contains a series of notes with figured bass notation: (3) 6 6 6 6 6 6 6 4 5 3.

a)

Second system of musical notation, labeled 'a)'. It shows a treble staff with Soprano, Alto, and Tenor parts, and a bass staff. The treble staff contains a series of notes with figured bass notation: (3) 6 6 6 6 6 6 6 4 5 3.

Third system of musical notation, showing a treble and bass staff. The treble staff contains a series of notes with figured bass notation: (3) 6 6 6 6 6 6 6 4 5 3.

b)

Fourth system of musical notation, labeled 'b)'. It shows a treble staff with Soprano, Alto, and Tenor parts, and a bass staff. The treble staff contains a series of notes with figured bass notation: (3) 6 6 6 6 6 6 6 4 5 3.

Fifth system of musical notation, showing a treble and bass staff. The treble staff contains a series of notes with figured bass notation: (3) 6 6 6 6 6 6 6 4 5 3.

Man versäume nicht, solche und ähnliche Umschreibungen am Abschluss jedes Kapitels vorzunehmen.

Die Schlusscadenz.

Aller künstlerischer Formensinn gipfelt in dem Schlussbewusstsein; in dem Schlussbedürfniss; es ist seine primitivste, aber auch seine gebieterischste Aeusserung. Erst wenn es sich als Ganzes, als in sich abgeschlossenes Ganzes darstellt, wirkt das Kunstwerk — in jeder Kunst — als Kunstwerk.

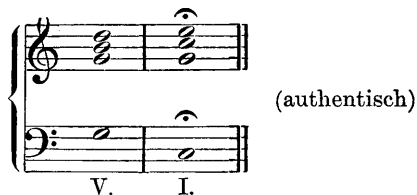
Es haben sich in allen Künsten die Ausdrucksmittel, die das Schlussbedürfniss zumeist befriedigen, die sich als die schärfsten und klarsten Ausdrucksmittel für den Abschluss bewährt haben, als typische Schlussformeln herausgebildet, kehren als solche immer wieder.

Man scheue sich nicht vor der steten Wiederholung dieser Formeln; man suche nicht, sie zu vermeiden, um im Schluss etwa originell zu sein. Der Schluss eines Tonstücks bedarf nicht so sehr der Originalität, als vielmehr einer unzweifelhaft abschliessenden Wirkung.

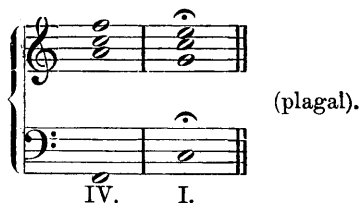
Man unterscheidet zweitheilige } Schlussformeln. (Schluss-
dreitheilige } cadenzen.)
und viertheilige }

I. Die zweitheilige Schlusscadenz

besteht in der Aufeinanderfolge von a) Dominantklang (V. Stufe) — tonischem Dreiklang (I. Stufe); z. B. in Cdur:



oder b) Unterdominantklang (IV. Stufe) — tonischem Dreiklang (I. Stufe); z. B. in Cdur

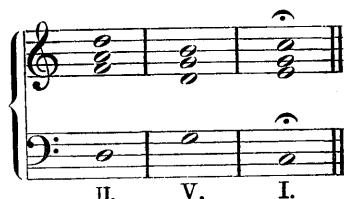


II. Die dreitheilige Schlusscadenz

besteht aus der Aufeinanderfolge von a) Unterdominantdreiklang — Dominantklang — tonischem Dreiklang; z. B. in *C*dur:



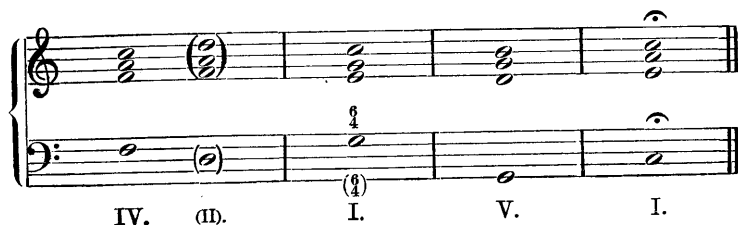
oder b) Dreiklang II. Stufe — Dominantklang — tonischem Dreiklang; z. B. in *C*dur:



III. Die viertheilige Schlusscadenz

besteht aus der Aufeinanderfolge von

Unterdominantklang (Dreiklang IV. oder II. Stufe) — Quartsextaccordstellung des tonischen Dreiklangs — Dominantklang — Tonica; z. B. in *C*dur:



Man betrachte sämmtliche bisher ausgearbeiteten Aufgaben auf ihre Schlussbildung — ob sie mit einer zweitheiligen authentischen (V. I.) oder plagalen (IV. I.), einer dreitheiligen (IV. V. I. oder II. V. I.) oder einer viertheiligen (IV. II. I. V. I.)

V. I.) Cadenz schliessen, bezeichne die Stufenfolge in den Cadenzen durch römische Ziffern*) und spiele sie am Klavier durch.

Bei dieser Gelegenheit sei besonders vor dem alten Vorurtheil gewarnt, das für alle theoretischen Arbeiten die Zuhilfenahme des Instrumentes streng verbietet. Man höre Alles am Clavier. Für den, der mit dem geistigen Ohr ohne Weiteres wahrnimmt, was er auf dem Papier sieht, was er niederschreibt, ist das Durchspielen eine nicht zu verschmähende Controlle — für den, dem diese Fähigkeit von vornherein nicht gegeben ist, ist es ein unerlässliches Erforderniss, das einzige Mittel, diese Fähigkeit allmählich zu erwerben.

Das Harmonisiren eines gegebenen Soprans.

Die Aufgabe, einen gegebenen Sopran zu harmonisiren, ist an sich eine Compositionsaufgabe. Wer einigermaßen musikalisch veranlagt ist, wird zu einer gegebenen Melodie ohne Weiteres sinngemässe, musikalisch logische Harmonien hören. Selbst diese primitivste Art musikalischer Eingebung sei nicht zur Voraussetzung der folgenden Uebungen gemacht. Nur das bisher Gelernte sei die Voraussetzung — nur die Verwendung des bisher Gelernten diene als Mittel zur Lösung der neuen Aufgabe.

Von bestimmten accordlichen Folgen war bisher nur bei Gelegenheit der Betrachtung der Schlusscadenz die Rede.

Die aus der Schlusscadenz bekannten Folgen sind die einzigen, die als musikalisch logische Folgen verbürgt erscheinen. Die Folgen:

$$\begin{array}{rcl}
 \text{V.} & \text{—} & \text{I.} \\
 \text{IV.} & \text{—} & \text{I.} \\
 \text{IV.} & \text{—} & \text{V. — I.} \\
 \text{II.} & \text{—} & \text{V. — I.} \\
 \text{IV.} & \text{—} & \text{I}_4^6 \text{ — V. — I.} \\
 \text{II.} & \text{—} & \text{I}_4^6 \text{ — V. — I.}
 \end{array}$$

stellen auf alle Fälle logisch Zusammengehöriges dar.

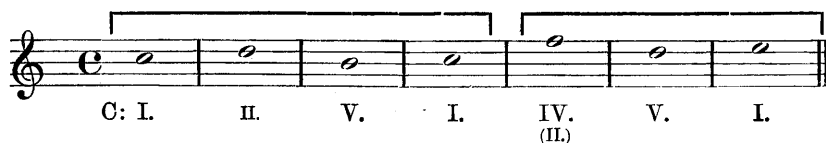
*) Für die Durdreiklänge wende man grosse (I. IV. V.), für die Molldreiklänge kleine (II. III. VI.), für den verminderten Dreiklang kleine Zahlen mit der Bezeichnung ° an (VII°).

Nichts ist näherliegend, als dass man diese Fo'lg'en darum nicht nur auf den Schluss, sondern auch auf den Verlauf eines Tonstückes anzuwenden sucht.

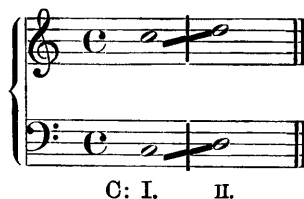
Man betrachte eine gegebene Melodie als aus melodischen Theilstücken bestehend und suche dann auf jedes dieser Theilstücke eine der Cadenzformeln anzuwenden. Z. B. die Melodie:



zerfällt, wenn man die Schlusscadenz abtrennt, in zwei Theile. Der erste Theil beginnt mit dem tonischen Dreiklang und schliesst mit dem tonischen Dreiklang ab. Dem tonischen Dreiklang aber (als Abschluss, als Ziel gedacht) geht erfahrungsmässig in logischem Zusammenhang IV. V. oder II. V. voraus. Da das *D* der Melodie im Dreiklang der IV. Stufe nicht enthalten ist, kann hier nur der der zweiten Stufe in Betracht kommen. Also:



Wenn man die Dreiklänge der so gefundenen Tonstufen sämtlich in Grundstellung anwenden wollte, würden sich schon im II. Takt Octavenfortschreitungen ergeben.



Es stellt sich somit als Nothwendigkeit heraus, eine Umkehrung des Dreiklangs zu Hülfe zu nehmen;

also:

statt:

C: I. II.

zu schreiben:

C: I. II.

Man kann als Stellvertreter für die Grundstellung jedes Dreiklangs (ausser im Schluss, der nur mit der Grundstellung des Dreiklangs endgültig abschliessend wirkt) dessen Sextaccordstellung, nicht aber ohne Weiteres dessen Quartsextaccordstellung nehmen.

Man höre am Klavier z. B.:

(3)

und dafür:

(3) 6 oder: (3) 6

aber nicht:

(3) 6 4

und dafür:

(3)

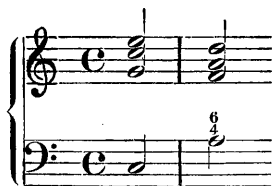
(3) 6

aber nicht:

(3) 6 4

Der Quartsextaccord hat, sobald er nicht unter ganz besonderen Bedingungen, sobald er frei eintritt, Schlusswirkung;

d. h. er wirkt, als wenn er einer Schlusscadenz als Vorläufer des in den Dreiklang seiner Tonart führenden Dominantklangs angehörte. Der Eintritt des Quartsextaccords wie bei



erweckt die Vorstellung, als ob damit die Schlusscadenz nach der Tonart des Dreiklangs eingeleitet würde, dessen Umkehrung der Quartsextaccord war; also:



C: I. d: $\frac{6}{4}$ V. I.

Der Quartsextaccord hat diese (nur in der Schlusscadenz angebrachte) Schlusswirkung nur dann nicht, wenn er als durchgehender Accord auftritt, d. h. wenn sein Basston (d. i. die Quinte aus seiner Grundstellung) die vermittelnde Zwischenstufe zwischen dem vorangehenden und dem darauffolgenden Basston bildet und durch diese Stellung in den ihr benachbarten Basstönen gleichsam einen Stützpunkt findet (Durchgangsnote ist), und wenn gleichzeitig seine Quarte (d. i. der Grundton aus seiner Grundstellung) in dem ihm vorangehenden Accord enthalten war; z. B:



An Stelle des tonischen Dreiklangs kann (ausser im Schluss) der Dreiklang der VI. Stufe stehen (s. später S. 51, 52).

Durch die Möglichkeit dieser Stellvertretung, durch die Möglichkeit, die Grundstellung jedes Dreiklangs durch dessen Sextaccordstellung zu ersetzen, ist der harmonischen Ausgestaltung einer Melodie auch in den engen Grenzen, die die fortwährende Anlehnung an die Cadenzform zu ziehen scheint, schon ein recht weiter Spielraum gewährt — die Zahl der Möglichkeiten, eine Melodie verschiedenartig zu harmonisiren, wächst dadurch erheblich.

G: I. V. I. IV. I. II. V. I.

G: I. V. I. IV. I. II. V. I.

G: I. V. I. IV. I. II. V. I.

G: I. V. VI. IV. I. II. V. I.

Die Harmonisirung:

G: I. V. VI. IV. I 4. II. V. I.

ist nicht gut, weil hier der Quartsextaccord an falscher Stelle (nicht unmittelbar vor dem Dominantklang) steht. Ein nochmaliges Cadenziren (II. V. I.), nachdem der Quartsextaccord erklingen ist, wirkt wie Geschwätzigkeit, die kein Ende finden kann. Man schreibe also nicht:

an Stelle von:

I 4. II. V. I. II. I 4. V. I.

Eine andere Möglichkeit, die oben gegebene Melodie zu harmonisiren, wäre noch die, dass man Takt 6 als mit Takt 4 in Unterdominantbedeutung (II. Stufe) zusammengehörig betrachtet. Alsdann wäre der Dreiklang der II. Stufe (*A C E*) mit einem Dreiklang der gleichen Tonstufe durch den Melodieton *H* zu verbinden. Man kann den Dreiklang jeder beliebigen Tonstufe (als Ziel betrachtet) durch den Dreiklang von dessen V. Stufe erreichen, den Dreiklang auf *A* — indem man ihm den Dreiklang seiner V. Stufe (das ist der Dreiklang auf *E*, VI. Stufe der Tonica) vorausgehen lässt.

(V. Stufe von A)

G: II. VI. II.

Im Zusammenhang (mit Benutzung des durchgehenden Quartsextaccords):

I. V. VI. II. (VI.) V. II. V. I.

Der Dreiklang der VII. Stufe (meist in Sextaccordstellung) wird in Dominantbedeutung, als Stellvertreter des Dreiklangs der V. Stufe häufig vor dem tonischen Dreiklang angewendet. In Analogie dieser cadenzirenden Folge kann man auch den Dreiklang einer beliebigen Tonstufe durch den Dreiklang von dessen VII. Stufe erreichen.

I. VII. I. II. I. II. V. I.

(VII. Stufe von A.)

Die folgenden Soprane versuche man je in verschiedenen Lesarten zu harmonisiren.



Der Dreiklang der III. Stufe kommt fast ausschliesslich in dem oben (S. 45) erwähnten übertragen-cadenzirenden Zusammenhang vor, d. h. wenn er nach dem Dreiklang, von dem er V. oder VII. Stufe ist, hinführt. Z. B.:

V. Stufe
von A.

oder:

VII. Stufe
von F.

C: I. III. VI.

C: I. III. IV.

Im zweitheiligen Takt steht:

- a) bei den zweitheiligen Cadenzen der Dominant- bez. Unterdominantklang auf dem schlechten, der abschliessende tonische Dreiklang auf dem guten Takttheil;
- b) bei den dreitheiligen Cadenzen der Unterdominantklang auf dem guten, der Dominantklang auf dem schlechten Takttheil;
- c) bei den viertheiligen Cadenzen der $\frac{6}{4}$ Accord (zwischen Unterdominant- und Dominantklang) stets auf dem guten Takttheil.

Im dreitheiligen Takt steht:

- a) bei den dreitheiligen Cadenzen bisweilen der Unterdominantklang auf dem zweiten, der Dominantklang auf dem dritten Takttheil;
- b) bei den viertheiligen Cadenzen der $\frac{6}{4}$ Accord (zwischen Unterdominant- und Dominant-Dreiklang) bisweilen auf dem zweiten Takttheil.

II. Theil.

Der Vierklang.

Jeder Vierklang besteht aus:

Grundton,
dessen Terz,
dessen Quinte und
dessen Septime.

Jeder Ton der Tonleiter lässt sich als Grundton eines solchen Vierklangs auffassen, — es lässt sich also auf jedem Ton der Tonleiter ein solcher bilden. Wenn wir auf jedem Ton der Durtonleiter mit Benutzung der leitereigenen Töne einen Vierklang oder

Septimenaccord

bilden, ergeben sich theils Septimenaccorde, die aus grosser Terz, reiner Quinte und grosser Septime, theils solche, die aus kleiner Terz, reiner Quinte, kleiner Septime bestehen, sowie je einer, der aus grosser Terz, reiner Quinte, kleiner Septime und einer der aus kleiner Terz, verminderter Quinte, kleiner Septime besteht.

Die Verschiedenartigkeit dieser Vierklänge bleibt vorläufig unberücksichtigt.

Allen Vierklängen ist Eines gemeinsam: das Moment der Unselbständigkeit — der Unselbständigkeit insofern, als sie nicht allein stehen können, vielmehr einer Fortführung (Auflösung) bedürfen. Wenn man einen Dreiklang erklingen hört, so kann man dies füglich so gut für den Schluss als für den

Anfang eines Musikstückes halten; beim Vierklang erwartet das Ohr mit Bestimmtheit eine Fortsetzung (Auflösung).

Diese Fortsetzung ist bei allen Vierklängen ohne Unterschied von Art und Gattung jedenfalls so zu bewirken, dass die Septime stufenweise abwärts geht.

Jeder Ton, der zu einem anderen Ton (als Grundton) in das Verhältniss der Septime tritt, verliert dadurch alle Eigenschaften, die ihm etwa aus seiner Stellung in der Tonart eigen waren, um Septimeneigenschaft, d. i. das Streben nach abwärts, anzunehmen (vgl. Seite 17).

Zwei Septimenaccorde giebt es in jeder Tonart, die ausser der (abwärts strebenden) Septime noch einen zweiten Strebeton, einen zweiten Ton mit vorgeschriebenem Weg enthalten: nämlich die Septimenaccorde je auf der V. und VII. Stufe der Tonart, in denen der VII. Ton der Tonleiter als Terz bzw. als Grundton, also im Vollbesitz seiner Leittoneigenschaft (s. Seite 17) enthalten ist.

Für diese beiden Septimenaccorde wird also die Fortsetzung je so zu bewirken sein, dass die Septime abwärts und der Leitton aufwärts geht.

Die VII. Stufe der Tonart ist ausserdem in den Septimenaccorden der I. Stufe und der III. Stufe enthalten; z. B. in *C*dur.

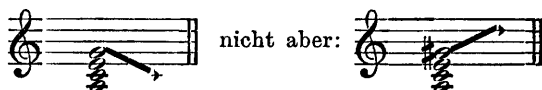


In dem Septimenaccord (durch Bezifferung mit 7 zu bezeichnen) der I. Stufe ist die VII. Stufe gleichzeitig Septime. Da jeder Ton, gleichviel welche Bedeutung er für die Tonart hatte, sobald er zu einem neuen Grundton in das Verhältniss der Septime tritt, diese Bedeutung verliert, um seiner Septimeneigenschaft zu folgen, giebt die VII. Stufe im Dreiklang der I. Stufe ihre Leittoneigenschaft auf und geht abwärts.

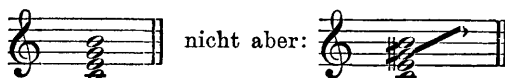
Es ergibt sich hieraus von selbst, dass im Septimenaccord der I. Stufe in Moll, da von einer Leittoneigenschaft der VII. Stufe, (nachdem sie zu ihrem neuen Grundton in das

Verhältniss der Septime getreten ist) hier keine Rede mehr sein kann, diese nicht erhöht wird.

Also heisst z. B. in *a* moll der Septimenaccord der I. Stufe:



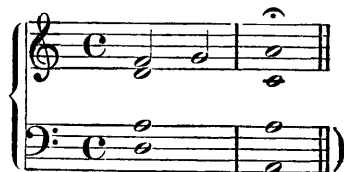
Die VII. Stufe der Tonart kommt ferner im Septimenaccord der III. Stufe vor und zwar hier als Quinte, folglich gleichfalls ohne Leittoneigenschaft (s. Seite 17), folglich in Moll ohne Erhöhung. Also in *a* moll z. B.:



„Sobald man eine enge Verkettung der der Tonart eigenthümlichen Accorde nach demselben Prinzip erstrebt, sobald man also verlangt, dass alle consonanten Dreiklänge des Harmoniegebewes in derselben Weise einem unter ihnen, dem tonischen Dreiklang, verwandt sein sollen, wie alle Klänge der Tonleiter der Tonica verwandt sind, führt die Vereinigung beider Forderungen auf nur zwei Tongeschlechter, welche diese Bedingungen am vollkommensten erfüllen, nämlich das Dur- und das Mollgeschlecht.

„Das Mollsystem zeigt nicht dieselbe einfache, klare und leichtverständliche Consequenz wie das Durgeschlecht; es ist entstanden gleichsam durch ein Compromiss zwischen den verschiedenen Anforderungen, die durch das Gesetz der Tonalität und die Verkettung des Harmoniegebewes gestellt waren.“ (Helmholtz, Lehre von den Tonempfindungen.)

Die Wandlungen, denen das Mollgeschlecht in seiner Entwicklung unterworfen war, zielten alle nach Herstellung einer möglichst genauen Analogie zum Durgeschlecht hin. Die Einführung des Leittons sollte nur den authentischen Schluss ermöglichen. (Im Plagalschluss schreibt man ja auch heute noch allenthalben ganz ruhig aufwärts:



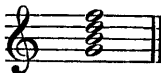
Die angestrebte Analogie ist jedenfalls viel consequenter durchgeführt, wenn man die ja auch in Dur doppeldeutige VII. Stufe (bald mit, bald ohne Leittoneigenschaft) in ihrer Doppeldeutigkeit auf

Moll überträgt, als wenn man ihre ursprüngliche Bedeutung, die ihr doch nur für bestimmte Fälle (durch die Halbtonerhöhung) genommen worden ist, ganz vergisst.

Die Septimenaccorde der V. und VII. Stufe.

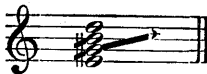
(Septimenaccorde, die zwei Töne mit vorgeschriebenem Weg enthalten.)

1. Der Septimenaccord auf der V. Stufe der Tonart, z. B. in *C*dur:



Die Terz (*H*) verlangt als Leitton der Tonart die Fortführung nach *C* aufwärts.

Da die VII. Stufe der Tonart im Septimenaccord auf der V. Stufe (an Terzstelle stehend) wirklich Leittoneigenschaft hat, wird sie auch in Moll bei dem Septimenaccord der V. Stufe naturgemäss erhöht, z. B. in *a* moll:



Der Septimenaccord der V. Stufe besteht also stets (in Dur wie in Moll) aus Grundton, grosser Terz, reiner Quinte und kleiner Septime. Da nun in jeder Tonart bloss ein Septimenaccord vorkommt, der aus Grundton, grosser Terz, reiner Quinte, kleiner Septime besteht, merke man: Jeder Septimenaccord, der aus Grundton, grosser Terz, reiner Quinte, kleiner Septime besteht, ist ein Septimenaccord der V. Stufe, und zwar der (Dur- oder Moll-) Tonart, in der sein Grundton eben V. Stufe ist. Z. B.:

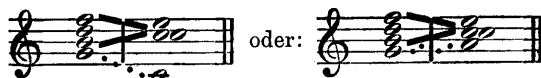


kann nur der Septimenaccord der V. Stufe von der Tonart sein, in der *H* V. Stufe ist; also *E*dur, bez. *e* moll.

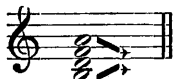
Die Septime (*F*) verlangt als Septime die Fortführung nach *E* abwärts.

Da so mit den Auflösungstönen von Leitton und Septime die Töne *C* und *E* gegeben sind, löst sich der Septimenaccord *G H D F* jedenfalls in einen Dreiklang auf, dem diese Auflösungstöne angehören, also entweder in den Dreiklang der I. Stufe (in dem diese Grundton und Terz sind) oder in

(dessen Stellvertreter, s. S. 44) den Dreiklang der VI. Stufe (in dem sie Terz und Quinte sind).

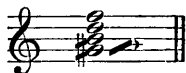


2. Der Septimenaccord auf der VII. Stufe der Tonart, z. B. in *C*dur:



Der Grundton (*H*) verlangt als Leitton die Fortführung nach *C* aufwärts.

Da die VII. Stufe der Tonart im Septimenaccord auf der VII. Stufe (an Grundtonstelle stehend) wirklich Leittoneigenschaft hat, wird sie auch in Moll bei dem Septimenaccord der VII. Stufe naturgemäss erhöht. Z. B. in *a* moll:



Die Septime (*A*) verlangt als Septime die Fortführung nach *G* abwärts.

Da so mit den Auflösungstönen von Septime und Leitton die Töne *C* und *G* gegeben sind, löst sich der Septimenaccord *H D F A* jedenfalls in einen Dreiklang auf, dem diese Töne angehören, also in den Dreiklang der I. Stufe *CEG* (in dem sie Grundton und Quinte sind).



Aufgabe:

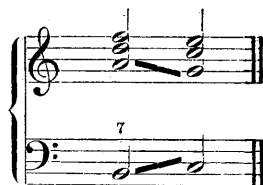


Lösung: Der Dreiklang auf *C* heisst *CEG* — Sopran *E*, Alt *C*, Tenor *G*. Der folgende Septimenaccord (auf *H*) heisst

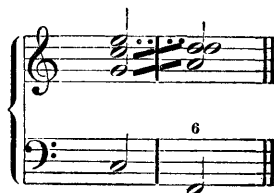
H D F A. Gemeinsam? Nichts; also Gegenbewegung. Der Sopran geht von *E* nach *F*, der Alt von *C* nach *D*, der Tenor von *G* nach *A*.



Zur Auflösung dieses Septimenaccordes (VII. Stufe) ist die Septime (*A*) abwärts (nach *G*), der Leitton (*H*) aufwärts (nach *C*) zu führen. Für den folgenden Dreiklang (auf *C*) ist demnach ausser dem Basston *C* (hier gleichzeitig Auflösungston des vorangehenden Leittons *H*) für den Tenor mit dem Auflösungston der vorangehenden Septime (*A*) der Ton *G* gegeben. Der Sopran geht von *F* nach *E*, der Alt von *D* nach *C*.

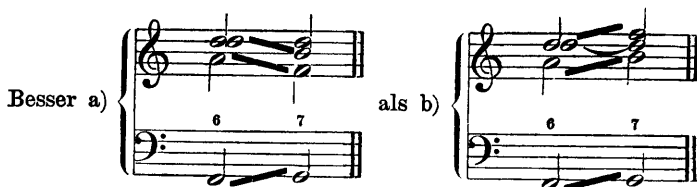


Der folgende Sextaccord (auf *F*) ist die Umkehrung des Dreiklangs auf *D* — *D F A*. Gemeinsam? Nichts. Also Gegenbewegung. Der Tenor geht von *G* nach *A*, der Alt von *C* nach *D*, der Sopran unter Vermeidung des *F* (weil Basston vom Sextaccord, Terz aus der Grundstellung) nach *D*.



Der folgende Septimenaccord (auf *G*) heisst *G H D F*. Gemeinsam? *D*. Um für die anderen Stimmen Gegenbewegung

gegen den Bass zu ermöglichen, wird es besser sein, das *D* im Sopran liegen zu lassen, als im Alt.



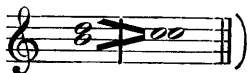
Zudem würden bei b) der Grundton (*G*) und die Septime (*F*) in gleicher Richtung eingeführt werden.

Die Einführung des Grundtons eines Septimenaccords in gleicher Richtung mit seiner Septime ist zu vermeiden.

Zur Auflösung des Septimenaccords *G H D F* (V. Stufe) ist die Septime (*F*) abwärts nach *E*, der Leitton (*H*) aufwärts (nach *C*) zu führen. Für den folgenden Dreiklang auf *A* ist demnach für den Tenor mit dem Auflösungston der vorangehenden Septime (*F*) der Ton *E*, für den Alt mit dem Auflösungston des vorangehenden Leittons (*H*) der Ton *C* gegeben. Das *D* des Sopran kann (da es mit dem Bass in Quinten fortschreiten würde, wenn es etwa nach *E* ginge) nur nach *C* gehen.



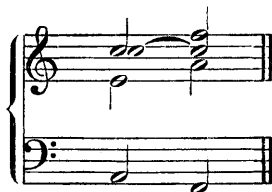
Terzverdoppelungen, die wie hier (im Dreiklang auf *A*) aus der Führung eines Strebetons nach seinem Zielton sich als Nothwendigkeit ergeben, wirken (in Gegenbewegung eingeführt



nicht störend. Das Ohr empfindet die Nothwendigkeit, den Strebeton seinem Ziel zuzuführen, als vollgiltige Entschuldigung dafür.

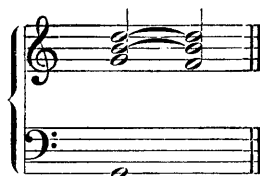
Der folgende Dreiklang (auf *F*) heisst *F A C*. Gemeinsam? *C*. Um Gegenbewegung der übrigen Stimmen zu ermöglichen,

lasse man den gemeinsamen Ton im Alt liegen. Der Sopran geht von *C* nach *F*, der Tenor von *E* nach *A*.



Der folgende Dreiklang (auf *G*) heisst *G H D*. Gemeinsam? Nichts. Also Gegenbewegung: der Sopran geht von *F* nach *D*, der Alt von *C* nach *H*, der Tenor von *A* nach *G*.

Der folgende Septimenaccord (auf *G*) heisst *G H D F*. Gemeinsam? *H* und *D*. Der Tenor geht nach *F*.



Zur Auflösung des Septimenaccords *G H D F* (V. Stufe) ist die Septime (*F*) abwärts (nach *G*), der Leitton (*H*) aufwärts (nach *C*) zu führen. Für den folgenden Dreiklang auf *C* ist demnach für den Tenor mit dem Auflösungston der vorangehenden Septime (*F*) der Ton *E*, für den Alt, mit dem Auflösungston des vorangehenden Leittons (*H*) der Ton *C* gegeben. Der Sopran geht von *D* nach *C* (besser als nach der hier nicht als Nothwendigkeit sich ergebenden Terzdoppelung *E*).



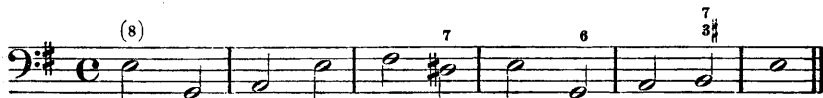
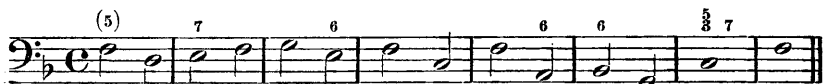
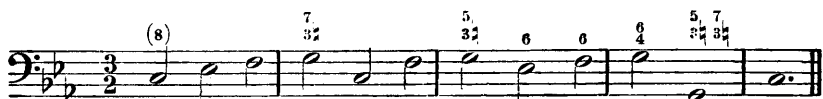
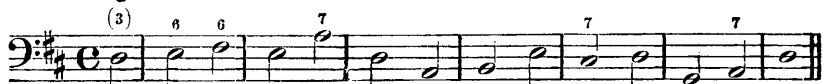
Die Auflösung des Septimenaccords der V. Stufe in den Dreiklang der I. Stufe ergibt einen Dreiklang ohne Quinte.



Wenn man den Septimenaccord der V. Stufe mit Weglassung der Quinte und dafür mit Verdoppelung des Grundtons darstellt, so ergibt sich als Auflösung, indem die Verdoppelung des Grundtons als Quinte für den folgenden Dreiklang liegen bleibt, der vollständige tonische Dreiklang. Z. B. in *C*dur:



Aufgaben:



NB. Wenn in den Auflösungston der Septime eine andere Stimme bereits in der Richtung nach abwärts geht, so geht die Septime unter Vermeidung ihres Auflösungstons nach oben oder sprungweise abwärts. Bei:

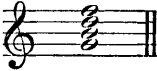
z. B. geht der Bass abwärts in den Auflösungston der Septime, demnach wird die die Septime enthaltende Stimme entweder nach *C* abwärts springen oder aufwärts nach *G* gehen.

Die Umkehrungen des Vierklangs.

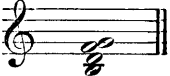
Wenn der Dreiklang ausser seiner Grundstellung zwei Umkehrungen zuliess: 1. bei der die Terz und 2. bei der die Quinte aus der Grundstellung in den Bass verlegt war, wird der Vierklang deren drei ergeben: 1. bei der die Terz, 2. bei

der die Quinte, und 3. bei der die Septime aus der Grundstellung in den Bass verlegt wird.

Die Benennung dieser Umkehrungen erhält man, indem man je die Entfernung des neugewonnenen Basstons von dem Grundton und von der Septime (als den massgebenden Intervallen des Septimenaccords) misst. Für die Umkehrungen

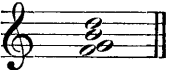
z. B. von  ergeben sich darnach die Bezeichnungen wie folgt.

Erste Umkehrung: Die Terz wird in den Bass verlegt:

 So ist der Basston (*H*) von der Septime (*F*) eine Quinte, vom Grundton (*G*) eine Sexte entfernt. Der Name dieser ersten Umkehrung ist demnach **♯ Accord (Quintsextaccord)**.

Zweite Umkehrung: Die Quinte wird in den Bass verlegt:  So ist der Basston (*D*) von der Septime (*F*)

eine Terz, von dem Grundton (*G*) eine Quarte entfernt. Der Name dieser Umkehrung ist demnach **♯ Accord (Terzquartaccord)**.

Dritte Umkehrung: Die Septime wird in den Bass verlegt:  So ist der Basston (*F*) von dem Grundton (*G*) eine Secunde (die Septime ist selbst Basston) entfernt. Der Name dieser Umkehrung ist demnach **2 Accord (Secondaccord)**.

Die Bezeichnung der Grundstellung mit 7. Accord ergibt sich aus derselben Messung: Entfernung des Grundtons von der Septime (der Grundton ist selbst Basston).

Man behalte das bei den Umkehrungen der Dreiklänge gehandhabte Verfahren, jede Umkehrung auf ihre Grundform zurückzuführen, auch bei den Vierklängen bei und halte sich an das Schema:

Jeder **♯ Accord** ist diejenige Umkehrung eines Septimenaccords, bei welcher die Terz aus der Grundstellung in den Bass verlegt ist.

Jeder **♯ Accord** ist diejenige Umkehrung eines Septimenaccords, bei welcher die Quinte aus der Grundstellung in den Bass verlegt ist.

Jeder 2 Accord ist diejenige Umkehrung eines Septimenaccords, bei welcher die Septime aus der Grundstellung in den Bass verlegt ist.

Wovon ist der vorliegende Basston die Terz, bez. Quinte, bez. Septime?

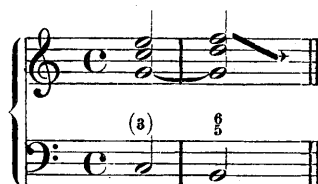
Von *X*, bez. *Y*, bez. *Z*. — Demnach handelt es sich hier um eine Umkehrung des Septimenaccords auf *X*, bez. *Y*, bez. *Z*.

Aufgabe:



Lösung: Der Dreiklang auf *C* heisst *CEG*. Die Angabe (3) besagt, dass die Terz im Sopran liegen soll, also Sopran: *E*, Alt: *C*, Tenor: *G*.

Der folgende $\frac{6}{4}$ Accord auf *H* ist die Umkehrung des Septimenaccords (in dem *H* Terz ist) auf *G* — *G H D F*. Gemeinsam? *G*. Da das *G* vorher im Tenor lag, wird es auch jetzt im Tenor liegen bleiben, der Alt (*C*) geht nach dem ihm zunächst gelegenen *D*, der Sopran (*E*) nach *F*; also:



Zur Auflösung dieses Quintsextaccords (Septimenaccords in Quintsextaccordstellung) ist die Septime (*F*) abwärts (nach *E*), der Leitton (*H*) aufwärts (nach *C*) zu führen. Für den folgenden Dreiklang (auf *C*) ist demnach ausser dem Basston (*C*) (hier gleichzeitig Auflösungston des vorangehenden Leittons *H*) der Sopran mit dem Auflösungston der vorangehenden Septime (*F*): $\bar{E}$ gegeben; *G* bleibt im Tenor liegen, der Alt geht von *D* nach *C*.



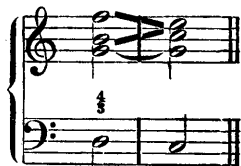
Der folgende Sextaccord auf *F* ist die Umkehrung des Dreiklangs auf *D*. *DFA*. Unter Vermeidung des *F* (weil Basston vom Sextaccord) geht der Tenor *G* nach *A*, der Alt nach dem ihm zunächst gelegenen *D*, der Sopran gleichfalls nach *D*; also:



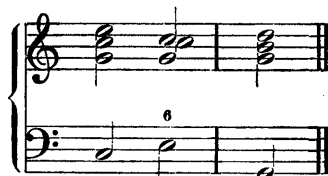
Der folgende $\frac{4}{3}$ Accord auf *D* ist die Umkehrung des Septimenaccords (in dem *D* Quinte ist) auf *G* — *GHD F*. Gemeinsam? Nichts. (Da *D* in den Bass verlegt ist, kann es weder im Alt noch im Sopran etwa als gemeinsamer Ton liegen bleiben.) Der Tenor geht von *A* nach *G*, der Alt von *D* nach *H*, der Sopran von *D* nach *F*.



Zur Auflösung dieses $\frac{4}{3}$ Accords (Septimenaccords in $\frac{4}{3}$ Accordstellung) ist die Septime (*F*) abwärts (nach *E*), der Leitton (*H*) aufwärts (nach *C*) zu führen. So ist für den folgenden Dreiklang (auf *C*) mit dem Auflösungston der vorhergehenden Septime (*F*) der Sopran (*E*) — mit dem Auflösungston des vorangehenden Leittons (*H*) der Alt (*C*) gegeben; der Tenor (*G*) bleibt liegen.



Der Sextaccord auf *E*, sowie der folgende Dreiklang auf *G* stellen sich wie folgt dar:



Der folgende Secundaccord (auf *F*) ist die Umkehrung des Septimenaccords (in dem *F* Septime ist) auf *G* — *G H D F*.
Gemeinsam? *G H D*.



Zur Auflösung dieses Secundaccords (Septimenaccords in Secundaccordstellung) ist die Septime (*F*) abwärts (nach *E*), der Leitton (*H*) aufwärts (nach *C*) zu führen. Für den folgenden Sextaccord (auf *E*) ist somit ausser dem Basston (hier gleichzeitig Auflösungston der vorangehenden Septime) mit dem Auflösungston des vorangehenden Leittons (*H*) der Alt (*C*) gegeben. Das *G* des Tenor bleibt liegen, das *D* des Sopran geht, unter Vermeidung des *E* (weil Basston vom Sextaccord), nach *C*.

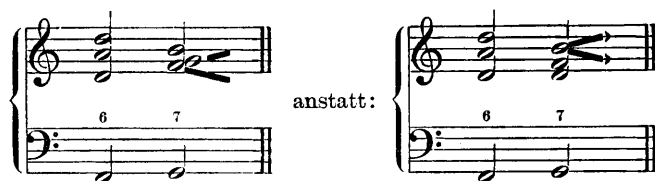


Nachdem Dreiklang auf *A* und Sextaccord auf *F* mit dem vorhergehenden wie folgt verbunden sind:



ist der Septimenaccord auf *G* — *G H D F* zu bilden.

Wenn man das gemeinsame *D* im Tenor liegen lässt, den Alt *A* nach *F*, den Sopran *D* nach *H* führt, erhält man den Septimenaccord auf *G*, jedoch nicht in der Gestalt, in der er einen vollständigen Dreiklang als Auflösung ergibt. Man lässt, um eine solche Auflösung zu erhalten, im Septimenaccord die Quinte (*D*) weg, und verdoppelt dafür den Grundton (*G*), indem man den Sopran zwar nach *H*, den Alt jedoch nach *G*, den Tenor nach *F* führt, also:



Zur Auflösung dieses Septimenaccords ist die Septime (*F*) abwärts (nach *E*), der Leitton (*H*) aufwärts (nach *C*) zu führen. So ist für den folgenden Dreiklang auf *C* der Tenor mit dem Auflösungston der vorhergehenden Septime (*F*), d. i. *E*, der Sopran mit dem Auflösungston des vorhergehenden Leittons (*H*), d. i. *C*, gegeben; das *G* des Alt bleibt liegen.

Die vollständige Lösung der Aufgabe heisst demnach:



Aufgaben:



(weite Lage!)

The musical notation consists of eight staves in bass clef. Each staff shows a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1-7 above them. Some staves include accidentals (sharps and naturals) and dynamic markings. The first staff is marked '(weite Lage!)'. The third staff has 'NB.' at the end. The sixth staff is marked '(weite Lage!)'. The seventh staff has 'NB.' at the beginning. The eighth staff has 'NB.' below it.

NB. Der Auflösungston der Septime ist hier in Abwärtsbewegung durch den Bass in Anspruch genommen; die Septime muss deshalb ausweichen.

Die Septime kann auch dann ausweichen, wenn eine andere Stimme ihren Auflösungston in Aufwärtsbewegung occupirt. Z. B.:

Two musical staves are shown, separated by the word 'oder:'. Each staff has a treble clef and a bass clef. The first staff shows a chord with notes 4 and 6, with a downward arrow indicating the resolution of the seventh. The second staff shows a similar chord with notes 4 and 6, with an upward arrow indicating the resolution of the seventh.

64 Der Septimenaccord der V. Stufe (Dominantseptimenaccord) i. d. Cadenz.

Doch ist auch die Führung beider Stimmen in Gegenbewegung zu demselben Ton, trotz der Terzverdoppelung (s. Seite 54), durchaus zulässig.

Da sogar die Septime unter Verzichtleistung auf ihre wesentlichste Eigenschaft ihren Auflösungston meidet, wenn eine andere Stimme sich abwärts in diesen bewegt, wird um so mehr da, wo die Septime wirklich in ihren Auflösungston geht, jede andere Stimme diesen in der Abwärtsbewegung zu vermeiden haben. Also keinesfalls:



Man versäume nicht, auch von diesen Aufgaben eine Anzahl claviermässig umzuschreiben. Etwa so:



Der Septimenaccord der V. Stufe (Dominantseptimenaccord) in der Cadenz.

Vermöge seiner Auflösung in den tonischen Dreiklang eignet sich der Dominantseptimenaccord ganz besonders zur Schlussbildung. Die früher genannten Cadenzformen wären also dahin zu erweitern, dass überall da, wo der Dreiklang der V. Stufe stand (es war übrigens schon dort die Bezeichnung: Dominantklang [nicht Dominantdreiklang] gewählt worden,

um die Möglichkeit der Verwendung auch des Dominantvierklangs anzudeuten), auch der Septimenaccord der V. Stufe stehen kann.

Die Auflösung des Dominantseptimenaccords in den tonischen Dreiklang (in dem die Auflösungstöne von Leitton und Septime: Grundton und Terz sind) kommt bei weitem häufiger vor, als die in den Dreiklang der VI. Stufe (in dem diese Auflösungstöne Terz und Quinte sind) — schon wegen ihrer Verwendbarkeit zur Schlussbildung. Es ist trotzdem geboten, von vornherein beide Auflösungen als gleichberechtigt hinzustellen — wenn man nicht aus der zweiten ganz überflüssiger Weise einen Ausnahmefall (Trugschluss) construiren will. Dem Auflösungsbedürfniss des Dominantseptimenaccords ist volle Genüge gethan, wenn nur seine beiden Strebtöne ihren vorgeschriebenen Weg gehen (Septime abwärts — Leitton aufwärts).

Der Dreiklang der V. Stufe kann durch Hinzufügung der Septime zum Septimenaccord vervollständigt werden; es verbietet sich jedoch, etwa umgekehrt den Septimenaccord zum Dreiklang zu reduciren.

nicht aber:

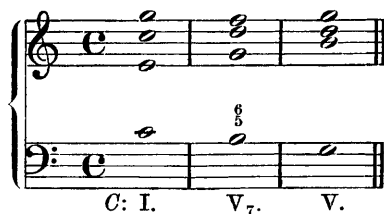
Aufgabe: Man harmonisire den folgenden Sopran mit Anwendung des Dominantseptimenaccords und seiner Umkehrungen.

Lösung:

C: I. II. V. I. I. II. V₇. I.

66 Der Septimenaccord der V. Stufe (Dominantseptimenaccord) i. d. Cadenz.

Die Anwendung des Dominantseptimenaccords etwa im II. Takt (weil *F* Septime des Dominantseptimenaccords ist) wäre unstatthaft, weil sie eine Reduction des Septimenaccords zum Dreiklang nothwendig machen würde.

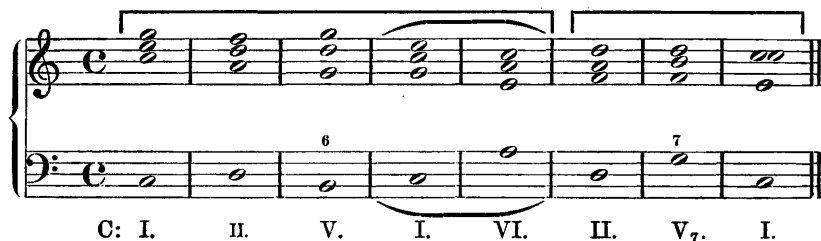


Eine Wiederholung aber des Septimenaccords im III. Takt verbietet sich deshalb, weil der Auflösungston der Septime (*F*) mit dem *E* der gegebenen Stimme bereits in Abwärtsbewegung in Anspruch genommen ist, die Septime also ausweichen müsste.



Man nehme die Möglichkeit, mit der Septime auszuweichen, nicht in der Weise zur Ausrede, dass man etwa unbedenklich auch da überall einen Septimenaccord anwendet, wo der Auflösungston der Septime von der gegebenen Stimme in Abwärtsbewegung occupirt ist. In solchen Fällen sehe man vielmehr von der Anwendung eines Septimenaccords ab.

An Stelle der Wiederholung des tonischen Dreiklangs in Sextaccordstellung (Takt 3 und 4) könnte man auch dessen Stellvertreter, den Dreiklang der VI. Stufe, nehmen.



Zur Schlussbildung liesse sich, statt der 3theiligen Cadenz II. V_7 . I. auch durch Wiederholung des Dominantklangs eine zweitheilige $V. V_7$. I. anwenden — nicht aber umgekehrt $V_7. V. I.$



V. V_7 . I.

nicht aber:



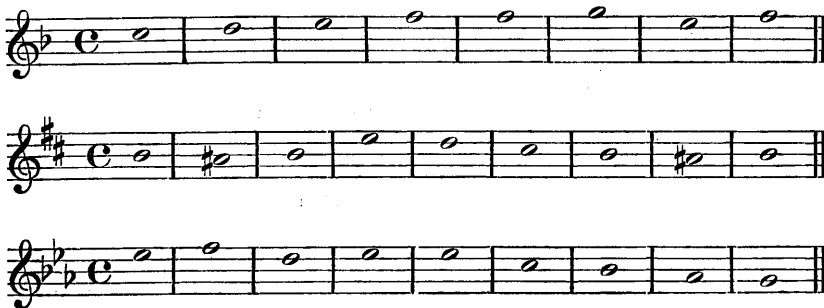
V_7 . V. I.

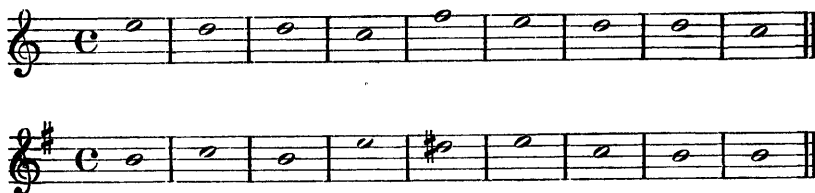
NB. Der Oktavsprung im Bass (G) empfiehlt sich, um das Liegenbleiben des Basses über den Takt, das immer einem Stocken des rhythmischen Flusses gleichkommt, zu vermeiden. Er bedeutet nichts anderes als eine Wiederholung desselben Basstons, so dass hier die Einführung von Grundton und Septime in gleicher Richtung



nicht zu beanstanden ist.

Aufgabe: Die folgenden Soprane harmonisire man mit Anwendung des Dominantseptimenaccords und seiner Umkehrungen an geeigneter Stelle.





Der Septimenaccord der VII. Stufe kann, da die Auflösungstöne seiner Septime und des Leittons in Grundton und Quinte des tonischen Dreiklangs führen, in Dominantbedeutung angewendet werden (wirkt jedoch nicht so ausgesprochen abschlüssig, wie der Dominantklang). Seine Umkehrungen kommen fast nicht vor.

Die Septimenaccorde der anderen Tonstufen.

Alle Septimenaccorde, die nicht V. oder VII. Stufe sind, enthalten nicht zwei Töne mit vorgeschriebenem Weg (Septime und Leitton), sondern nur einen solchen (die Septime).

Dem Auflösungsbedürfniss aller dieser Septimenaccorde ist voll genügt, wenn nur ihre Septime stufenweise abwärts geht.

Ihre Fortsetzung (Auflösung) kann demnach in jeden Dreiklang oder dessen Umkehrung und in jeden Vierklang oder dessen Umkehrung erfolgen, dem der Auflösungston der Septime als Accordton angehört.

So kann sich jeder Septimenaccord, der nicht der V. oder VII. Stufe angehört, nach:

- a) dem Dreiklang, in dem der Auflösungston seiner Septime 1. Grundton,
2. Terz,
3. Quinte ist,
- b) dem Septimenaccord, in dem der Auflösungston seiner Septime 1. Grundton,
2. Terz,
3. Quinte ist, fortsetzen.

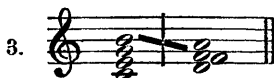
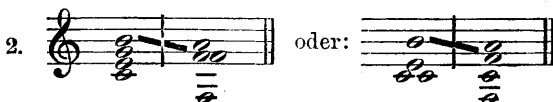
Nach dem Septimenaccord, in dem der Auflösungston seiner Septime wiederum Septime ist, kann er sich deshalb nicht fortsetzen, weil dann

Grundton und Septime des zweiten Septimenaccords stets in gleicher Richtung eingeführt werden müssten, z. B.:

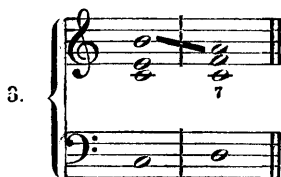


So kann sich z. B. der Septimenaccord der I. Stufe in Cdur auflösen:

ad a)



ad b)



Bei NB. konnte im ersten Falle nur die Sextaccordstellung des Dreiklangs, im zweiten Falle nur die $\frac{5}{4}$ Accordstellung des Septimenaccords angewandt werden, weil bei Anwendung der Grundstellung der Bass beide Male abwärts in den Auflösungston der Septime hätte geführt werden müssen, also etwa:



Alle vorgenannten Fortführungen sind gleich gut und dem Wesen des Septimenaccords gleich entsprechend.

Dass die Gleichberechtigung aller der Fortführungen der Septimenaccorde, in welchen die Septime abwärts geführt und gegen die Regeln der Stimmführung übrigens nicht verstossen ist, besonders hervorgehoben wird, geschieht, um der Vorstellung entgegenzutreten, als müssten alle Septimenaccorde nach einem bestimmten Schema, etwa nach Analogie des Septimenaccords der V. Stufe fortgeführt werden.

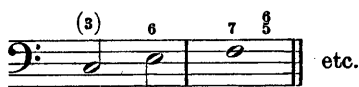
Diese Vorstellung hat sich so eingebürgert, dass man von einer natürlichen Auflösung auch dieser Septimenaccorde in den Dreiklang des eine Quart höher bez. eine Quint tiefer als ihr Grundton gelegenen Tons spricht, während doch von der natürlichen Auflösung eines Accords, für dessen Fortführung nur ein Ton (der Auflösungston der Septime) gegeben ist, in einen bestimmten Dreiklang thatsächlich keine Rede sein kann.

Vorbereitung der Septime in allen Septimenaccorden, ausser denen der V. und VII. Stufe.

Die Behandlung der Septimenaccorde, die nur einen Ton mit vorgeschriebenem Weg enthalten, wäre an sich einfacher als die der Septimenaccorde V. und VII. Stufe, in denen für die richtige Führung zwei solcher Töne Sorge zu tragen ist. Dafür stellt sich die Nothwendigkeit ein, die Septime in diesen Septimenaccorden vorzubereiten. Die Vorbereitung besteht darin, dass die Septime in dem dem Septimenaccord vorangehenden Accord in derselben Stimme als Accordton vorkam, in der sie dann als Septime auftritt. Z. B.:



In der folgenden Aufgabe:



kann man demnach den Sextaccord auf *E* nicht ohne Verdoppelung seines Basstons:



darstellen, sondern man muss hier den Basston *E* des Sextaccords verdoppeln, um damit für die Septime des folgenden Septimenaccords die nothwendige Vorbereitung zu schaffen;



Die Vorbereitungsnote der Septime muss von mindestens ebenso langer Zeitdauer sein, wie die Septime selbst.



Nur solche unselbständige dissonirende Accorde bedürfen der Vorbereitung, deren Fortsetzung beim Erklängen noch zweifelhaft erscheint. Beim Erklängen eines Septimenaccords V. oder VII. Stufe weisen die beiden Auflösungsstöne von

Septime und Leitton so deutlich auf die wahrscheinliche Fortsetzung des ganzen Accords hin (entweder Dreiklang I. Stufe oder Dreiklang VI. Stufe), dass sein Auftreten den Hörer keinen Augenblick über Ziel und Weg in Zweifel lässt, nichts Ueberraschendes oder Unvermitteltes hat.

Anders bei den Septimenaccorden der anderen Tonstufen. Hier erklingt ein unselbständiger Accord, über dessen Ziel und Weg man (da der eine Auflösungston der Septime einer ganzen Reihe von Accorden angehören kann), ehe man seine Fortsetzung thatsächlich gehört hat, im Unklaren ist. Hierin liegt die überraschende, unvermittelte Wirkung dieser Accorde, wenn sie nicht eine besondere Einführung, bez. Vorbereitung erfahren.

Die Vorbereitung jedes dissonirenden Accords erübrigt, sobald dessen Fortsetzung erst als dem Hörer bekannt vorausgesetzt werden darf. So hat sich allmählich für den Septimenaccord der II. Stufe, nachdem er in der Cadenz immer und immer wieder in derselben typischen Bedeutung (als stellvertretender Unterdominantklang) Verwendung gefunden, die Vorbereitung der Septime als überflüssig erwiesen. (Vorläufig bereite man sie jedoch noch vor.)

So findet man auch, dass dissonirende Accorde bei ihrem ersten Auftreten in einem Tonstück gewissenhaft vorbereitet sind, bei der zweiten oder dritten Wiederkehr (wenn sie thematische Verwendung gefunden haben) jedoch auch ohne Vorbereitung, weil man nunmehr ihre Bedeutung, den Weg, den sie nehmen werden, kennt, durchaus nicht mehr befremdlich wirken.

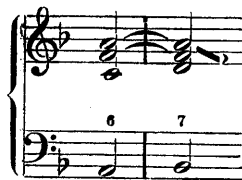
Aufgabe:



Lösung: Der Dreiklang auf *F* heisst *FAC*. Sopran: *A*, Alt: *F*, Tenor: *C*. Im Folgenden Sextaccord auf *A* (Umkehrung des vorhergehenden Dreiklangs *FAC*) bleiben *F*, *A* und *C* je in ihrer Stimme liegen, auch die Verdoppelung des Basstons *A* im Sopran, um für den folgenden Septimenaccord *BDF A* die Septime *A* vorzubereiten.

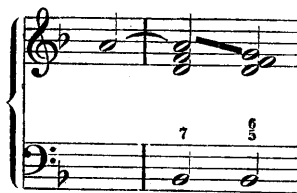


Der folgende Septimenaccord auf *B* heisst *B D F A*. Für die Vorbereitung der Septime *A* ist (im Sopran) Sorge getragen, der Alt *F* bleibt liegen, der Tenor *C* geht nach *D*.



Zur Auflösung dieses Septimenaccords ist die Septime (*A*) abwärts (nach *G*) zu führen.

Der folgende $\frac{5}{3}$ Accord (auf *B*) ist die Umkehrung des Septimenaccords (auf *G*) *G B D F*. Die Septime *F* ist im Alt vorbereitet. So ist für den Quintsextaccord auf *B* mit dem Auflösungston *G* der vorangehenden Septime (*A*) der Sopran, mit der Septime (*F*), die nur in der Stimme auftreten kann, in der sie vorbereitet ist, der Alt gegeben. Der Tenor *D* bleibt liegen.



Die Auflösung der Septime (*F*) des $\frac{5}{3}$ Accords auf *B* (des Septimenaccords auf *G* in $\frac{5}{3}$ Accordstellung) würde nach *E* führen. In dem folgenden Septimenaccord (auf *G*) ist aber der Ton *E* nicht enthalten.

Bei einiger Ueberlegung wird man von selber darauf verfallen, dass es sich hier nicht etwa um einen besonderen Fall handelt, in dem die Septime ausnahmsweise nicht in ihren Auflösungston weitergehen kann, sondern dass hier lediglich eine Wiederholung desselben Septimenaccords (in Grundstellung) folgt, der vorher schon (in $\frac{5}{3}$ Accordstellung) erklungen

war. Die Septime (*F*) bleibt im Alt liegen, der Tenor *D* bleibt liegen, der Sopran geht von *G* nach *B*.

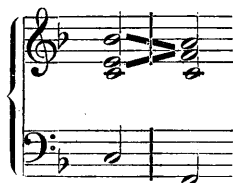


Zur (nunmehr erst erfolgenden) Auflösung des Septimenaccords (auf *G*) *G B D F* ist die Septime (*F*) abwärts (nach *E*) zu führen. Der folgende Septimenaccord auf *C* heisst *C E G B*. Da dies der Septimenaccord der V. Stufe ist, benöthigt die Septime (*B*) keiner Vorbereitung. Es wäre jedoch vollkommen unangebracht, da sie einmal im Sopran des vorhergehenden Accords vorhanden ist, sie — bloss um etwa zu zeigen, dass sie als Dominantseptime frei und unvorbereitet eintreten kann — einer anderen Stimme zuzuertheilen.

So ist für den Septimenaccord (auf *C*) *C E G B* mit dem Auflösungs- (nach *E*) der vorangehenden Septime (*F*) der Alt mit dem, dem vorangehenden Septimenaccorde als gemeinsamer Ton angehörigen *B*, der Sopran gegeben. Der Tenor geht von *D* nach *C*.



Zur Auflösung des Septimenaccords (auf *C*) *C E G B* (V. Stufe) ist die Septime (*F*) abwärts (nach *A*), der Leitton (*E*) aufwärts (nach *F*) zu führen. Der Tenor *C* bleibt liegen.



Der folgende Sextaccord (auf *A*) ist die Umkehrung des vorangehenden Dreiklangs (auf *F*) *FAC*. Tenor (*C*) und Alt (*F*) bleiben liegen, der Sopran geht (unter Vermeidung des *A* — weil Basston vom Sextaccord) nach *C* (hier besser als nach *F*, weil dadurch der Sopran abwechslungsreicher wird).



Der folgende Septimenaccord auf *D* heisst *DFAC*.

Die Möglichkeit einer zweifachen Darstellung (mit allen Intervallen oder mit Weglassung der Quinte und Verdoppelung des Grundtons) (s. Seite 55) liegt für die Grundstellung der Septimenaccorde aller Tonstufen (ausser dem der VII. Stufe) vor.

(Bei den Septimenaccorden der VII. Stufe verbietet sich die Verdoppelung des Grundtons, weil dieser gleichzeitig Leitton ist.) (S. Seite 18.)

Wenn mehrere Septimenaccorde in Grundstellung aufeinanderfolgen, wird sich die zweite Art der Darstellung (mit Weglassung der Quinte und Verdoppelung des Grundtons) je abwechselnd mit der ersten (mit allen Intervallen) von selbst ergeben.

Die Septime *C* ist hier im Sopran und im Tenor vorbereitet. Um für die übrigen Stimmen Gegenbewegung zu veranlassen, wähle man die Vorbereitung im Sopran. *F* bleibt im Alt liegen, der Tenor geht von *C* nach *D* (Verdoppelung des Grundtons).



Zur Auflösung des Septimenaccords (auf *D*) *DFAC* ist die Septime (*C*) abwärts (nach *B*) zu führen.

Der folgende Septimenaccord (auf *G*) heisst *GBDF*. Die Septime *F* ist im Alt vorbereitet. So ist für den Septimenaccord (auf *G*) *GBDF* mit dem Auflösungston *B* der voran-

gehenden Septime (*C*) der Sopran, mit der Septime *F* (die nur in der Stimme eintreten kann, in der sie vorbereitet ist) der Alt gegeben. Der Tenor *D* bleibt liegen.



Zur Auflösung dieses Septimenaccords müsste die Septime (*F*) abwärts (nach *E*) geführt werden. Da der Bass den Auflösungston *E* der Septime hier in Abwärtsbewegung occupirt hat, muss sie ausweichen, nach *G* oder *C* gehen. Der Sopran bleibt (obwohl die Septime *B* in der Umkehrung des Dominantseptimenaccords keiner Vorbereitung bedürfte) auf dem gemeinsamen Ton *B* liegen, der Tenor geht nach *C*.

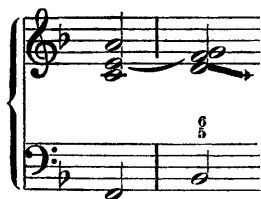


Zur Auflösung dieses Dominantseptimenaccords in $\frac{6}{5}$ Accordstellung ist die Septime (*B*) abwärts (nach *A*), der Leitton (*E*) aufwärts (nach *F*) zu führen. Der Alt *G* geht nach *F*, der Tenor *C* bleibt liegen.



Der folgende $\frac{6}{5}$ Accord (auf *B*) ist die Umkehrung des Septimenaccords (auf *G*) — *G B D F*. Die Septime (*F*) ist

im Alt vorbereitet, der Sopran geht von A nach G , der Tenor von C nach D .



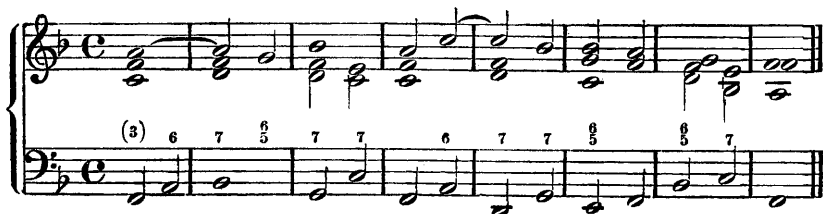
Zur Auflösung dieses Septimenaccords in $\frac{5}{4}$ Accordstellung ist die Septime (F) abwärts (nach E) zu führen. Der Sopran bleibt liegen, der Tenor D geht nach B (der Septime des folgenden Dominantseptimenaccords — da die Septime keiner Vorbereitung bedarf).



Zur Auflösung dieses Septimenaccords (V. Stufe) ist die Septime (*B*) abwärts (nach *A*), der Leitton (*E*) aufwärts (nach *F*) zu führen. Der Sopran geht von *G* nach *F*.



Im Zusammenhang:



Aufgaben:

The exercises are as follows:

- (5) $\frac{5}{3} 2 6 7 \frac{6}{5} 6 7 6 \frac{6}{5} \frac{6}{5} 7$
- (3) $6 7 6 \frac{6}{5} 6 7 \frac{6}{5} 7 7$
- (8) $2 6 6 7 \frac{6}{5} 7 7 7$
- (3) $6 7 \frac{4}{3} 6 7 7 \frac{6}{5} 7 \frac{6}{5} \frac{6}{5} 7$
- (8) $2 6 \frac{5}{3} 7 \frac{6}{5} 6 \frac{5}{3} 7$
- (8) $7 6 6 \frac{6}{5} \frac{5}{3} 2 6 7 \frac{6}{5} \frac{5}{3} 7 \frac{5}{3} \frac{4}{3} \frac{5}{3}$
NB.
- (5) $\frac{6}{5} 6 7 \frac{6}{5} 6 7$
- (3) $7 6 7 7 7 7$
- (5) $6 7 7 6 7 6 2 \frac{6}{5} \frac{6}{5} 7 \frac{5}{3} 7$
NB.
- (3) $6 6 6 \frac{5}{3} 7 7 \frac{5}{3} 7$

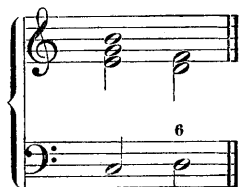
Bei NB. kommt je die Septime des verlangten Septimenaccords in dem diesem vorangehenden Accord als Accordton nicht vor, so dass für die Septime keine Vorbereitung vorhanden ist. Es gilt als genügende Vorbereitung, wenn statt der Septime alle anderen Intervalle des zu

bildenden Septimenaccords in dem diesem vorangehenden Accord vorhanden sind und die Septime stufenweise aus der Octave nachschlägt; z. B.:



Die harmonischen Eigenschaften eines Tones beruhen niemals in diesem selbst, sondern stets in seinem Verhältniss zu einem andern Tone.

So nahm z. B. der Ton *H* in *C*dur dadurch, dass er im Septimenaccord der I. Stufe zu *C* in das Verhältniss der Septime trat, Septimeneigenschaft, d. i. das Streben nach abwärts, an. Wenn nun zu diesem selben Ton *H*, bevor seine Auflösung erfolgt ist, ein anderer Ton als Grundton tritt, wird er die vorher erworbene Septimeneigenschaft aufgeben müssen, ehe er ihr folgen konnte. So ist denn *H* z. B. bei:



in der ersten Hälfte des Taktes Septime; in der zweiten Hälfte wurde es, noch ehe es seiner Septimeneigenschaft, dem Zuge nach abwärts, folgen konnte, Grundton des Dreiklangs der VII. Stufe (in Sextaccordstellung).

So kann jede Septime dadurch, dass sie, bevor ihre Auflösung erfolgt ist, einen anderen Grundton erhält, Bestandtheil eines anderen Accords wird, ihre Septimeneigenschaft verlieren.

Es ist demnach der Vorgang bei dem obigen Beispiel und allen ähnlichen, z. B.:



nicht so zu denken, dass die Fortführung der betreffenden Septimenaccorde ausnahmsweise mit liegender Septime erfolgt, sondern vielmehr so, dass die Septime aufgehört hat, Septime zu sein, nachdem sie einen neuen Grundton erhalten hat. Ebenso ist in der Fortführung des Septimenaccords z. B. der VII. Stufe:



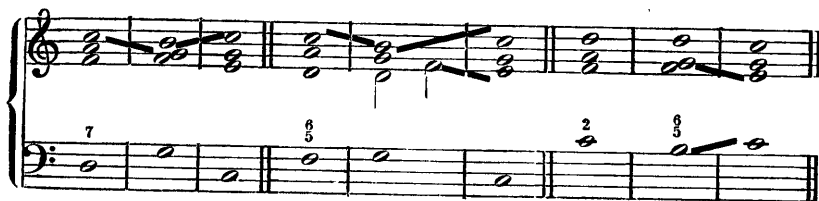
nicht eine abnorme Führung des Leittons zu sehen. Dadurch dass der Leitton, ehe er sich auflösen konnte, zur Quinte des Dreiklangs der III. Stufe (in Quartsextaccordstellung) wurde, hat er seine Leittoneigenschaft eingebüsst, bedarf also der Auflösung nach oben nicht mehr. In



ist *H* (der Grundton des Septimenaccords VII. Stufe) durch die Führung des *A* nach *G* zur Terz eines Septimenaccords V. Stufe geworden — demnach Leitton geblieben, seine Auflösung bloss verzögert.

Der Septimenaccord der II. Stufe in der Cadenz.

Vermöge seiner Auflösung in einen Dreiklang oder Septimenaccord, der jedenfalls mit dem Auflösungston der Septime die VII. Stufe der Tonart enthält, eignet sich der Septimenaccord der II. Stufe als Vorläufer des Dominant-Drei- oder Vierklangs und findet demzufolge thatsächlich in Unterdominantbedeutung (als stellvertretender Unterdominantklang) in der Cadenz (II₍₇₎. V₍₇₎. I.) Verwendung. Z. B. in *C*dur:



Die früher genannten Cadenzformen sind also dahin zu erweitern, dass überall da, wo der Dreiklang der IV. oder II. Stufe stand, auch der Septimenaccord der II. Stufe stehen kann (auch ohne Vorbereitung der Septime; s. oben Seite 72).

Bei einer wiederholten Anwendung des Unterdominantklangs kann der Dreiklang der II. Stufe zum Septimenaccord der gleichen Stufe vervollständigt, nicht aber umgekehrt der Septimenaccord zum Dreiklang reducirt werden; der Dreiklang der IV. Stufe kann zum Septimenaccord der II. Stufe (durch Hinzufügung von dessen Grundton) vervollständigt werden, nicht aber umgekehrt. Also z. B.:

etc. oder: etc. nicht aber: etc.

II. II₇. V₇. IV. II₇. II₇. II. II₇. IV.

Im gleichen Fall (bei einer Wiederholung des Unterdominantklangs) kann auf den Dreiklang der IV. Stufe wohl der der II. Stufe folgen, nicht aber umgekehrt auf den der II. der der IV. Stufe. Also z. B.:

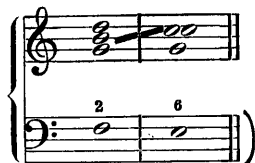
etc. nicht aber: etc.

IV. II. I₄. V₇. II. IV. I₄. V₇.

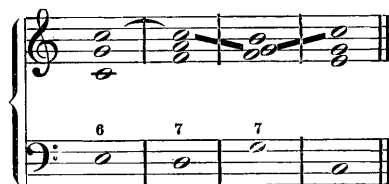
Aufgabe: Man harmonisire die früher (Seite 67, 68) gegebenen Soprane mit Anwendung des Septimenaccords II. Stufe und seiner Umkehrungen.

Für die Grundstellung jedes Septimenaccords kann als vollgiltiger Stellvertreter dessen Quintsextanstellung und (ausser im Schluss, für den die Sext-

accordstellung seines Auflösungsdreiklangs sich nicht eignen würde



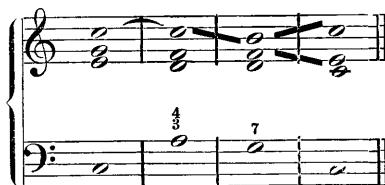
auch dessen Secundaccordstellung — jedoch nicht ohne Weiteres dessen Terzquartaccordstellung stehen. Die Terzquartaccordstellung wirkt, sofern es nicht die eines Dominantseptimenaccords ist, befremdlich. Man höre am Klavier:



oder:



und
dagegen:

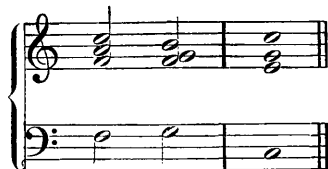


Die im Bass frei eintretende Quinte wirkt (ähnlich wie beim Quartsextaccord) aufdringlich, als wenn der Bass etwas ganz Besonderes sagen wollte — quasi solo.

Als Stellvertreter für jeden Unterdominantklang einer Durtonart (Dreiklänge IV, II — Septimenaccord der II. Stufe) kann ein solcher der gleichnamigen Molltonart stehen. Z. B. in Cdur:



statt:



5^b statt:

II. V₇. I.

oder: 6 3^b statt:

II₇ V₇. I.

In der Sextaccordstellung des Dreiklangs der II. Stufe in Moll wird in der Cadenz der Grundton häufig (wenn er abwärts geht) erniedrigt. Diese erniedrigte II. Stufe der Tonart ist nichts anderes, als (ein Ueberbleibsel des dorischen Geschlechts der Griechen) ein abwärts führender Leitton.

Auch in dieser Gestalt kann dieser, eigentlich der Molltonart angehörige Unterdominantklang stellvertretend in Dur Verwendung finden.

6^b 4 I₄ V₇. I.

C: II. I₄. V₇. I.

6^b 3^b 4 7

C: II. I₄. V₇. I.

Der Dominantseptimenaccord als Mittel zur Modulation.

Unter Modulation versteht man einen Wechsel der Tonart — zunächst also jedes Verlassen der Tonart. Allmählich hat man sich gewöhnt, nur ein solches Verlassen der Tonart Modulation zu nennen, dem ein Verweilen in neuer Tonart folgt — ein vorübergehendes Verlassen der Tonart jedoch,

arten in gar keinem Verwandtschaftsverhältniss stehen) durchaus gut, modernem Tonempfinden volle Genüge bietend (s. Seite 70). Dass freilich die zweitheilige Cadenz der neuen Tonart keinem Verweilen in der Tonart gleichkommt, liegt auf der Hand. Man wird deshalb gut thun, das Bewusstsein des Angelangtseins, das Heimathsgefühl in der neuen Tonart, durch nochmalige Anfügung einer ausführlichen (3- oder 4theiligen) Cadenz zu festigen. Man löse zu diesem Zweck den Dominantseptimenaccord zunächst nicht stets in die Grundstellung des tonischen Dreiklangs, sondern in dessen Sextaccordstellung oder in den Dreiklang der VI. Stufe auf.

Aufgabe: Man modulire vom tonischen Dreiklang von *C*dur ausgehend nach all den Dur-Tonarten, deren 2theil. authentische Cadenz vermittelt gemeinsamer Töne von diesem aus zu erreichen ist (also nach den Dur-Tonarten, deren Dominantseptimenaccord die Töne *C*, *E* oder *G* als Grundton, Terz, Quinte oder Septime enthalten) und füge je eine (drei- oder viertheilige) Cadenz an.

Lösung: 1. Der Ton *C* (als gemeinsamer Ton zur Verbindung benutzt) ist

- | | | |
|----|----------------------------------|---|
| a) | Grundton d. Dominantseptimenacc. | <i>CEGB</i> der Tonart <i>F</i> dur, |
| b) | Terz | <i>As, C, Es, Ges</i> „ <i>Des</i> dur, |
| c) | Quinte | <i>F, A, C, Es</i> „ <i>B</i> dur, |
| d) | Septime | <i>D, Fis, A, C</i> „ <i>G</i> dur. |

a)

C: I. *F*: *V*₇. I. VI. II₇. *V*₇. I.

b)

C: I. *Des*: *V*₇ VI. IV. I₄. *V*₇. I.

c)

C: I. B: V₇. VI. IV. I₄. V₇. I.

d)

C: I. G: V₇. I. VI. II₇. V. I.

2. Der Ton *E* (als gemeinsamer Ton zur Verbindung benutzt) ist

a) Grundton d. Dominantseptimenacc. *E G* is *H D* d. Tonart *A* dur,

b) Terz " " *C E G B* " " *F* dur, (s. ob. 1 a)

c) Quinte " " *A C* is *E G* " " *D* dur,

d) Septime " " *F* is *A* is *C* is *E* " " *H* dur.

a)

C: I. A: V₇. I. IV. I₄. V₇. I.

b)

C: I. F: V₇. I. VI. II₇. V₇. I.

c)

C: I. D: V₇. VI. IV. I₄. V₇. I.

d)

C: I. H: V₇. I. VI. II₇. V₇. I.

3. Der Ton *G* (als gemeinsamer Ton zur Verbindung benutzt) ist

- a) Grundton d. Dominantseptimenacc. *G H D F* d. Tonart *C* dur,
 b) Terz " " *Es G B Des* " *As* dur,
 c) Quinte " " *C E G B* der " *F* dur,
 d) Septime " " *A C is E G* " " *D* dur.

Die Modulationen c) und d) sind bereits (mit Hilfe der ihnen gleichfalls gemeinsamen Töne *C* und *E* bez. *E*) ausgeführt. Die Verbindung a) mit dem Dominantseptimenaccord *G H D F* würde aber keine Modulation bedeuten, vielmehr in der Ausgangstonart verbleiben. b)

C: I. *As*: V₇. I. IV. I₄. V₇. I.

Aufgaben: 1. Man modulire nach dem gegebenen Schema, vom tonischen Dreiklang verschiedener Tonarten ausgehend, je nach den Tonarten, deren 2 theilige authentische Cadenz ver-

mittelst der Bindebrücke gemeinsamer Töne von jenem aus zu erreichen ist und füge je eine (3 oder 4 theilige) Cadenz an.

2. Man modulire vom Unterdominantklang

- a) vom Dreiklang IV. Stufe }
b) vom Dreiklang II. Stufe }

der Ausgangstonart ausgehend nach den Tonarten, deren Dominantseptimenaccord vermittelst gemeinsamer Töne von jenen aus zu erreichen ist, und füge wiederum je eine (3 oder 4 theilige) Cadenz an. Z. B.

C: I. IV. D: V₇. I. VI. II₇. V₇. I.

C: I. IV. B: V₇. I. VI. II₇. V₇. I.

C: I. IV. G: V₇. VI. II₇. V₇. I.

C: I. IV. G: V₇. I. VI. II₇. V₇. I. etc.

Man versäume nicht, die betreffenden Uebungen auch am Klavier auszuführen.

Soll im Verlauf eines Tonstückes

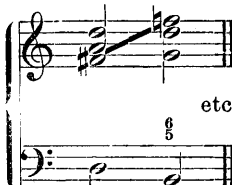
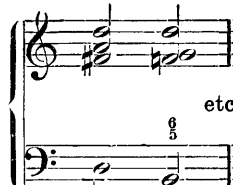
a) auf einen Accordton, dessen chromatische Veränderung (als Accordton) folgen,

b) auf einen chromatisch veränderten Accordton dessen Auflösung (als Accordton) folgen,

so darf dies nur je in derselben Stimme geschehen; sonst entsteht eine der übelsten Klangwirkungen: der Querstand.

Z. B. ad a)

nicht:  etc. sondern:  etc.

nicht:  etc. sondern:  etc.

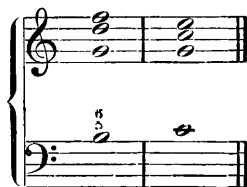
III. Theil.

Verzierende Veränderungen bei der Verbindung von Accordlichem:

I. Der Vorhalt.

Der Vorhalt ist eine verzierende Verzögerung, die eine Einzelstimme bei der Verbindung von Accordlichem in der Weise vornimmt, dass sie, anstatt gleichzeitig mit den übrigen Stimmen zu dem ihr im neuen Accord zukommenden Ton weiterzugehen, ihren vorher innegehabten Accordton (vorausgesetzt, dass dieser dem neuen Accordton nach oben oder unten benachbart ist) verzögernd festhält, ehe sie zu ihrem Accordton weiter geht.

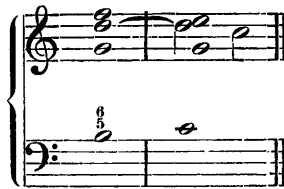
Die Verbindung z. B. vom Quintsextaccord auf *H* mit dem Dreiklang auf *C* liesse sich anstatt durch gleichzeitige Bewegung sämmtlicher Stimmen



auch durch einen Vorhalt im Sopran (der sein *F* aus dem vorangehenden $\frac{6}{4}$ Accord erst nachträglich zu dem ihm benachbarten *E* führt)



oder einen Vorhalt im Alt (der sein *D* aus dem vorangehenden $\frac{6}{5}$ Accord erst nachträglich zu dem ihm benachbarten *C* führt)



bewerkstelligen.

Ein solcher Vorhalt kann vor
 dem Grundton, } jedes Dreiklangs } sowohl vor deren
 der Terz, } oder Vierklangs } Grundstellung als vor
 der Quinte } deren Umkehrungen.
 angewendet werden.

Eine neue Accordbildung ergibt sich aus einer derartigen, durch eine Einzelstimme vorgenommenen Verzögerung nicht.

Die Entfernung des vorgehaltenen Tones vom Basston ist eine ganz nebensächliche, zufällige, denn er hat zum Accord keinerlei harmonische Beziehung. Durch die Zahlenbezeichnung dieser zufälligen Entfernung gleichzeitig mit der Entfernung der übrigen Töne (die Accordtöne sind) wird die falsche Vorstellung einer harmonischen Zugehörigkeit des vorgehaltenen Tons erweckt.

Die Bezeichnung z. B.



erweckt die falsche Vorstellung, als ob $\frac{5}{4}$ ein neues Accordbild darstellte. Hat doch diese Art der Bezeichnung sogar dazu geführt, dass man von einem Quart-Quint-Accord gesprochen hat. (Richard Wüerst, Elementartheorie der Musik, Berlin, Bote & Bock, 1867.)

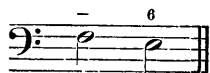
Die Bezeichnung



dagegen lässt keinen Zweifel darüber, dass hier accordlich nichts anderes vorliegt, als der Dreiklang ($\frac{3}{2}$) auf C, zu dem eine Einzelstimme ihren vorhergehenden Accordton (der vom Basston C hier zufällig um 4 entfernt ist) vor der Terz des Dreiklangs vorhält.

Schon deshalb, weil damit eine ganze Anzahl fremder Zahlenbilder (wie: $\frac{7}{3}$, $\frac{9}{6}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{3}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$ u. s. w.), die nur verwirren können, vermieden werden, ist die letzte Art der Bezeichnung vorzuziehen.

Dass diese fremden Zahlenbilder wohl geeignet sind, zu verwirren, ergiebt sich schon daraus, dass ihre Bedeutung nicht einmal für allemal dieselbe ist. So kann z. B. $\frac{7}{4}$ sowohl einen Vorhalt vor der Terz des Septimenaccords bedeuten, als auch einen Vorhalt vor der Sexte des Quartsextaccords, während: $\frac{7}{4}$ oder: $\frac{6}{4}$ keinen Zweifel über ihre Bedeutung zulassen. Ebenso kann $\frac{5}{2}$ sowohl einen Vorhalt vor der Quarte eines Secundaccords, als einen Vorhalt vor dem Basston eines Sextaccords bezeichnen, während $\frac{5}{2}$ bez.: — 6 nur eindeutig sind. Die Bezeichnung $\frac{6}{5}$ könnte ferner dazu verleiten, auch da einen vollständigen Quintsextaccord zu bilden, wo bloss ein Vorhalt vor der Quarte eines Quartsextaccords gemeint ist, was gleichfalls mit: $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{4}$ deutlicher ausgedrückt ist als mit $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{4}$. Beim Vorhalt im Bass wird consequenter Weise die Bezeichnung:



angewendet, die nach Analogie der im Uebrigen schon ebenso gehandhabten Bezifferung leicht einleuchten wird.

Aus der Definition des Vorhalts ergeben sich als selbstverständliche Regeln:

1. Die Verzögerung durch den Vorhalt kann bloss in der Stimme vorgenommen werden, in der der vorzuhaltende Ton als Accordton vorkam (vorbereitet war), also z. B.:

nicht aber:

2. Der vorgehaltene Ton geht zu seinem Nachbarton stufenweise abwärts oder aufwärts.

Ausserdem ist zu merken:

1. Der Vorhalt tritt stets auf den guten Takttheil ein.
2. Die Vorbereitung des Vorhalts muss von mindestens ebenso langer Zeitdauer sein, wie dieser selbst.
3. Der Auflösungston des Vorhalts darf gleichzeitig mit dem Vorhalt in keiner andern Stimme vorkommen, als im Bass.

So muss z. B. in

der Leitton *H* aus dem Dominantseptimenaccord *G H D F* auf seinen Auflösungston *C* verzichten, ausweichend abwärts gehen, um nicht gleichzeitig mit dem Vorhalt des Sopran *D* vor *C* — den Auflösungston dieses Vorhaltes *C* erklingen zu lassen.

Aufgabe*):

*) Man lese das, was in dieser Aufgabe accordlich zu bilden ist, aus den Zahlen (die sämtlich wohlbekannte Zahlenbilder darstellen:

der Leitton (*H*) aufwärts (nach *C*). Der Tenor *G* bleibt liegen, der Sopran geht von *D* nach *C*.

und weiter:

Zur Auflösung dieses $\frac{6}{5}$ Accords (Umkehrung des Dominant-Septimenaccords *G H D F*) geht die Septime (*F*) abwärts (nach *E*), der Leitton (*H*) aufwärts (nach *C*). Der Tenor *G* bleibt liegen. Der Alt geht erst nach *C*, nachdem er seinen vorher innegehabten Accordton (*D*) (von *C* um 9 entfernt) vor *C* vorgehalten hat.

und weiter:

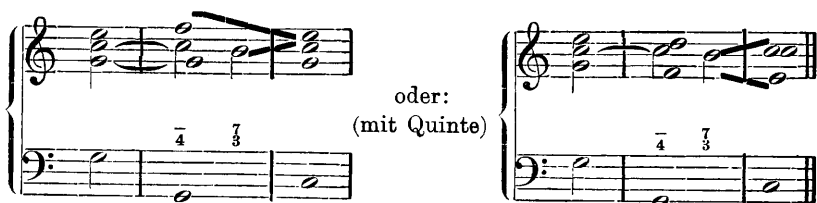
Der folgende $\frac{6}{4}$ Accord (auf *G*) ist die Umkehrung des Dreiklangs (auf *C*) *C E G*.

Gegenbewegung: Der Tenor geht von *A* nach *G*. Der Alt von *D* nach *C*. Der Sopran geht erst nach *E*, nachdem

er seinen vorhergehenden Accordton (*F*, von *G* um 7 entfernt) vorgehalten.



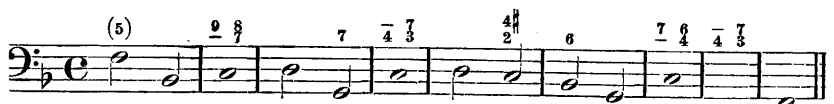
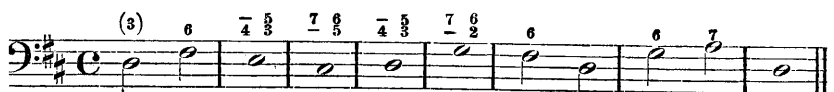
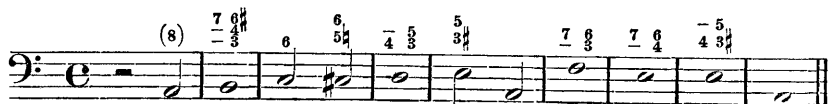
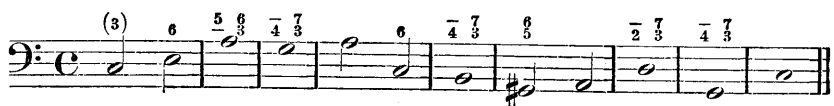
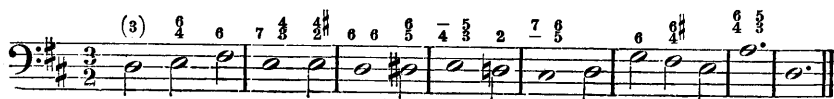
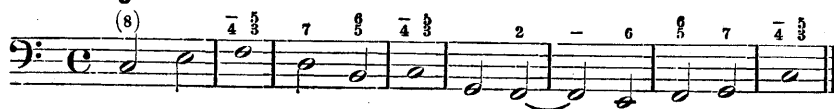
Der folgende Septimenaccord (auf *G*) heisst *G H D F*. Gemeinsam? *G* (Grundton, Verdoppelung) — bleibt im Tenor liegen, der Sopran geht von *E* nach *F*, der Alt geht erst nach *H*, nachdem er seinen vorhergehenden Accordton (*C*, von *G* um 4 entfernt) vorgehalten hat.



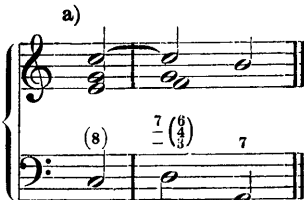
Die Lösung der Aufgabe heisst im Zusammenhang:



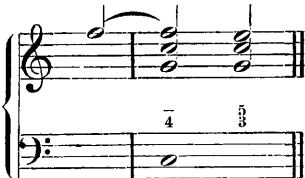
Aufgaben:

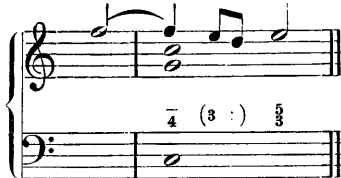


Der Vorhalt wird in der gleichen Weise behandelt, auch wenn entweder a) der Bass allein oder b) mehrere Stimmen gleichzeitig mit seiner Auflösung zu einer Umkehrung des eigentlich gedachten Accords (wie bei a) oder zu einem anderen neuen Accord (wie bei b) weiterschreiten. Z. B.:

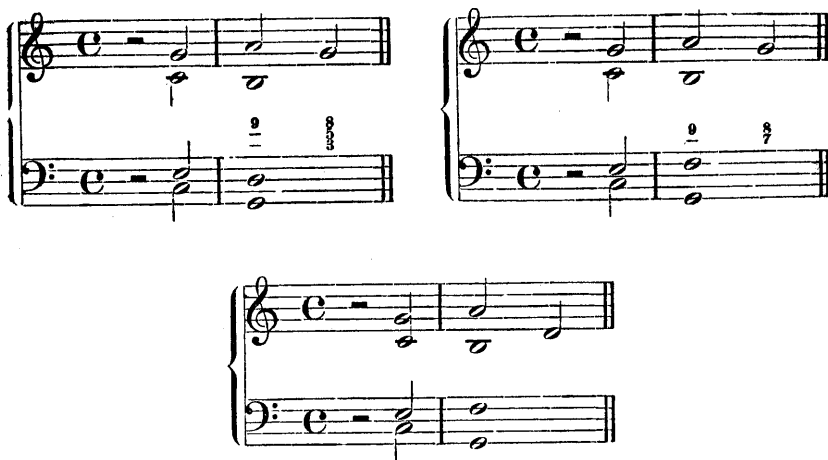
a)  b) 

Zwischen den Vorhalt und dessen Auflösung können ein oder mehrere Töne eingeschoben werden, gleichviel ob sie Accordtöne sind oder nicht.

anstatt: 

etwa:  oder: 

Ueber dem Dominantklang (Dreiklang und Septimenaccord der V. Stufe) kann die None jederzeit frei (ohne Vorbereitung) eintreten, stufenweise abwärts (in den Grundton des Dominantklangs) gehen oder in einen anderen Accordton des Dominantklangs springen.



Der Vorhalt stellt zwischen zwei aufeinanderfolgenden Accorden eine innigere Verbindung her, indem eine Stimme ihren Ton — obwohl er zum zweiten Accord keinerlei harmonische Beziehung, nur die Beziehung der Nachbarschaft zu einem von dessen Accordtönen hat — festhält, wird zwischen beiden Accorden gleichsam künstlich ein gemeinsamer Ton geschaffen.

Die Wichtigkeit der gemeinsamen Töne als Bindemittel ist schon im Vorhergehenden öfter betont worden. Es sei hiermit noch einmal nachdrücklich darauf hingewiesen.

Man kommt in der harmonischen Analysis moderner Musik nicht weiter, wenn man für kühne Accordfolgen, die nur ganz entfernten oder gar keinen harmonischen Verwandtschaftsgrad aufweisen, irgend welche neuen complicirten Beziehungen zu entdecken oder zu construiren sucht. Man kommt damit vielmehr zu weit — weitaus jedenfalls vom Ziel, Klarheit zu schaffen. Thatsächlich gründet sich die freiere, kühnere Handhabung harmonischer Folgen in der modernen Musik auf die gesteigerte Fähigkeit, am Faden eines einzigen gemeinsamen Tons auch das Entlegenste als logisch verbunden zu empfinden, sofern es nur in cadenzirendem Zusammenhang steht.

Vermöge des gemeinsamen Tones, den er künstlich schafft, lässt sich

der Vorhalt als Mittel zur Modulation

vielfach verwenden. Wo immer die Ausgangstonart mit dem Dominantseptimenaccord der Zieltonart keinen gemeinsamen Ton aufweist, kann man den Nachbarton eines der Töne des Dominantseptimenaccords zu diesem vorhalten, und es ist eine geeignete Verbindung geschaffen.

C: I. E: — V₇. I. IV. — V₇. I.

C: I. E_♭: — V₇. I. VI. — V₇. I.

Aufgabe:

1. Man modulire mit Anwendung von Vorhalten nach solchen Tonarten, deren Dominantseptimenaccord mit dem Dreiklang der Ausgangstonart, von dem aus man die zweitheilige Cadenz der Zieltonart erreichen will, keinen Ton gemeinsam haben.

2. Man gestalte die Verbindung zwischen Dreiklang der Ausgangstonart und Dominantseptimenaccord der Zieltonart bei schon ausgeführten Modulationen durch Anbringung eines Vorhalts noch inniger.

durch Vorhalt des G vor *Fis*.

C: I. G: V₇.

C: I. G: — V₇.

2. Die Anticipation.

Unter Anticipation versteht man die Vorwegnahme
a) ihres folgenden Accordtons oder b) überhaupt eines dem
folgenden Accord angehörigen Tons durch eine Einzelstimme.

Bei a)

oder: anstatt:

z. B. nimmt der Sopran seinen folgenden Accordton *E* vorweg.

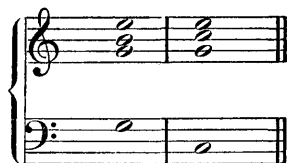
Bei b)

oder: anstatt:

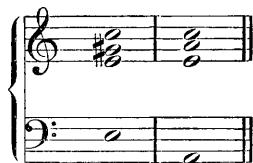
nimmt der Sopran das dem folgenden Accord angehörige *E*
(obgleich dort im Tenor) vorweg.

Die Beziehungen, die sich aus der Vorwegnahme eines
erst dem folgenden Accord angehörigen Tons, zu dem ersten
ergeben, sind ebensowenig harmonisch, wie etwa der einem
vorangehenden Accord angehörige Ton beim Vorhalt zum
folgenden irgend welche harmonische Zugehörigkeit aufweist.

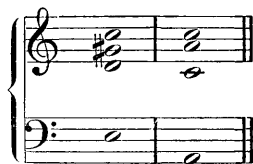
Dass



als die Dreiklänge V.—I. Stufe mit Vorwegnahme des *E* im Sopran, nicht aber als eine Verbindung von Dreiklängen III.—I. Stufe anzusehen ist, ergibt sich aus der cadenzirenden Bedeutung der Folge V.—I., die der Folge III.—I. niemals innewohnt. So erklärt sich auch in Moll die Folge

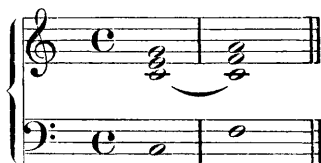


nicht etwa als III.—I. — wobei in einem Dreiklang III. Stufe die VII. Stufe erhöht wäre — sondern ganz unzweifelhaft als die Folge von Dominantklang, Tonika — mit Anticipation des *C* im Sopran. Hierzu vgl. auch:

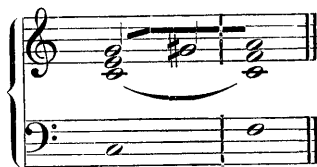


3. Alterirte Accorde.

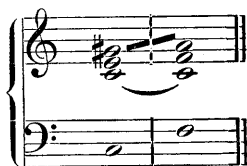
Auch die alterirten Accorde stellen nichts anderes dar, als verzierende Veränderungen der accordlichen Grundformen (Dreiklang und Vierklang), die eine Einzelstimme in der Weise vornimmt, dass sie sich dem ihr im folgenden Accord zukommenden Ton (vorausgesetzt, dass ihr dieser nach oben oder unten diatonisch benachbart ist) chromatisch nähert bez. sich gleich in den diesem näheren Ton verwandelt. Die Verbindung des tonischen Dreiklangs z. B. mit dem Dreiklang der IV. Stufe liesse sich anstatt:



auch so bewerkstelligen, dass das *G* des Sopran sich dem ihm diatonisch benachbarten *A* chromatisch näherte:



oder auch sich gleich in das diesem nähere *Gis* verwandelte:



Eine neue Accordbildung ergibt sich aus einer derartigen, durch eine Einzelstimme bewirkten chromatischen Verzierung, die ihrem Wesen nach melodisch, nicht harmonisch ist, nicht.

Die Beibehaltung der Bezeichnung „alterirte Accorde“ könnte mit der obigen Definition als in Widerspruch stehend erscheinen. Sie steht damit thatsächlich nicht in Widerspruch: „Alterirte Accorde“ sind eben Accorde, von denen ein Einzelbestandtheil eine chromatische Aenderung erfahren. Der „alterirte Accord“ bleibt Accord — darum braucht der alterirte Ton nicht als accordlich aufgefasst zu werden.

Man versuche in bereits gelösten Aufgaben in der Weise alterirte Töne anzubringen, dass man überall da, wo eine Stimme um einen Ganztonschritt (nach oben oder unten) weitergeht, sie ihrem Zielton chromatisch nähert.

Hierbei merke man als orthographische Regel: Die Halbtonerhöhung ist das Characteristicum des Aufwärtswollens, die Halbtonerniedrigung das Characteristicum des Abwärtswollens. Es kommt also für die Schreibweise chromatischer Veränderungen nicht darauf an, woher der zu verändernde Ton kommt, sondern wohin er gehen will.

Bei diesem Versuch wird es sich vielfach treffen, dass der alterirte Ton dem Accord, zu dem er erklingt, als neuer accordlicher Bestandtheil anzugehören scheint. Z. B. in:

etc. oder:

oder: etc. oder:

Der Anschein accordlicher Zugehörigkeit wird um so eher da erweckt werden, wo der alterirte Ton nicht zwischen zwei Accordtönen die Zwischenstufe bildet, sondern an Stelle des ersten Accordtons steht.

Die analytische Feststellung, ob in solchen Fällen ein accordliches Gebilde vorliegt, oder bloss ein zufälliges (durch Alteriren eines Einzeltons entstandenes) Gebilde, ist nicht immer so leicht, wie es nach dem oben, sehr ad hoc unternommenen Versuch scheinen mag.

So lässt sich z. B. die stellvertretende Anwendung der Unterdominantklänge von Moll je für die gleichnamige Durtonart, ganz gut auch dahin erklären, dass in den Unter-

dominantklängen von Dur je die abwärts gehende Quinte (im Dreiklang und Septimenaccord II. Stufe) bez. Terz (im Dreiklang der IV. Stufe) nach abwärts alterirt, und die Uebereinstimmung mit den entsprechenden Klängen aus Moll bloss eine äussere, zufällige wäre (s. Seite 82, 83).

IV. V. I. II. V. I.

II.7 V. I.

So lässt sich z. B. in *C*dur:

6 4#

ebenso gut als eine Ausweichung nach *d* moll (mit erhöhter VII. Stufe) wie als nach *C*dur gehörig mit alterirtem *C* (nach *D* chromatisch genähert) auffassen.

Die meisten Theoretiker fassen jede Combination mit chromatisch veränderten Tönen, sobald sie eine Übereinstimmung mit bekannten Grundformen aufweist, als Ausweichung bez. Modulation nach einer anderen Tonart auf. Rimsky-Korsakoff schliesst, indem er von einem „falschen Dominant-Septimenaccord“ und einem „falschen verminderten Septimenaccord der II. Stufe“ spricht, einzelne derartige zufällige Combinationen hiervon aus.



Man entscheide von Fall zu Fall und bezeichne solche Combinationen, die zwar eine Uebereinstimmung mit bekannten Grundformen aufweisen, die man aber aus dem Zusammenhang als zufällige — durch Alteriren eines oder mehrerer Einzeltöne entstandene — erkannt hat, zum Unterschied von solchen Combinationen, die keine derartige äussere Uebereinstimmung mit bekannten Grundformen zeigen, als relativ alterirte Accorde.

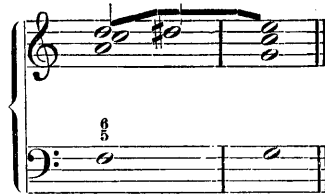
So wird man in der Schlusscadenz von *C*dur die beiden obengenannten Bildungen unzweideutig als Septimenaccorde II. Stufe erkennen, in denen ein Einzelton (*F*) bez. deren zwei (*F* und *D*) ihrem Zielton (*G* bez. *E*) chromatisch näher gebracht sind — sie demgemäss als relativ alterirt bezeichnen.

Aus der Auffassung der alterirten Töne als melodische Verzierungen in einer Einzelstimme, als zum Accord nicht zugehörig*), ergibt sich jede besondere Classificirung und

*) Als Beleg dafür, dass der alterirte Ton kein organischer Bestandtheil des Accordes ist, zu dem er erklingt, kann auch die eigenthümliche Erscheinung dienen, dass der Querstand (s. Seite 89) mit alterirten Tönen jederzeit zulässig und ohne üble Wirkung ist. In einer Modulation z. B. von *C*dur nach *G*dur wirkt der Querstand schlecht, dagegen mit dem in *C*dur alterirten *F* in *Fis* nicht.



Namenbezeichnung der durch sie zufällig entstehenden Bildungen als überflüssig. Dass z. B. in:

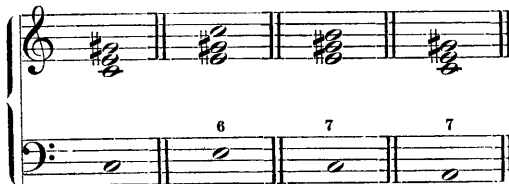


durch Alteriren des nach *E* gehenden *D* (in *Dis*) aus der Sexte *FD* eine übermässige Sexte (*FDis*) wird, ist vollkommen nebensächlich — kein Grund einen „übermässigen Sextaccord“ als besondere Accordbildung aufzustellen und zu benamen.

Ueberall da, wo die in den Grundton der Tonart abwärts gehende II. Stufe der Tonart diesem Grundton chromatisch näher gebracht ist (nach abwärts alterirt ist), lässt sie sich auch als abwärts führender Leitton (s. Seite 83) auffassen. So z. B. in

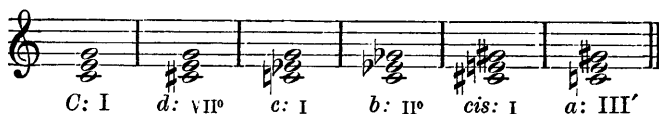


Beim Analysiren beachte man besonders, dass z. B.

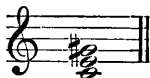


weder als in *a* moll leitereigene, noch (in Folge dessen) auch als relativ alterirte Accorde aufzufassen sind. Hier ergibt sich aus der Auffassung der unerhöhten VII. Stufe in Moll als leitereigenen Tons die Lösung eines Widerspruchs, der sonst meist stillschweigend umgangen worden ist.

Jadassohn sagt (Lehrbuch der Harmonie, Breitkopf & Härtel. Leipzig):



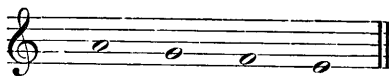
sind chromatische Veränderungen des Dreiklangs der ersten Stufe in *C* dur, welche uns als Grundaccorde bereits bekannt sind. Wir betrachten sie daher nicht als alterirte Accorde, mit Ausnahme der letzten Bildung



Dieser Accord wird ebensowohl als übermässiger Dreiklang der dritten Stufe in *a* moll, als auch in *C* dur als Dreiklang der ersten Stufe mit alterirter Quinte erscheinen.“

Entweder ist *C E G* ein (aus *a* moll, III. Stufe) bereits bekannter Grundaccord (und „daher nicht als alterirter Accord zu betrachten“), oder es ist ein alterirter Accord, der dann auch in *a* moll mit leitereigenen Tönen nicht vorkommt. Warum diese Bildung gerade von der für alle übrigen gegebenen Definition und daraus hergeleiteten Regel eine „Ausnahme“ machen soll, bleibt unerörtert.

Rimsky-Korsakoff nimmt zwar nebeneinander eine „natürliche Molltonleiter“ (mit unerhöhter VII. Stufe) und eine — „künstliche“ (mit erhöhter VII. Stufe) an (Praktisches Lehrbuch der Harmonie, Belaief, Leipzig), empfiehlt aber, nur die letztere zum Harmonisiren zu verwenden, „weil sie den Leitton hat, der im natürlichen Moll fehlt“. Trotzdem behandelt er dann vernünftiger Weise nur den Grunddreiklang der III. „natürlichen“ Stufe in Moll, von dem er sagt: „Er wird 1. ähnlich dem Dreiklang der III. Stufe in Dur zur Harmonisirung des absteigenden oberen Tetrachords der natürlichen Molltonleiter verwendet.



2. Ist nach dem Grunddreiklang der I. oder VI. Stufe zu bringen und führt den Unterdominantdreiklang nach sich.“



Von einem Dreiklang *CEGis* auf der III. Stufe von *a* moll ist bei ihm auch in den späteren Kapiteln keine Rede mehr.

Der Dreiklang der III. Stufe in *a* moll heisst *CEG* (s. Seite 18); da, wo dieses *G* nach *A* aufwärts will, kann es ihm so gut, wie das *G* im Dreiklang der I. Stufe von *C*dur chromatisch genähert, in *Gis* alterirt werden. Das gleiche gilt vom Septimenaccord der III. Stufe (*CEGH*), das gleiche von dem der I. Stufe (*ACEG*).

Aufgabe: Man analysire das folgende Beispiel.



Lösung: Takt 1. *C*dur: 1. Dreiklang der I. Stufe.

2. Derselbe. Die Quinte *G* (im Tenor) ist ihrem Zielton *A* chromatisch näher gebracht, in *Gis* alterirt.

Takt 2. Quintsextaccord auf *F*, Umkehrung des Septimenaccords der II. Stufe mit Vorhalt *E* vor *D* (im Sopran).

Takt 3. 1. Septimenaccord der II. Stufe.

2. Terzquartaccord auf D — Umkehrung des Septimenaccords der V. Stufe. Die Quinte D (im Bass) ist ihrem Zielton C chromatisch genähert — in *Des* alterirt. Das *Des* liesse sich auch als abwärts-führender Leitton bezeichnen.

Takt 4. Dreiklang der I. Stufe, derselbe in Sextaccordstellung.

Takt 5. Septimenaccord der II. Stufe — von der gleichnamigen Molltonart entlehnt.

Zweite Möglichkeit der Auffassung: Das A des Tenor, das nach G geht, abwärts in As alterirt (relativ alterirt). Gleichzeitig Vorhalt G vor F im Sopran.

Takt 6. Dreiklang der I. Stufe in Sextaccordstellung. Die Quinte G des Tenor aufwärts in Gis alterirt.

Takt 7. 1. Dreiklang der II. Stufe in Sextaccordstellung.

2. Dreiklang der V. Stufe; C nach D gehend in Cis alterirt (relativ)

oder: Ausweichung nach d moll durch dessen V. Stufe mit Cis als Leitton.

Takt 8. Dreiklang II. Stufe (bez. I. Stufe von d moll). Dreiklang I. Stufe in Sextaccordstellung.

Takt 9. 1. Septimenaccord II. Stufe (in $\frac{5}{4}$ Accordstellung), der gleichnamigen Molltonart entlehnt.

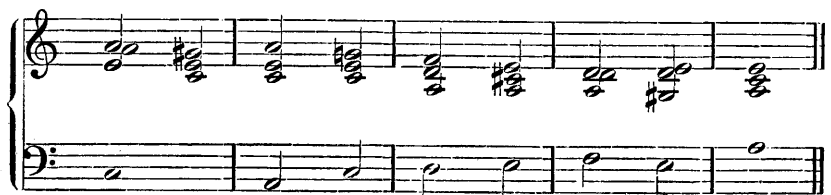
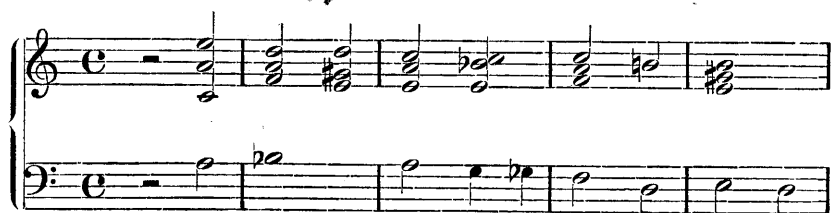
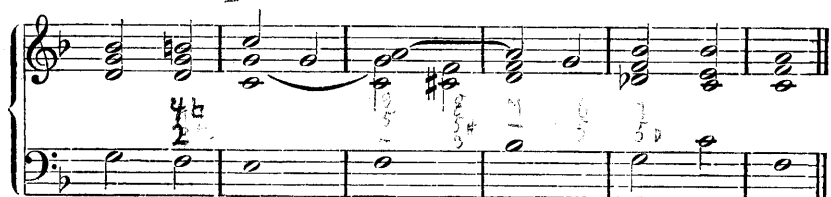
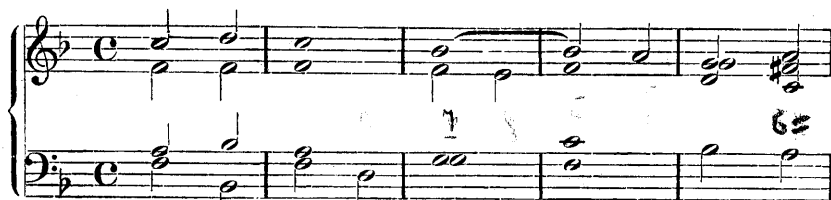
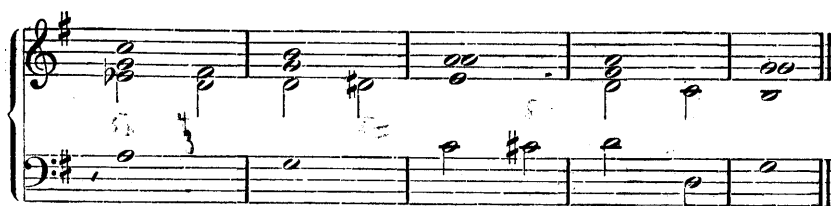
Zweite Möglichkeit der Auffassung: Die Quinte A ist in As alterirt (relativ alterirt).

2. Septimenaccord V. Stufe.

Takt 10. Tonischer Dreiklang.

In derselben Weise analysire man die folgenden Beispiele.







Schon deshalb, weil das Alteriren eines Tons diesen seinem Zielton chromatisch näher bringt, bedeutet es eine innigere Verbindung zwischen aufeinanderfolgenden Accorden. Vielfach wird auch durch Einführung eines alterirten Tons im zweiten Accord künstlich ein neuer gemeinsamer Ton geschaffen. So ist z. B. in:



dadurch, dass die Quinte (*Cis*) des Dominantseptimenaccords von *H* dur (*Fis*, *Ais*, *Cis*, *E*) in Anbetracht, dass sie abwärts nach *H* geht, in *C* alterirt wurde, im Alt ein neuer gemeinsamer Ton mit dem Vorangehenden geschaffen.

Vermöge dieser ihrer Eigenschaft, Accordliches in innigere Verbindung zu bringen, eignen sich auch

alterirte Accorde als Mittel zur Modulation.

Aufgabe: 1. Man füge in früher gelösten Modulationsaufgaben alterirte Töne so ein, dass sie eine innigere Verbindung der aufeinanderfolgenden Accorde bewirken.

2. Man harmonisire die folgenden Soprane mit Anwendung von Vorhalten und alterirten Accorden.

Seven staves of musical notation, each starting with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various intervals, accidentals (sharps, naturals), and phrasing slurs, representing different harmonic exercises for soprano and harmony.

Enharmonik.

Das Princip, bei der Verbindung von Accordlichem gemeinsame Töne je in derselben Stimme liegen zu lassen, lief auf nichts anderes hinaus, als dass man einen Ton vermöge des Wechsels seiner Grundtonbeziehung in anderer, neuer Bedeutung verwendete.

In

A musical example showing a treble and bass staff. The treble staff contains two chords: a triad of D4, F#4, A4 and a dyad of D4, F#4. The bass staff contains a single note D3. A slur connects the D4 in the treble staff to the D3 in the bass staff, illustrating the concept of enharmonik where a note's function changes based on its harmonic context.

z. B. wurde die Quinte *G* des Dreiklangs *CEG* dadurch, dass ihr Grundton *C* nach *G* ging, selber Grundton eines anderen Dreiklangs, des Dreiklangs *GHD*.

Dieser Wechsel der Grundtonbeziehung erhielt eine besondere Wichtigkeit, wo ein Strebeton davon betroffen wurde.

In



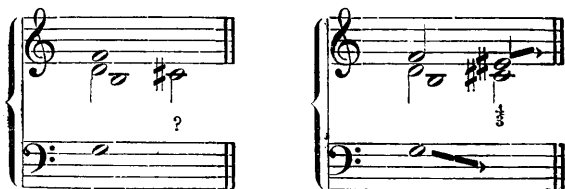
z. B. wurde die Septime *C* dadurch, dass ihr Grundton *D* nach *E* ging, Terz des Dreiklangs auf *A* (in Quartsextaccordstellung), wurde ihrer Septimeneigenschaft enthoben (s. Seite 79), erhielt eine andere Bedeutung.

Die Umdeutung eines Tons durch Wechsel seiner Grundtonbeziehung wird nirgends deutlicher erkennbar, als da, wo mit ihr eine Umnennung,

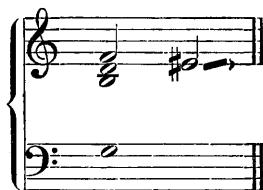
enharmonische Verwechslung,

Hand in Hand geht.

Der Wechsel der Grundtonbeziehung wird oft die Umnennung eines Tons erfordern, und umgekehrt wird die Umnennung eines Tons oft einen Wechsel der Grundtonbeziehung herbeiführen. Wenn man in: *GHD F* das *D* nach *Cis* weitergehen lässt, so ergibt sich mit *GHCis F* eine vollkommen unverständliche Combination. Sobald man das *F* in *Eis* umnennt, wird daraus ein sehr leicht kenntlicher $\frac{4}{3}$ Accord auf *G*, in dem *G* aus *Gis* (abwärts gehender Leitton) abwärts alterirt ist, also die Terzquartaccordstellung des Dominantseptimenaccords *Cis, Eis, Gis, H* — mit abwärts alterirter Quinte



Umgekehrt erhält $G H D F$, sobald man F in Eis umnennt, sofort eine andere Bedeutung: Aus dem Dominantseptimenaccord $G H D F$ wird dadurch ein Quintsextaccord auf G mit aufwärts alterirtem E in Eis .



Der Möglichkeiten, durch Umnennung (enharmonische Verwechslungen) Umdeutungen, die zu Modulationen führen, zu bewirken, sind unzählige. Sie auch nur im Auszug aufzuzählen, wäre völlig nutzlos. Für ihre analytische Bestimmung wird die oben (Seite 103) gegebene orthographische Regel: „die Halbtonerhöhung ist das Characteristicum des Aufwärtswollens, die Halbtonerniedrigung das des Abwärtswollens“ eine feste Richtschnur geben; über ihre selbständige Anwendung kann nur der gute Geschmack des Einzelnen von Fall zu Fall entscheiden.

Aufgabe: Man versuche, enharmonische Verwechslungen in früher gelösten Aufgaben anzubringen, indem man gleichzeitig angiebt, welchen Weg nach der enharmonischen Verwechslung jede Einzelstimme zu nehmen haben wird.

4. Durchgangsnoten und Wechselnoten.

a) Durchgangsnoten

sind die diatonischen oder chromatischen Zwischenstufen zwischen je zwei Accordtönen. Ihre Anwendung bei der Verbindung von Accordlichem kommt ebenso wie die Anwendung von Vorhalten und alterirten Tönen einer (melodischen und rhythmischen) Verzierung gleich, ergibt nicht etwa irgend welche neuen harmonischen Combinationen.

Bei



z. B. geht der Sopran mit Hülfe diatonischer Durchgangsnoten von *C* durch *D* nach *E* — von *E* durch *F* nach *G*.

Bei



geht der Sopran mit Hülfe diatonischer Durchgangsnoten von *C* durch *H* und *A* nach *G*.

Für die Schreibweise chromatischer Durchgangsnoten sei nochmals darauf hingewiesen, dass die Halbtonerhöhung das Characteristicum des Aufwärtswollens, die Halbtonerniedrigung das Characteristicum des Abwärtswollens ist (s. Seite 103).

b) Wechselnoten

sind die diatonischen oder chromatischen Nachbartöne von Accordtönen, die eine Stimme verzierend an deren Stelle setzt, ehe sie jedesmal den eigentlichen Accordton bringt. Auch aus der Anwendung von Wechselnoten ergibt sich keinerlei neue harmonische Combination, nichts Anderes als eine verzierende Veränderung einer der bekannten harmonischen Grundformen. In



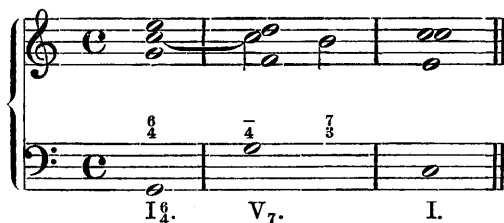
z. B. bringt der Sopran seinen Accordton *C* erst, nachdem er an dessen Stelle vorher die (ihm diatonisch benachbarte) Wechselnote *D* gebracht hat.

Die Wechselnote ruft den Eindruck eines

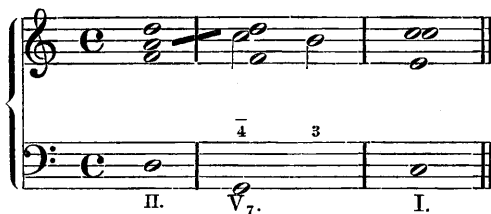
unvorbereiteten, frei eintretenden Vorhaltes

hervor. Man bezeichne die Stellvertretung eines Accordtons durch seinen Nachbarton, nur wenn sie vorbereitet ist als Vorhalt (s. Seite 93), sonst stets als Wechselnote.

Also z. B.:



als Vorhalt *C* vor *H*, dagegen:



als Wechselnote *C* für *H* — nicht als „unvorbereiteten Vorhalt“.

Die Zahlenbezeichnung wird in beiden Fällen die gleiche sein — nur dass eben in dem einen Fall die Vorbereitung (für den accordlich nicht zugehörigen Ton) fehlt.

5. Der Orgelpunkt.

Unter „Orgelpunkt“ versteht man den auf Tonica oder Dominante liegenbleibenden Bass, über dem die übrigen Stimmen unabhängig von ihm weitergehen. Der Orgelpunkt findet meist im Schluss eines Tonstücks Verwendung, und

man könnte hier den liegenden Bass wohl als anticipirten Schlusston (Tonica) oder anticipirte Schlussvorbereitung (Dominante) auffassen. Das, was die übrigen Stimmen über diesem anticipirten Schluss noch zu sagen haben, kommt meist einem kurzen Rückblick auf den Inhalt des gesammten Tonstücks oder doch einer Erinnerung an dessen wesentliche (thematische) Momente gleich.

Irgendwelche harmonische Beziehungen der oberen Stimmen zu dem liegenden Bass ergeben sich hieraus natürlich nicht. Man wird demnach nicht die zufällige Entfernung der oberen Stimmen von dem liegenden Basston durch Zahlen zu bezeichnen haben, sondern die nächsttiefste Stimme als neuen Bass betrachten und beziffern müssen.

Der Orgelpunkt beginnt stets mit dem guten Takttheil.

First system of musical notation. Treble staff: Chords and notes with fingerings 6, 6/4, 7, 6/5, 5, 4/3, 6, 6/3, 6. Bass staff: Whole notes.

Second system of musical notation. Treble staff: Chords and notes with fingerings 6, 7, 6/4, 7, 6/3, 6, 6/4, 4, (3), (2), 5/3. Bass staff: Whole notes.

Aufgaben:

Third system of musical notation. Treble staff: Notes with fingerings (3), 6/4, 6, 7/3, 6/3, 6/3, 6/4, 6. Bass staff: Notes.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes with fingerings: 7 6 4, 6, 5 4, 4 3, 6, 7 6 4. The bass clef staff contains a sequence of notes with fingerings: 5 3, 7, 5 3, 6 4, 5 3.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes with fingerings: (8), 5 4, 2, 6, 6, 6, 4 5, 6 3, 6 5, 7. The bass clef staff contains a sequence of notes with fingerings: 6, 6, 7 6, 6 5, 7 6, 7 5, 5 4, 6 4, 7 6, 6 4.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes with fingerings: 6, 6, 7 6, 6 5, 7 6, 7 5, 5 4, 6 4, 7 6, 6 4. The bass clef staff contains a sequence of notes with fingerings: 5 4, 6 4, 7 6, 6 4, 5 4, 6 4, 7 6, 6 4.