J. C. LOBE

Lehrbuch der Komposition

BREITKOPF & HÄRTEL,
MUSIC PUBLISHERS,
54 Great Marlborough Street,
LONDON, W.

LIBRARY OF
WELLESLEY COLLEGE

ANONYMOUS GIFT

25810

Lehrbuch

der

musikalischen Komposition.

Erster Band.

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

http://www.archive.org/details/lehrbuchdermusik01lobe

Lehrbuch

der

musikalischen Komposition

von

J. C. Lobe,
Professor.

Erster Band.

Von den ersten Elementen der Harmonielehre an
bis zur vollständigen Komposition des Streichquartetts und aller
Arten von Klavierwerken.

Sechste Auflage

neu bearbeitet von

Hermann Kretzschmar.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1900.

anonymous Gift

»*Toute méthode doit être facile, pour être d'un usage commun.*«

Voltaire.

»Es ist weit mehr Positives, das heisst Lehrbares und Ueberlieferbares in der Kunst, als man gewöhnlich glaubt; und der mechanischen Vortheile, wodurch man die geistigen Effekte (versteht sich immer mit Geist) hervorbringen kann, sind sehr viele. Wenn man diese kleinen Kunstgriffe weiss, ist vieles ein Spiel, was nach Wunder was aussieht.«

Goethe.

MUSIC LIBRARY

MT
40
L492
1

Alle Rechte, insbesondere das der Uebersetzung, vorbehalten.

Ihrer Kaiserlichen Hoheit

der Frau

Grossherzogin zu Sachsen,

Grossfürstin von Russland,

in tiefster Ehrfurcht und Dankbarkeit

gewidmet

von

J. C. Lobe.

Aus der Vorrede zur ersten Auflage.

Ich habe mir einen Schüler vorgestellt, der etwas Klavier spielt, von Komposition aber noch gar nichts versteht, und also mit den ersten Elementen der Harmonielehre anzufangen hat.

Ein solcher Schüler soll, wenn er alle Regeln dieses ersten Bandes gehörig gefasst, und die vorgeschriebenen Uebungen treulich durchgearbeitet hat,

das Streichquartett, sowie alle Arten von Klavierkompositionen technisch sicher komponiren, ja, wenn er nicht ganz talentarm ist, auch wohlgefällig schaffen können.

Dass diese, bisher in einem musikalischen Lehrbuche als nächstes Ziel noch nicht gestellte und behandelte Aufgabe in verhältnissmässig sehr kurzer Zeit gelöst werden kann, davon hat mich eine langjährige Erfahrung vollkommen überzeugt. Dass aber ein solcher, der Praxis unmittelbar zuführender Lehrweg bedeutende Vortheile gewährt, wird unschwer zu erweisen sein.

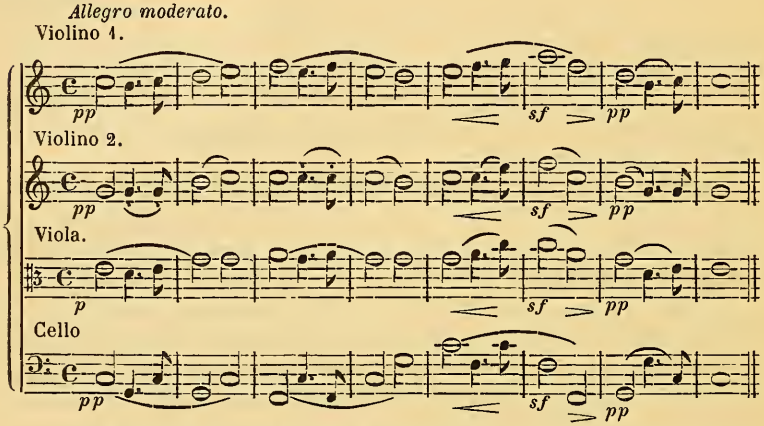
Er ist zunächst der allgemeinen Natur, dem Grundverlangen aller Lernenden entsprechend.

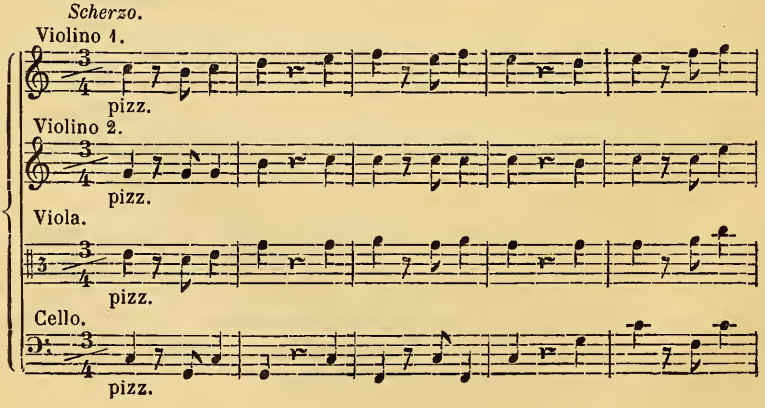
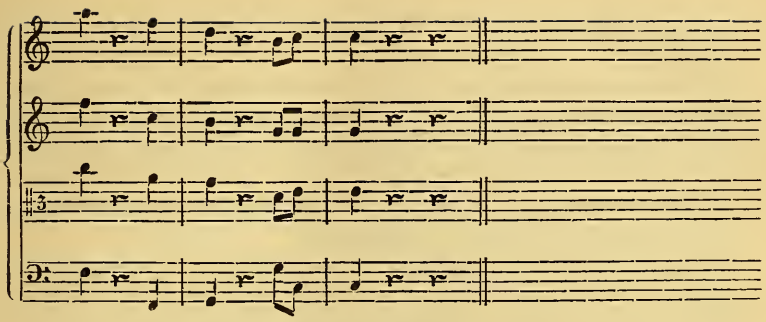
Was zeigt sich an den Kunsttalenten am frühesten? — Feuriger Schaffenstrieb. Ueber alle Regeln und Uebungen hinweg möchten sie gleich zur That. Sie möchten wenigstens morgen ernten, was heute gesäet worden. Wird dieser Schaffenstrieb nicht zeitig befriedigt, wird der Schüler zu lange mit blossen Regeln und Uebungen hingehalten, von denen er kein Resultat auf die wirkliche Komposition erblickt, so erkaltet der Eifer, mit dem er in der Regel seine Studien beginnt, und von dem Augenblick an kommt er nicht mehr vorwärts, ja, er verlässt oft die Lehre ganz.

Wenn man daher den Studiengang so einrichten kann, dass die Uebungen alle, gleich vom Anfang herein, wirkliche kleine Tonbilder werden, die sich mit den stufenweise weiter erschlossenen Regeln auch weiter ausspinnen, aneinanderreihen, und zuletzt zu ganzen Tonstücken zusammenfügen und ausbilden, so wird des Jüngers Lernlust nicht allein nicht ermatten, sondern im Gegentheil sich immer mehr beleben und steigern.

Aber sollte das möglich sein?

In der Malerei sehen wir einen solchen Bildungsgang. Nach wenigen kurzen Vorübungen werden dem Schüler gleich einzelne, kleinste Theile des menschlichen Körpers, Auge, Ohr, Nase, Mund u. s. w., zum Nachzeichnen vorgelegt. Dann lernt er mehrere mit einander verbinden, und so geht es stufenweise fort, bis er ganze Figuren darstellen kann.

Was gehört nun z. B. dazu, folgendes kleine Tonbild komponiren zu können?

Die Kenntniss der harten Dreiklänge auf der ersten, vierten und fünften Stufe der Dur-Scala; wenige Regeln zur richtigen Verbindung derselben, sowie zu der Fort- und Ausspinnung zweier Takte, durch Wiederholung zu einer Periode. Was gehört dazu, um aus diesem Gedanken hunderterlei Gestaltungen ganz verschiedenen Charakters zu bilden? z. B.



Nichts als eine andere Rhythmisirung.

Und dazu gelangt der Schüler schon nach wenigen Lektionen.

Um die Phantasie und Einbildungskraft des Schülers früh zu bereichern, habe ich sehr viele Beispiele vorgeführt, und sie stets nur den besten Meistern entnommen- »Was man Einem vor die Augen bringen kann, giebt man ihm am sichersten.« Und »den Geschmack kann man nicht am Mittelgut bilden, sondern nur am Allervorzüglichsten«, — sagt Goethe. Und ich meine, er hat in beiden Sätzen Recht.

Den Gebrauch des Werkes anlangend, bitte ich die folgenden Bemerkungen zu beachten.

Man wird den hier angegebenen Lehrgang nicht als einen absolut für jeden Schüler passenden halten und Schritt für Schritt befolgen können. Man wähle und ordne sich die Folge der Lehrmomente nach der Individualität des Schülers.

Dem Plane des ganzen Werkes nach musste in diesem ersten Bande viel Lehrstoff verarbeitet werden: die ganze Harmonielehre, Modulation, alle Setzweisen, homophone wie polyphone, von der Ein- bis zur Vierstimmigkeit für das Streichquartett, bis zur Zehnstimmigkeit für die Klavierkomposition; Nachahmung, thematische Arbeit, Periodenbau und Formenlehre.

Gedrängtheit ohne die Vollständigkeit zu beeinträchtigen, ohne etwas Wesentliches zu übergehen, und ohne der Verständlichkeit zu schaden, war daher die nicht ganz leichte Aufgabe.

Ich suchte sie dadurch zu lösen, dass ich im Anfange jede Regel und die nöthige Uebung dazu einzeln aufstellte, später aber diese Ausführlichkeit aufgab, und die Lehren über einen Gegenstand, z. B. über die harmonische Figurirung u. s. w., mehr zusammenfasste. Der Lehrer muss aber stets an der ersten Methode festhalten und jeden Lehrsatz besonders durchüben lassen.

Mein Verfahren bei den meisten Schülern, die von vorn anfangen, ist ungefähr folgendes.

In der Regel halte ich mich genau an den Gang des Buches bis zu Seite 64.

Mit dem dreizehnten Kapitel, in welchem die ganze Lehre von der harmonischen Figurirung zusammengefasst ist, beginnen die Uebungen, welche früher mit dem einfachen Kontrapunkt, der Choralfiguration u.s.w. angestellt wurden, nämlich die Stimmen melodisch von einander verschieden führen und behandeln zu lernen.

Sie verlaufen in folgender Weise.

In allen möglichen Tonstücken, von dem kürzesten bis zu dem längsten, kommt es bei der harmonischen Figurirung hauptsächlich auf zwei Hauptmomente an, nämlich:

a. welche Regeln bei der Figurirung eines Accordes zu befolgen sind; und

b. was bei dem Uebergangspunkte von einem zu dem andern Accorde zu beobachten ist.

Ich fange nun mit derjenigen Figurirungsmaxime an, Seite 66, Beispiel 151, welche heisst: drei Stimmen haben dieselben Motive, eine, gleichviel welche, hat andere, und gebe dem Schüler auf, diese Maxime welchselweise in allen Stimmen, auf einem Accorde in einem Takte ausüben zu lernen, zunächst vierstimmig.

Kann der Schüler einen Accord figuriren, so wird die Uebung auf zwei Accorde in zwei Takten ausgedehnt, wobei die Regeln für den Uebergangspunkt zur Berücksichtigung kommen, welche auf den Seiten 70 u. ff. angegeben sind.

Darauf gehe ich zu der drei- und zweistimmigen Figurirung über, die dem Schüler wenig Schwierigkeiten mehr bereitet.

Ganz auf dieselbe Weise verfahre ich mit dem fünfzehnten Kapitel, worin die Durchgänge und Wechselnoten abgehandelt werden.

Nun kann man an das Kapitel von der Variation gehen. Manchen Schülern werden jedoch diese Uebungen noch zu mühsam, und halten sie zu lange auf. Mit solchen gehe ich vom fünfzehnten Kapitel zu dem siebenzehnten, achtzehnten und zwanzigsten Kapitel über, und führe sie dann gleich zu dem einundzwanzigsten Kapitel, den Nachahmungen. In diesem Kapitel liegt die Vervollständigung der polyphonen Setzweise, wenn nämlich bei allen Uebungen in den verschiedenen Nachahmungen von dem Lehrer der Grundsatz festgehalten wird, dass jede Stimme von der anderen rhythmisch verschieden behandelt werden soll.

Ich fange mit der zweistimmigen Nachahmung an, und wieder mit der kleinsten Art, das Modell ein Takt, die Nachahmung ein Takt; dann wird als Modell ein Abschnitt, zuletzt ein Satz genom-

men. Dieselbe Prozedur ist bei der dreistimmigen und später bei der vierstimmigen Nachahmung beizubehalten.

Diese Uebungen, welche des Schülers Phantasie befruchten, ihm einen reichen Vorrath brauchbarer Skizzen, gediegener Gedanken liefern, die er später zu seinen Kompositionen benutzen kann, sind zugleich die zweckmässigsten Vorbereitungen für die Fuge, wovon man sich hoffentlich überzeugen wird, wenn der dritte Band meiner Kompositionslehre erscheint.

Ausserdem noch machen diese Uebungen in der Regel auch alle Uebungen in der Harmonisirung von Chorälen überflüssig. Ich lasse nämlich den Schüler gern alles selbst machen und erfinden, weil dadurch sein Geist früher und schneller zum selbstthätigen Schaffen befähigt wird. Ich schreibe ihm also weder Bässe, noch Melodien, noch Mittelstimmen zur Harmonisirung hin. Dies alles macht der Lernende nach dem Plane dieses Buches selber, denn die allermeisten Schüler bringen die Gabe, melodisch zu erfinden, oder das melodische Element in den harmonischen Uebungen zu empfinden, schon mit. Wo das indessen nicht der Fall ist, und es trifft sich zuweilen, da muss allerdings der Lehrer die ältere Methode zu Hülfe nehmen.

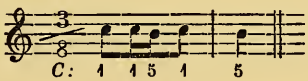
Ich verfahre bei solchen Schülern vom Anfang herein in folgender Weise. Bei den ersten Verbindungen der Dreiklänge schreibe ich gleich die Stufenzahlen hin, z. B.

1 5 1 4 1.

Danach muss der Schüler den Bass in Vierteln setzen, ohne Takt, und dann die drei Oberstimmen nach den zwei ersten Regeln (S. 7) dazu schreiben.

Alsdann gebe ich ihm rhythmische Figuren, z. B. $^3/_8$ in welche er die Accordreihe zu bringen hat.

Hierauf schreibe ich, umgekehrt, eine kleine Melodie zuerst in die Ober-, dann in die zweite, dann in die dritte Stimme, mit den Stufenzahlen der Accorde, wozu er den Bass und die anderen Stimmen ergänzen muss. Z. B.



Diesen Gang behalte ich so lange bei, bis der Schüler fähig ist, das harmonische und melodische Material zu seinen Uebungen selbst zu erfinden.

Eine bequeme Methode für den Lehrer und nützliche für den Schüler, wenn es an das Bilden von Periodengruppen und weiter von ganzen Tonstücken kommt, ist die, dass ersterer Dispositionen dazu aus den Werken guter Meister zieht, und sie letzterem zur

Ausarbeitung vorlegt, ohne ihm das Muster zu nennen, aus dem sie genommen. Ist die Arbeit fertig, so legt der Lehrer dem Schüler jenes vor und macht ihn auf die Verschiedenheiten und resp. bessere Behandlung des Meisters aufmerksam.

Diejenigen, welche dieses Buch ohne Lehrer benutzen wollen, mögen sich an denselben Gang halten, den ich eben im Allgemeinen für den Lehrer angegeben.

Ich hoffe, die Regeln überall so einfach und verständlich vorgetragen und an den geeigneten Stellen die nöthigen Uebungsweisen angegeben zu haben, dass auch der Autodidakt damit zurecht kommen wird.

Ich habe nach Einfachheit gestrebt, und ich wünsche, dass es mir damit gelungen sein möge.

Für den Schüler noch eine Bemerkung: Ich rathe dringend, die Uebungen nicht so bald zu verlassen. Selbst die, welche schon Komponisten sind, werden gut thun, sie fortzusetzen und in einem gewissen Sinne sich zeitlebens als Schüler zu behandeln.

Dass dieses Werk von dem früher von mir bei B. Fr. Voigt in Weimar herausgegebenen, welches vorzugsweise nur die thematische Arbeit und den Aufbau der neueren Instrumentalformen behandelt, ein ganz verschiedenes ist, wird zu bemerken kaum nöthig sein, wenn man den Titel des gegenwärtigen und die im Anfang der Vorrede ausgesprochene Absicht desselben berücksichtigt. Beide Werke schliessen sich übrigens nicht aus, sondern ergänzen einander gewissermassen, so dass sie gleichzeitig beim Studium angewendet werden können.

Leipzig, im Juli 1850.

J. C. Lobe.

Vorwort zur fünften Auflage.

In dieser neuen Auflage erscheint der erste Band von Lobe's Kompositionslehre mit mancherlei Aenderungen.

Anlage und Eintheilung mussten bleiben. Auch an dem pädagogischen Plan des verstorbenen Verfassers, an seinem Bestreben die theoretischen Studien gleich von den ersten Anfängen ab in lebendige Formen zu kleiden, in Formen, welche an Phantasie und Geist des Schülers appeliren, — habe ich, der unterzeichnete Herausgeber, nicht gerührt. Diese Methode ist schon vor Lobe in Anwendung gewesen. Sie hat ihre Gegner; aber auch ihre Freunde. Unter letzteren darf ich mit besonderer Genugthuung Moritz Hauptmann nennen.*) Weise und besonnen angewendet nützt dieselbe Schülern jeglichen Schlages; sie ist aber für solche unentbehrlich, deren Erfindungskraft noch schlummert. Nur das Eine hielt ich für geboten: nämlich wiederholt darauf hinzuweisen, dass fertige Leistungen im Streichquartett und überhaupt in den höheren Formen der Komposition ohne vollständige Beherrschung der kontrapunktischen Technik nicht möglich sind.

Bei der Revision der Formenlehre war ich — von ausführbaren Verbesserungen und Kürzungen stylistischer Natur abgesehen — hauptsächlich darauf bedacht: unhaltbare oder fragliche Erklärungen und Definitionen, — wie die Gleichstellung von Takt und Motiv —, zu berichtigen resp. zu entfernen und den Citatenkreis zu erweitern. Während sich Lobe mit seinen Paradigmen auf die Litteratur des Streichquartetts und auf die Periode von Haydn bis Schumann beschränkte, habe ich die Klavier-, die Orchester- und Vokalmusik zur Illustrirung herbeigezogen. Selbstverständlich wurden hierbei die neueren und neuesten Komponisten mit berücksichtigt; mit besondrem Bedacht aber, weitergehend und reichlicher als üblich, ist auch auf Werke und Meister aus älteren Perioden unsrer Kunst verwiesen worden.

Am bemerkbarsten unterscheidet sich die neue Auflage von den früheren in der Behandlung der Harmonielehre. Das Buch schliesst sich jetzt hierin so ziemlich dem allgemeinen Gang an. Einmal schien es geboten dem Schüler einen festeren Anhalt zu

*) Siehe: Briefe an F. Hauser.

geben. Deshalb wurden — unbeschadet der Freiheit zu eigner Erfindung — Bässe und Soprane zum Aussetzen eingefügt, welche, wie Kenner merken werden, zum Theile aus Kompositionen von Händel, Bach, Beethoven u. A. entnommen sind. Sollte für manche Schüler ihre Zahl noch nicht genügen, so kann das Fehlende durch den Lehrer oder aus vorhandenen Lehr- und Aufgabenbüchern ergänzt werden. Es sei hier nochmals ausdrücklich darauf hingewiesen, dass der Schüler jede gegebene Melodie so oft als möglich bearbeiten und die Varianten vergleichen soll und dass er nicht weiter schreiten darf, bevor er nicht die in dem betreffenden Abschnitt gestellten Harmonieaufgaben mit grösster Leichtigkeit fehlerlos lösen kann.

Dann ist in dieser neuen Auflage die Bezifferung und Benennung des alten Generalbasses wieder in ihre Rechte eingesetzt worden. Ihre Nothwendigkeit wird heute, wo die Pflege der alten Meister im lebhaften Aufblühen begriffen ist, kaum noch bestritten werden. Ueberdies erwies sich der Jelensperger-Lobe'sche Ersatz, welchen die früheren Auflagen enthalten, auch nicht einmal für die rein theoretischen Zwecke als ausreichend. Nur aus Pietät sind deshalb die brauchbaren Reste desselben mit in die neue Auflage herübergenommen worden.

Ausserdem ist die Harmonielehre mit einer sehr grossen Zahl von Beispielen aus praktischen Kompositionen neu ausgestattet worden. Auch hierbei war der Herausgeber bemüht so viel als möglich die historische Entwickelung von Formen und Regeln anzudeuten. Möge der Versuch als solcher wohlwollend entgegengenommen werden.

Rostock, December 1883.

Hermann Kretzschmar.

Inhaltsangabe.

Seite

1. Kapitel: Die ersten Harmonien 1
2. Kapitel: Anfang der Komposition mit den drei Durdreiklängen der Durtonart 8
3. Kapitel: Erweiterung der eintaktigen Tonbilder zu Abschnitten . . 15
4. Kapitel: Erweiterung der Abschnitte zu Sätzen 18
5. Kapitel: Erweiterung der Sätze zu einfachen Perioden 21
6. Kapitel: Der Molldreiklang 24
7. Kapitel: Die Moll- und Durdreiklänge in der Molltonart 27
8. Kapitel: Der Dominantseptaccord 29
9. Kapitel: Die vier Stimmen des Streichquartetts 38
10. Kapitel: Der verminderte Dreiklang 41
11. Kapitel: Der übermässige Dreiklang 43
12. Kapitel: Umkehrung der Accorde 44
13. Kapitel: Die harmonische Figurirung 64
14. Kapitel: Leitereigene Modulation 114
15. Kapitel: Wechselnoten und Durchgangsnoten 124
16. Kapitel: Die Variation 150
17. Kapitel: Nebensept-, Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenaccorde 180
18. Kapitel: Vorhalte, Vorausnahmen, Orgelpunkt 199
19. Kapitel: Chromatische Töne im System, alterirte Accorde, Modulation 216
20. Kapitel: Uebungen in der Melodieerfindung 240
21. Kapitel: Die Nachahmung 249
22. Kapitel: Die Formen des Quartetts 267
23. Kapitel: Die Komposition des Menuett oder des Scherzo 270
24. Kapitel: Der erste Satz des Quartetts 279
25. Kapitel: Der zweite und vierte Satz des Quartetts 297
26. Kapitel: Die Erfindungs- und Ausführungsmethode eines vollständigen Satzes 303
27. Kapitel: Die Klavierkomposition 332

Anhang.

Zum 1. Kapitel: Scalen, Intervalle, Rhythmen 349
Zum 9. Kapitel: Die Technik der Streichinstrumente 361

Nachträge.

Als Anmerkungen wolle der geneigte Leser noch beachten:

Zu S. 205 im Absatz »Von den beiden Hauptarten« etc. bis »weniger gebräuchliche«: »Eine Ausnahme machen die älteren Franzosen, namentlich Rameau.«

Zu S. 340 im Absatz »Dass damit die Umwandlungsmöglichkeiten« etc. bis »Bemerkungen einsehen«: »In den Leonoren-Ouverturen Nr. 2 und 3 hat Beethoven aus demselben Motivmaterial zwei verschiedene Werke gebildet.«

Erstes Kapitel.

Die ersten Harmonien oder Accorde und ihr nächster Gebrauch.

Einleitung.

Wenn wir hier mit der Lehre von den Accorden beginnen, wird die Kenntniss der Tonleiter, der Stufen, Intervalle und des Taktes als aus der allgemeinen Musiklehre bekannt vorausgesetzt. Sollte der Lernende noch nicht vertraut damit sein, so findet er diese Gegenstände im Anhange auf eine leicht fassliche Weise erklärt. Es ist ganz unerlässlich, dass der Schüler, ehe er zur eigentlichen Accordlehre vorschreitet, die Intervalle nicht bloss kennt, sondern mit Leichtigkeit auch hört. Nur unter dieser Voraussetzung darf die Harmonielehre begonnen werden.

Accord

nennen wir jeden geordneten Zusammenklang mehrerer Töne. Willkürliche und zufällige Zusammenklänge, wie sie z. B. entstehen wenn ein breiter und schwerer Gegenstand auf die Tasten des Klaviers fällt, gelten nicht als Accorde im musikalischen Sinne.

Die Menge der musikalisch möglichen Accorde lässt sich nach verschiedenen Gesichtspunkten eintheilen. Einer der nächstliegenden fasst die Accorde nach der Zahl der zusammenklingenden Töne ins Auge und gruppirt sie in Zwei-, Drei-, Vier-, Fünf- und Sechsklänge.

Die neuere Harmonielehre, wie sie durch J. Ph. Rameau begründet ist, lässt jedoch die Zweiklänge nicht als eigne und selbständige Accorde gelten, sondern betrachtet sie als Fragmente von Drei- und Vierklängen und beginnt deshalb mit den Dreiklängen.

Auch der Begriff des Dreiklangs ist seit Rameau ein eingeschränkter. Der Accord der drei Töne *c h d* oder *c g h* ist kein Dreiklang. Unter

Dreiklang

versteht die moderne Theorie den Zusammenklang eines Tones mit seiner Terz und seiner Quint.

Der unterste oder Primton dieses Dreiklangs hat die Benennung

Grundton.

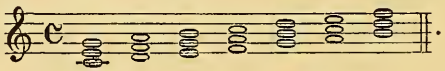
Grundton kann jeder beliebige Ton sein und auf jedem beliebigen Ton lassen sich Dreiklänge konstruiren, die nach Qualität der Terzen und Quinten verschieden sind.

Der Schulgebrauch hält sich der Einfachheit wegen bei der Bildung und Betrachtung der Accorde zunächst vorzugsweise innerhalb der Grenzen bestimmter Tonarten. Unter

Tonart

versteht man die Summe der melodischen und harmonischen Bildungen, welche sich aus den sieben Tönen einer Tonleiter ergeben. In diesem strengen Sinne begreift z. B. die *C*dur–Tonart alle, aber auch nur die Accorde in sich, welche aus den sieben Tönen *c d e f g a h* gebildet werden können. Ein Accord mit einem *fis* ist also in *C*dur nicht heimisch.

Jede Tonart hat darnach sieben Dreiklänge. In *C*dur sind es folgende:

1. 

Aufgabe.

Man bilde in allen Durtonarten die Dreiklänge.

Der Dreiklang der ersten Stufe hat grosse Terz und reine Quint.
» » » zweiten » » kleine » » » »
» » » dritten » » kleine » » » »
» » » vierten » » grosse » » » »
» » » fünften » » grosse » » » »
» » » sechsten » » kleine » » » »
» » » siebenten » » kleine » » vermind. »

Wir finden darnach in *C*dur, wie in jeder andren Durtonart drei Sorten von Dreiklängen:

a) Drei Dreiklänge mit grosser Terz und reiner Quint. Sie stehen auf der 1., 4. und 5. Stufe und heissen Durdreiklänge.

b) Drei Dreiklänge mit kleiner Terz und reiner Quint. Sie finden sich auf der 2., 3. und 6. Stufe und werden Molldreiklänge genannt.

c) Ein Dreiklang mit kleiner Terz und verminderter Quint. Er steht auf der 7. Stufe und heisst vermindert.

Aufgabe.

Man nenne in allen Durtonarten a) die Durdreiklänge b) die Molldreiklänge c) den verminderten Dreiklang und versucht diese drei Arten von Dreiklängen dem Gehöre nach zu unterscheiden.

Unter den sieben Dreiklängen der Tonart haben die der 1. 4. und 5. Stufe eine besondre Wichtigkeit. Sie repräsentiren die Tonart und werden

Hauptdreiklänge

genannt. (Die andren heissen im Gegensatz dazu Nebendreiklänge:) Speciell hat der Dreiklang der ersten Stufe den Titel

tonischer Dreiklang,

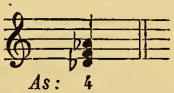
der der 4. Stufe Unterdominantdreiklang,
der der 5. Stufe Oberdominantdreiklang.

Vereinigt bilden diese drei die sogenannte Cadenz der Tonart. Sie erscheint am Schlusse der meisten Musikstücke, um die Tonart noch einmal festzustellen und wird in einer freieren Form auch innerhalb der Sätze herbeigezogen, wenn der Gedankengang sich einer neuen Tonart zuwendet, um den Eintritt und die Herrschaft der letztern zu bekräftigen.

Indem wir zunächst bei diesen Hauptdreiklängen bleiben, bedienen wir uns zu ihrer Bezeichnung folgender abkürzenden Formeln:

Der grosse lateinische Buchstabe bedeutet die Durtonart.

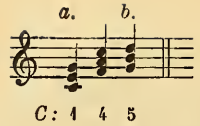
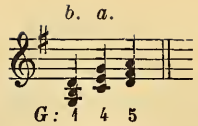
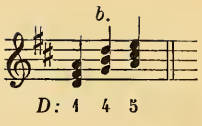
C heisst also stets *C*dur, *D* stets *D*dur, *Es* stets *Es*dur u. s. w. Die 1 bedeutet den Dreiklang auf der ersten Stufe, die 4 den Dreiklang auf der vierten, die 5 den Dreiklang auf der fünften Stufe. Wenn also z. B. *As* 4 hingeschrieben ist, so weiss der Schüler, dass damit der grosse Dreiklang auf der vierten Stufe von *As*dur gemeint ist, nämlich:

2. 

Aufgabe.

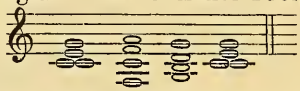
Der Schüler nenne die Haupt-Dreiklänge von allen Durtonarten.

Man wird bemerkt haben, dass ein und derselbe Accord in mehreren Tonarten wieder erscheint.

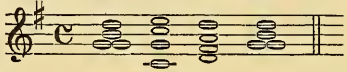
3.

4.

5.

Der in *C* auf der ersten Stufe (*a.*) befindliche Durdreiklang erscheint in *G* wieder auf der vierten Stufe (*a.*); und der in *C* auf der fünften Stufe sitzende Durdreiklang (*b.*) erscheint in *G* auf 1 (*b.*), in *D* auf 4 (*b.*).

Wie jede Durtonart drei Durdreiklänge hat, so kann jeder Durdreiklang in drei verschiedenen Durtonarten vorkommen: nämlich in einer als tonischer, in der zweiten als Unterdominant- in einer dritten als Oberdominantdreiklang.

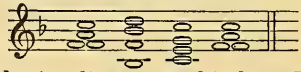
Der Durdreiklang auf *C* ist tonischer Dreiklang in *C* dur

6. 

Der Durdreiklang auf *C* ist Unterdominantdreiklang in *G* dur

7. 

Der Durdreiklang auf *C* ist Oberdominantdreiklang in *F* dur

8. 

Auch für das Ohr ist diese verschiedene Bedeutung, die derselbe Accord in den drei Fällen hat, bemerklich. Er steht jedesmal in andrer Umgebung; seine Stellung als Oberdominantdreiklang ist durch das *b*, als Unterdominantdreiklang durch das *fis* scharf bezeichnet.

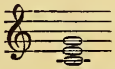
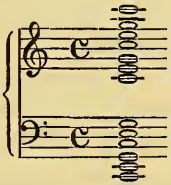
Aufgabe.

Es sind sämmtliche zwölf Durdreiklänge — mit Aufgabe der Grenzen einer Tonart — einer nach dem andren in ihrer dreifachen Stellung aufzusuchen und in Cadenz zu bringen.

Hergebrachter Weise verbindet man mit der Erlernung der Accorde einen Kursus im Tonsatze und führt die Schüler sobald ihnen einige Accorde bekannt sind, sogleich dazu, die Verbindungen dieser Accorde zu üben.

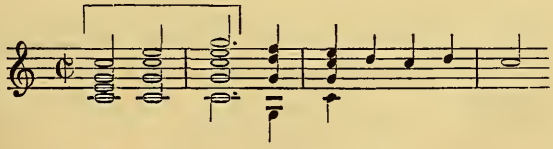
Dieser Methode, als der zur Zeit herrschenden, folgt auch unser Lehrbuch. Es soll jedoch nicht verschwiegen werden, dass es besser wäre die Accordlehre zu isoliren, die harmonischen Formen im Anschluss an den Klavierunterricht einzuprägen, den Tonsatz aber davon zu trennen und ihn mit den Zweiklängen — mit dem sogenannten zweistimmigen Satz — zu beginnen.

Für die Darstellung eines Dreiklangs genügen drei Stimmen. Es ist aber sehr schwer einen bloss dreistimmigen Satz in einfachen Dreiklängen zu führen. Daher übt man die Verbindung der Dreiklänge im vierstimmigen Satze. Um die vierte Stimme zu besetzen muss einer der Dreiklangstöne zweimal in den Accord genommen, er muss verdoppelt werden, wie der Kunstausdruck lautet. Durch die Verdoppelung wird die Dreiklangsbedeutung des Accords nicht geändert. Grundton, Terz und Quint können einzeln oder alle zusammen verdoppelt, verdreifacht und so weit als möglich vervielfältigt werden, gleichviel ob *c e g* in eine Oktav zusammengedrängt oder durch acht und mehr Oktaven vertheilt sind, gleichviel ob nur drei oder vier und zwanzig verschiedene Töne erklingen. Der Accord bleibt immer der einfache Durdreiklang, so lange diese klingenden Töne nur Verdoppelungen von *c, e* und *g* sind und in der untersten Stimme *c* liegt.

9. Zwischen  und

besteht nur ein quantitativer Unterschied, keiner der Qualität nach. Für die grosse Menge von Formen, in welchen derselbe Dreiklang — namentlich in der modernen Instrumentalmusik — erscheinen kann, hat die Theorie nicht eine gleiche Menge von besondren Bezeichnungen. Sie nimmt nur davon Notiz, welcher der drei Dreiklangstheile in der Oberstimme liegt: Ist dies der Grundton, so sagt man:

Der Dreiklang hat Oktavlage.

Liegt in der obersten Stimme die Terz, so hat der Dreiklang Terzlage. Liegt die Quinte oben, so hat der Dreiklang Quintlage. Das Finale von Beethovens *C*moll Sinfonie beginnt mit den drei Lagen des *C*dur Dreiklanges:

10. 

Aufgabe.

Der Schüler schlage auf dem Klavier die verschiednen Lagen der Dreiklänge an und lerne diese nach dem Gehöre unterschei-

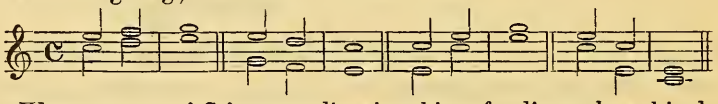
den. Der Lehrer helfe und dringe streng darauf, dass diese letztre Fertigkeit vom Schüler erworben wird. — Um später nicht zu wiederholen, sei hier ein für allemal bemerkt, dass der Schüler alle harmonischen Formen, die ihm gelehrt werden, auch mit dem Gehöre beherrschen muss. Wer sich auf die Dauer hierfür unfähig erweist, muss den Unterricht aufgeben.

Ausser den Lagen unterscheidet die Theorie unter den verschiednen Formen desselben Dreiklangs nur noch ob die Töne näher an einander oder weit von einander liegen. Man nennt die Harmonie **eng**, wenn im vierstimmigen Satze (Bass, Tenor, Alt, Sopran) Tenor, Alt und Sopran in einer Oktave zusammengedrängt sind, weit, wenn ihr Accord diesen Umfang überschreitet.

Ehe wir zur Verbindung der drei Hauptdreiklänge schreiten, sind noch einige Vorbemerkungen zu machen, welche die Stimmführung betreffen.

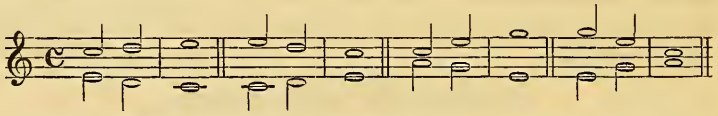
Wenn zwei Stimmen zugleich steigen oder zugleich fallen, gleichviel ob stufen- oder sprungweise, so nennt man das die gerade Bewegung; lateinisch: *motus rectus*.

11.



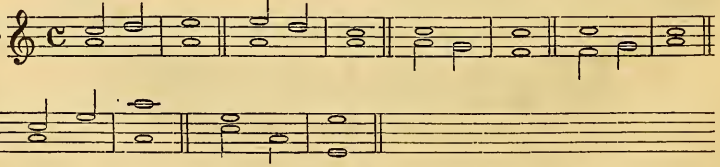
Wenn von zwei Stimmen die eine hinauf, die andere hinab sich bewegt, so nennt man das die Gegenbewegung; lateinisch: *motus contrarius*.

12.

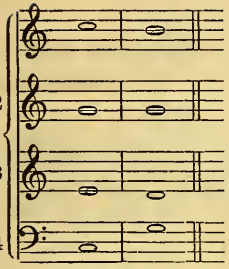


Wenn von zwei Stimmen die eine sich fortbewegt, gleichviel ob hinauf oder hinab, stufen- oder sprungweise, die andere aber auf ihrer Stelle liegen bleibt, so nennt man das die Seitenbewegung; lateinisch: *motus obliquus*.

13.



Wenn mehr als zwei Stimmen zusammenklingen, können auch mehrere Bewegungen zugleich erscheinen. In folgendem Beispiele erscheinen alle drei Bewegungen zugleich.

14.

Diese Stimme ist mit der zweiten in Seiten-, mit der dritten in gerader, mit der vierten in Gegenbewegung.

Diese Stimme ist mit den drei anderen in Seitenbewegung.

Diese Stimme ist mit der ersten in gerader, mit der zweiten in Seiten-, mit der vierten in Gegenbewegung.

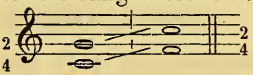
Diese Stimme ist mit der ersten und dritten in Gegen-, mit der zweiten in Seitenbewegung.

Bei der geraden Bewegung ist die Form der Parallele sehr naheliegend. Der Volksgesang liebt eine Melodie mit der zweiten Stimme stricte in Terzen zu begleiten, ähnlich wie Mendelssohn in »Ich wollt' meine Lieb' ergösse sich«. Die ältere Theorie liess im zweistimmigen Satze die Parallelen im Allgemeinen nur bedingungsweise und in beschränktem Umfange zu und verbot die Quinten und Oktavenparallelen, welche in den ältesten Harmonieversuchen (Hucbald) die Regel bilden, gänzlich. Dieses Verbot gilt noch heute und auch für den mehr als zweistimmigen Satz. Demnach dürfen dieselben zwei Stimmen, gleichviel ob stufen- oder sprungweise, in gerader Bewegung nicht in Oktaven fortschreiten. Falsch ist also:

15.

Auch Quinten dürfen in denselben zwei Stimmen, gleichviel ob stufen- oder sprungweise, in gerader Bewegung nicht auf einander folgen. Falsch ist also auch in obigem Beispiele die sprungweise Quintenfortschreitung zwischen der zweiten und vierten Stimme.

16.

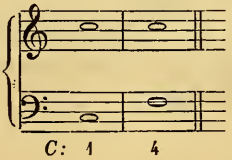


Um diese verbotenen Quinten- und Oktavenparallelen zu vermeiden, merke man folgende Regeln:

Erste Regel.

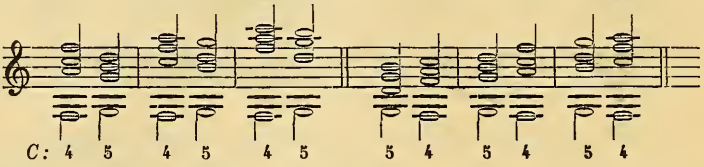
Wenn zwei Accorde einen gemeinsamen Ton haben, so soll dieser gemeinsame Ton derselben Stimme übertragen werden.

In obigem Beispiele soll also die erste Stimme vom *c* des ersten Accordes nicht zum *f* des zweiten Accordes springen, sondern das *c* der zweiten Stimme übernehmen.

17.

Zweite Regel.

Wenn zwei Accorde keinen gemeinsamen Ton haben, so machen die drei obern Stimmen mit dem Bass Gegenbewegung.

18.



Aufgabe.

Der Schüler schreibe diese Folgen oder Harmonieschritte in anderen Durtonarten in allen drei engen Lagen nieder und prüfe jede Stimme einzeln, ob sie, mit allen anderen verglichen, den richtigen Gang genommen und keine Quinten und Oktaven gemacht hat.

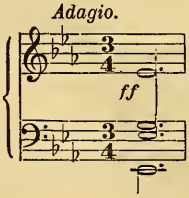
Neben den eben besbriebenen Quinten- und Oktavenparallelen, den sogenannten offnen Quinten und Oktaven, unterscheidet, die Theorie noch verdeckte Quinten und Oktaven. Sie entstehen wenn zwei Stimmen zwar von andren Intervallen aus aber doch in gerader Bewegung in eine Quint oder Oktav hineinschreiten. Dadurch tritt zuweilen ein Accordtheil unverhältnissmässig und unangenehm hervor, zuweilen sind sie ganz am Platze. Die Entscheidung muss von Fall zu Fall dem Geschmacke vorbehalten bleiben. Auch das Verbot der offnen Quinten und Oktaven ist kein vollkommen absolutes.

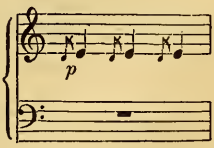
Zweites Kapitel.

Anfang der Komposition mit den drei Dur-Dreiklängen der Dur-Scala.

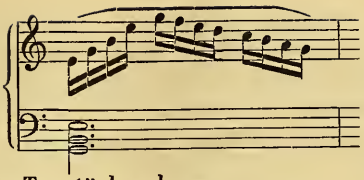
Einleitung.

Man kann sich die Erfindung eines Musikstückes als taktweise vor sich gehend denken. Ein Takt entsteht in der Phantasie des Komponisten.

19. Beethoven, Septett.

20. daran hängt sich ein zweiter,



21.

daran ein dritter,  und so geht es fort, bis das ganze Tonstück geboren.

Der Schüler hat nun im vorigen Kapitel sechs verschiedene zweitaktige Accordverbindungen richtig gebrauchen gelernt. Stoff genug, um unzählige Anfänge wirklicher Kompositionen daraus bilden zu können.

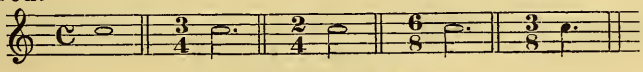
Das wollen wir jetzt lernen. Folgende weitere Vorkenntnisse sind dazu nöthig.

Motiv.

Motiv ist eigentlich das kleinste selbständige Glied eines musikalischen Gedankens. Das Motiv kann einen Theil des Taktes ausmachen, es kann mit dem Takte zusammenfallen, es kann drittens mehr betragen als einen Takt. Nur aus praktischen Gründen identificiren wir hier Takt und Motiv und nennen den Figurengehalt eines Taktes: Motiv.

Einfaches Motiv.

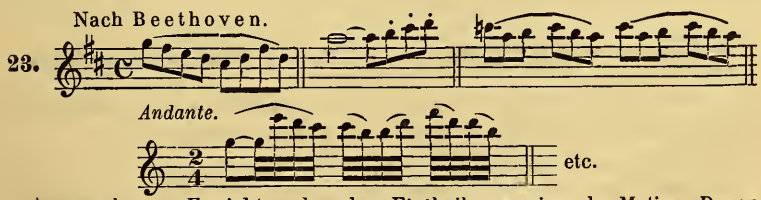
Enthält der Takt seine grösste Note bloss, so ist das Motiv einfach.

22. 

Zusammengesetztes Motiv.

Hat der Takt zwei oder mehr Noten, so heisst die Figur zusammengesetztes Motiv. Jede Taktart kann daher nur ein einfaches, aber sehr viele verschiedene zusammengesetzte Motive haben.

Nach Beethoven.

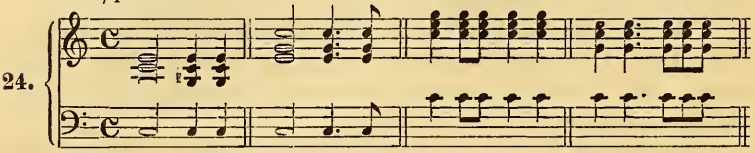
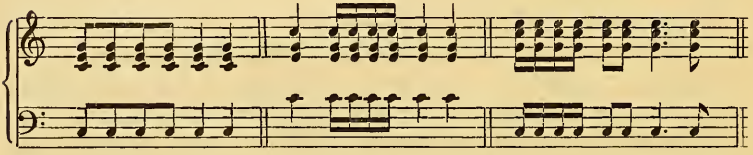
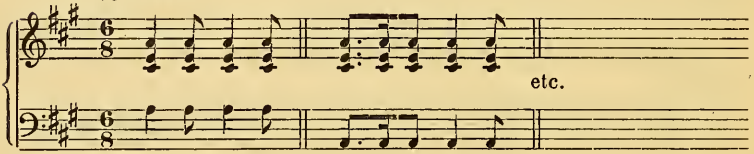
23.

Anmerkung. Es giebt noch andere Eintheilungsweisen der Motive. Davon später.

Kompositionsanfänge mit einem Takte, oder mit Motiven.

Wir haben oben in unseren sechs Harmonieschritten nur einfache Motive im $^4/_4$ Takt gebraucht, und zwar in allen vier Stimmen dasselbe.

Bilden wir über denselben Accord zusammengesetzte Motive, vorerst noch so, dass die drei anderen Stimmen genau auch das Motiv der Oberstimme, nur in anderen Accordtönen enthalten, so sind wir mit dieser Procedur schon in den Stand gesetzt, die mannichfaltigsten eintaktigen Kompositionsanfänge zu erfinden.

Im $^4/_4$ Takt.

24.

Im $^6/_8$ Takt.

Aufgabe.

Der Schüler verwandle den Dreiklang der ersten Stufe der Durtonarten in die mannichfaltigsten zusammengesetzten Motive — erst im geraden dann im ungeraden Takt.

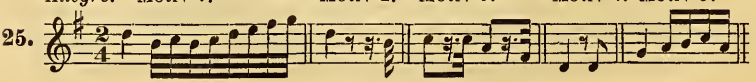
Verfahren dabei, um die Erfindungskraft zu wecken und zu steigern.

Man nehme irgend ein Tonstück eines Meisters vor und blicke auf den Motivinhalt jedes Taktes in der Oberstimme, z. B.

Quartett von Beethoven, II.

Allegro. Motiv 1. Motiv 2. Motiv 3. Motiv 4. Motiv 5.

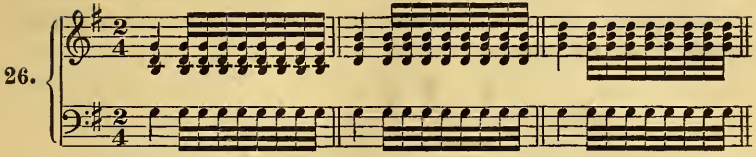
25.



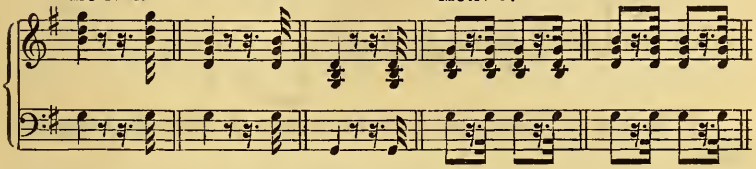
Diese Motive ahme man in ihrer blossen Rhythmik auf dem Dreiklang der ersten Stufe nach, und in allen Lagen, wie folgendes Beispiel zeigt.

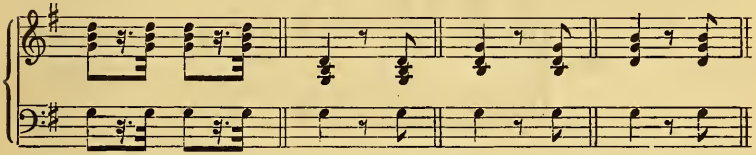
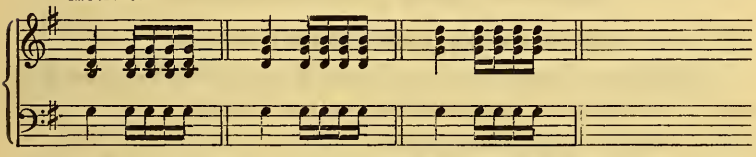
Motiv 1 nach Beethoven in allen drei Lagen.

26.



Motiv 2. Motiv 3.



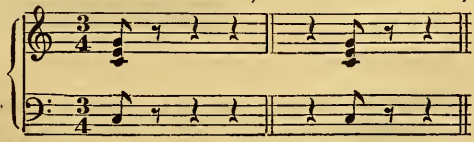
Motiv 4.

Motiv 5.

Erklärungen dazu.

a. Man stutze nicht über das scheinbar geringe, oder scheinbar unbrauchbare Wesen mancher Motive, einzeln, für sich betrachtet. Schon wenn der Schüler alle drei Lagen als verbunden hinter einander spielt, erscheinen sie besser. Welche Bedeutung sie aber erhalten können, wird die Folge zeigen.

b. Man nehme für jetzt genau nur als Motiv, was innerhalb des Taktes liegt. Fängt das Stück mit Auftakt an, so lasse man diesen weg.

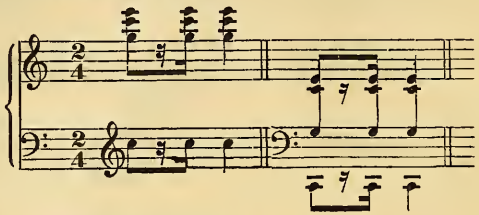
c. In dem zweiten, dritten und vierten Motive kommen Pausen vor. Diese zählen mit zu der rhythmischen Figur. Und wäre auch nur eine Note in einem Takte, und sonst Pausen, wie z. B.:

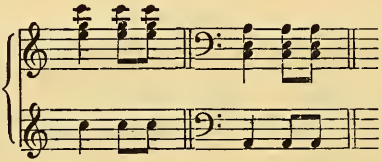
27.



— es sind Motive.

d. Man kann hier schon grosse Klangverschiedenheit hervorbringen, dadurch, dass man die drei Lagen in höheren oder tieferen Oktaven gebraucht, z. B.

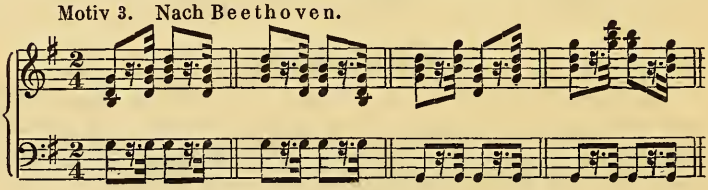
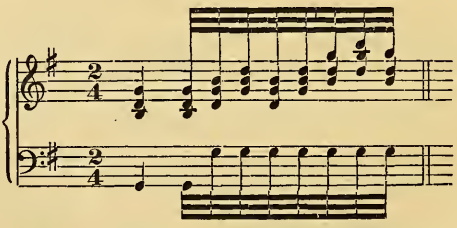
28.

e. Man kann auch den Bass ganz nah an die Oberstimmen legen.

29.

Vermannichfaltigung dieser Motivbildungen.

Erste Vermannichfaltigungsweise.

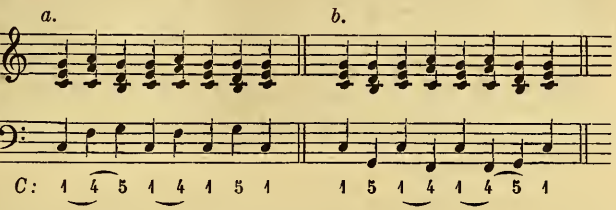
Der Schüler kann in demselben Motiv denselben Accord in den verschiedensten Lagenmischungen durchlaufen, z. B.

Motiv 3. Nach Beethoven.

30.

Motiv 1. Nach Beethoven.

Zweite Vermannichfaltigungsweise.

Bis jetzt sind die Motive nur mit einem Accorde gebildet worden. Der Schüler hat aber oben bereits zwei Accorde mit einander verbinden gelernt. Hängt er nach denselben drei Regeln

der Accordverbindung an den zweiten Accord einen dritten, an den dritten einen vierten, so kann er aus den sechs verschiedenen Harmoniefolgen der drei harten Dreiklänge ganze Accordreihen zusammensetzen, z. B.

31.

Vergleicht der Schüler die Stufenzahlen beider Accordreihen, so sieht er, dass nicht jeder Harmonieschritt in *b.* verschieden ist von dem in *a.*

Die Verschiedenheit der Accordreihen besteht nicht darin, dass jede Harmoniefolge eine von allen anderen ganz verschiedene ist, sondern dass sie nur zuweilen in anderer Ordnung und an anderem Platze erscheint.

Hieraus folgt, dass schon aus den sechs Harmonieschritten der drei harten Dreiklänge sehr viele verschiedene Accordreihen gebildet werden können.

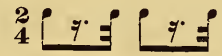
Dieses merke sich der Schüler ein für alle Mal für alle künftig zu bildenden Accordreihen.

Dass diese Verschiedenheiten in der Folge, wenn der Schüler mehr harmonisches Material kennen und gebrauchen lernt, viel reicher werden, versteht sich von selbst.

Um auf die zweite Vermannichfaltigungsweise der Motive zurückzukommen, so sagen wir nun:

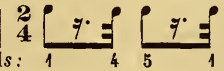
Diese verschiedenen möglichen Accordverbindungen kann der Schüler zur harmonischen Vermannichfaltigung seiner Motive verwenden.

Die rhythmische Figur des dritten oben nach Beethoven gebildeten Motivs sieht so aus:

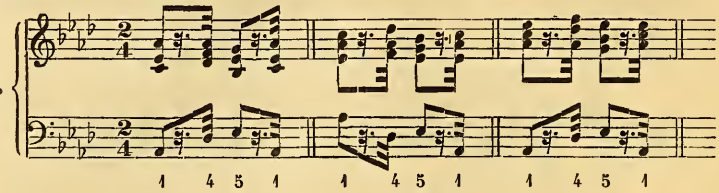
32. 

Nun kann man entweder:

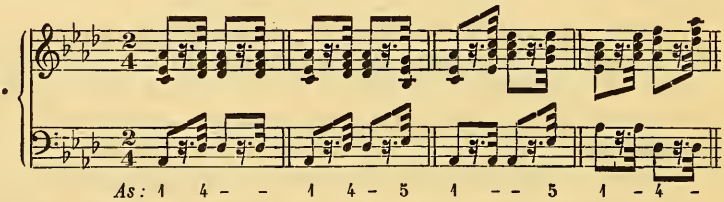
a. jeder dieser einzelnen Noten eine andere Harmonie zuertheilen, z. B.

33. 

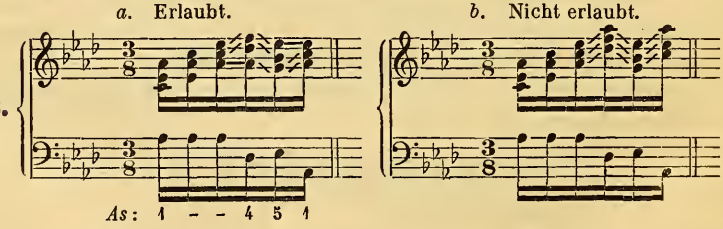
Hiernach würde das Motiv harmonisch ausgeführt in den drei verschiedenen Lagen so aussehen:

34.

Oder man kann:

b. in den Motiven theils mit den Accorden wechseln, theils denselben Accord mehrmals, und zwar letzteren in derselben Lage, oder mit veränderten Lagen hören lassen, z. B.

35.

Man sieht leicht ein, wie verschieden diese Mischungen zu bringen sind, und welche verschiedene Anfangstakte oder Motive von Kompositionen demnach schon mit diesen äusserst geringen Mitteln erfunden werden können, wovon gar manche zu Anfängen von Tonwerken wirklich zu brauchen wären.

Bemerkung. Der Schüler darf auf demselben Accorde in alle Lagen springen. Wenn er aber zu einem andern Accorde übergeht, so muss die letzte Lage des vorigen Accordes und die erste Lage des folgenden Accordes nach den zwei Regeln von S. 7. verbunden werden, z. B.

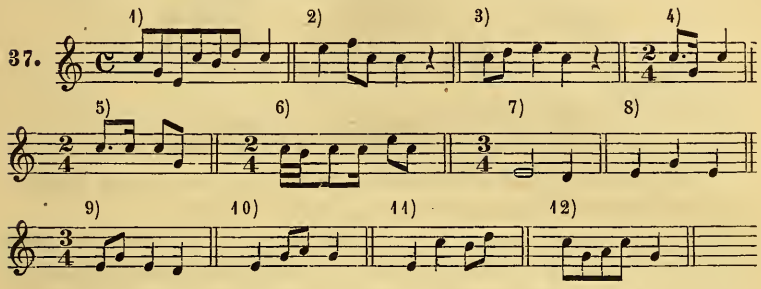
36.

Bei *a.* ist bei dem Wechsel der Accorde vom dritten zum vierten, vom vierten zum fünften und vom fünften zum sechsten Sechszehntheil stets der nächste Stimmenschritt gethan worden. Bei *b.* ergreifen die Stimmen beim Accordwechsel nicht die nächsten Lagen, sondern springen in entferntere, was für jetzt verboten ist.

Aufgabe.

a. Der Schüler arbeite diese verschiedenen Bildungsweisen der Motive nach den gegebenen Regeln, theils nach fremden Motiven, in der Art, wie oben an dem Beethoven'schen gezeigt worden, theils nach eigen erfundenen Rhythmen fleissig durch.

b. Er setze nachstehende Motive in Harmonie:

37.



Der grössere Theil derselben kann mehrfach harmonisirt werden.

Drittes Kapitel.

Erweiterung der eintaktigen Tonbilder zu zweitaktigen, oder zu Abschnitten.

Wir fangen nun an die Ausspinnungskunst der Tonstücke zu lernen und schaffen zunächst zweitaktige Tonbilder.

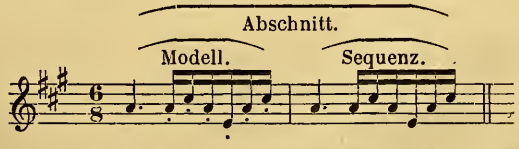
Ein zweitaktiges Tonbildchen besteht aus zwei auf einander folgenden, verbundenen Motiven und heisst Abschnitt.

Wir bilden einen Abschnitt aus Motiven auf zweierlei Art.

Erste Art von Abschnittbildungen.

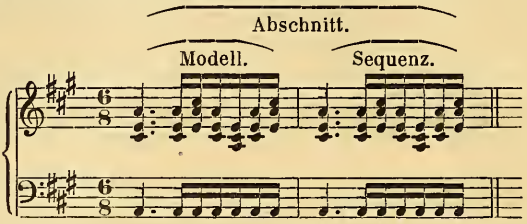
Das erste Motiv wird im zweiten Takte wiederholt.

In solchem Falle nennen wir das erste Motiv das Modell, das zweite, wiederholte, dessen Sequenz.

38.

Bemerkung. Was von jetzt an über die Sequenzen gesagt wird, gilt bis auf Weiteres nur für ihre Gestalt in der ersten oder Ober-

stimme, und wir setzen daher der Raumersparniss wegen öfters auch nur diese her. Der Schüler aber soll sie immer harmonisch vollständig auf zwei Liniensystemen nach den bis jetzt gegebenen Regeln aufschreiben, was ihm keine Schwierigkeiten machen kann. Das vorstehende Beispiel 38 würde er demnach so aufzuschreiben haben:

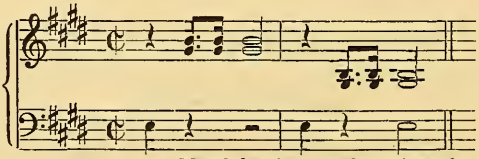
39.



Die erste Art von Abschnitten durch Sequenz eines Modells kann für jetzt auf folgende Weise gebildet werden.

a. Strenge Sequenz. Das Modell wird im zweiten Takte rhythmisch und tonisch ganz genau auf denselben Tonstufen wiederholt. Obiges Beispiel 39 zeigt diese Weise. Siehe auch:

40.

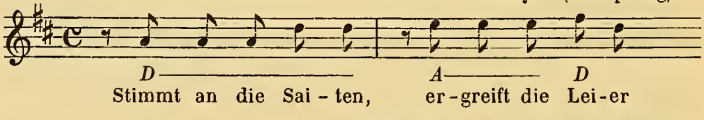


Mendelssohn, Walpurgisnacht.

b. Freie Sequenz. Das Modell wird im zweiten Takte rhythmisch ganz genau, aber tonisch frei wiederholt, z. B.

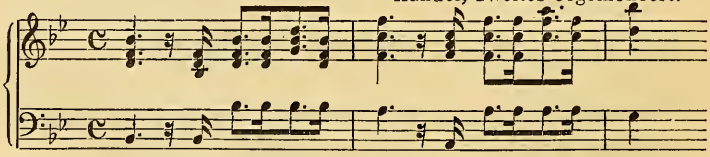
J. Haydn (Schöpfung).

41.



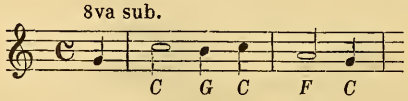
Händel, zweites Orgelkoncert.

42.



8va sub.

43.

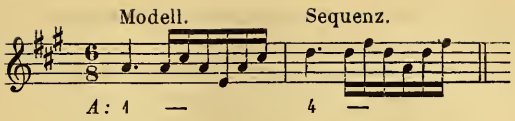


J. Brahms, Finale der *C* moll Sinfonie.

Bei *b.* wird das Modell entweder:

1. Mit denselben Intervallenschritten auf andere Stufen versetzt.

44.

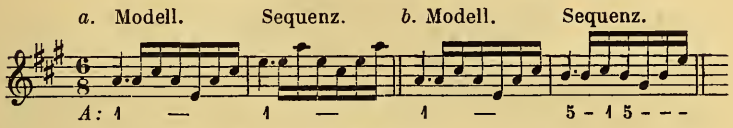


Hier sind dieselben Intervallenverhältnisse, aber das Modell steht auf der ersten, die Sequenz auf der vierten Stufe von *A*.

Oder:

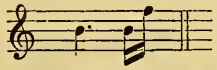
2. Mit weiteren oder engeren Intervallenverhältnissen.

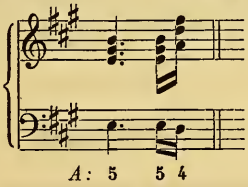
45.



In *a.* ist die erste Terz des Modells in der Sequenz in eine Quart verwandelt, u. s. w. In *b.* ist die erste Terz des Modells in der Sequenz in eine Sekunde verwandelt, u. s. w.

Bemerkung. Der Schüler soll für jetzt nur solche Intervallenveränderungen bringen, zu welchen er gute Verbindungen der ihm bekannten drei Dreiklänge anwenden kann. Die Sekunde in der Sequenz bei *b.* hat die Accordfolge 5 1, welche er anwenden darf. Wollte er die Terz des Modells z. B. in eine Quinte verwandeln,

46.

so hätte er dazu keine andere Accordfolge, als 5 4,

47.

welche einen Sprung macht, den er in den Sekundenharmonieschritten noch nicht gebrauchen darf.

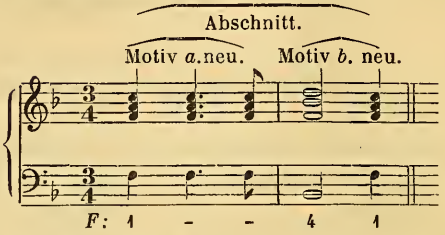
Fernere Muster für diese Art gleichartiger Abschnitte bieten unter andern: der Anfang des »Hirtengesang« in Beethovens sechster Sinfonie, der Anfang des Scherzo in der siebenten und in der neunten Sinfonie desselben Komponisten, der erste Choreinsatz in Händels »Hallelujah«.

Aufgabe.

Man bilde Abschnitte mit strengen und freien Sequenzen nach den ebenbeschriebenen Weisen.

Zweite Art von Abschnittbildungen.

Das erste Motiv wird nicht wiederholt, sondern es wird ein neues damit verbunden.

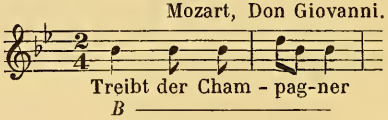
48.

Hier fallen die Begriffe Modell und Sequenz weg, denn das zweite Motiv ist keine Wiederholung des ersten, sondern ein neues.

Die Muster für diese zweite Art der zweitaktigen Motive sind zahllos.

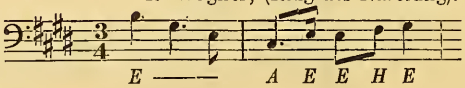
Aufgabe.

Man erfinde solche Abschnitte nach folgenden beiden Mustern

49. a.



49. b.



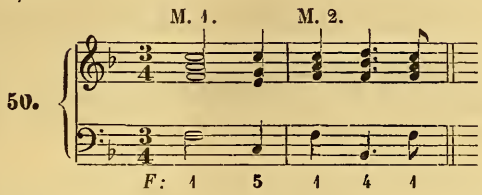
und nach andren.

Viertes Kapitel.

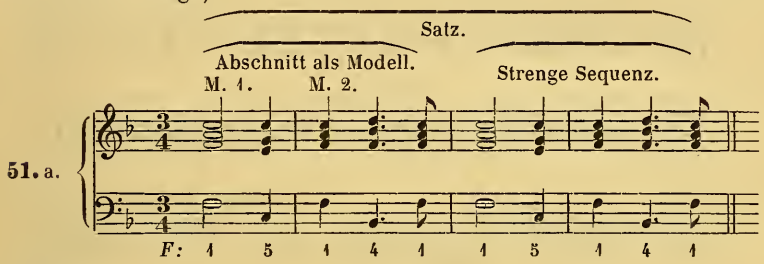
Erweiterung zweitaktiger Tonbilder zu viertaktigen, oder zu Sätzen.

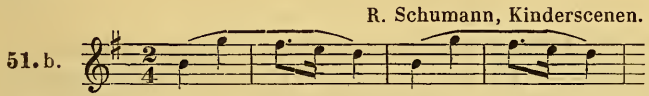
Wir haben die eintaktigen Tonbilderchen dadurch zu zweitaktigen erweitert, dass wir den ersten Takt, das erste Motiv als Modell zu einem zweiten nahmen, dass wir den Figureninhalt des ersten Taktes im zweiten auf ganz gleiche oder doch ähnliche Weise wiederholten, dass wir entweder eine strenge oder freie Sequenz bildeten.

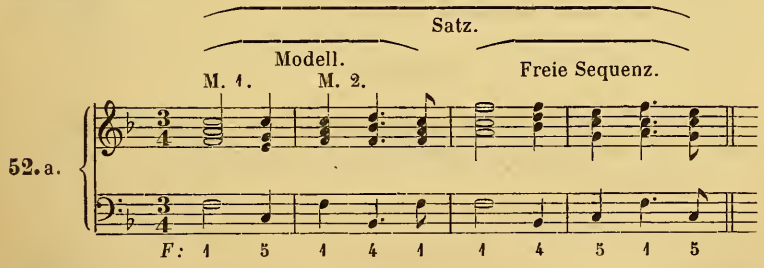
Der Schüler fasse diese Ausspinnungsmaxime scharf auf, denn mit ihr führen wir ihn stufenweise bis zur Komposition der grössten Tonstücke.

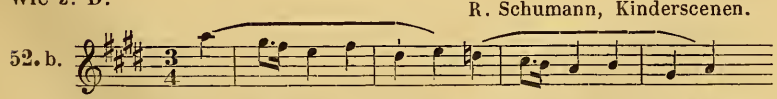
Wir können auch einen ganzen zweitaktigen Abschnitt als Modell auffassen, z. B.

Machen wir zu vorstehendem Abschnitte eine Sequenz, so erhalten wir dadurch zwei verbundene Abschnitte.

Zwei verbundene Abschnitte nennen wir einen Satz.

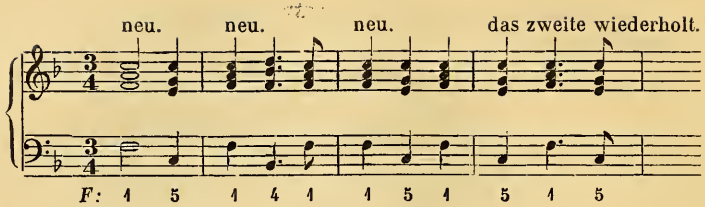
Die Abschnittsequenzen können wieder wie die Motivsequenzen entweder strenge,

wie z. B.



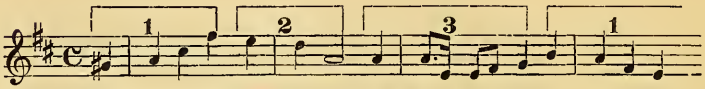
oder freie sein.

wie z. B.



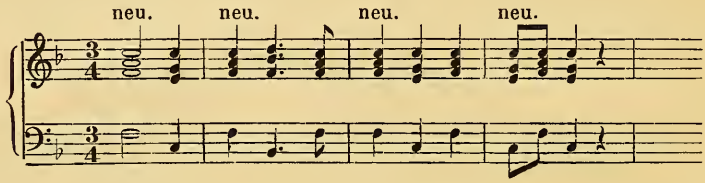
Der Satz kann auch aus drei oder vier verschiedenen Motiven gesponnen werden. Im ersten Falle wird ein Takt, gleichviel welcher, wiederholt,

52. c.

z. B.

52. d.

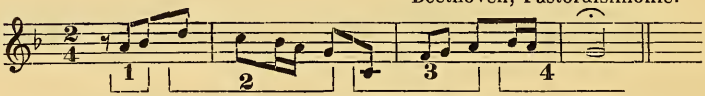


im andern Falle sind natürlich alle vier Motive neu.

52. e.

z. B.

Beethoven, Pastoralsinfonie.

52. f.



Geht der Schüler die freien Sequenzbildungen nach Motiven durch und wendet sie auf die freien Sequenzbildungen nach Abschnitten an, so wird er schon hier sehen, zu wie verschiedenen Satzbildungen dasselbe Modell Anlass giebt.

Aufgabe.

Man bilde Sätze durch strenge und freie Sequenzen von Abschnitten in verschiedenen Tempo-, Takt- und Tonarten.

Fünftes Kapitel.

Erweiterung viertaktiger Tonbilder zu achttaktigen, oder zu einfachen Perioden.

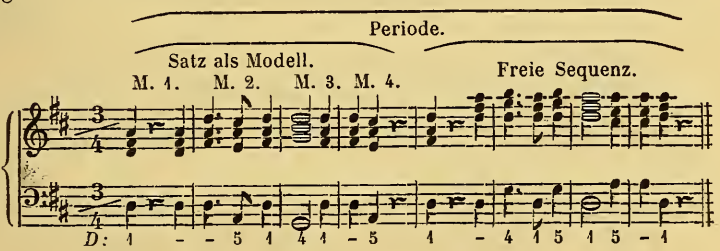
Wir nehmen dieselbe Ausspinnungsmaxime mit einem Satze vor, erfinden einen Satz von vier verschiedenen, neuen Motiven, betrachten diesen als Modell und verbinden die Sequenz damit. Hierdurch erhalten wir ein kleines Tonbild von acht Takten, welches aus zwei Sätzen besteht.

Zwei verbundene Sätze nennen wir eine Periode, und zum Unterschied von anderen, später zu entwickelnden, einfache Periode.

Aufgabe.

Der Schüler bilde Perioden durch strenge und freie Sequenzen von Sätzen in verschiedenen Tempo-, Takt- und Tonarten. Die strenge Sequenz bedarf keines Beispiels. Von einer Periode, die durch freie Sequenz eines Satzes ausgesponnen, wird ein Beispiel genügen.

53.



Ganzschluss.

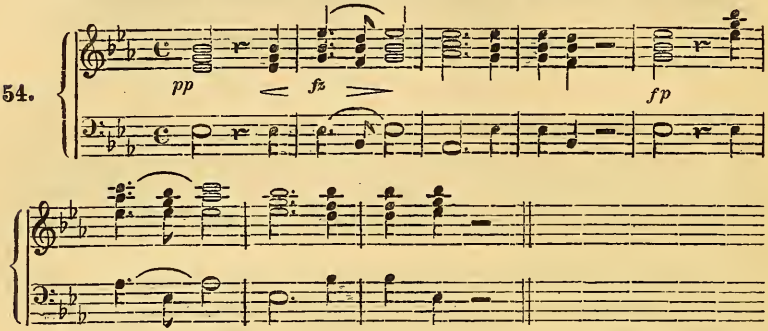
Der letzte Harmonieschritt der Periode soll für jetzt stets 5—1 sein. Diese Form der Cadenz heisst Ganzschluss.

Ausser den mannichfaltigen verschiedenen Bildungen der einfachen Periode, welche, um den Schüler nicht zu verwirren, später an geeigneten Punkten weiter entwickelt werden sollen, giebt es eine Aufgabe, die wir schon jetzt als eine ebenso interessante, als nützliche, die Phantasie besonders befruchtende Übung hier nachträglich beigeben können.

Sie besteht darin, dass eine und dieselbe Periode in verschiedene andere Takt-, Tempo- und Tonarten gesetzt wird.

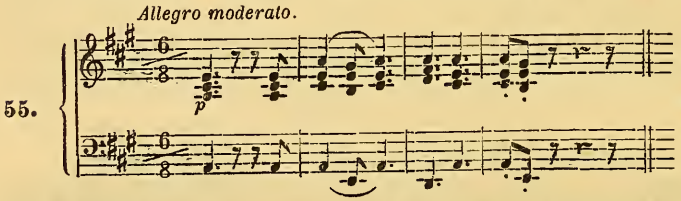
Man nehme die oben gezeigte Periode, Beispiel 53 vor, und vergleiche damit die nachfolgenden Umbildungen.

Die Periode als *Adagio*, in *Es* dur und in $^4/_4$ Takt umgewandelt.

54.

Der Raumersparniss wegen geben wir von den folgenden Umbildungen nur den ersten Satz als Modell; der Schüler möge durch Hinzufügung der Sequenz die Periode herstellen.

Die Periode als *Allegro*, in *A* dur und in $^6/_8$ Takt umgewandelt.

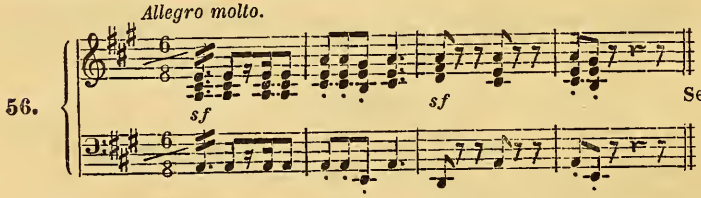
55.



Sequenz.

Auch rhythmisch variiren kann er jede solche Umbildung wieder; z. B. die vorstehende.

56.

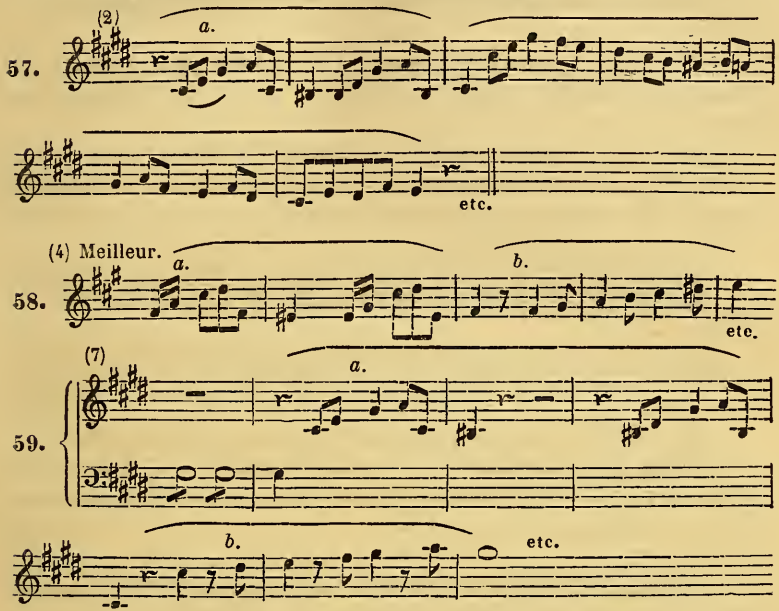


Sequenz.

Diese Umbildungsübung nehme der Schüler fleissig mit seinen eigenen Perioden vor; sie ist, wie schon bemerkt, eine der nützlichsten für den Komponisten, dessen Kunst, wie die Folge zeigen wird, hauptsächlich darin besteht, einem musikalischen Gedanken die mannichfaltigsten Veränderungen verleihen zu können, so dass er zwar immer als derselbe, aber doch zugleich auch immer als ein anderer erscheint.

Diese Kunst hat die Meister vorzüglich mit zum Schaffen ihrer herrlichen Werke befähigt.

Dass ich dem Schüler nichts anrathe, als was die grössten Meister wirklich gethan, mögen folgende Skizzen Beethoven's zum letzten Satze seines *Cis* moll-Quartetts beweisen.



Unter sieben verschiedenen Versuchen, ein gutes Thema zu ersinnen, finden sich drei verschiedene Gestaltungen desselben Gedankens. Bei 2 (*a.*) ist der erste Gedanke in $^4/_4$ Takt; bei 4 (*a.*) ist derselbe Gedanke nach *Fis* moll und in $^6/_8$ Takt gebracht; bei 7 (*a.*) hat ihn der Meister wieder in der ersten Takt- und Tonart, aber weiter auseinandergelegt versucht. Bei 4 (*b.*) hat er einen anderen zweiten Abschnitt gebildet, und diesen wieder in 7 (*b.*) anders rhythmisch benutzt.

Genug, denke ich, um die Nützlichkeit der oben angegebenen Umbildungsübung darzuthun.

Eine weitere leichte Zuthat zu den bisherigen Übungen ist, dass der Schüler seinen kleinen Gedanken Vortragsbezeichnungen beigebe, wodurch sie den Geist des Beginnenden auf den Ausdruck hinlenken, wovon später Weiteres und Wichtigeres beizubringen sein wird.

Beiläufig sieht der Schüler an den Beethoven'schen Skizzen, dass auch die grössten Meister oft lange und mühsam nach den rechten Gedanken suchen müssen, ja zuweilen dazu recht handwerksmässige Maximen benutzen.

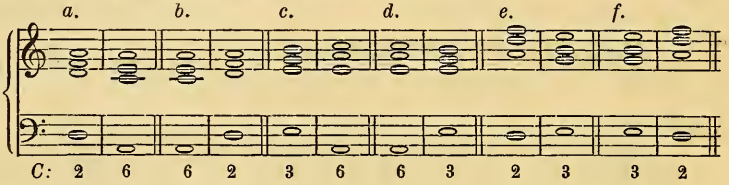
Sechstes Kapitel.

Der kleine, oder weiche, oder Moll-Dreiklang.

Wir haben die bisherigen kleinen Tonbilder nur mit den Dreiklängen der ersten, vierten und fünften Stufe der Durtonart gebildet.

Indem wir von jetzt ab auch die Molldreiklänge benutzen, erhalten wir zunächst sechs neue Harmonieverbindungen der Molldreiklänge unter einander, nämlich 2—6, 6—2, 3—6, 6—3, 2—3, 3—2.

60.

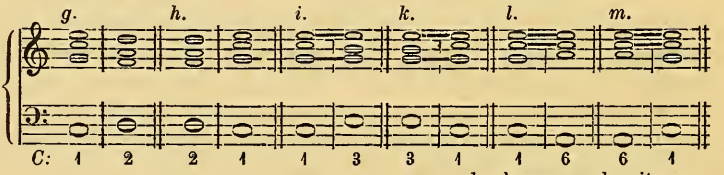


Die andern Lagen kann sich der Schüler selbst hinschreiben.

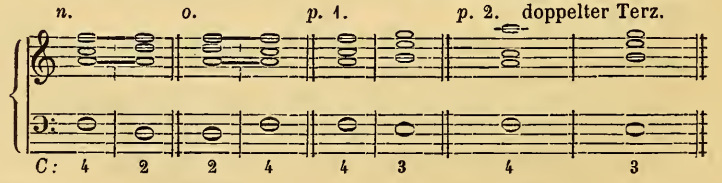
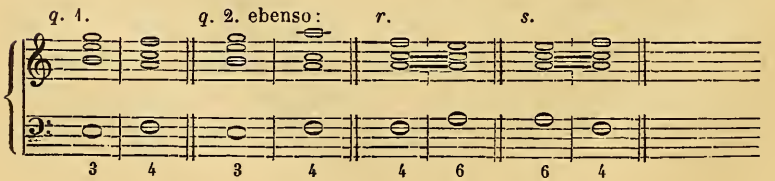
In den Beispielen *a. b. c. d.* ist ein gemeinsamer Ton; bei *e.* und *f.* ist keiner. Die Stimmenverbindung geschieht nach den zwei gegebenen Regeln (S. 7.) und ferner: 5—2, 2—5, 5—3, 3—5, 5—6, 6—5.

Verbinden wir die drei weichen Dreiklänge auch mit den drei harten, so entstehen folgende weitere neue Accordfolgen.

61.



62.



Bemerkung. Die Accordverbindungen *i. k. l. m. n. o. r. s.* haben zwei gemeinsame Töne, wie die Parallelstriche zeigen. Man nennt Accorde die zwei Töne gemein haben (nach M. Hauptmann) terzverwandte, solche die einen Ton quintverwandt. Die anderen Sekundenfolgen haben, wie alle Sekundenfolgen, keinen gemeinsamen Ton.

Aufgabe.

Frage: Welches sind die terzverwandten und welche die quintverwandten Dreiklänge zu *C e G*, u. s. w.?

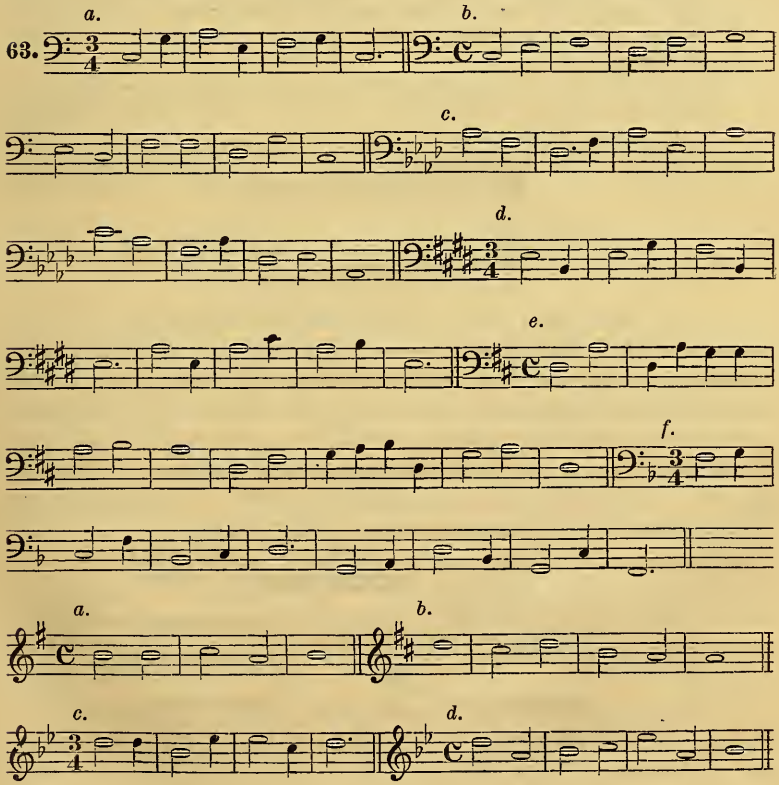
1. Der Schüler schreibe zu vorstehenden in Noten gegebenen Beispielen die anderen Lagen auf.

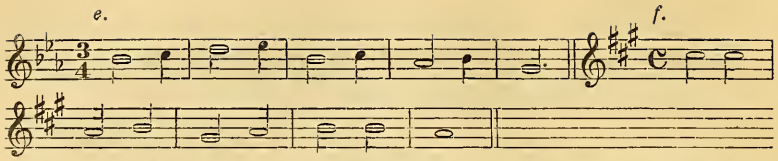
2. Er setze die bloss in Zahlen gegebenen Folgen in allen drei Lagen aus.

3. Er schreibe alle hier gezeigten neuen Accordfolgen in einigen anderen Dur-Tonarten auf.

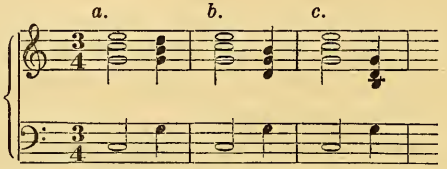
4. Er setze zu folgenden Bässen und Sopranen die andern Stimmen:

63.



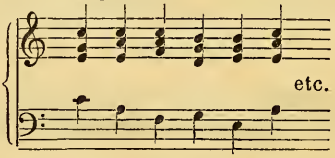


Bemerkungen: Das bei der Verbindung nicht verwandter Dreiklänge nothwendige Verfahren: die Stimmen in Gegenbewegung zum Bass zu führen, ist von jetzt ab auch bei der Verbindung verwandter Dreiklänge gestattet: Demnach kann in Beispiel der Bässe *a.* wenn der *C*-Dreiklang in Terzlage beginnt nach *G* die Oberstimme auf folgende verschiedne Arten fortschreiten:

64.

Mit Anwendung dieser Methode können die oben gestellten Aufgaben in einer unendlichen Reihe von Variationen ausgeführt werden. — Zur Orientirung versetze der Schüler auch die geraden Rhythmen ins Ungerade und umgekehrt.

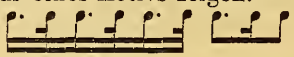
Nach mehrfacher Behandlung der gestellten Aufgaben versuche der Schüler selbst einen vollständigen Accordsatz — ohne bestimmte Takteintheilung mit folgendem Anfang:

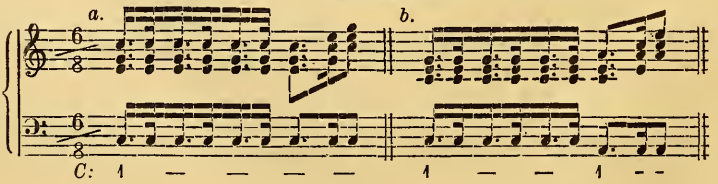
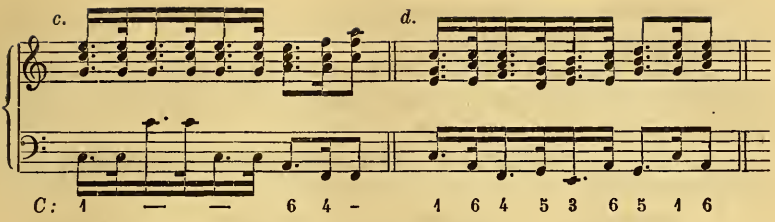
65.



5. Er bilde aus diesen verschiedenen Accordreihen in bestimmten Ton-, Takt- und Tempoarten Motive, aus Motiven Abschnitte, aus Abschnitten Sätze, aus Sätzen Perioden nach der im fünften Kapitel gegebenen Anleitung. Wendet er die nur bisher entwickelten Bildungsmaximen der Motive, Abschnitte, Sätze und Perioden darauf an, so ergiebt sich ein unerschöpflicher Übungsstoff. Ich will einige Beispiele aus der ersten Accordreihe genommen nur an derselben rhythmischen Figur eines Motivs zeigen.

Rhythmische Figur. **66.**

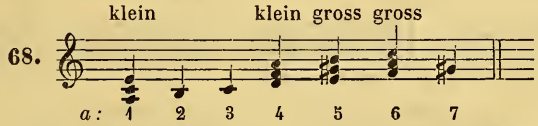


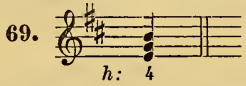
67.

a. Der erste Accord der ersten Tonreihe nur genommen.
b. Die ersten zwei Accorde verwendet.
c. Die ersten drei Accorde verwendet.
d. Fünf Accorde mit Wiederholung von 1, 5, 6 verwendet

Siebentes Kapitel.

Die kleinen und grossen Dreiklänge in der Mollscala.

Der Schüler soll jetzt auch kleine Stücke in Moll komponiren lernen.

In der Mollscala liegen die Dur- und Molldreiklänge auf anderen Stufen, folgendermaassen:

Bezeichnung. Die Molltonart wird durch einen kleinen lateinischen Buchstaben bezeichnet. Steht also z. B. *h*—4 da, so heisst das stets *h* moll, Molldreiklang auf der vierten Stufe,



denn einen andern Dreiklang giebt es auf dieser Stufe nicht.

Die Mollscala hat nur zwei Durdreiklänge, auf der fünften und sechsten Stufe, und nur zwei Molldreiklänge, auf der ersten und vierten Stufe. Es sind folglich nur weniger Harmonieschritte mit diesen beiden Arten von Dreiklängen möglich, als in der Durtonart.

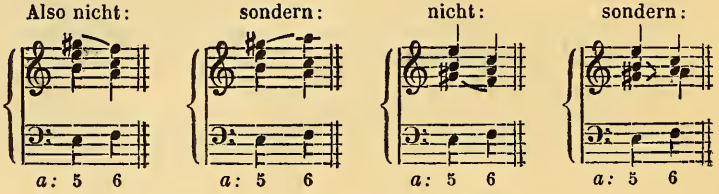
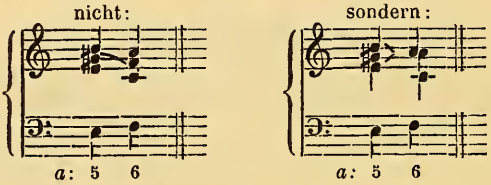
Um ähnliche kleine Tonbilder, Motive, Abschnitte, Sätze, einfache Perioden wie in Dur auch in Moll komponiren zu können, bedarf es weiter nichts, als die Anwendung der für die Verbindung

der Dreiklänge in der Durtonleiter gegebenen Regeln auch auf die Dreiklänge der Molltonleiter.

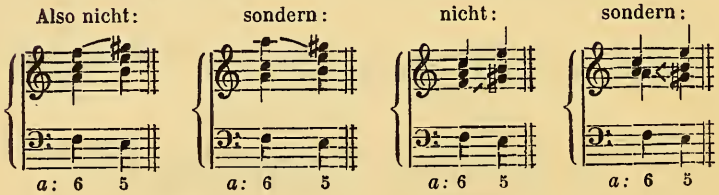
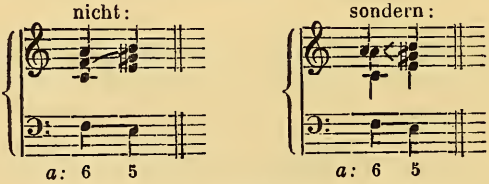
a. Die Folgen 1—4, 4—1, 1—5, 5—1, 4—5, 5—4 werden genau so behandelt, wie in Dur. Der Schüler möge sie sich aussetzen.

b. Bei den Folgen 5—6 und 6—5, muss in *b.* die Terz verdoppelt werden.

70.



71.



Ohne diese Verdoppelung entstehen entweder Quinten- und Oktavenparallelen, oder eine der Stimmen muss einen übermässigen Sekundenschritt thun. Übermässige Intervalle, noch heute für den Sänger schwierig, gelten in der ältern Vokalperiode, aus welcher die Verdoppelungsregel stammt, für unmelodisch. In der neuern Musik wird von ihr vokaliter und instrumentaliter häufig abgewichen. Die orientalische Melodik charakterisirt gerade der übermässige Sekundenschritt.

Hiermit ist der Schüler im Stande, alle oben gezeigten Bildungen auch in Moll fehlerfrei ausführen zu können.

Aufgabe.

a. Der Schüler entwerfe sich verschiedene Accordreihen in Moll, bezeichne Tonart und Stufen auf die eben angegebene Weise und prüfe besonders die Folgen 5—6, 6—5, ob die Regeln der Verbindung nicht verletzt sind.

b. Er bilde daraus Motive, Abschnitte, Sätze und einfache Perioden nach der oben gegebenen Anleitung.

Achtes Kapitel.

Der Dominant-Septaccord.

Die beiden Arten von Dreiklängen, welche der Schüler kennt, der harte und weiche nämlich, werden konsonirende, wohlklingende Accorde genannt. Es giebt aber noch andere Accordarten, welche man dissonirende nennt.

Mit konsonirenden Accorden kann man ein Tonstück schliessen, denn sie geben das Gefühl von Ruhe, Befriedigung; mit dissonirenden Accorden kann man kein Stück schliessen, denn das Gefühl erhält keine Befriedigung, es muss auf sie ein konsonirender Accord folgen.

Der erste dissonirende Accord, welchen wir kennen und gebrauchen lernen wollen, ist ein vierstimmiger und heisst Dominant-Septaccord, auch wesentlicher, oder Hauptseptaccord. Er besteht aus Grundton, grosser Terz, reiner Quint und kleiner Septime, oder aus drei über einander gebauten Terzen, wovon die untere eine grosse Terz ist, die zweite und dritte kleine Terzen sind. Er ist in Dur und Moll gleich und hat seinen Sitz auf der fünften Stufe beider Tonarten.

72.

Man kann ihn innerhalb einer bestimmten Tonart leicht bilden, indem man der Quint des Durdreiklangs auf der fünften Stufe eine kleine Terz oben zusetzt, oder, was dasselbe ist, dass man über den Grundton des harten Dreiklangs auf der fünften Stufe eine kleine Septime setzt.

Bezeichnung dieses Accordes.

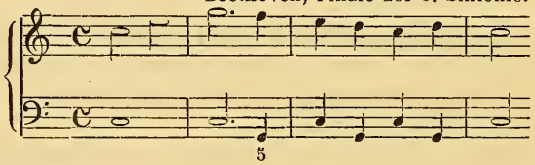
Wir setzen über die 5, welche den harten Dreiklang auf der fünften Stufe bedeutet, einen Punkt: $\dot{5}$, als Zeichen für die hinzugefügte Septime. — Gebräuchlicher ist als Zeichen die Ziffer 7.

Der Dominantseptaccord wird hier vor den übrigen Septimenaccorden vorweg behandelt, wegen seiner häufigen Verwendung. Er rangirt in dieser Beziehung mit den drei Hauptdreiklängen gleich. Aus diesen vier Accorden besteht in der Regel das ganze Harmoniematerial der ältern vor — Strauss'schen, und der heutigen ländlichen Tanzmusik, auch die vierhändige Klaviermusik aus der Schule Diabelli's geht selten über diesen Accordbestand hinaus.

Ein berühmtes Thema, nur aus Hauptdreiklängen und Dominantseptaccord gebildet, ist:

Beethoven, Finale der 5. Sinfonie.

73.



Ziemlich die Hälfte Händel'scher, Mozart'scher und Beethoven'scher Melodien ruht auf einem ähnlich einfachen, harmonischen Unterbau. Mit dem Dominantseptimenaccorde betreten wir das Gebiet der dissonanten Harmonien.

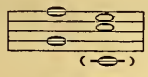
Dissonant bedeutet hier nicht: übelklingend sondern unselbständig. Ein einziger Durdreiklang eignet sich zu einem Signal, zur Noth auch ein Molldreiklang, ein Septimenaccord aber nicht. Ebensowenig schliesst man ein längeres Tonstück mit einem solchen dissonanten Accorde ab, Schumann versuchte dies scheinbar einmal in den »Kinderscenen« aber eben nur scheinbar.

Bis auf Orlando di Lasso und Palestrina kennt die ältere Musik keine eigentlichen Septimenaccorde. Sie bürgerten sich erst ein, nachdem Gesang und Instrumentenspiel bedeutend an Beweglichkeit gewonnen hatten, ungefähr um dieselbe Zeit, wo auch die Oper entstand (um 1600) und gingen zunächst aus den sogenannten Durchgangsharmonien und den Vorhaltsaccorden, an welchen die ältere Chormusik ungemein reich ist, hervor.

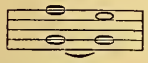
Nach den Bedingungen, welche für diese letztgenannten Arten der Dissonantenharmonien galten, wurde auch der Gebrauch des Septimenaccordes regulirt. Die Regeln nach denen man in einen Septimenaccord eintreten darf und aus demselben fortschreiten muss, haben sich im Laufe der Zeit modificirt: aber noch heute beobachten

Meister und Schüler *a*) die Einfügung oder Vorbereitung eines Septimenaccordes, und *b*) seine Auflösung.

Für die letztere, die Auflösung, genügen bis auf Weiteres folgende vier Schemen:

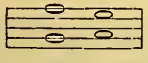
I) 

a) Während der Grundton eine Quart aufwärts — oder eine Quint abwärts schreitet — geht die Septime eine Stufe abwärts.

II)

b) Während der Grundton liegen bleibt, geht die Septime eine Stufe abwärts.

III)

c) Während der Grundton eine Stufe aufwärts schreitet, bleibt die Septime liegen.

IV) 

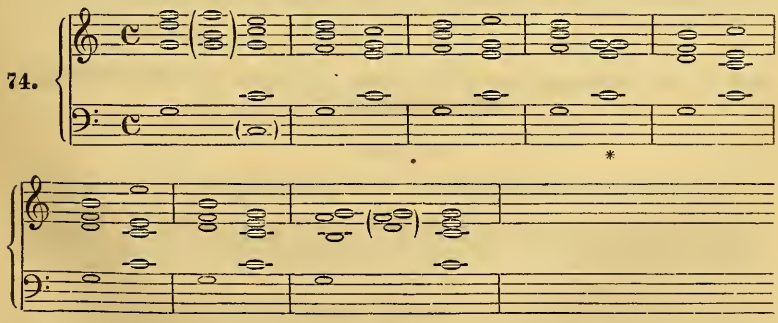
d) Grundton und Septime thun einen Schritt gegen einander.

Es ist gleichgültig, welche Schlüssel der betreffenden Septime vorgeschrieben werden, sie kann *cis—his*, *cis—h*, *cis—b*, *d—cis*, *d—c*, *d—ces* etc. heissen. Die angeführten Schemata passen für fast alle Arten von Septimenaccorden.

Das Wesentliche im Septimenaccorde ist das Septimenintervall; auf die beiden Stimmen, welche letzteres bilden, hat der Schüler bei Auflösung des Septimenaccordes die Hauptaufmerksamkeit zu richten. Die Wege für Terz und Quint sind freier, für ihre Fortschreitung sind nur die bereits bekannten Gesetze der Stimmführung zu beachten. Zu bemerken ist, dass im vierstimmigen Satze Terz oder Quint des Septimenaccords häufig ausgelassen werden und statt des einen dieser beiden Accordtheile der Grundton verdoppelt wird.

Die gebräuchlichste Auflösung des Dominantseptaccordes ist die nach dem tonischen Dreiklang.

Sie erfolgt nach Schema Nr. I.

74. 

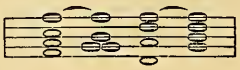
(Die mit * bezeichnete Auflösung ist schulmässig incorrect und bedarf an ihrer Stelle einer gewichtigen melodischen Veranlassung.)

Bezüglich des Eintritts des Septimenaccords wurde anfangs verlangt, dass der Septimenton

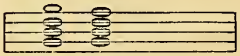
entweder im vorhergehenden Accorde schon in derselben Stimme liege (Vorbereitung),

oder dass ihm in derselben Stimme die Octave vorhergeht (Einführung).

Vorbereitung:



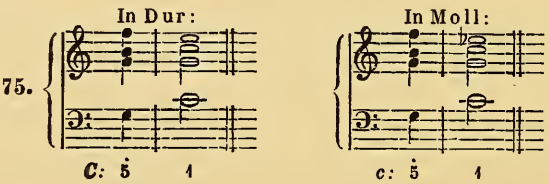
Einführung:



Die Vorbereitung schliesst sich an einen analogen Vorgang bei den Vorhaltsaccorden an, die Einführung verweist auf den Brauch bei den Durchgangsdissonanzen. In der Handhabung dieser Regeln weichen die Theoretiker bedeutend von einander ab, bezüglich des Dominantseptimenaccords folgt die Mehrzahl von ihnen der heutigen Praxis und erlaubt den Eintritt ohne Vorbereitung der Einführung.

Von dem Dominantseptaccorde haben wir danach für jetzt immer nur einen Harmonieschritt: 5̇—1.

75.

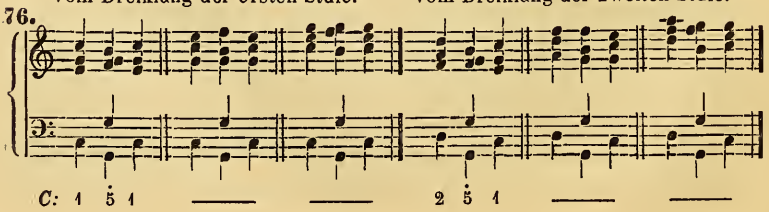


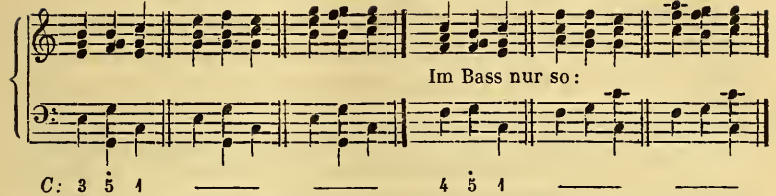
Zu dem Dominantseptaccorde dagegen können wir von allen dem Schüler bis jetzt bekannten Dreiklängen hinschreiten.

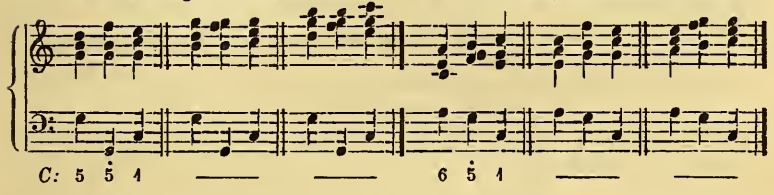
Tabelle der verschiedenen Verbindungen der Dur- und Molldreiklänge mit dem Septaccorde.

In Dur.

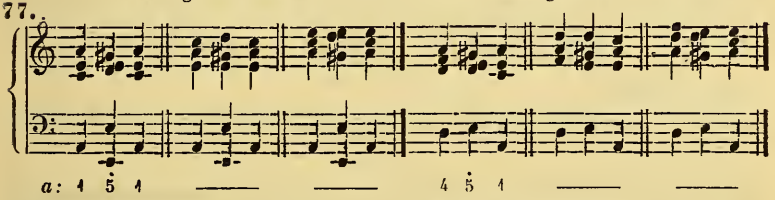
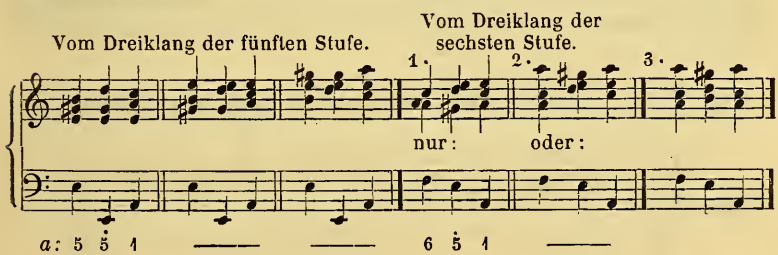
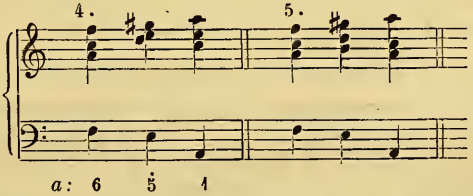
Vom Dreiklang der ersten Stufe. Vom Dreiklang der zweiten Stufe.

76.

Vom Dreiklang der dritten Stufe. Vom Dreiklang der vierten Stufe.



Vom Dreiklang der fünften Stufe. Vom Dreiklang der sechsten Stufe.

In Moll.

Vom Dreiklang der ersten Stufe. Vom Dreiklang der vierten Stufe.

77.

Vom Dreiklang der fünften Stufe. Vom Dreiklang der sechsten Stufe.

78.

Bemerkungen: *a.* 4 und 5 sind wegen der übermässigen Secund als Ausnahme zu betrachten. *b.* Das sprungweise Zusammentreten von Grundton und Septime wie in 1, 2 und 4 und in andren vorhergehenden Fällen ist in der Gesangmusik ein besonderer Effect, der durchaus nicht als Regel gelten darf.

Aufgaben.

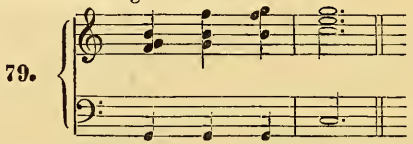
a. Man transponire vorstehende Beispiele in einige entferntere Tonarten schriftlich und spiele sie dann am Klavier, z. B. in *E* dur, *e* moll, *Cis* dur, *cis* moll u. s. w., um Auge und Ohr vertraut damit zu machen.

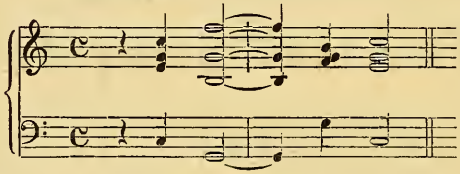
b. Man versuche, wo Gelegenheit, andre Stimmführungen.

c. Man bilde viele verschiedene Harmoniereihen in Dur und Moll, und bringe den Septaccord in allen hier gezeigten Verbindungen fleissig an.

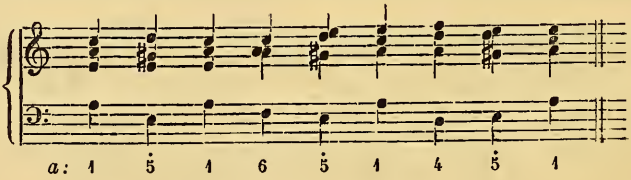
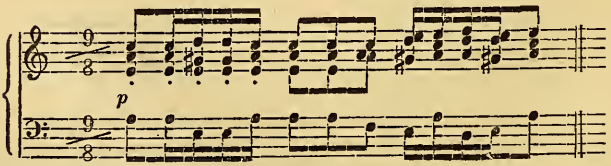
NB. Der Septaccord kann alle Lagen durchlaufen ohne sich aufzulösen, nur die letzte, wo der Übergang zum tonischen Dreiklang erfolgt, muss nach den Regeln der Auflösung fortschreiten. Z. B.

79.



80.

c. Der Schüler verwandle die gesetzten Harmoniereihen in Motive, Abschnitte, Sätze und Perioden. Als Beispiel folge der Raumersparniss wegen nur ein Motiv.

1. Harmoniereihe mit dem neuen Accorde.

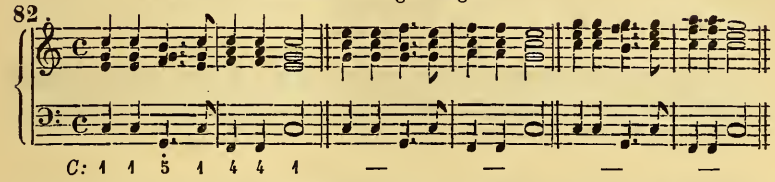
81.

2. Motiv daraus gebildet.

Man wechsele dabei mit enger und weiter Lage nach Art folgender Beispiele:

Erste Art.

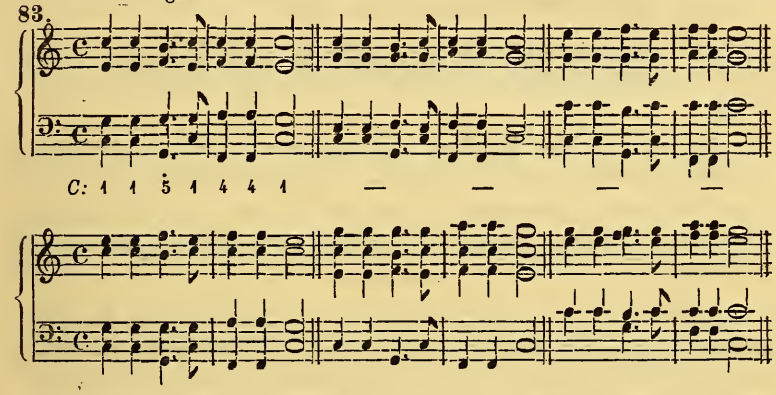
Wir können die enge Harmonie in weite verwandeln und die Stimmen durchgängig so fortführen, z. B.

Abschnitt in seinen drei engen Lagen.

82.

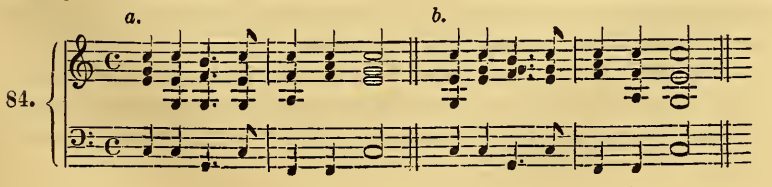


Derselbe Abschnitt in verschiedene weite Lagen oder zerstreute Harmonie gebracht.

83.

Bei dieser ersten Art haben wir nichts zu thun, als die Stimmen weiter aus einander zu legen, zu versetzen und dann in derselben Weise wie in enger Harmonie fortzuführen. Die zweite Stimme z. B. im Beispiel 82 ist im Beispiel 83 um eine Oktav tiefer gesetzt und geht dann ihren Weg genau wie oben fort. Auf ähnliche Weise sind alle anderen Versetzungen behandelt.

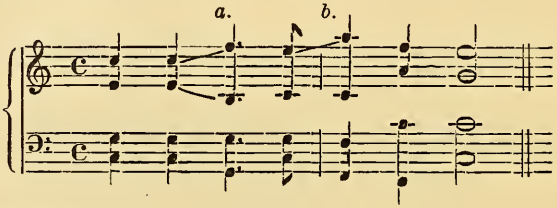
Zweite Art.

Wir gehen auf solchen Accorden, die mehrmals hinter einander gebraucht werden, aus enger in weite, oder umgekehrt aus weiter in enge Harmonie über.

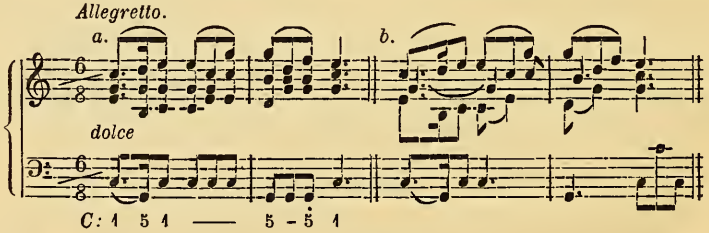
84.

Bei *a.* sind wir im ersten Takte aus enger in weite, im zweiten Takte aus weiter in enge Harmonie übergegangen. Bei *b.* ist im ersten Takte der Übergang aus weiter in enge, im zweiten Takte aus enger in weite Harmonie zu sehen.

Dritte Art.

Wir bringen die vorige Art nicht bloss auf demselben wiederholten Accorde an, sondern wir springen auch beim Übergange von einem Accorde zu dem anderen mit den Stimmen.

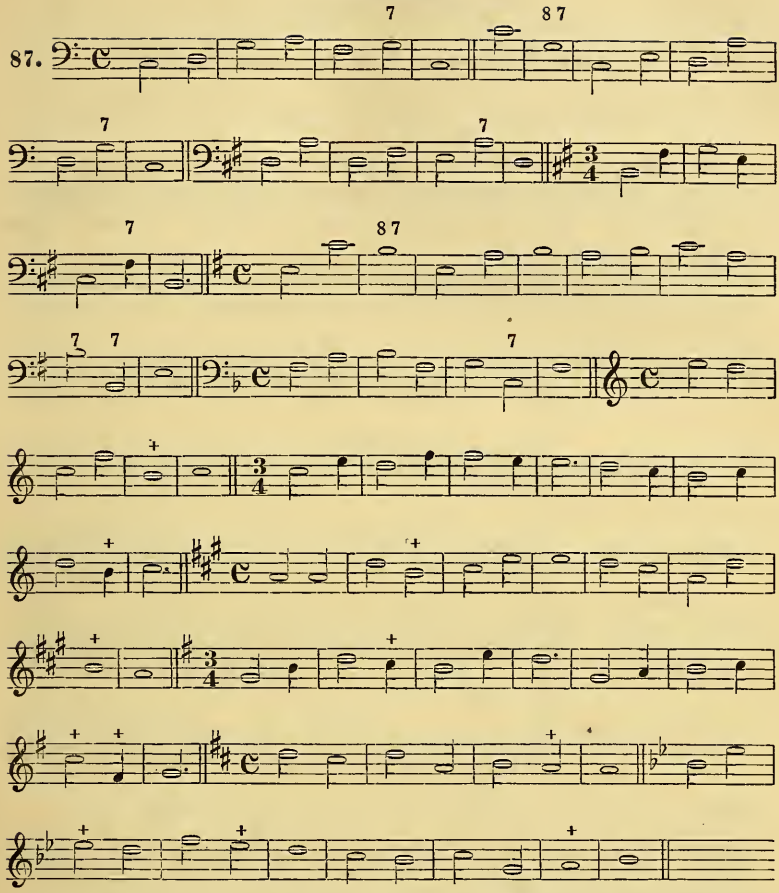
85.

Man wende die Sprünge der Stimmen beim Accordwechsel überhaupt mässig an und mit Vorsicht gegen die bekannten falschen Fortschreitungen und gegen Willkür und Unsinn! und lasse auf eine springende Bewegung eine nach unseren zwei ersten Regeln gebildete folgen.

Als ersten Schritt zur rhythmischen Selbständigkeit der Stimmen kann man von jetzt an die Töne, welche in den Mittelstimmen oder im Basse mehrmals unmittelbar hinter einander erscheinen, von der Oberstimme verschieden sich bewegen lassen.

86.

Bei *a.* folgen alle anderen Stimmen der Bewegung der Oberstimme rhythmisch streng. Bei *b.* lässt die zweite Stimme ihr mehrmals unmittelbar hinter einander erscheinendes *g* liegen, und auch der Bass verändert solche Töne rhythmisch.

Dadurch kommt ein neuer Reiz in die kleinen Gestaltungen, indem doch nun wenigstens nicht alle Stimmen mehr dieselbe rhythmische Figur festzuhalten brauchen, sondern verschiedene Figuren angewandt werden können.

Aufgaben.



Bemerkungen: 7 bedeutet den Dominantseptimenaccord, 8 7 bezeichnet, dass die Septime aus dem Grundton abwärts schreitend eingeführt wird. + bedeutet, dass der Dominantseptaccord genommen werden soll.

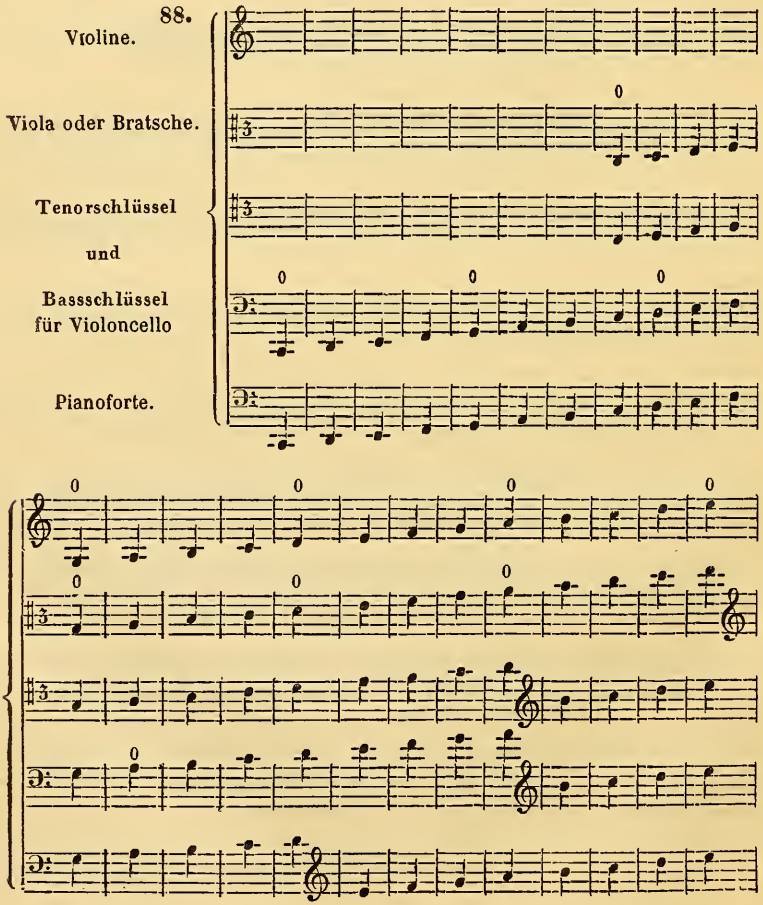
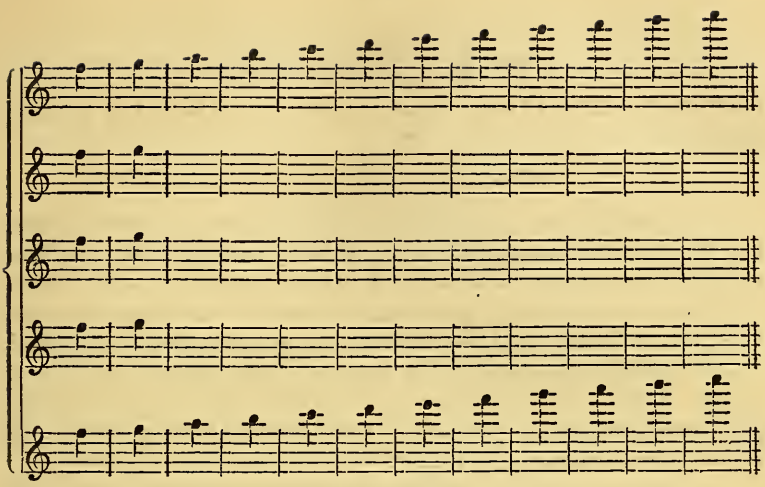
Die gegebenen Bässe erlauben Vorbereitung und Einführung der Septime im strengen Sinne. Der Schüler löse die Aufgaben zuerst so — dann frei. Durch rhythmische Veränderungen gestalte man freiere Sätzchen auf Grund der hier gegebenen Stimmen. Man nehme die früheren Aufgaben wieder auf und füge an Stelle des Oberdominantdreiklang den Dominantseptaccord ein.

Neuntes Kapitel.

Die vier Stimmen des Streichquartetts.

Die Lehre dieses Bandes soll, wie in der Vorrede bemerkt worden, den Schüler zur Komposition des Streichquartetts befähigen. Dazu ist nöthig, dass er sich baldigst an den Satz für Violine, Viola und Violoncello gewöhne.

Hier sind die Schlüssel und der ungefähre Umfang dieser Instrumente. Die untere Notenzeile zeigt ihr Verhältniss zum Pianoforte.



Erläuterungen.

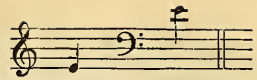
1. Das für Bratsche und Cello vorgeschriebene Zeichen 𝄡 heisst der *C*-Schlüssel, es bedeutet — gleichviel auf welcher Linie es steht das . Wer alte Chorpartituren studirt, wird finden, dass dieser *C*-Schlüssel auch noch auf anderen Linien als der 3. und 4. vorkommt. Ebenso tritt der *F*-Schlüssel 𝄢, den wir heute nur für den Bass gebrauchen, in der alten Musik, welche die Hülfslinien vermied, noch auf anderen Linien auf und war für andere Stimmen im Gebrauch.

2. Die 0 über den Noten bedeutet die blossen Saiten der Instrumente.

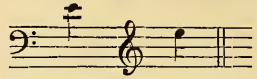
3. In obiger Tabelle ist nur die diatonische Tonleiter angegeben. Die vier Instrumente können aber alle chromatischen Töne ausführen.

4. Hohe Töne der Bratsche werden in dem Violinschlüssel geschrieben. Der Uebergangspunkt von einem Schlüssel zum anderen ist nicht bestimmt festgesetzt; man kann einige Töne früher, als in der Tabelle angegeben, übergehen.

5. Das Cello wurde — namentlich in früheren Zeiten — wechselsweise im Bass-, Tenor- und Violinschlüssel geschrieben, um die hohen Bassnoten zu vermeiden. Heutzutage bedient man sich meistens nur des Bass- und Violinschlüssels. In dem Gebrauche des letzteren jedoch ist eine durch keinen vernünftigen Grund gerechtfertigte Zweideutigkeit zu bemerken. Bald will man nämlich die Töne so verstanden wissen, wie sie im Violinschlüssel natürlich zu verstehen sind, und wie ich in der Tabelle angegeben habe, also z. B.

89. 

bald aber auch eine Oktav tiefer, so dass obiges Bass-*e* so geschrieben wird:

90.

Der Schüler wird auf dem jetzigen Standpunkte seiner Uebungen die hohen Töne nicht nöthig haben, und sich nur des Bassschlüssels zu bedienen brauchen. Später, wenn er freiere und höhere Bildungen schaffen lernt, gebrauche er den Violinschlüssel in seiner natürlichen Weise, und bemerke es, wenn seine Kompositionen in die Oeffentlichkeit gelangen, in seinen Partituren, so wird ja wohl endlich diese Zweideutigkeit verschwinden. Wie bei der Bratsche geht man auch beim Violoncello bald früher, bald später in den Tenor- oder Violinschlüssel über.

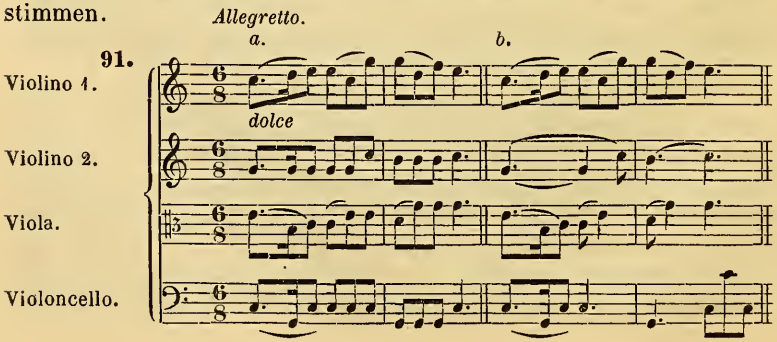
6. Die vollständige Technik genannter Instrumente wird im Anhang abgehandelt. Für die jetzigen Bildungen ist es genug, dass der Schüler die Schlüssel und den ungefähren Umfang derselben kennt.

Aufgaben.

Der Schüler übe sich im Lesen von Streichquartetten und versuche einfache Adagios auf das Klavier zu übertragen.

Ich werde, der Raumersparniss wegen, die Beispiele auch fernerhin, wo es irgend möglich, nur auf zwei Notenlinien geben. Der Schüler aber setze seine Uebungen von jetzt an alle in die vier Quartettstimmen aus, um sich baldigst an das Partiturschreiben und dadurch zugleich an das Partiturlesen und -studiren zu gewöhnen. Erleichtern kann er sich diese Uebung im Anfange dadurch, dass er seine Perioden erst, wie bisher, auf zwei Notenlinien schreibt, dann aber in die vier Quartettstimmen überträgt.

Man vergleiche die beiden Abschnitte auf zwei Notenlinien in Beispiel 86 mit nachstehender Uebertragung in die vier Quartettstimmen.

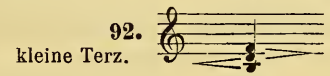
91.

Nach einiger Uebung wird der Schüler die erste Prozedur bei Seite lassen und seine Aufgaben gleich in die vier Quartettstimmen schreiben können.

Zehntes Kapitel.

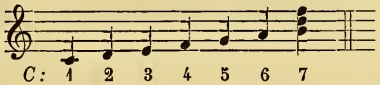
Der verminderte Dreiklang.

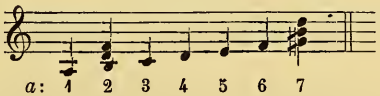
Zwei verschiedene Dreiklänge, Dur und Moll, hat der Schüler bisher kennen und brauchen gelernt. Jetzt führen wir einen neuen, dritten ein. Er besteht aus Grundton, kleiner Terz und verminderter Quint, oder aus zwei über einander gebauten kleinen Terzen, und heisst verminderter Dreiklang.

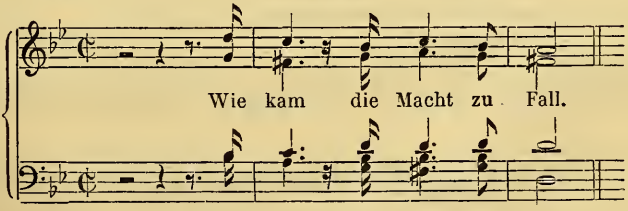
92.



In der Durtonart hat dieser Dreiklang seinen Sitz auf der siebenten Stufe.

93.

In der Molltonart erscheint er zweimal, auf der zweiten und siebenten Stufe.

94.

Der verminderte Dreiklang galt in der älteren Zeit als Dissonanz. Sehr charakteristisch gebraucht ihn Händel in diesem Sinne (in einer Umkehrung) zum Ausdruck des Schreckens:

95.

Der Dreiklang der 7. Stufe ist in den gleichnamigen Dur- und Molltonarten derselbe, also in *C* dur und *C* moll.

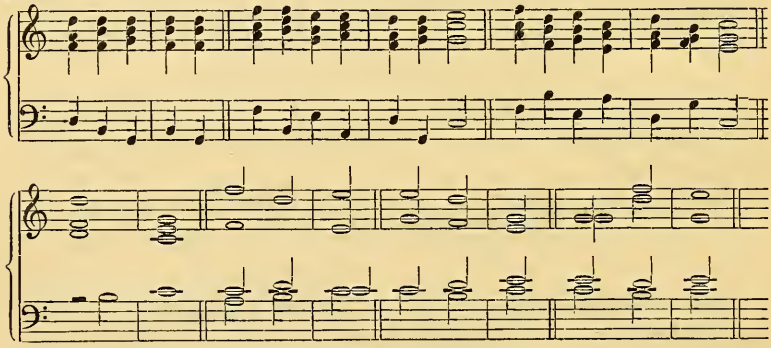
Der vorwiegende Gebrauch des verminderten Dreiklangs der 7. Stufe ist der, dass er von einem terz- oder quintverwandten Dreiklang, oder von dem tonischen aus eintritt.

Die Fortschreitung erfolgt am häufigsten nach dem tonischen Dreiklang, zuweilen nach dem der 4. Stufe aufwärts.

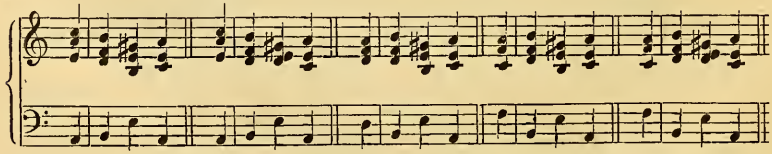
Im vierstimmigen Satze wird meist die Terz verdoppelt. In der Grundform wird der verminderte Dreiklang der 7. Stufe wenig gebraucht. Meist kommt er in seiner 1. Umkehrung als Sextaccord vor.

Häufiger begegnet in Moll der verminderte Dreiklang der zweiten Stufe in seiner Grundform. Er schreitet gern von der Tonica aus ein und in den Oberdominantdreiklang weiter. Doch begegnen wir ihm auch in vielen anderen Verbindungen. Sehr eigenthümlich klingt er mit dem Dreiklang der 6. Stufe zusammen (*as c es — d f as*) in der Wolfsschluchtscene von Webers Freischütz. Von Hörnern hingestossen begleiten diese Accorde hier das Vorbeistürmen der »Wilden Jagd.«

Einige Verbindungen des verminderten Dreiklangs mit den anderen Dreiklängen und dem Septaccorde.

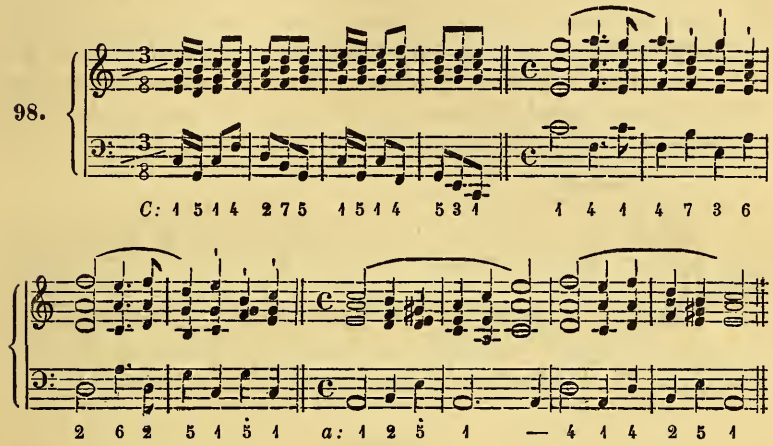
96. In Dur.

In Moll.

Für jetzt nur der auf der zweiten Stufe.

97. oder: oder:

Auch weitere Stimmenschritte — Sprünge — können dabei angewendet werden, nach den oben gegebenen Regeln, natürlich mit Vermeidung verbotener Oktaven und Quinten.

Aufgabe.

Man komponire der Zeitersparniss wegen bis auf Weiteres nur viertaktige Sätze in verschiedenen Dur- und Molltonarten, und bringe den neuen Accord in allen oben gezeigten Verbindungsweisen, in enger und weiter Harmonie an, z. B.

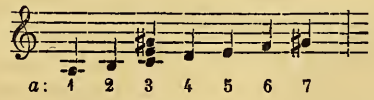
98.

Elftes Kapitel.

Der übermässige Dreiklang.

Die vierte und letzte Art der Dreiklänge besteht aus Grundton, grosser Terz und übermässiger Quint, oder aus zwei über einander gebauten grossen Terzen, und heisst übermässiger Dreiklang.

Heimisch ist er auf der dritten Stufe der Molltonleiter.

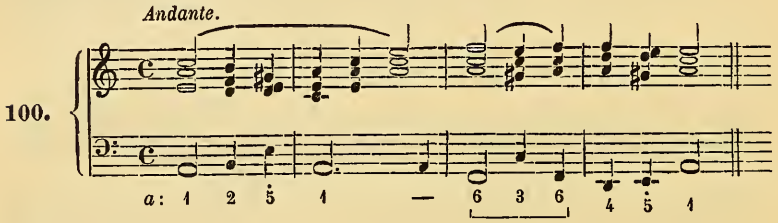
99.



Dieser Dreiklang ist moderner Abkunft. Etwa in folgenden

Verbindungen mag ihn der Schüler in allen Lagen und in weiter und enger Harmonie zuweilen anwenden.

1 3 1 | 1 3 6 | 6 3 1 | 1 5 3 1 | 1 3 5 7 1 | 1 3 2 | 1 3 7 |.

Man sieht daraus, dass man von diesem übermässigen Dreiklang nach allen Stufen der Tonart fortschreiten kann, bei geschickter Stimmführung selbst nach dem Dreiklang der 4. Stufe. Der Eintritt des übermässigen Dreiklangs jedoch erfolgt in der Regel von verwandten Accorden aus. In den Umkehrungen wird er häufiger frei gebracht, oft mit imposanter Wirkung. So von F. Lachner im Requiem als Sextaccord, von J. Brahms im Anfang der Rhapsodie als Quartsextaccord.

Aufgabe.

Man setze die oben bloss in Zahlen gegebenen Harmonieverbindungen in allen Lagen, in enger und weiter Harmonie aus, und bringe sie in Sätzen an.

Zwölftes Kapitel.

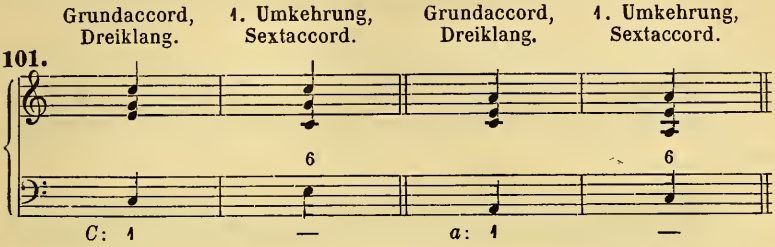
Umkehrung der Accorde.

Bis jetzt hat der Bass immer nur einen, den Grundton gebracht.

Ergreift aber dieser einen anderen als den Grundton, so entsteht eine Umkehrung des Accordes.

Da der Dreiklang drei verschiedene Töne hat, so kann er zweimal umgekehrt werden. Die Umkehrungen, vom Basse bestimmt, bilden eine Analogie zu den Lagen des Dreiklangs, welche sich auf die Oberstimme beziehen. Sie sind aber viel wichtiger.

Erste Umkehrung. Sextaccord.

Die erste Umkehrung des Dreiklangs ist eine Zusammenstellung der Dreiklangstöne, bei welcher die Terz im Basse liegt. Sie heisst Sextaccord.

Die ältere Accordlehre nahm von der Zusammengehörigkeit des Dreiklangs und seiner Umkehrungen keine Notiz. Sie fasste jeden Accord als besonderen für sich, ging vom Basstone aus und gab nach Intervallenmass an, welche Töne zu diesem erklängen und bezeichnete darnach das ganze Gebilde. Zu *e* die Terz *g* und die Sext *c* gab also einen Accord, der mit Zugrundelegung des geschriebenen Basstons Terzsextaccord — später abgekürzt: Sextaccord — genannt und mit Bassnote und den Ziffern $\frac{6}{3}$ oder 6 bezeichnet wurde. Es war — wie bereits oben angedeutet — J. P. Rameau, welcher das Princip des Accord-Grundtons aufstellte und constatirte, dass *c e g* und *e c g* z. B. im Wesentlichen dasselbe seien. Ihm folgen wir, indem wir im Sextaccord *e c G*, *c* nicht Sext sondern Grundton, *G* Quint und nicht Terz nennen. Dass wir trotzdem zugleich der älteren Schule folgend vom Sextaccord und Quartsextaccord sprechen und $\frac{6}{3}$ und $\frac{6}{4}$ beziffern, ist ein Widerspruch für dessen Beseitigung sich schon viele Kräfte bemüht haben.

Aufgaben.

Der Schüler suche *a*) die Sextaccorde auf $\begin{cases} c, d, e \\ c, d, es \end{cases}$ etc.

b) die Sextaccorde von $\begin{cases} C, D, E \\ C, D, Es \end{cases}$ etc.

Gebrauch des Sextaccordes.

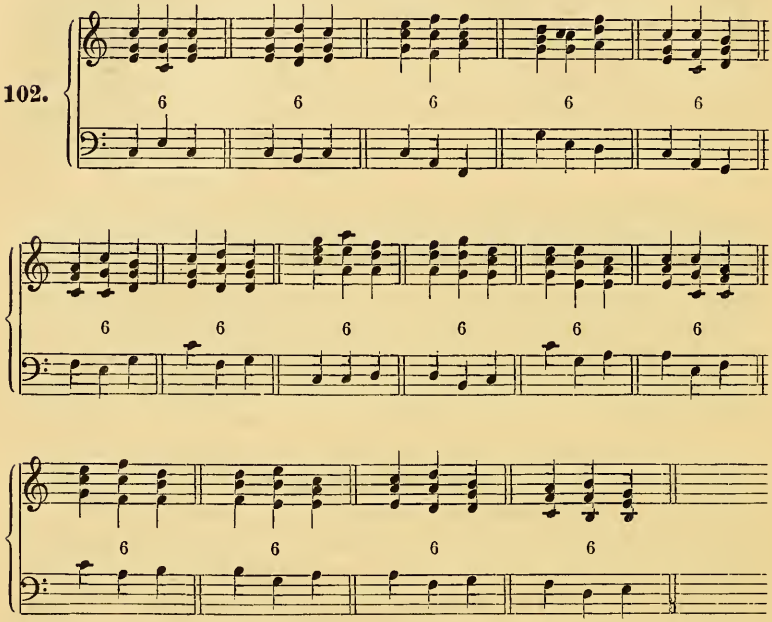
Die Regeln, welche für die Verbindungen der Dreiklänge gegeben worden, gelten auch für die Verbindungen der Sextaccorde, welche letzteren jedoch mit Grundaccorden abwechseln sollen, um immer mehr Mannichfaltigkeit des Harmoniegebrauchs zu erzielen.

Tabelle verschiedener guter Verbindungen der Dreiklänge und Sextaccorde.

a. Auf einen Grundaccord folgt ein Sextaccord, auf letzteren wieder ein Grundaccord.

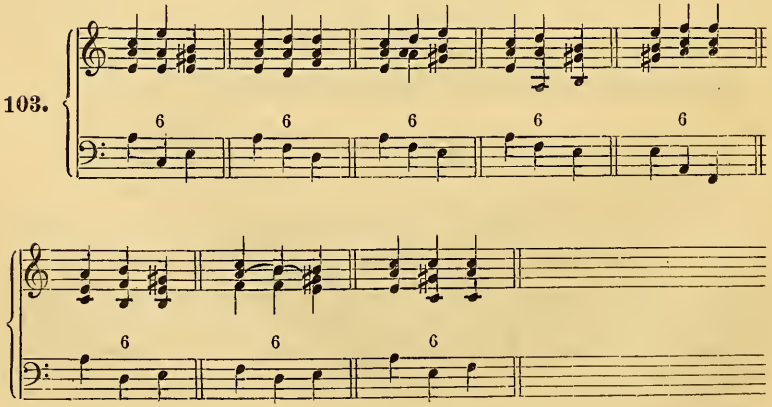
In Dur.

102.



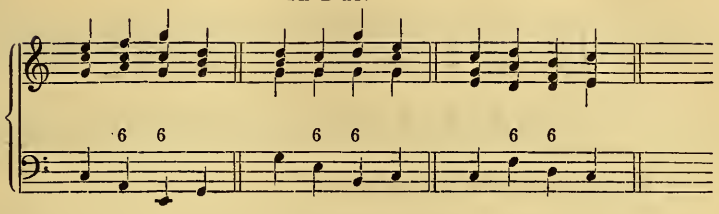
In Moll.

103.

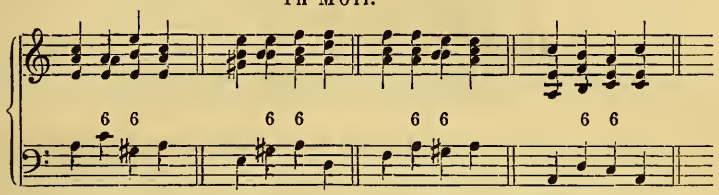


b. Grundaccord, **zwei** Sextaccorde, Grundaccord.

In Dur.

104.

In Moll.

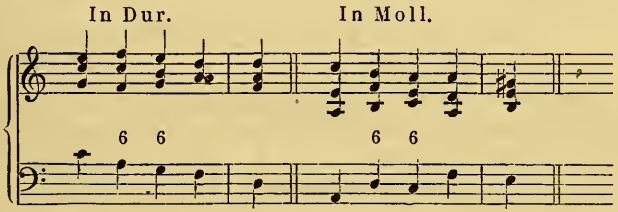
105.



c. Grundaccord, **drei** Sextaccorde, Grundaccord.

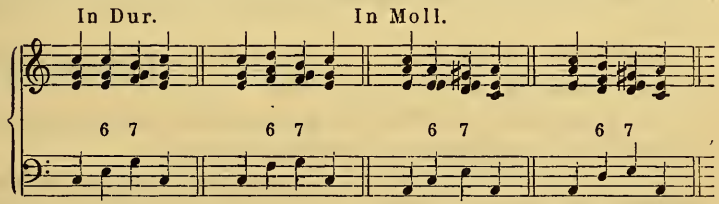
In Dur. In Moll.

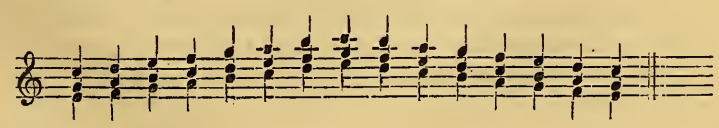
106.

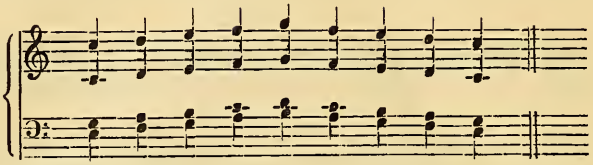


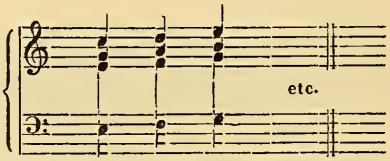
d. Von einem Sextaccorde zum Dominantseptaccorde.

In Dur. In Moll.

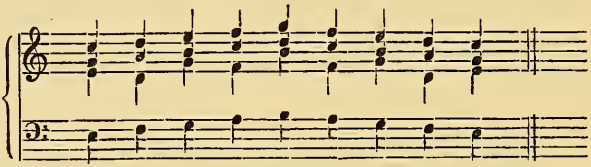
107.

e. In Dur kann die ganze Tonleiter stufenweise sowohl hinauf- als hinabwärts in Sextaccorden gehen; entweder dreistimmig, am besten in enger Lage:

108.

oder scheinbar vierstimmig, indem man die Oberstimme in der Oktave:

109.

oder die Unterstimme verdoppelt:

110.

bei wirklich vierstimmigen Satze wird die Stimmführung anstösig:

111.



Passagen von dreistimmigen Sextaccorden sind in der neuen Instrumentalmusik, namentlich in der Klavierkomposition sehr häufig. Siehe Beethoven *C* dur-Sonate Op. 2. Anfang des Finale.

Eine ähnliche Erscheinung bietet die ältere Vokalmusik nur in den sogenannten Fauxbourdons, die neuere Gesangliteratur zeigt sie in frohbewegten Sätzen, vorwiegend in Chören und Ensembles der Oper. Siehe den Rheintöchtergesang in Wagners »Götterdämmerung.«

Bei dieser Passagenform verschwindet die Wirkung des einzelnen Sextaccords.

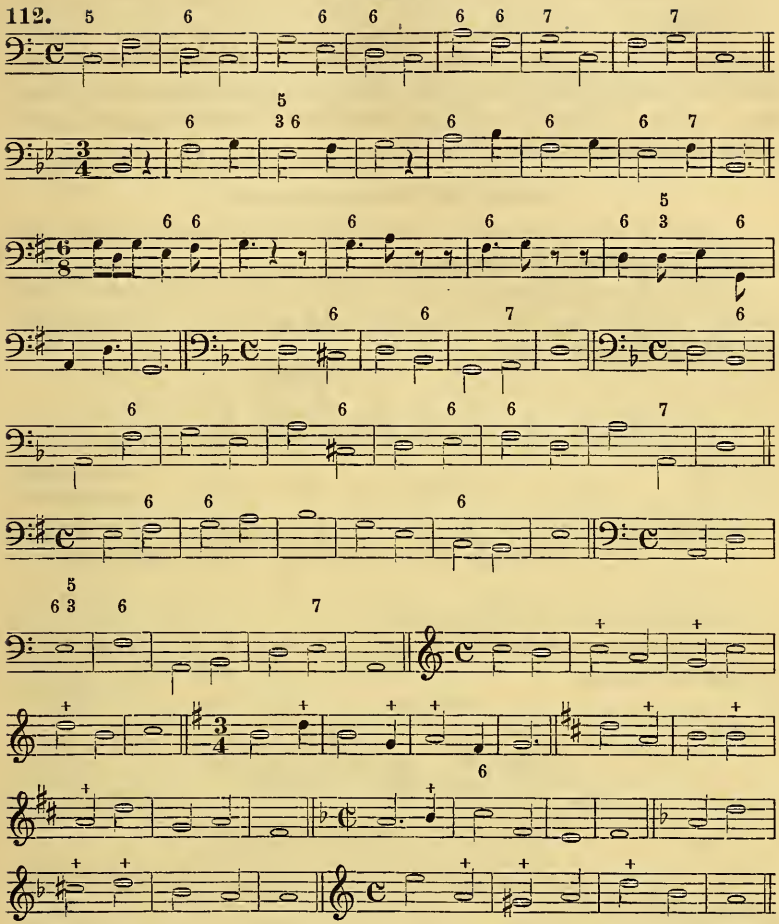
Als eigentliches Accordmittel gebraucht ist der Sextaccord im Vergleich zur Grundform des Dreiklangs milder.

Mozart liebt den Sextaccord. Namentlich in seiner Zauberflöte bestimmt das Vorwalten dieses Accordes den weichen Charakter manches Satzes. Als besonders charakteristisch nennen wir das Hauptthema im Quintett »Drei Knäbchen.«

Es können alle Dreiklangstheile im Sextaccorde verdoppelt werden. Doch bleibt es dem Geschmack überlassen zu prüfen, ob nicht durch die Verdoppelung der Terz dieser Accordtheil unmotivirt heraustritt, was namentlich bei sprungweisem Eintritt der Terz leicht geschieht.

Aufgaben.

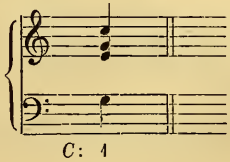
112.



(An die mit + versehenen Stellen sollen Sextaccorde kommen.)

Zweite Umkehrung. Quartsextaccord.

Die zweite Umkehrung des Dreiklangs ist diejenige Zusammenstellung der Dreiklangstöne, bei welcher die Quint im Basse liegt. Sie heisst Quartsextaccord.

113.

C: 1

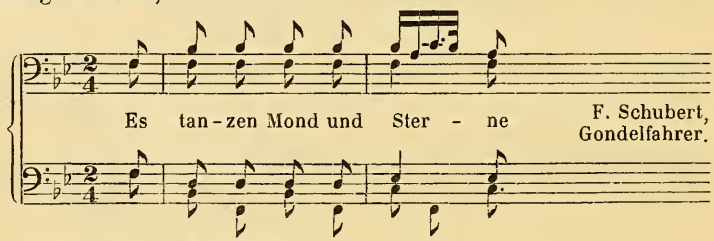
Die Bezeichnung ist Bassnote mit übergeschriebenem $\frac{6}{4}$.

Auch bei dieser Umkehrung können alle Intervalle verdoppelt werden. Die Wahl der Verdoppelung hängt von dem vorhergehenden oder nachfolgenden Accorde, oder von beiden zugleich ab, insofern dadurch ungeeignete Stimmenschritte vermieden und bessere dafür genommen werden.

Gebrauch des Quartsextaccordes.

Diese Umkehrung wird seltener gebraucht als die erste, und nur unter gewissen Beschränkungen.

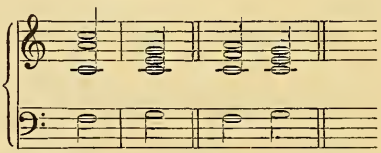
Keine Schwierigkeit bietet der Quartsextaccord, wenn er — wie häufig der Fall — an die Grundform oder an den Sextaccord seines Dreiklangs anlehnt, wie:

114.

F. Schubert, Gondelfahrer.

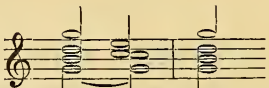
Im Uebrigen ist zu bemerken:

a) Der Quartsextaccord wird durch den Grundton des Dreiklangs vorbereitet.

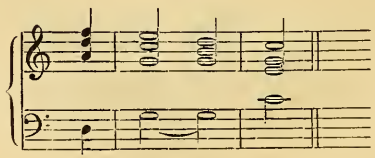
a. Grundton.

115.

b) Der Basston des Quartsextaccordes liegt schon im vorhergehenden Accord

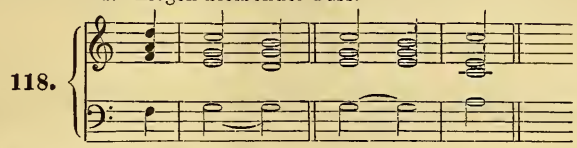
116.

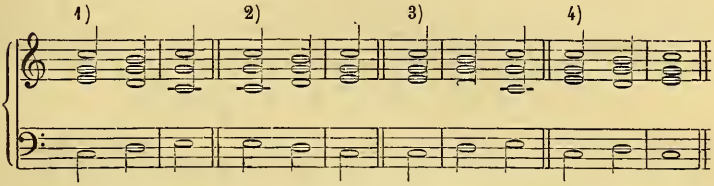


c) Frei tritt er ein auf erster Taktzeit; meist bildet er hier Kadenz und führt nach der Tonica, deren Quint von seinem Basse gebildet wird:

117.

Bezüglich der Fortführung des Quartsextaccordes gilt: Der Bass bleibt liegen oder geht stufenweise weiter:

a. Liegen bleibender Bass.

118.

b. Fortschreitender Bass.

119.

Manche Theoretiker verwerfen den Quartsextaccord bei 3, andere erlauben ihn. Viel kommt auf Zusammenhang und Tempo an.

Es giebt viele Fälle, an welchen diese gewöhnlichen Regeln für den Quartsextaccord zu beschränkt sind und andere, wo der nach ihnen korrekt verwendete Accord doch unpassend ist.

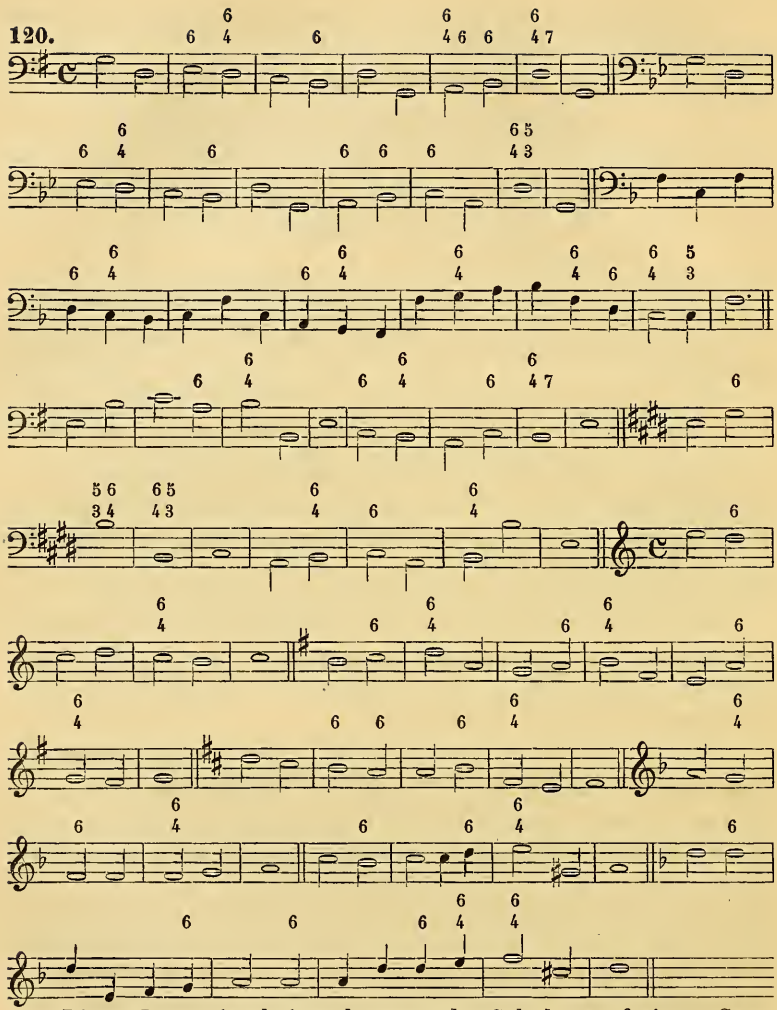
Der Schüler thut gut auch hier ungewöhnliche Verbindungen des Quartsextaccords, sogar verbotene (am Klavier) aufzusuchen und dem Ohre einzuprägen. Das Wichtigste ist, dass er sich über die Wirkung Rechenschaft zu geben sucht.

Die älteren Meister benutzen den $\frac{6}{4}$ Accord vorzugsweise als Vorhalt des Oberdominantdreiklangs, doch führen sie ihn nicht selten in einer freieren Weise weiter, für welche die Vorschriften der neueren Theorie nicht ausreichen. So z. B. Monteverde am Schlusse des »Ballo delle ingrate«, S. Bach am Eingang der Motette »Komm' Jesu« etc. Zuweilen tritt er bei ihnen unerwartet, in Pausen oder leeren Satz hinein, um etwas Ueberraschendes besonders auszudrücken. Frappante Beispiele: Melchior Frank (1580—1639) in der Motette »In den Armen Dein« bei dem Worte: »sterben«. Händel im Messias bei der Stelle »Und Fried auf Erden«; beidemale kommt der Accord in tiefer Lage. Das Allegretto der 7. Symphonie von Beethoven beginnt und schliesst mit Quartsextaccord.

Aufgaben.

Der Schüler gebe an die Quartsextaccorde auf $\begin{cases} c, & d, & e \\ c, & d, & es \end{cases}$ etc.

» » » » » von $\begin{cases} C, & D, & E \\ C, & D, & Es \end{cases}$ etc.

und setze dann folgende Stimmen in Harmonie:

Diese Harmoniearbeiten benutze der Schüler zu freieren Satzbildungen in der oben angegebenen Weise.

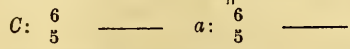
Die Umkehrungen des Dominantseptaccordes.

Da der Septaccord aus vier Tönen besteht, so kann er drei Umkehrungen haben.

Quintsextaccord.

Die erste Umkehrung, wenn die Terz in den Bass gelegt wird, heisst Quintsextaccord. Die Bezifferung ist $\frac{6}{5}$.

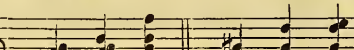
121.



Terzquartaccord.

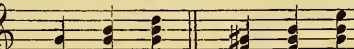
Die zweite Umkehrung, wenn die Quint in den Bass gelegt wird, heisst Terzquartaccord. Die Bezifferung ist $\frac{4}{3}$.

122.



Sekundaccord.

Die dritte Umkehrung, wenn die Septime in den Bass gelegt wird, heisst Sekundaccord (abgekürzt für Sekund-Quart-Sextaccord). Bezifferung: 2 oder $\frac{4}{2}$.

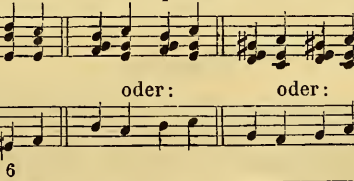
123.

Gebrauch der Umkehrungen des Septaccordes.

Die Gesetze der Einführung und Auflösung sind die für den Septimenaccord im Allgemeinen angegebenen. Bei der Auflösung kommt hier Schema II mit zur Anwendung.

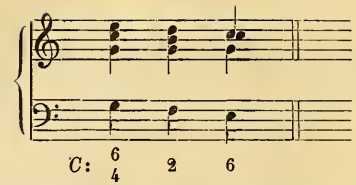
Auflösungen.

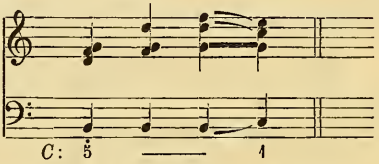
Des Quintsextaccordes. Des Terzquartaccordes. Des Sekundaccordes.

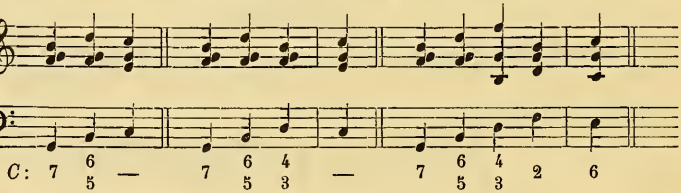
124.



1. Vom Quartsextaccord schreitet man gewöhnlich nur zu der Umkehrung des Septaccordes fort, zu welcher der Bass stufenweise gelangen kann. Z. B.

125.

2. Wie bei dem Grundaccorde kann man auch bei seinen Umkehrungen die Lagen durchlaufen, und erst bei der letzten die Auflösung eintreten lassen. Z. B.

126.

3. Ebenso kann man Umkehrungen des Septaccordes auf einander folgen lassen, ehe man zur Auflösung schreitet.

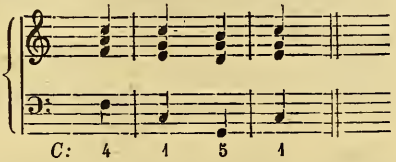
127.

Bemerkungen: Die Umkehrungen des Septimenaccords entsprechen denen des Dreiklangs: $\frac{6}{5}$ = dem 6, $\frac{4}{3}$ = dem $\frac{6}{4}$ Accorde; doch sind sie nicht identisch, wovon sich der Schüler durch selbständige Proben überzeugen mag.

In der älteren Musik findet man sehr häufig den Sekundaccord des Dominantseptaccords in die Grundform des tonischen Dreiklangs — statt in dessen Sextaccord weitergeführt. Die Septime springt also bei der Auflösung um eine Quart abwärts oder eine Quint aufwärts. Diese in den Recitativsätzen bei Bach und Händel ganz gewöhnliche Erscheinung ist jedoch in der neueren Komposition sehr selten geworden.

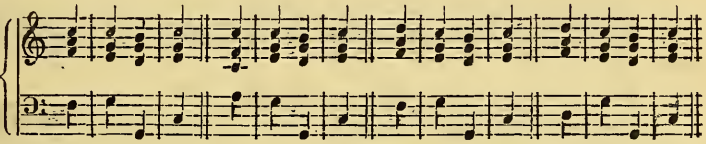
Aufgaben.

Der Schüler gebe an: a) die $\frac{6}{5}$-, $\frac{4}{3}$- und 2 Accorde auf den Tönen *c*, *d*, *e* u. s. w. auf allen Stufen von *C* dur und anderen Durtonarten; ebenso die entsprechenden Accorde auf den einzelnen Stufen der Molltonleiter b) den $\frac{6}{5}$-, $\frac{4}{3}$- und 2 Accord von *C*, d. h. von dem Septaccord *c e g h*, dann von *D*, d. h. von *d f a c*, von *E*, d. h. von *e g h d* u. s. w.

Durch die Umkehrungen gewinnen wir eine grössere Auswahl in den Harmonien und eine beweglichere Melodik für die einzelnen Stimmen, namentlich den Bass. Sie kommen besonders auch den Abschlüssen der Sätze (Kadenzen) zu Gute. Die bisher einzig gebrauchte Schlussformel mit blossem Grundaccorde

128.

ist zuweilen steif. Von jetzt an kann der Schüler am Ende seiner Perioden folgende gebrauchen.

129.



Dieselben auch in Moll, und in beiden Tonarten natürlich in verschiedenen Lagen.

Alle diese Harmonieverbindungen kann aber der Schüler nicht bloss zu Harmoniereihen, sondern zu wirklichen kleinen Kompositionsanfängen, zu Motiven, Abschnitten, Sätzen und Perioden verwenden, und zwar zu solchen, wie sie in den Werken der besten Meister wirklich vorhanden sind.

Um Letzteres zu zeigen, nämlich, was mit den bisherigen Gestaltungsmitteln, mit der ersten, einfachsten Kompositionsweise, d. h.

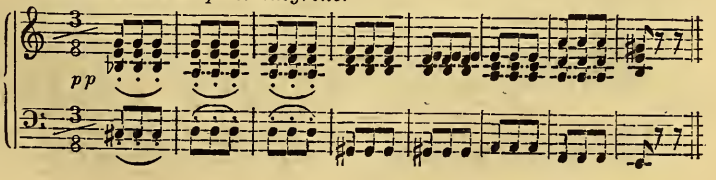
mit Melodien in der Oberstimme, deren Motive in den drei anderen Stimmen rhythmisch ganz dieselben sind,

bereits zu leisten ist, will ich nun einige Beispiele der Art aus Quartetten verschiedener Meister — der Raumersparniss wegen nur auf zwei Notenlinien — hersetzen, und die nöthigen Erläuterungen dann folgen lassen.

Beethoven, Op. 18. Nr. 4.

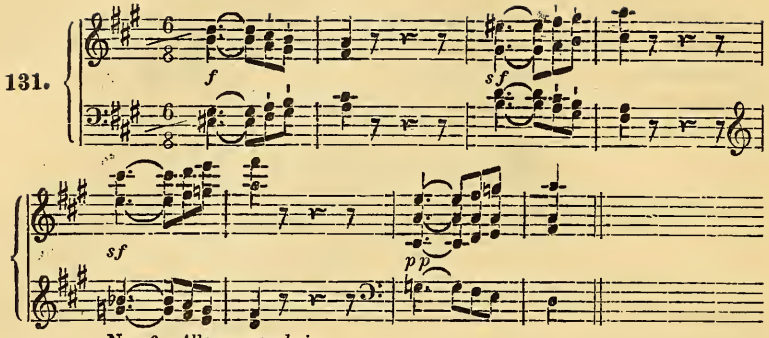
Andante scherzoso quasi Allegretto.

130.

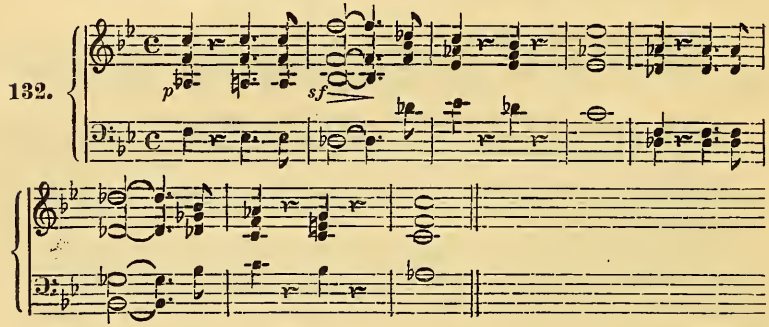


Nr. 5. *Allegro.*

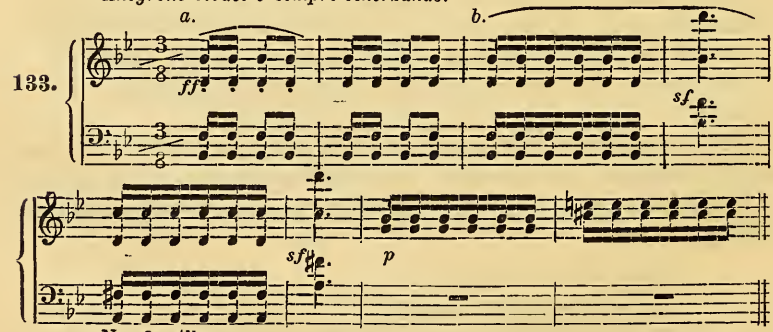
131.



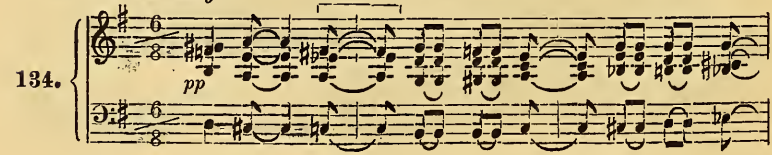
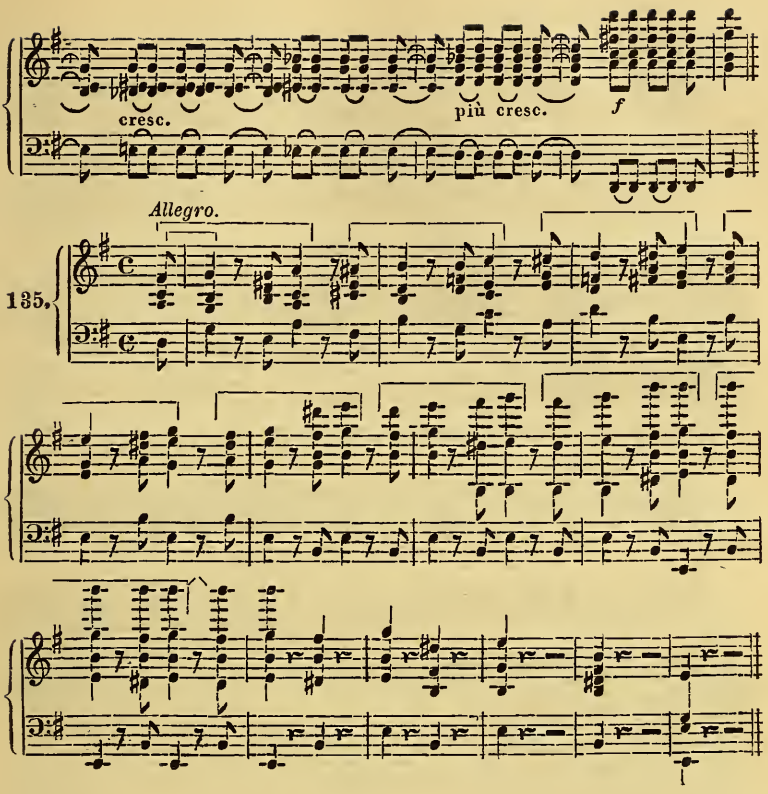
Nr. 6. *Allegro con brio.*

132.

Beethoven, Op. 59. Nr. 4.
Allegretto vivace e sempre scherzando.

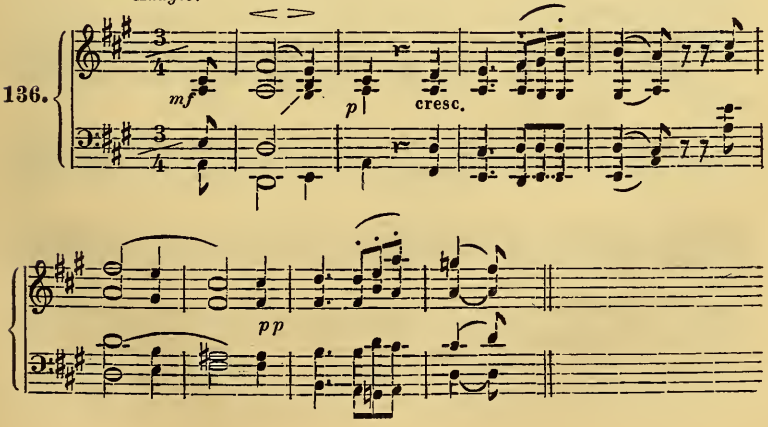
133.



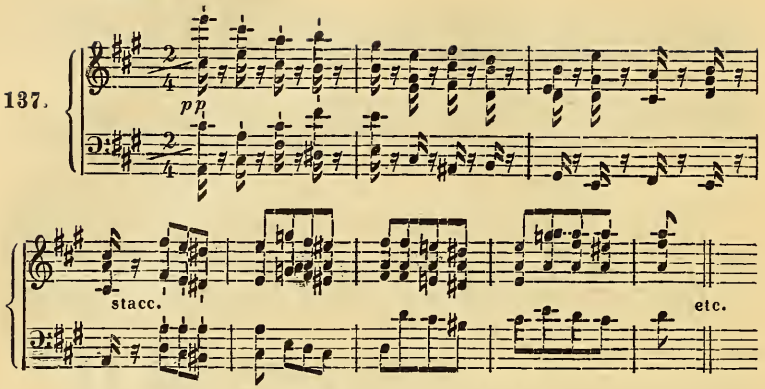
Nr. 2. *Allegro.*

134.



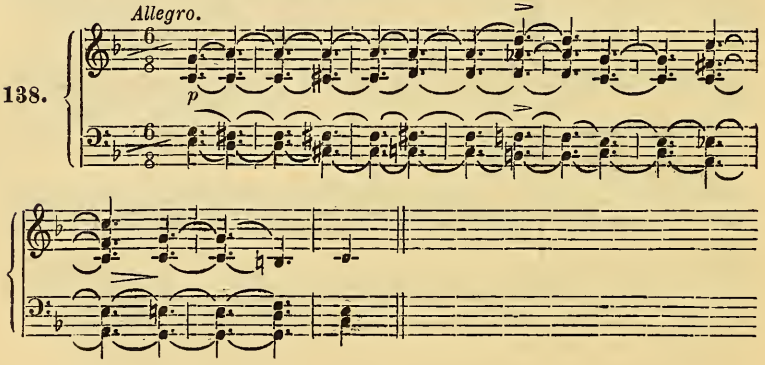
Mendelssohn, Quartett II. (Op. 13.)

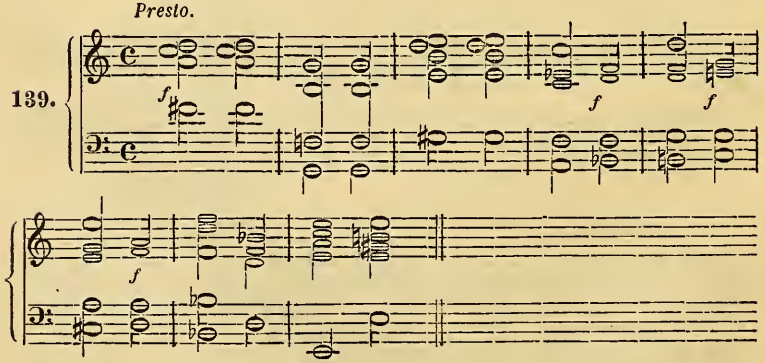
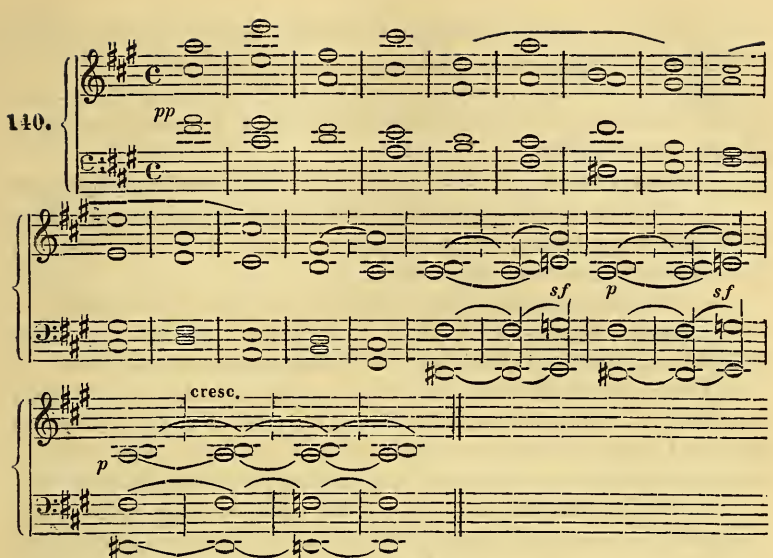


Allegretto con moto.

137.

Rob. Schumann, Quartett I. (Op. 41. Nr. 1.)

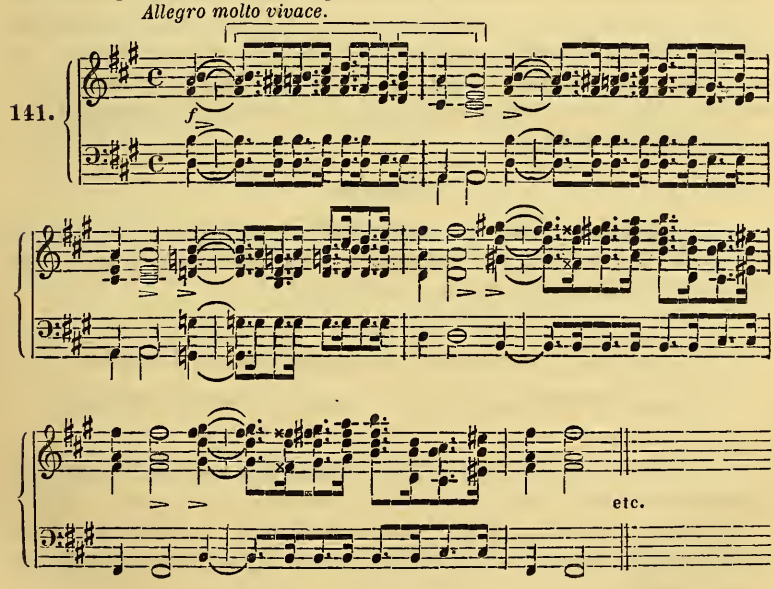
Allegro.

138.

Presto.

139.



Quartett III. Finale. (Op. 41. Nr. 3.)

Allegro molto vivace.



Erläuterungen.

1. Ich habe viele Beispiele, von verschiedenen Meistern und bis in die neueste Zeit herein, aufgestellt, um zu zeigen:

a. Dass schon die allererste, einfachste Bildungsmaxime, welche der Schüler kennen und ausüben gelernt hat, nämlich:

Alle Stimmen bewegen sich rhythmisch gleich —

in den Werken der Meister wirklich vorkommt, in wirklichen Kunstgestaltungen auftritt.

Ich habe die mannichfaltigsten Beispiele aufgestellt, um zu zeigen:

b. Welche verschiedenartigen Bildungen aus einer einzigen Maxime erwachsen können. Ich habe die vielen Beispiele über eine Bildungsmaxime aufgestellt:

c. Um des Schülers Erfindungskraft durch die unmittelbare Anschauung von Mustern zu wecken, zu beleben, seine Lust und seine Fähigkeit zugleich zu ähnlichen Hervorbringungen zu steigern.

Dieses ist die Methode, nach der sich alle Meister gebildet haben. Alle haben die Werke guter Meister studirt, die Bildungsmaximen derselben sich abstrahirt, und danach unablässig eigene Gestaltungen versucht.

2. Die Bildungsmaxime obiger Beispiele ist dem Schüler vollkommen klar. Manche Periodenweise, darin vorkommende Accorde und Verbindungen derselben noch nicht. Doch kennt er bereits harmonische Mittel genug, um Tausende von interessanten Perioden damit schaffen zu können. Das noch Unbekannte soll ihm bald, — die verschiedenen Periodenweisen gleich in nachfolgender Aufgabe, — erklärt, und seine Schaffensthätigkeit dadurch erweitert und vermannichfaltigt werden.

Aufgabe.

Der Schüler blicke auf vorstehende Beispiele, mache sich von jedem die Ausspinnungsmaxime klar, und bilde sie mit seinem bis jetzt bekannten Harmoniematerial nach.

Um dies leicht vornehmen zu können, fasse er folgende

Vermannichfaltigungsweisen der einfachen Periodenbildungen

vorerst wohl auf.

Der Schüler weiss, dass alle Perioden aus aneinandergereihten Motiven bestehen. Die Ausspinnung geschah dadurch, dass er durch Sequenz eines Motives einen Abschnitt, durch Sequenz eines Abschnitts einen Satz, durch Sequenz eines Satzes eine einfache Periode erhielt.

Eine Periode konnte er aber bis jetzt nur dadurch bilden, dass er einen Satz aus vier von einander verschiedenen Motiven als Modell erfand, und durch dessen Sequenz — strenge oder freie Wiederholung des Satzes — die Periode hervorbrachte. Von dieser

Art sind Beispiel 132 von Beethoven und 136 von Mendelssohn, die also keiner neuen Erklärung bedürfen. Allen übrigen Beispielen liegen andere Konstruktionen unter, die ich nun erklären will.

Man blicke auf Beispiel 130.

Die rhythmische Gestalt des ersten Taktes oder Motivs ist folgende einfache: $^3/_8$ |

Was bringen die anderen Takte?

Den achten ausgenommen genau dieselbe rhythmische Gestalt, nur mit verschiedenen Harmonielagen.

Wie heisst demnach die Ausspinnungsmaxime dieser Periode?

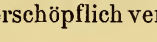
Der erste Takt, das erste Motiv ist das Modell, die sechs darauffolgenden Motive sind nichts als Sequenzen, Wiederholung des ersten, und das achte erst ist ein neues.

Hiermit hat man eine neue Periodenausspinnungsweise, vermittelst welcher man unerschöpflich verschiedene Gestaltungen hervorbringen kann.

Man hat dabei nichts zu thun, als ein Motiv als Modell zu erfinden, und dasselbe entweder durchaus zu wiederholen, oder an geeigneter Stelle ein neues einzusetzen.

Von der ersten Art ist Beispiel 140 mit einem 2taktigen Motiv.

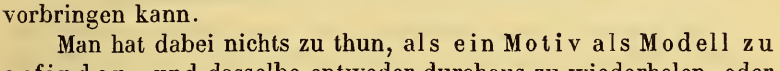
Von der zweiten Art ist Beispiel 137.

Wie einfach und leicht ist diese Gestaltungsweise! Man erfindet einen Rhythmus für einen Takt: in Beispiel 130: $^3/_8$ | — in Beispiel 137: $^2/_4$ | — in Beispiel 140 gar nur ein einfaches melodisches Motiv:  — setzt es in Harmonie und wiederholt es in anderen Takten.

Nach dieser Auseinandersetzung wird die Erkennung der Konstruktionsverhältnisse der anderen Beispiele gar keine Schwierigkeiten bieten, und den Schüler augenblicklich befähigen, eigene danach zu schaffen.

Wie ist die Periode Beispiel 131 gebildet?

Nach dem Modell eines Abschnittes.



Weiter! Noch einfachere Bildungen!

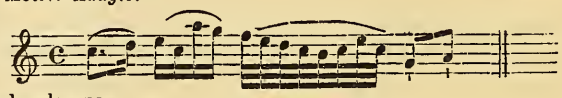
Motivglied!

Man blicke auf Beispiel 135. Die Einhakung zeigt zwei Noten, $^4/_4$ |, und diese kleine rhythmische Figur wird acht Takte hin-

durch stets wiederholt. Hier fängt das Motiv mit Auftakt an; solche Motive theilen wir so ein, wie die grössere darüber stehende Einhakung zeigt. Wir können also, und oft, die Motive in noch kleinere Theile zerlegen, die für sich etwas gelten. Solche allerkleinste Figuren, in welche Motive zu theilen sind, nennen wir Motivglieder.

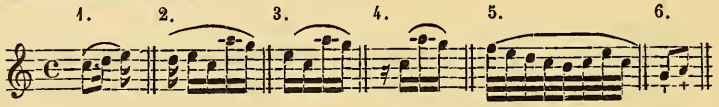
Je zusammengesetzter die Motive sind, in um so mehr solche kleinere Theile sind sie zu trennen, um so mehr Motivglieder können wir daraus ziehen. Z. B.

Motiv. *Adagio.*

142.

Motivglieder daraus.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

143.



Was dadurch für die Erfindung und Ausspinnung ganzer Tonstücke gewonnen wird, werden in der Folge Beispiele der Meister zeigen. Für jetzt gehen wir zu der Gestaltung 135 zurück, und abstrahiren eine neue Ausspinnungsmaxime daraus, welche heisst:

Motivglieder können zu Modellen gebraucht, und durch Sequenzen derselben ganze Perioden gewonnen werden.

Obige Periode, Beispiel 135, ist bis zu dem Zeichen ⋀ durch Wiederholung eines Modells von zwei Noten, , gewonnen worden!

Nach derselben Maxime sind die Perioden Beispiel 138 und 139 konstruirt. In ersterer ist das Modell der Sekundschritt *g a*, — in letzterer das rhythmische Motiv: .

Ferner liegt in Beispiel 135 das Modell in dem eingehakten Motivgliede.

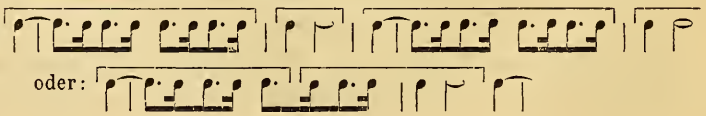
In Beispiel 133 sind zwei Modelle. Das erste ist das Motiv *a*, das zweite ist der Abschnitt *b*.

Die Periode 141 hat zum Modell einen Abschnitt.

Mehrdeutigkeit der Abtheilungsweisen.

Die Motive des ersten und zweiten Taktes in Beispiel 141 kann man so abtheilen, wie die Einhakung zeigt; man könnte sie aber auch folgendermassen betrachten.

144.



oder:

Diese Mehrdeutigkeit, weit entfernt, ein Uebelstand zu sein, ist vielmehr eine neue Quelle mannichfaltiger Ausspinnungsmittel zu ganzen Tonstücken, wie die Folge zeigen wird.

Wenn der Schüler diese Erläuterungen wohl gefasst hat, so kann er, in die Partituren aller vorhandenen Instrumentalwerke blickend, wohl noch anders konstruirte Perioden finden, aber nirgends eine, deren Bildungsmaxime er nicht augenblicklich zu erkennen vermöchte.

Alle Perioden — Melodien von acht Takten nämlich — bestehen aus Modellen und Sequenzen, d. h. es kommen darin rhythmisch wiederholte Motivglieder, oder Motive, oder Abschnitte, oder Sätze vor.

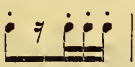
Keine Periode hat lauter neue, rhythmisch durchaus von einander verschiedene Motive.

Anwendung des bisher Vorgetragenen.

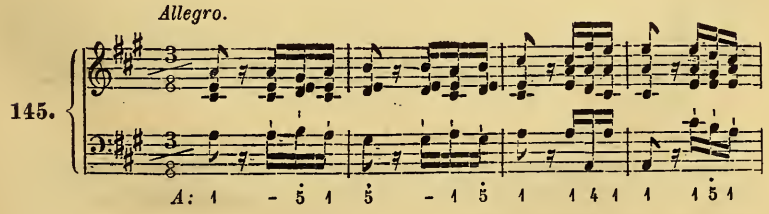
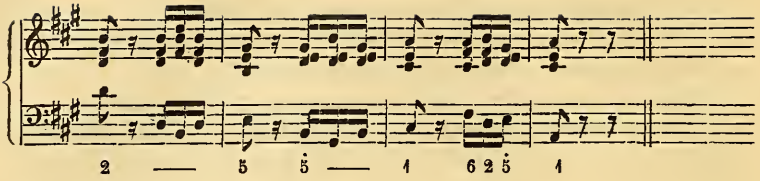
Wir gehen nun zu den Aufgaben des Schülers zurück und wiederholen: er bilde alle obigen Beispiele mit seinem jetzt ihm zu Gebote stehenden Harmoniematerial nach, indem er über jede oben abstrahirte Ausspinnungsmaxime recht viele verschiedene Perioden in verschiedenen Ton- und Taktarten schafft. Er nimmt z. B. die Maxime zur Periode, Beispiel 130:

ein Motiv wird als Modell zu den Sequenzen benutzt.

Nun erfindet er sich eine rhythmische Figur, bringt sie in Harmonie und wiederholt sie in den folgenden Takten, wobei er nach und nach alle Arten von Harmonieunterlagen benutzen kann, welche in der früheren Lehre darüber aufgestellt worden sind.

Rhythmisches Motiv: $^3/_8$ 

In Harmonie gesetzt und durch Sequenzen zur Periode ausgesponnen:



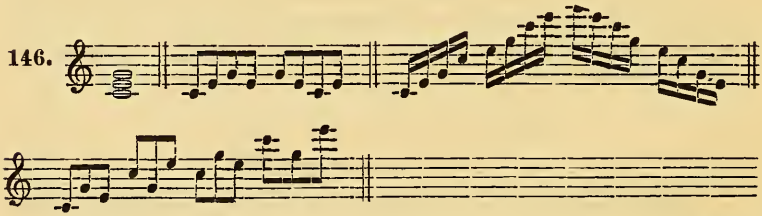
Dreizehntes Kapitel.

Die harmonische Figurirung.

Bisher haben wir unsere Harmonien — Accorde — in vier Stimmen jederzeit so dargestellt, dass jede Stimme nur einen Accordton hören liess. Ausser dieser Art von Accorddarstellung giebt es aber noch andere Mittel, die Harmonie zu Gehör zu bringen.

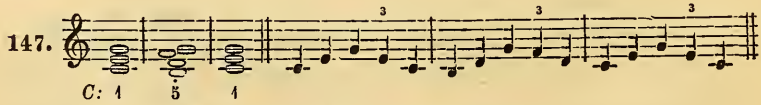
Jede einzelne Stimme kann nicht allein einen Accord, sondern ganze Accordreihen dadurch darstellen, dass sie die einzelnen Intervalle derselben nach einander durchläuft. Dies nennt man harmonische Figurirung, gebrochene Accorde oder harmonische Nebennoten.

146.



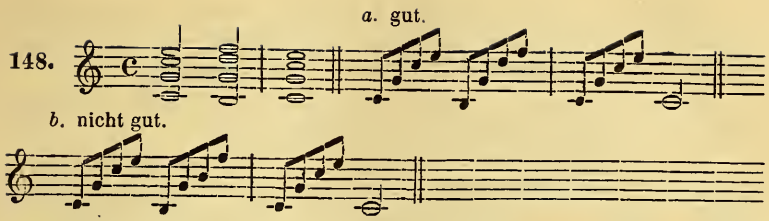
Vorstehend ist ein Accord harmonisch auf verschiedene Weise figurirt.

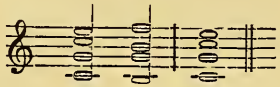
147.



Hier ist eine Accordreihe harmonisch figurirt.

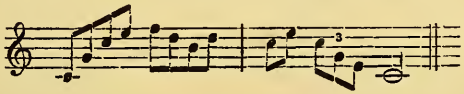
Wird die Brechung der Accorde auf ähnliche Weise fortgeführt, so thut man gut, sich die einzelnen Töne als zusammenklingend vorzustellen, und deren Fortschreitung danach zu bestimmen. Z. B.

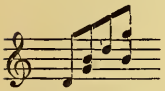
148.

Die gebrochene Harmonie bei *b.* ist nicht gut, denn zusammenklingend dargestellt würde sie so aussehen:

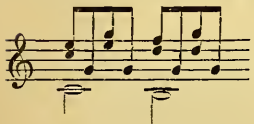
149.

und folglich die zweite und vierte Stimme in Oktaven fortschreiten.

Werden die Brechungen jedoch nicht in ähnlicher Weise fortgeführt, so ist diese Vorsicht weniger nöthig. Z. B.

150.



Es giebt auch eine sogenannte Halbbrechung. Bei ihr folgen einzelne Töne des Accords und Intervalle derselben aufeinander z. B.

etc.

Sie kommt besonders in der Klaviermusik zur Ausübung:

und zwar in den verschiedensten Formen.

Unter den Figurirungsformen des Basses haben einzelne eigene Namen erhalten z. B.: Brillenbass, Murkybass, Alberti'scher Bass etc.

In der Art von Beispiel 148 gehaltene Accordbrechungen wurden früher in der Regel nicht ausgeschrieben, sondern nur mit der Bezeichnung arpeggia (d. i. Harfenfigur) angedeutet oder mit der Figur $\{$, die man den Noten vorsetzte.

Freierer Gebrauch der Stimmen.

Alle vier Stimmen hatten bisher rhythmisch dieselben Motive. Obgleich mit dieser Setzweise gar mannichfache und sehr interessante Gestaltungen zu schaffen sind, wie die gegebenen Beispiele zeigen, so wird sie doch verhältnissmässig nur selten angewendet.

Ungleich mehr musikalische Gedanken haben verschiedene Motive in den verschiedenen Stimmen; im Quartett, wo vier Stimmen wirken, sind folgende Hauptverschiedenheiten möglich.

a. Alle Stimmen haben dieselben Motive. Von dieser Art sind die bisher gezeigten Gestaltungen.

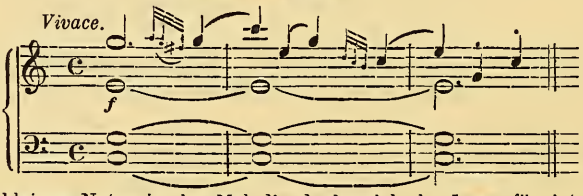
b. Drei Stimmen haben dieselben Motive, eine hat andere. Dieses andere Motiv kann zunächst wechselsweise jede Stimme haben, die erste, die zweite, die dritte und die vierte.

Ich will nun davon einige Andeutungen geben, da eine erschöpfende Ausführung schlechthin unmöglich ist. Sie werden aber genügen, um den Schüler zum Aufsuchen derselben in den Partituren und zu den mannichfaltigsten eigenen Bildungen zu befähigen.

Anmerkung. Die allermeisten der von nun an folgenden Beispiele sind, wie die im vorigen Kapitel bereits aufgestellten, den Quartettpartituren verschiedener Meister und also wirklichen Kompositionen entnommen.

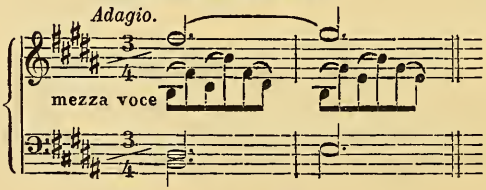
Also: *b.* Drei Stimmen haben dieselben Motive, eine Stimme, gleichviel welche, hat andere.

Die Oberstimme.

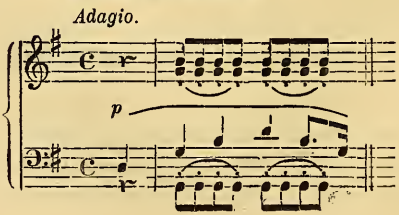
151.

NB. Die kleinen Noten in der Melodie denke sich der Leser für jetzt weg. Sie werden später ihre Erklärung finden.

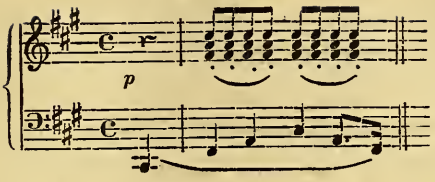
Die zweite Stimme.

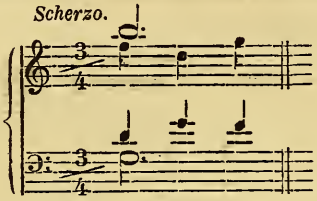
152.



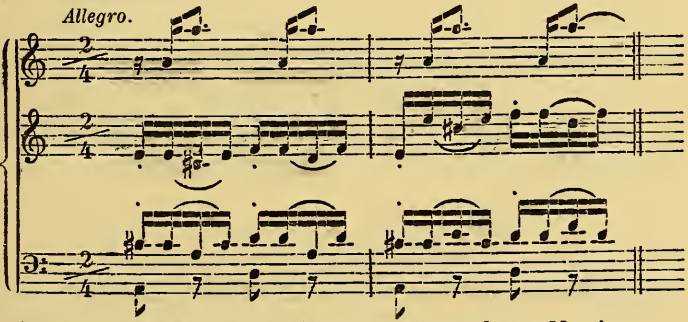
Die dritte Stimme.

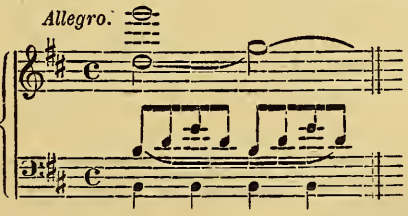
153.

Die vierte Stimme.

154.

c. Zwei und zwei Stimmen haben verschiedene Motive, wovon ich nur ein Beispiel hersetzen will, da sich der Schüler die verschiedenen Stimmenmischungen selbst suchen kann.

155.

Hier haben Ober- und Unterstimme ein rhythmisch gleiches Motiv, die beiden Mittelstimmen ein zweites.

d. Zwei Stimmen haben gleiche Motive, zwei Stimmen verschiedene.

156.

e. Alle vier Stimmen haben verschiedene Motive.

157.

Erläuterungen.

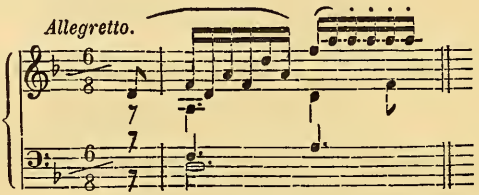
Da die harmonische Figurirung jeder Stimme in ihrem ganzen Umfange erlaubt ist, unsere Accorde aber nur drei oder vier von

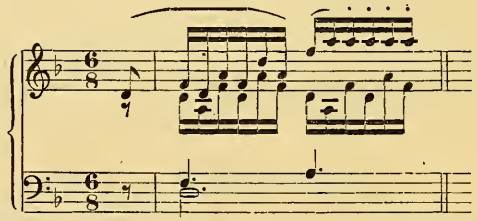
einander verschiedene Töne haben, so müssen sie natürlich öfter bald in einer Stimme, bald in zwei, drei, ja in allen vier Stimmen hoch und tief wiederholt erscheinen.

Hierdurch entstehen mannichfaltige Setzweisen dieser Art, und grosse Freiheiten, welche sich der Komponist dabei erlauben darf.

Wir können sie etwa unter folgende Hauptgesichtspunkte bringen.

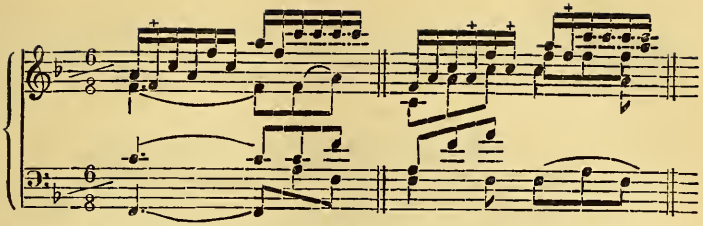
a. Die Stimmen bewegen sich in getrennten Regionen, so dass keine die Intervalle der anderen im Einklang berührt. Dies ist bei weiter Harmonie leicht.

158.

Will man die Trennung in engeren Lagen beibehalten, so weichen die Stimmen, die im Einklang zusammentreffen könnten, einander aus.

159.

Bliebe hier das *d* in der zweiten Stimme liegen, so träfe das *d* des zweiten Sechzehntheils der Oberstimme im Einklange damit zusammen, was jene dadurch vermeidet, dass sie ins *a* heruntergeht. Derselbe Fall wiederholt sich mit dem *f* und *a* beim Anfang des zweiten und dritten Achtel.

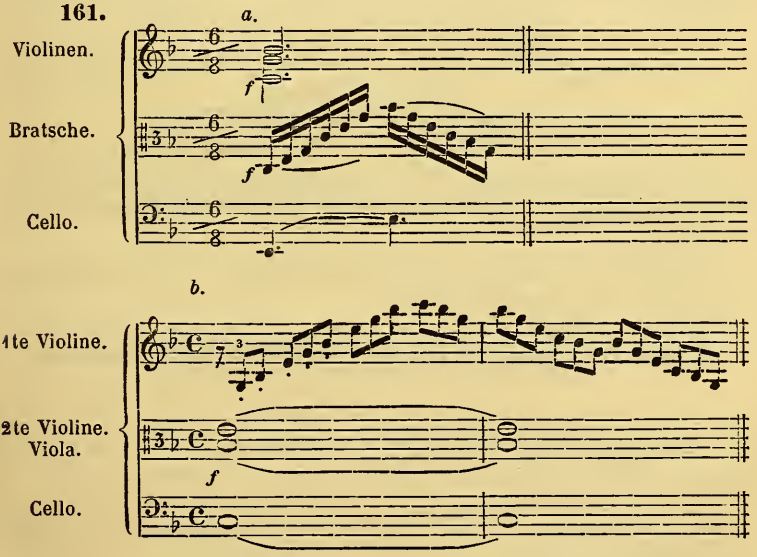
Wollte man jedoch diese reine Trennung der Stimmen überall festhalten, so würde der Komponist in der Gestaltung seiner Gedanken behufs höherer Zwecke oft sehr gehemmt werden. Da nun das Zusammentreffen der Stimmen im Einklange in vielen Fällen gar keinen unangenehmen Eindruck für das Ohr mit sich führt, so können

b. die Stimmen zuweilen auch das gegenseitige Gebiet im Einklange berühren.

160.

Als Vorsichtsmassregel hierbei könnte man im Allgemeinen aufstellen, dass die Einklänge nicht auf den accentuirten Noten zusammentreffen sollen. Doch finden sich Ausnahmen genug in den Partituren der Meister vor, deren höhere Gründe dem Schüler später zum Bewusstsein kommen werden.

Aber auch diese Freiheit kann dem Komponisten in manchen Fällen noch nicht genügen. Er erlaubt sich zuweilen auch noch:

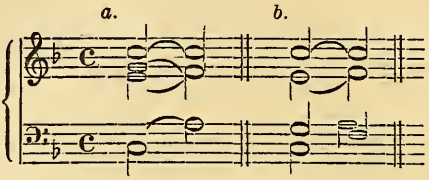
c. eine tiefere Stimme über eine höhere, und folglich auch eine höhere unter eine tiefere greifen zu lassen. Dies nennt man Kreuzen der Stimmen.

161.

Bei *a.* steigt die Bratsche durch und über die Region der zweiten Violine und berührt das *b* der ersten Violine im Einklang. Bei *b.* fängt die erste Violine unter der zweiten Violine und Bratsche an, steigt über beide empor und senkt sich am Ende wieder unter dieselben.

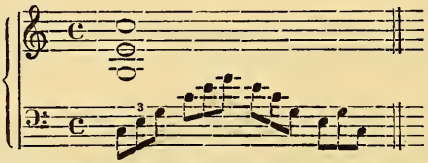
Dies können die drei oberen Stimmen thun. Nur der Bass darf

die oberen Stimmen nicht auf die Dauer überschreiten, wenn der Accord derselbe bleiben soll.

Wollte z. B. der Schüler folgende Harmonie bei *a*.

162.

so setzen wie bei *b*., so ginge die Bratsche unter das Cello, und man würde nicht mehr den Sextaccord, sondern den Grundaccord hören. Soll jedoch letztere Folge dem Ohr erklingen, die Bratsche also den Bass übernehmen, so ist gegen das Kreuzen auch dieser Stimme nichts einzuwenden.

Auch wenn der Bass in harmonischer Figurirung die Umkehrungen des Accordes durchläuft, kann er die oberen Stimmen durchkreuzen.

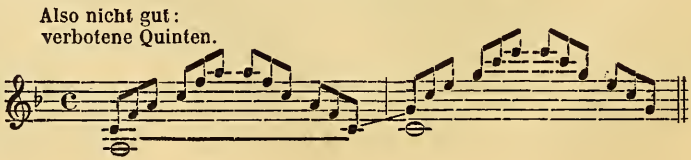
163.

Als Grundprincip für die eben aufgezeigten Setzweisen mit harmonischen Nebennoten und für alle die gleich nachfolgenden ist anzunehmen:

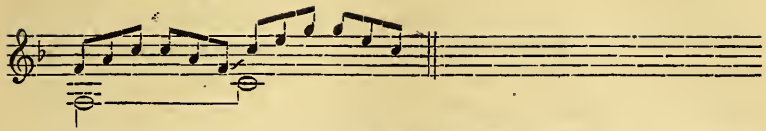
Dass diese Freiheiten die harmonische und melodische Klarheit des Ganzen nicht beeinträchtigen.

Weitere Freiheiten beim Gebrauch der harmonischen Figurirung nebst einigen Vorsichtsmassregeln dazu.

So lange man denselben Accord figurirt, genügen die gegebenen Andeutungen zur Vermeidung von Fehlern. Beim Wechsel der Accorde sind noch folgende Bemerkungen zu berücksichtigen.

1. Die Stimmen sollen im Allgemeinen nach den im Anfange gegebenen Gesetzen geführt werden, d. h. sie sollen keine verbotenen Quinten- und Oktaven-Fortschreitungen machen.

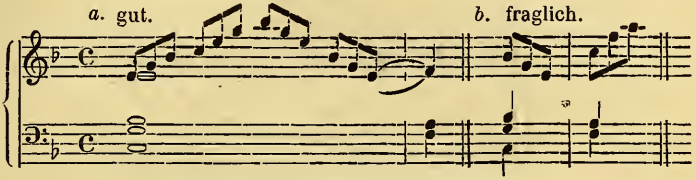
164.

verbotene Oktaven.



2. Bei dissonirenden Accorden, also für jetzt beim Dominantseptaccord und bei seinen Umkehrungen, soll die letzte Note der figurirten Stimme sich richtig auflösen.

a. gut. *b.* fraglich.

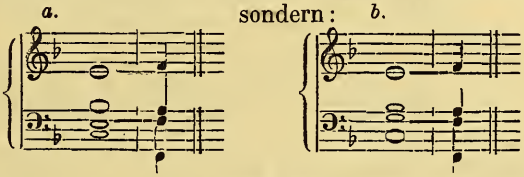
165.



3. Bei Figuren, aus harmonischen Tönen gebildet, treten die erste und letzte Note zunächst am bedeutendsten hervor. In Beispiel 165 ist demnach das *e* der ersten und letzten Note entscheidend, und ziemlich dasselbe, als wenn statt der Triolenfigur die ganze Note *e* darunter erklänge. Man soll daher die anderen Stimmen so dazu setzen, wie man thun würde, wenn das *e* als ganze Note wirklich da wäre; wie man daher im letztern Falle nicht:

a. sondern: *b.*

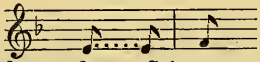
166.



setzen würde, so soll man auch bei der Figurirung nicht wie bei *a.*, sondern wie bei *b.* setzen.

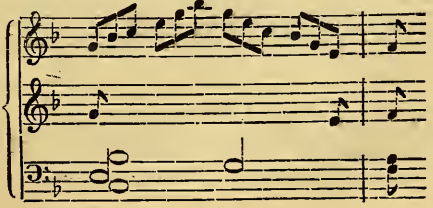
Der Schüler sehe also, wenn er Stimmen figurirt, immer zunächst auf die erste und letzte Note des figurirten Accordes, bei Beispiel 165 also auf

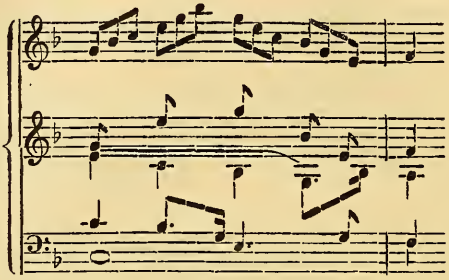
167.

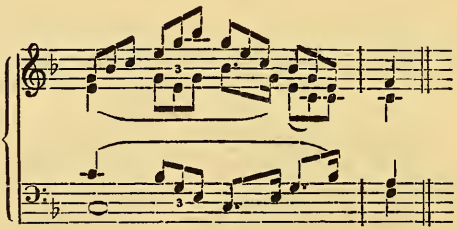


und richte die Führung der anderen Stimmen danach ein.

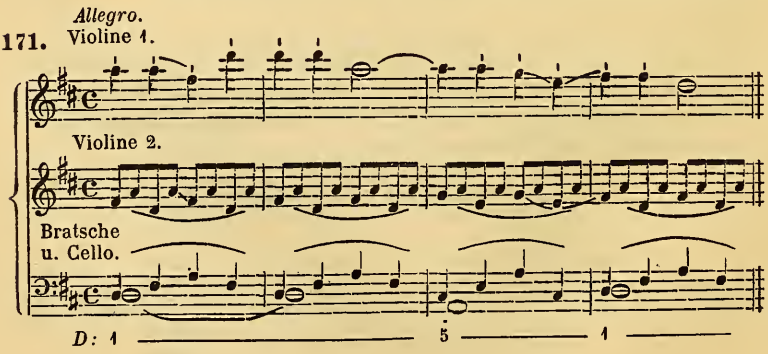
4. Ist die Anfangsnote anders als die Schlussnote der Figur, so kann man die Begleitung danach bestimmen. Z. B.

168.

5. Will man jedoch die anderen Stimmen bewegter, melodisch bedeutender haben, so kann man die weiteren, schwächer accentuirten Noten mit in Betracht ziehen, und die Töne der anderen Stimmen danach wechseln lassen. Z. B. obige Figur (168) so betrachtet und etwa begleitet:

169.

6. Endlich kann man entweder nur einige oder auch alle unaccentuirten Noten mit berücksichtigen und die Begleitungsstimmen danach führen. Z. B.

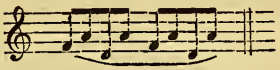
170.

Hierdurch, sieht man, ist nicht bloss eine, sondern sind mehrere, ja alle Stimmen zugleich harmonisch zu figuriren, wodurch die Gestaltungen ein regeres Leben erhalten.

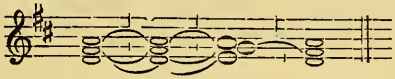
Beispiel von Mozart, wo die drei Oberstimmen figurirt sind.

171.

7. In vorstehendem Beispiel sieht man nun auch, welche Freiheiten der Komponist sich bei Figurirung mehrerer Stimmen nehmen darf.

Im ersten Takte zeigen die Striche in der ersten und zweiten Violine Oktaven an. Im dritten und vierten Takte sind ebenfalls Oktaven auf den accentuirten Noten, denn die unaccentuirten Achtel in der zweiten Violine gehen zu schnell vorüber, um die Oktavengänge zu beseitigen.

Müsste aber der Komponist solche Dinge überall vermeiden, so würde er eine Figur selten in einer gewissen Regelmässigkeit und Bestimmtheit fortführen können. Diese Regelmässigkeit liegt zum Beispiel in dem Modell, dem Motive des ersten Taktes der zweiten Violine:

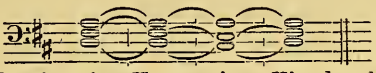
172.

welches Mozart in ähnlichen Sequenzen fortführen wollte. Dieser Figur folgt das Ohr in ihrem melodischen Gange und hört die schnell vorübereilenden Oktaven nicht. Zudem wissen wir, erscheinen uns solche Figurirungen, gebrochene Accorde, wie zugleich erklingende Harmonien.

173. 

Aus diesen Gründen kann der Schüler sich solche Freiheiten von jetzt an, wenn eine bestimmte und gute melodische Führung dadurch gewonnen wird, unbedenklich erlauben.

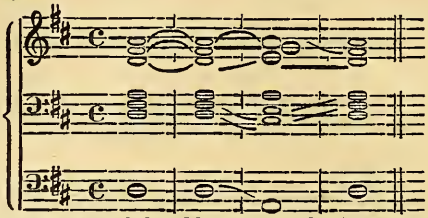
8. Wenn wir Figurirungen, wie die der zweiten Violine in Beispiel 171, als zugleich erklingende Accorde, wie in Beispiel 173, betrachten, so hätten wir, nur die Oberstimme und den Bass dazu gerechnet, eigentlich schon fünfstimmige Harmonien.

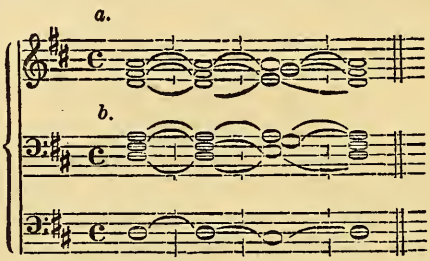
Betrachten wir aber die Bratsche aus eben diesem Gesichtspunkte:

174. 

so haben wir gar achtstimmige Harmonie. Hierdurch entstehen natürlich mehrfache Verdoppelungen der Intervalle des Accordes. In vielstimmigeren Tonstücken kommen solche vielfache Verdoppelungen oft vor. Erscheinen sie unfigurirt, wie in Beispiel 173 und 174, so kann man die verbotenen Oktaven wohl auch vermeiden, dadurch, dass man die verdoppelten Töne beim Accordwechsel verschiedene Wege nehmen lässt. So finden sich, wenn man obige sechs Stimmen vergleicht und auch den Bass noch dazu nimmt, keine Oktaven bei dem Wechsel der Accorde, weil die verdoppelten

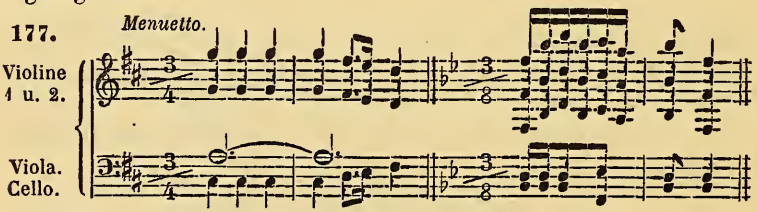
Intervalle andere Wege einschlagen, wie die Striche an den betreffenden Stellen zeigen:

175.

Doch kann man auch solche Oktaven unbedenklich machen und so setzen:

176.

denn man fühlt hier, dass die oberen Stimmen *a.* und *b.* als blosse Verdoppelungen, als Verstärkungen der Harmonie zusammen gehen, keineswegs aber besondere von einander verschiedene Gänge machen sollen.

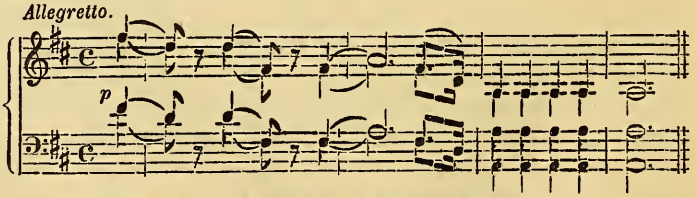
9. Aus demselben Grunde lässt man zwei, drei Stimmen zuweilen in Oktaven gehen, die gleichfalls nur als erlaubte Verdoppelungen gelten.

177.



Und endlich auch alle vier Stimmen im Unisono.

178.

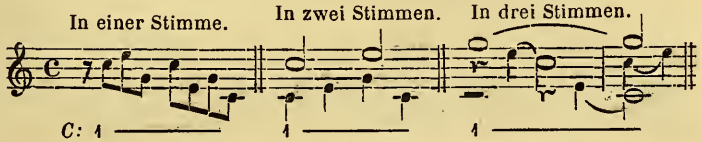


Ein-, zwei- und dreistimmige Setzweisen.

Bisher haben wir alle vier Stimmen des Quartetts beschäftigt gesehen, um die Harmonien darzustellen. Da wir aber nun wissen,

dass die Accorde vermittelst der harmonischen Figurirung schon mit einem Instrumente, einer Stimme zu Gehör gebracht werden können, so lassen sich natürlich auch Tonbilder von weniger als vier Stimmen, es lassen sich drei-, zwei- und einstimmige bilden.

Das Princip, aus welchem alle solche Gestaltungen hervorgehen, heisst: Der Accord braucht nicht gleich unmittelbar vollständig zusammenklingend aufzutreten, sondern seine Intervalle können einzeln, nach und nach erscheinen, er kann unvollständig anfangen und sich nach und nach ergänzen und vervollständigen.

179.

Ja, man kann einen Accordton allein längere Zeit hören lassen, bis man vollere Harmonie bringt.

Alle diese angedeuteten Bildungen aus harmonischer Figurirung kann man in Motiven, Abschnitten, Sätzen und Perioden wechselsweise in allen möglichen Mischungen anwenden. Man kann sie natürlich auch mit den im Anfange gezeigten Bildungen abwechseln lassen.

Welche Summe der schönsten Bildungen der Schüler mit dem bisher Gelernten schon in den Partituren erkennen, verstehen und wenigstens technisch leicht nachschaffen kann, das will ich ihm in einer Beispielreihe, aus den besten Meistern gesammelt, nun noch einmal vor Augen legen.

Dreierlei weitere Zwecke habe ich dabei:

1. soll man sehen, wenigstens andeutungsweise, in welchen verschiedenartigen Mischungen die bisher einzeln gezeigten Setzweisen nun wechselsweise in Motiven, Abschnitten, Sätzen und Perioden angewendet werden können, von allen Meistern angewendet worden sind und bis heute noch angewendet werden;

2. will ich die Phantasie des beginnenden Komponisten mit einer Menge neuer und interessanter Bilder bereichern und die Lust zum eigenen Schaffen dadurch steigern; und

3. soll diese Beispielreihe an gegenwärtigem Punkte ein Resumé alles bisher Vorgetragenen sein, welches ich ihm

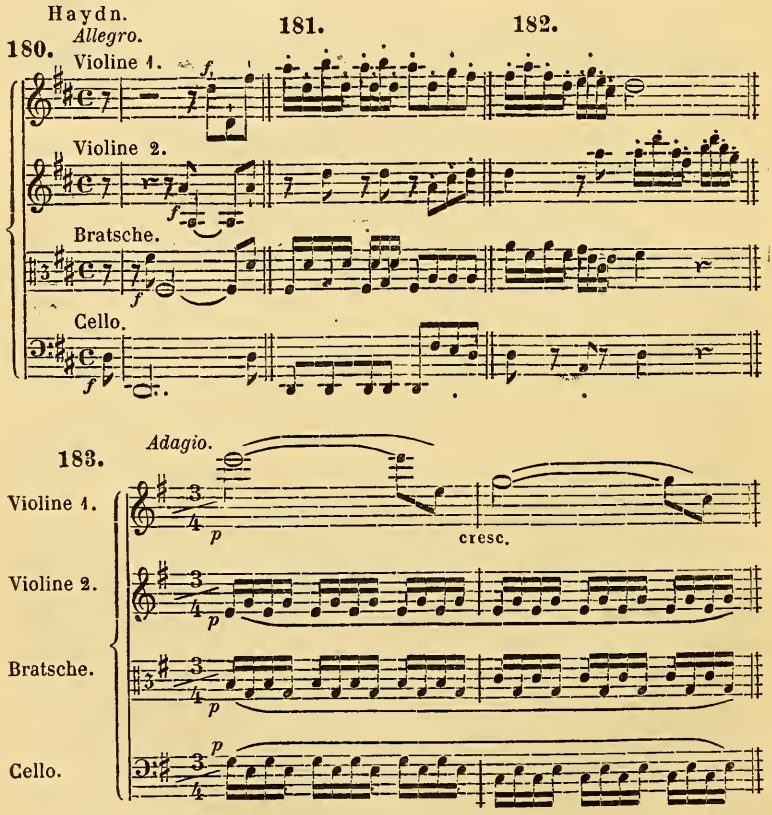
als Hauptaufgabe vorlege.

Jedes Beispiel in seiner Bildungsmaxime muss er sich recht klar zu machen, und dann möglichst viele Mal mit eigenem Gedankenmaterial nachzuahmen

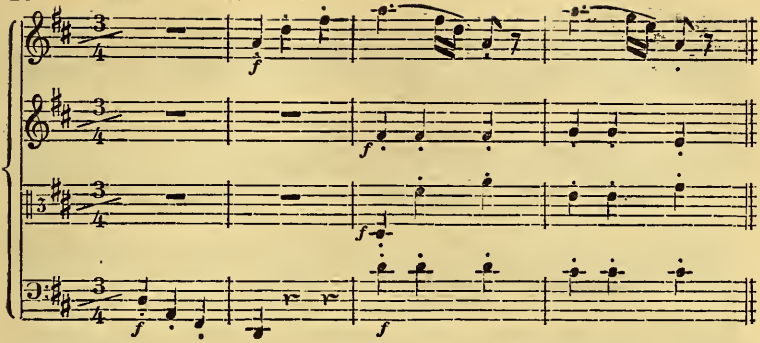
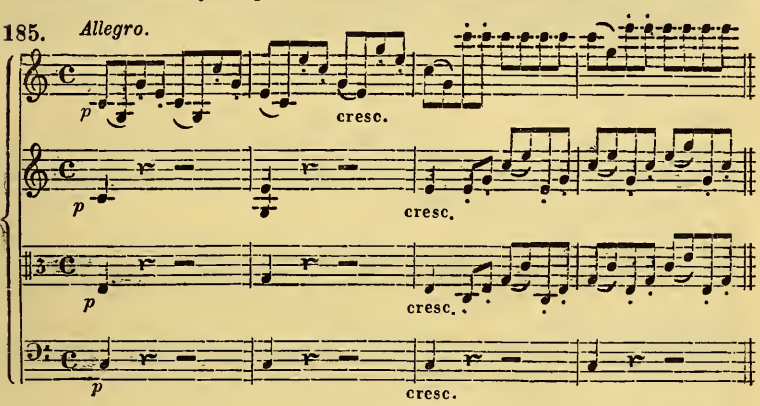
suchen. Hierdurch wird nicht allein seine technische Fertigkeit grösser, sondern, wie eben bemerkt, auch seine Erfindungskraft ausserordentlich schnell nach allen Richtungen hin gesteigert werden.

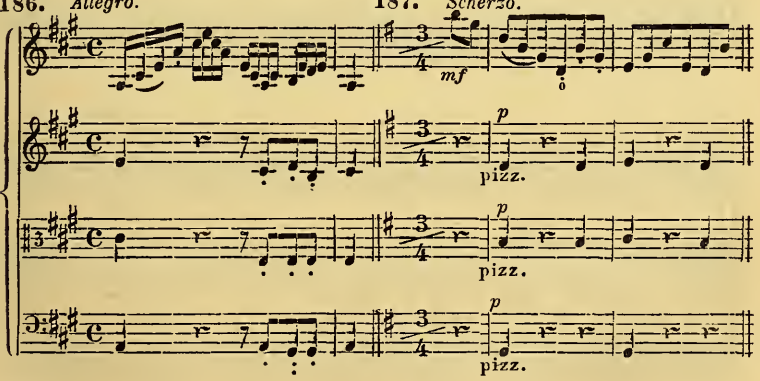
Beispiele

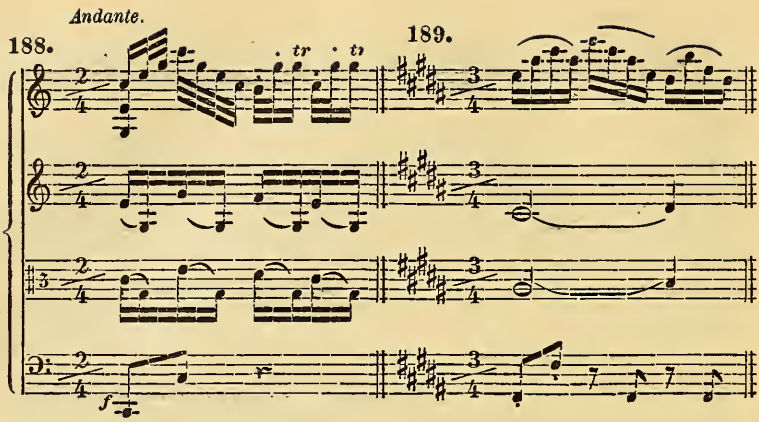
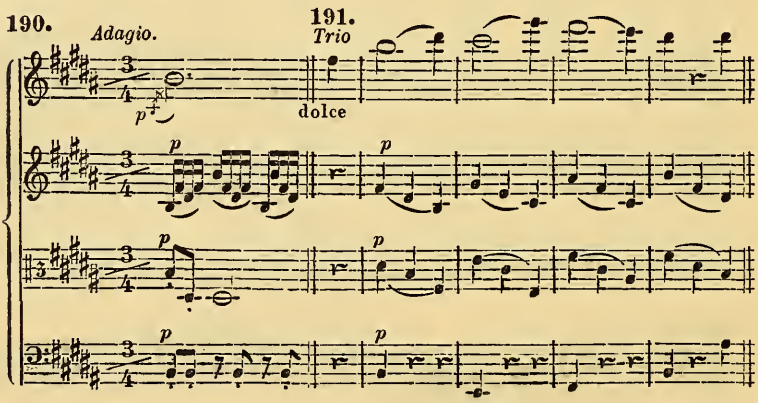
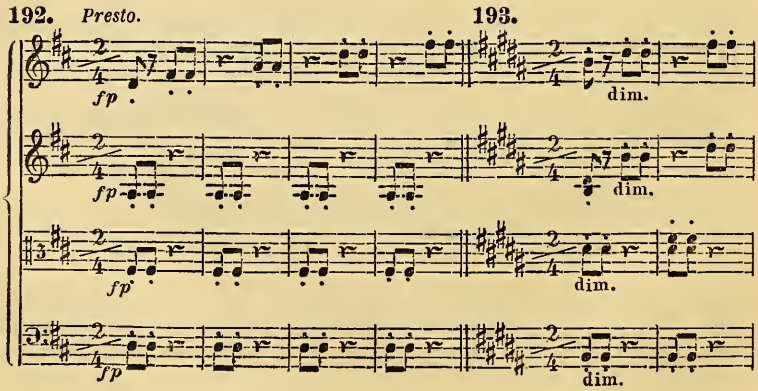
über die mannichfaltigen Verwendungsweisen der harmonischen Töne in ein-, zwei-, drei- und vierstimmiger Harmonie; aus den Quartett-Partituren von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann und Brahms.

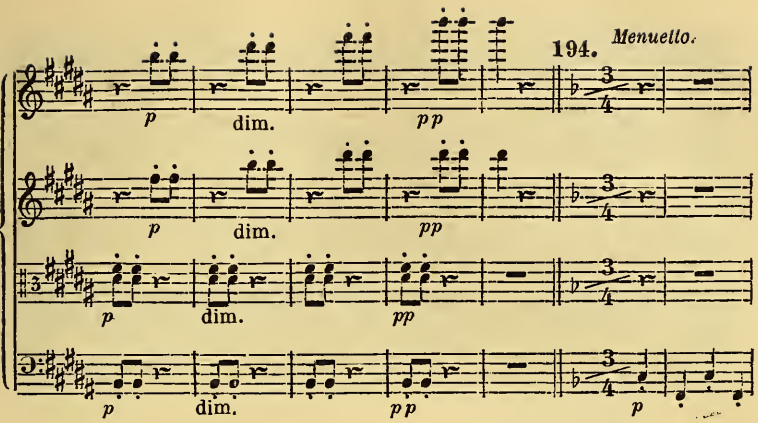
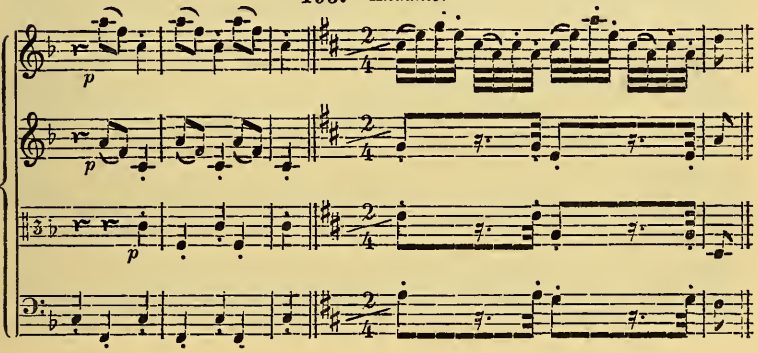


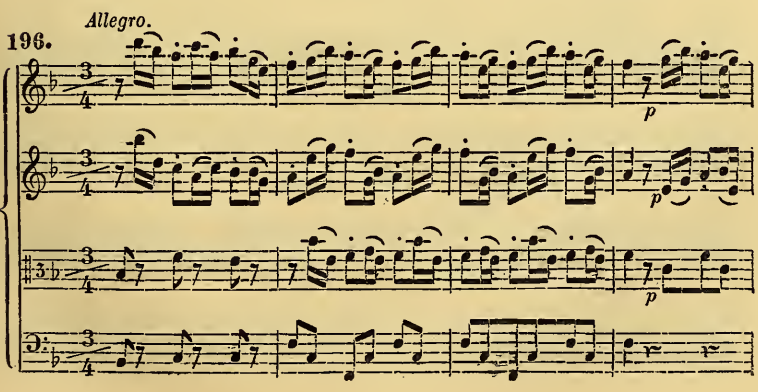
*) Manche der vorstehenden Beispiele wären auf weniger als vier Notenlinien zu geben gewesen. Ich habe sie aber durchgängig in vier Stimmen vor Augen gelegt, theils um den Schüler an das Lesen der Quartett-Partituren zu gewöhnen, theils auch um ihm die verschiedenen ein-, zwei-, drei- und vierstimmigen Setzweisen recht anschaulich zu machen. Der Schüler schreibe von

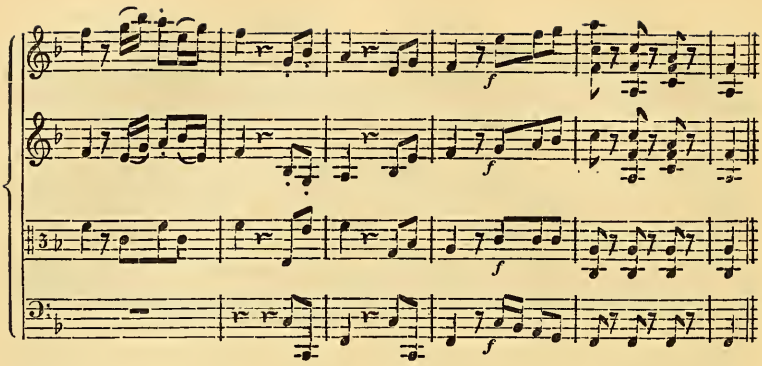
184. *Menuetto.*

185. *Allegro.*

186. *Allegro.*

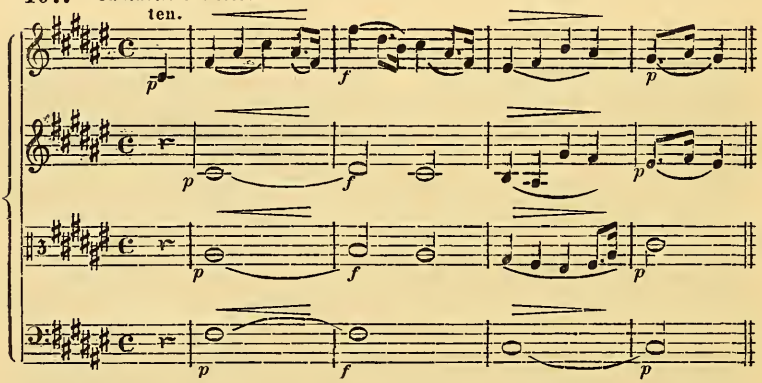
187. *Scherzo.*

---

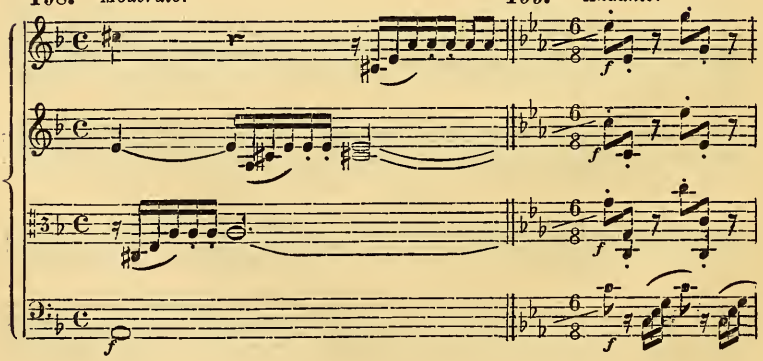
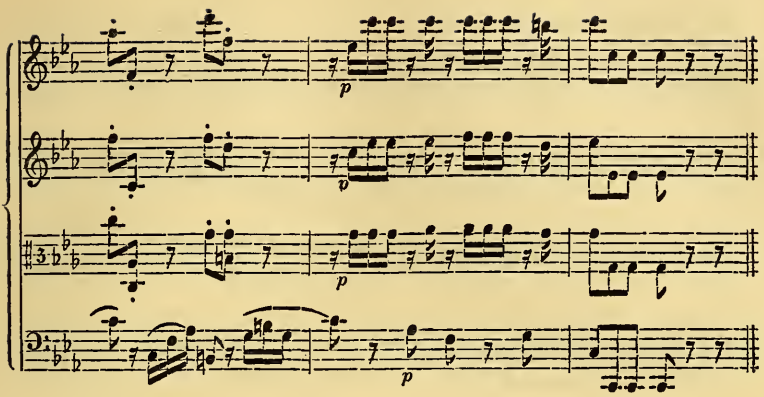
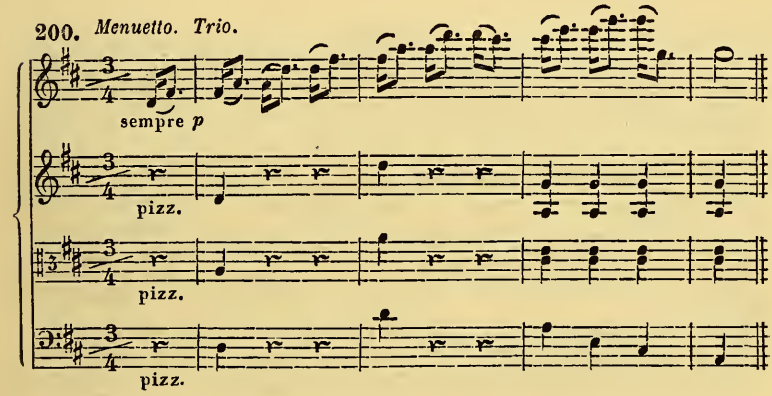
jetzt an seine vierstimmigen Sätze ebenfalls auf Linie vier. Er spiele erst das Ganze durch und prüfe dasselbe in Bezug auf den Zusammenklang und korrekte Fortschreitung. Dann aber gehe er jede Stimme einzeln durch. Das letztere Verfahren bildet den melodischen Sinn.

Andante.
188.
tr
tr
189.
f

190.
Adagio.
191.
Trio
p
dolce
p
p
p
p
p

192.
Presto.
193.
fp
fp
fp
fp
dim.
dim.
dim.
dim.

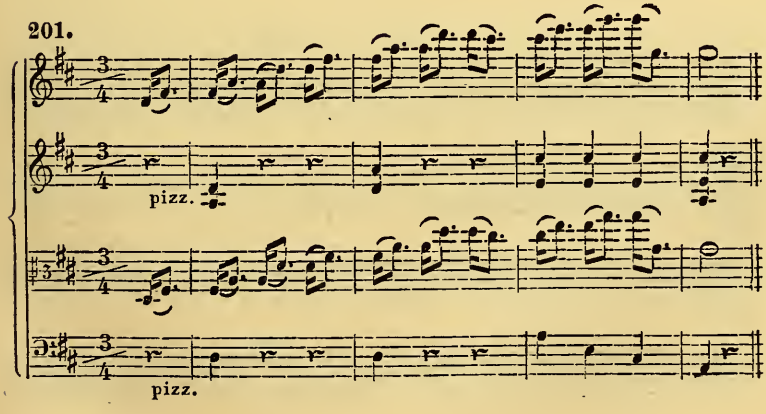
194. *Menuetto.*

195. *Andante.*

196. *Allegro.*





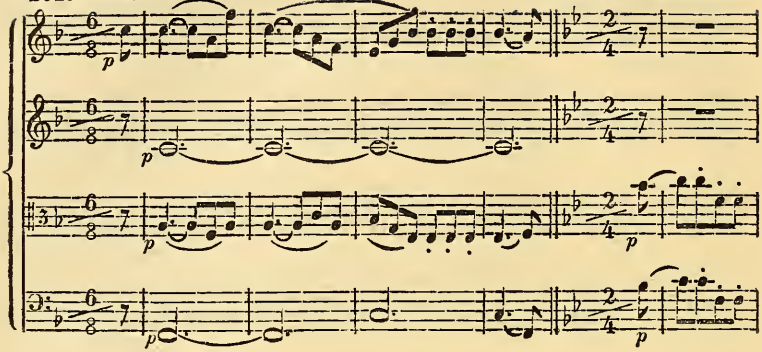
197. *Cantabile e mesto.*

Mozart.

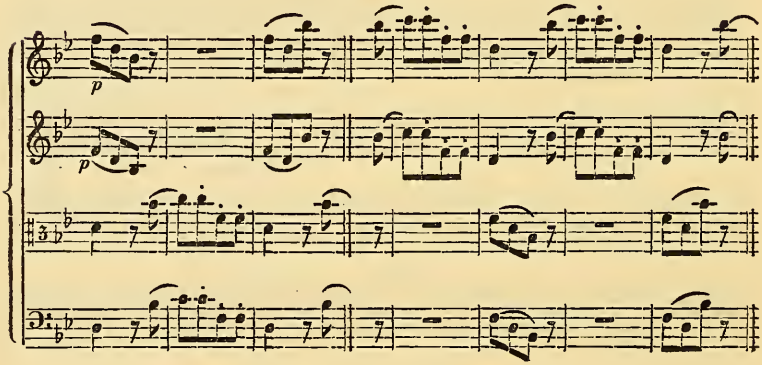
198. *Moderato.* **199.** *Andante.*

200. *Menuetto. Trio.*

201.

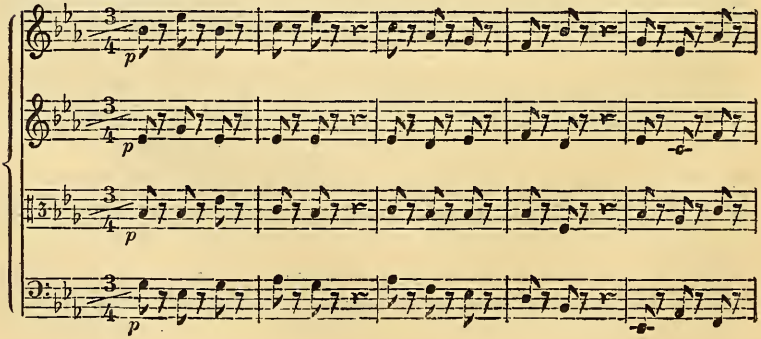


202. *Allegro vivace.*

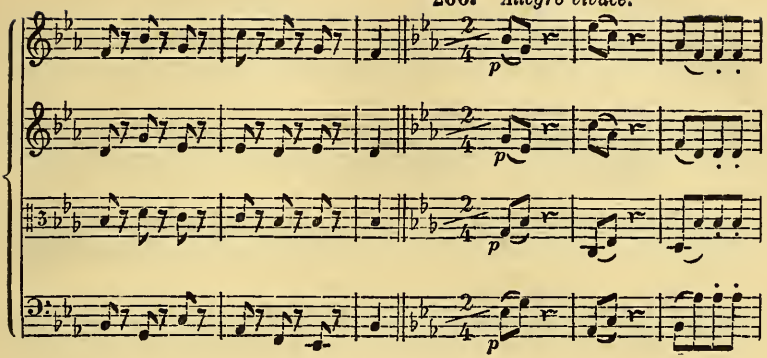
203. *Allegro assai.*



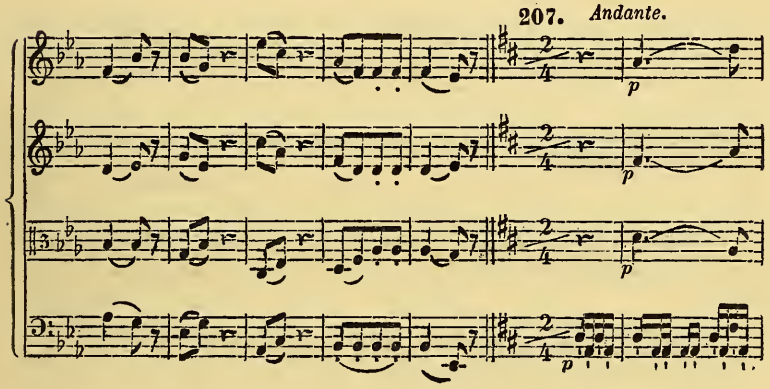
204.

205. *Menuetto.*

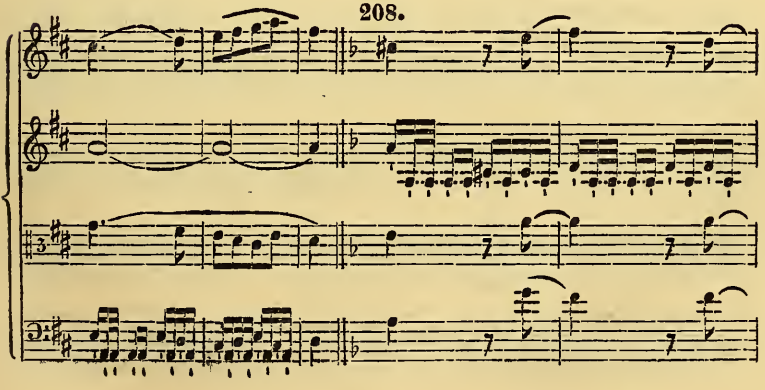
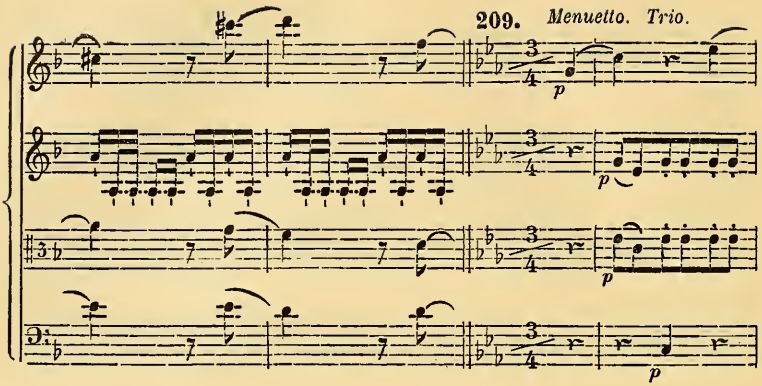
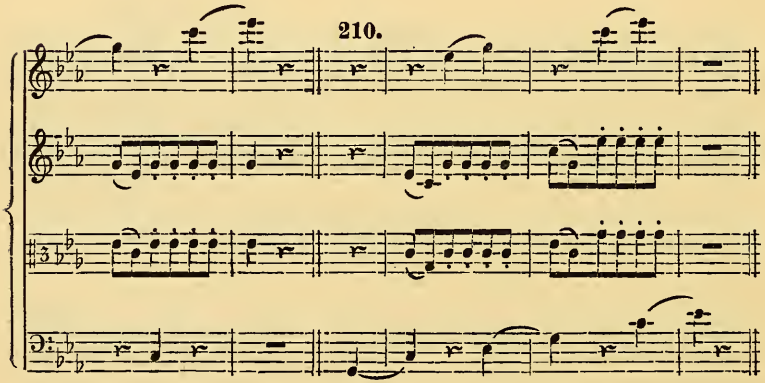
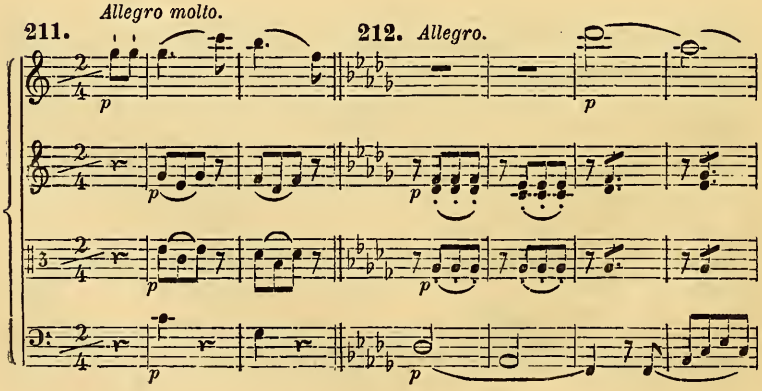


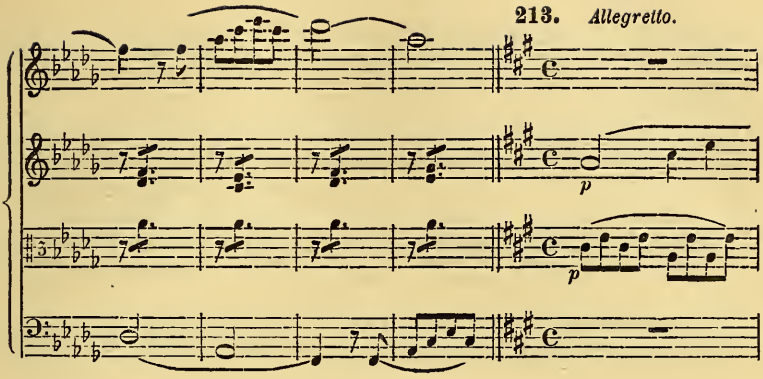
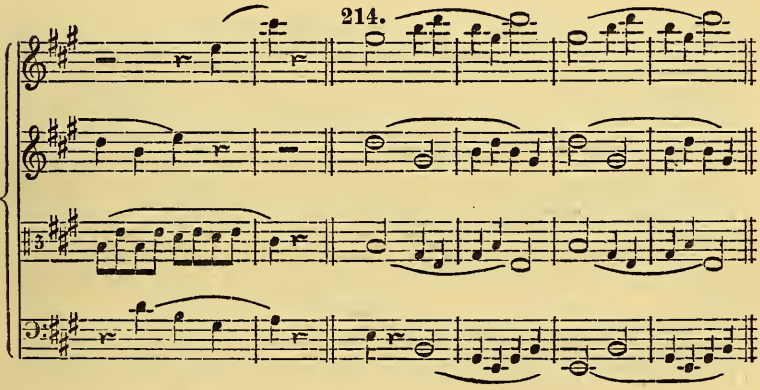
206. *Allegro vivace.*



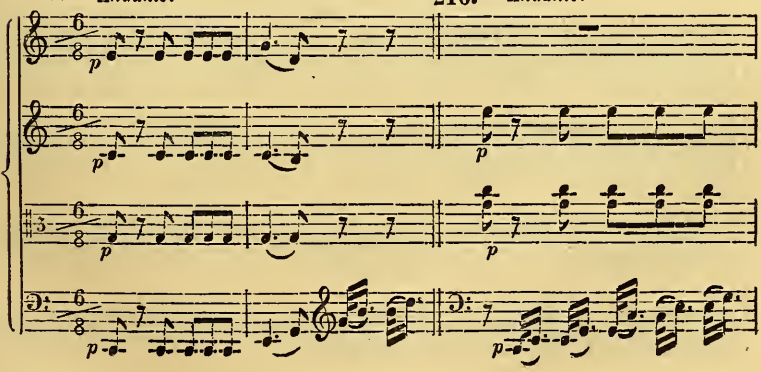
207. *Andante.*

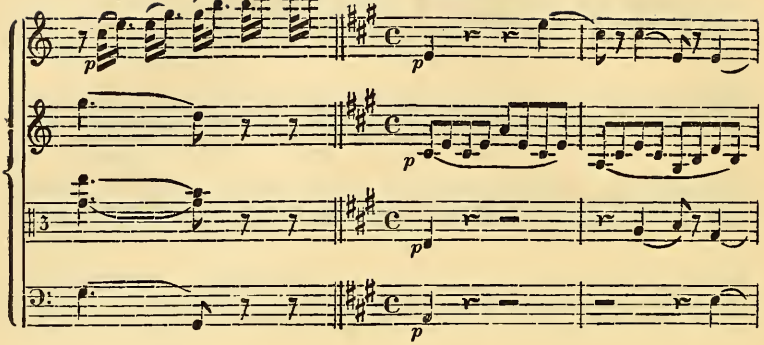


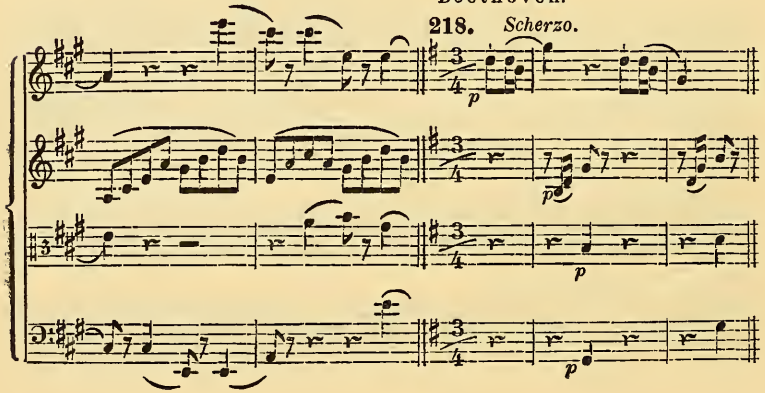
208.

209. Menuetto. Trio.
p
p
p
p

210.

211. Allegro molto.
212. Allegro.
p
p
p
p
p
p
p

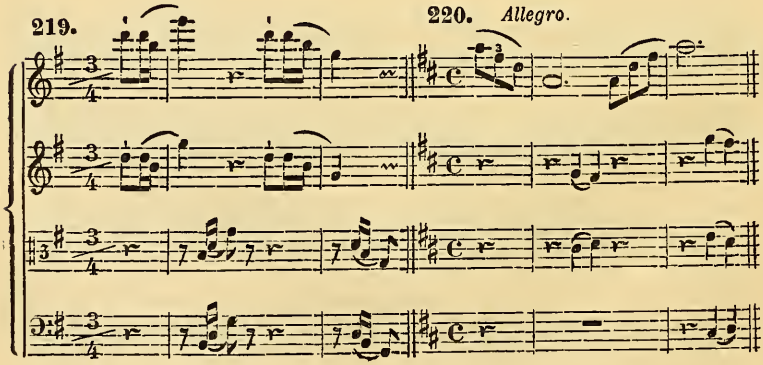
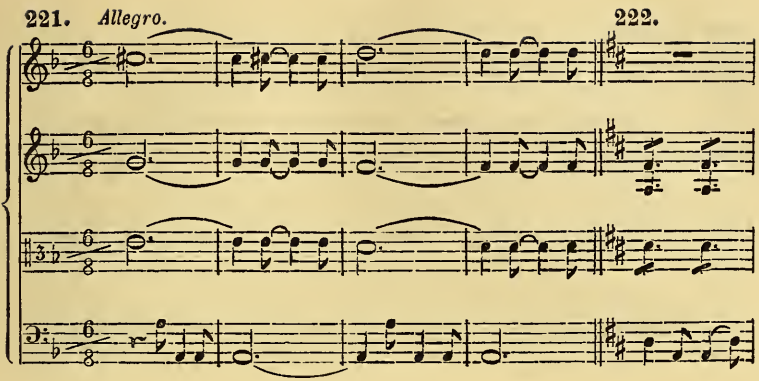
213. *Allegretto.*

214.

215. *Andante.*

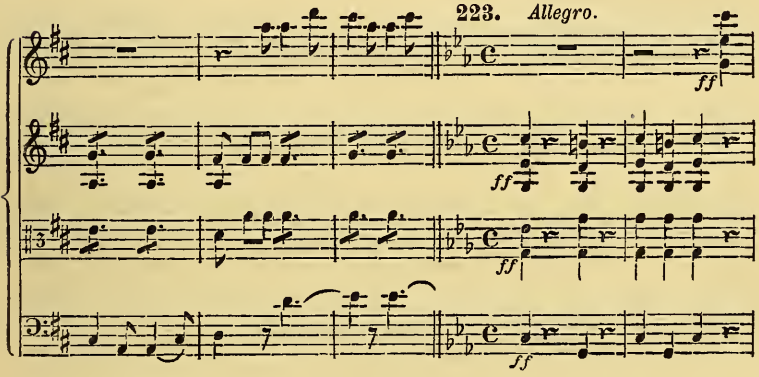
216. *Andante.*

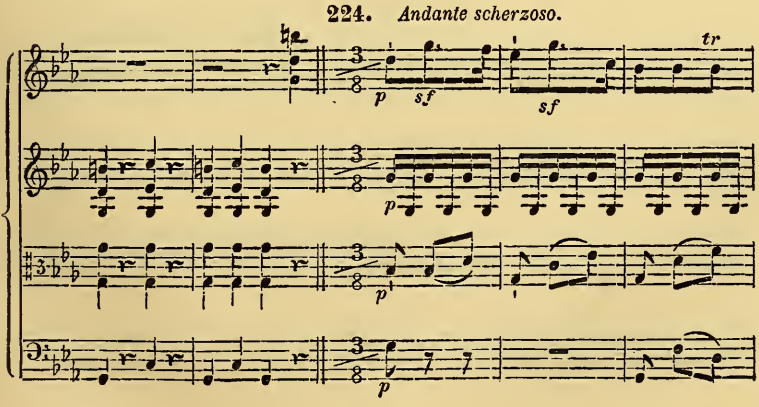
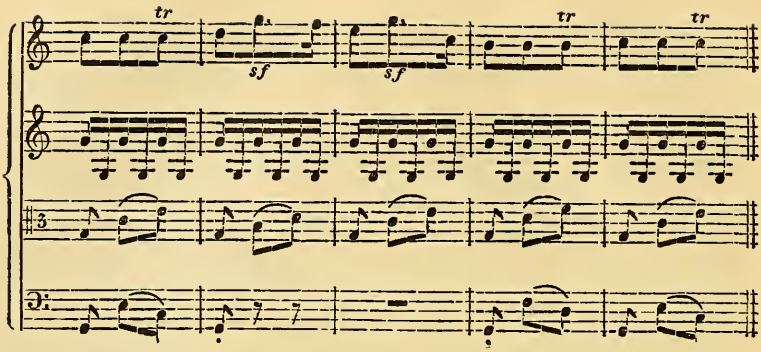


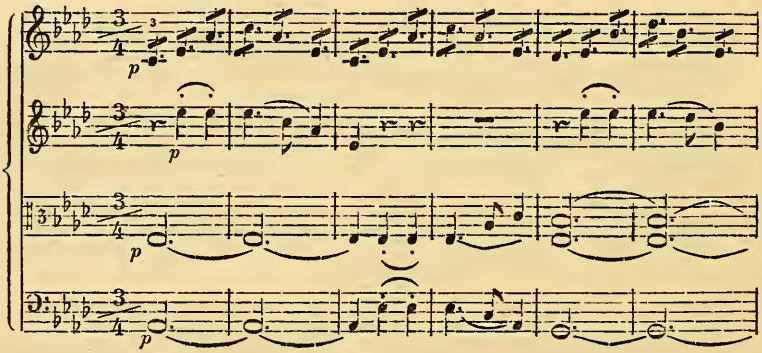
217. *Allegro.*

Beethoven.

218. *Scherzo.*

219.

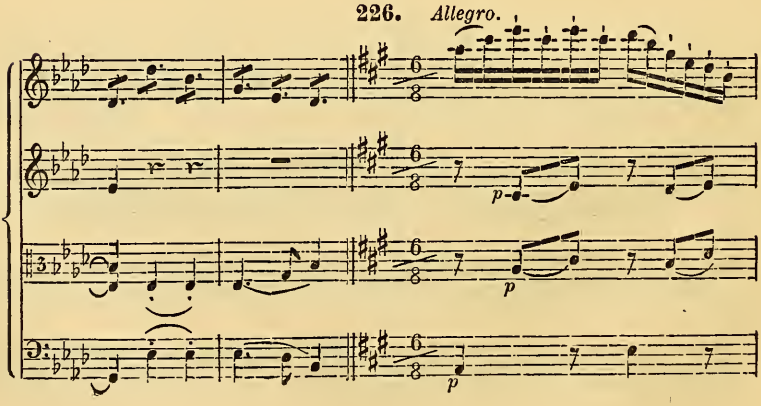
220. *Allegro.*

221. Allegro.
222.

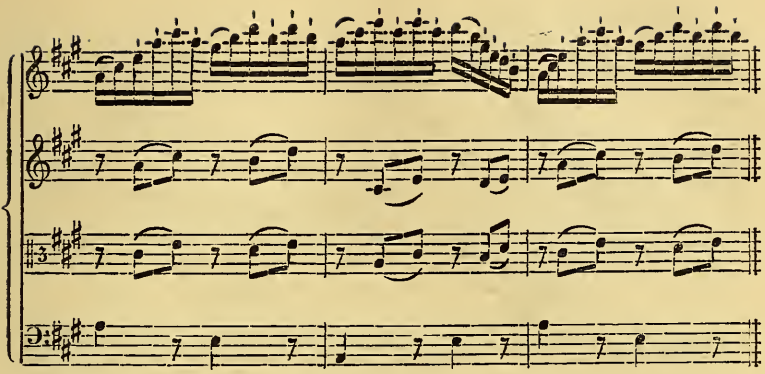

223. Allegro.
ff
ff
ff
ff

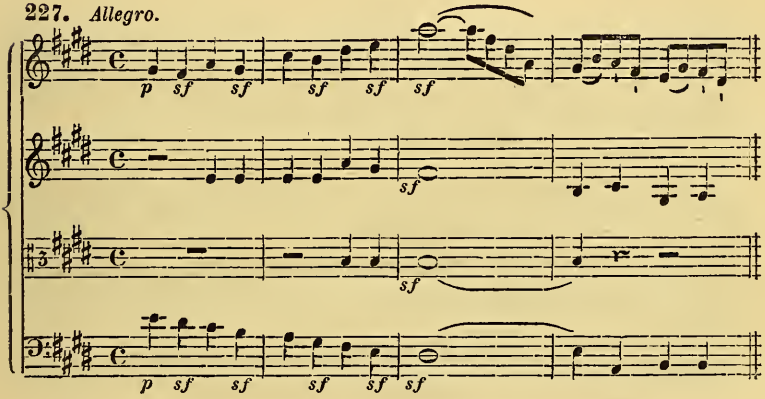
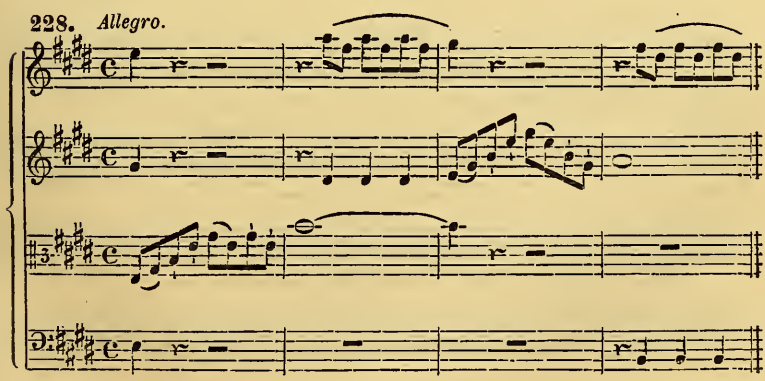

224. Andante scherzoso.
tr
p
sf
sf
p
p
p

225. *Menuetto. Trio.*

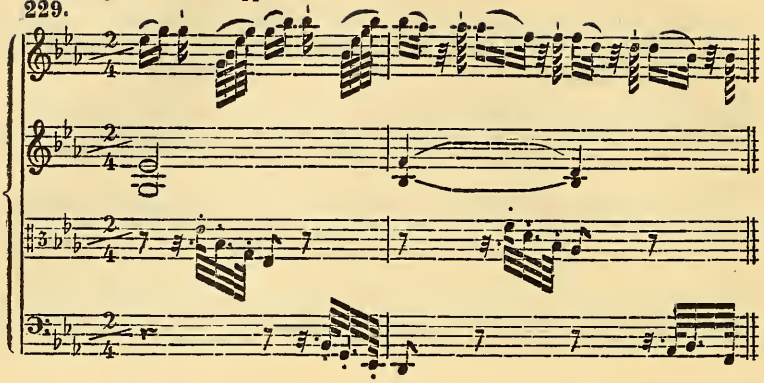
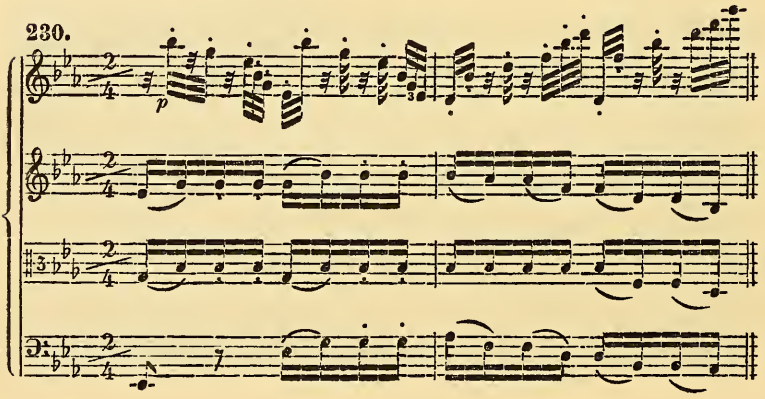


226. *Allegro.*

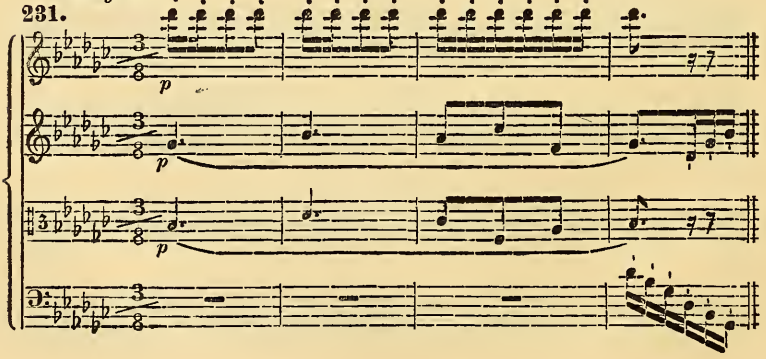




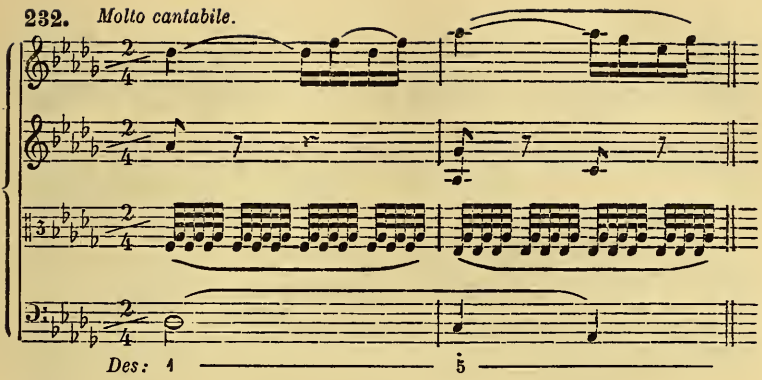
227. *Allegro.*

228. *Allegro.*

Adagio, ma non troppò.

229.

230.

Allegretto.

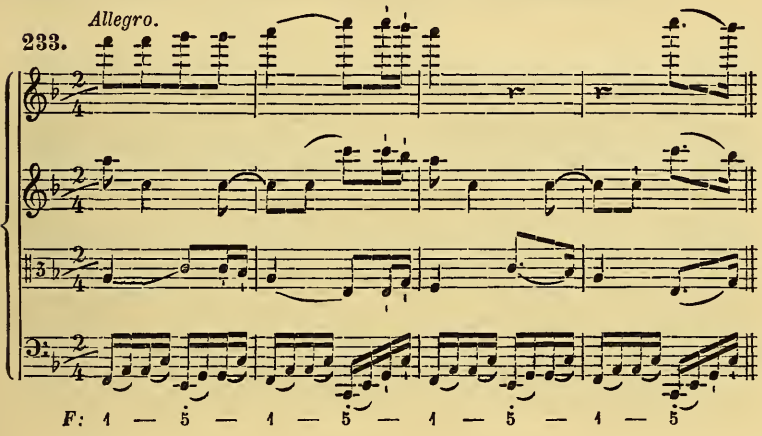
231.

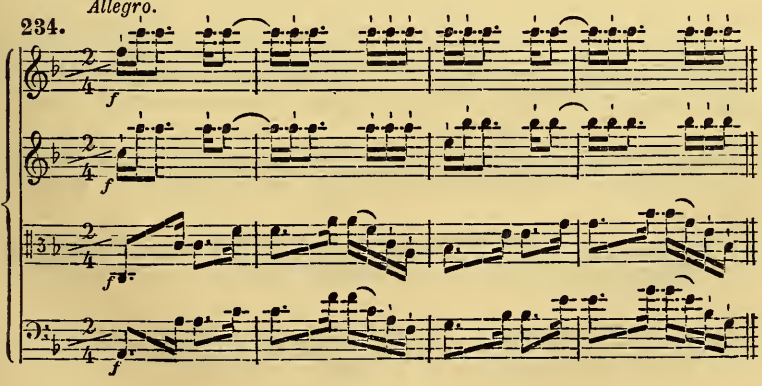
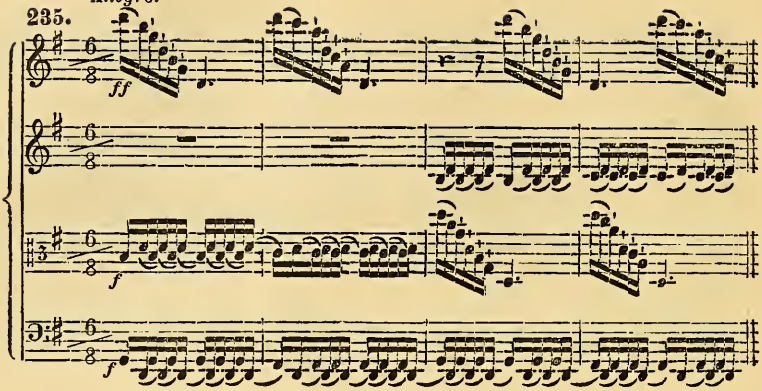


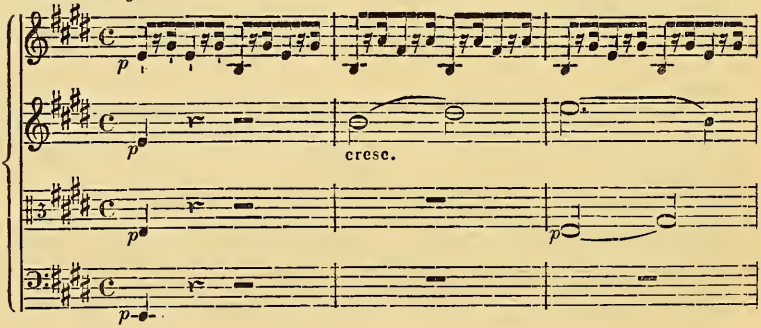
232. *Molto cantabile.*



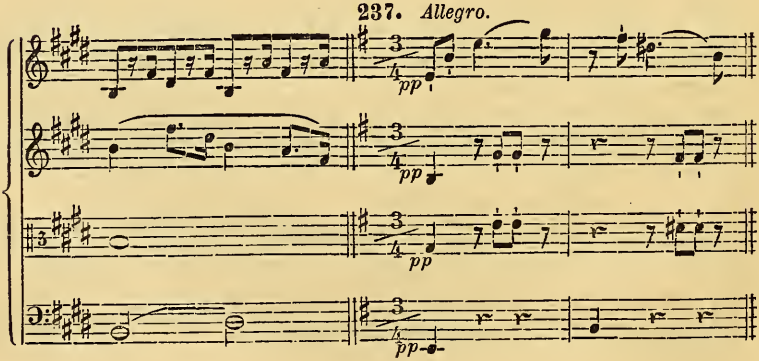
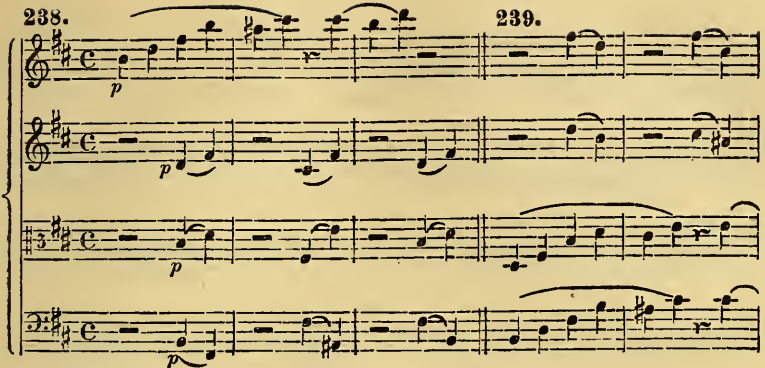
Allegro.

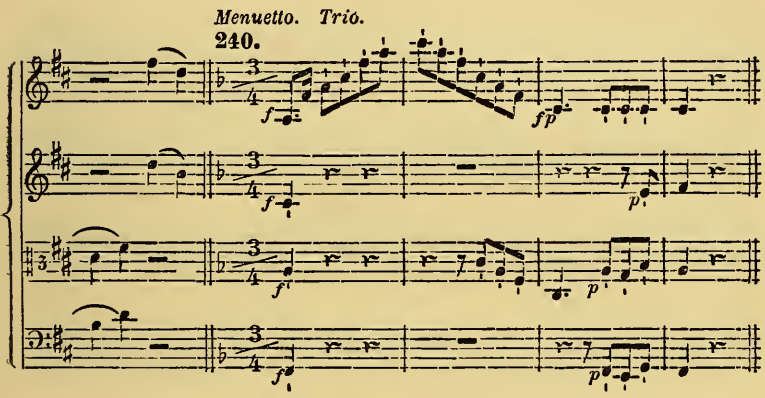
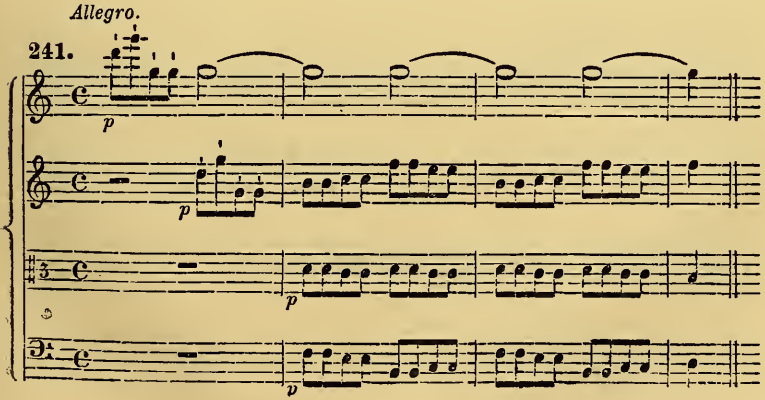
233.

Allegro.

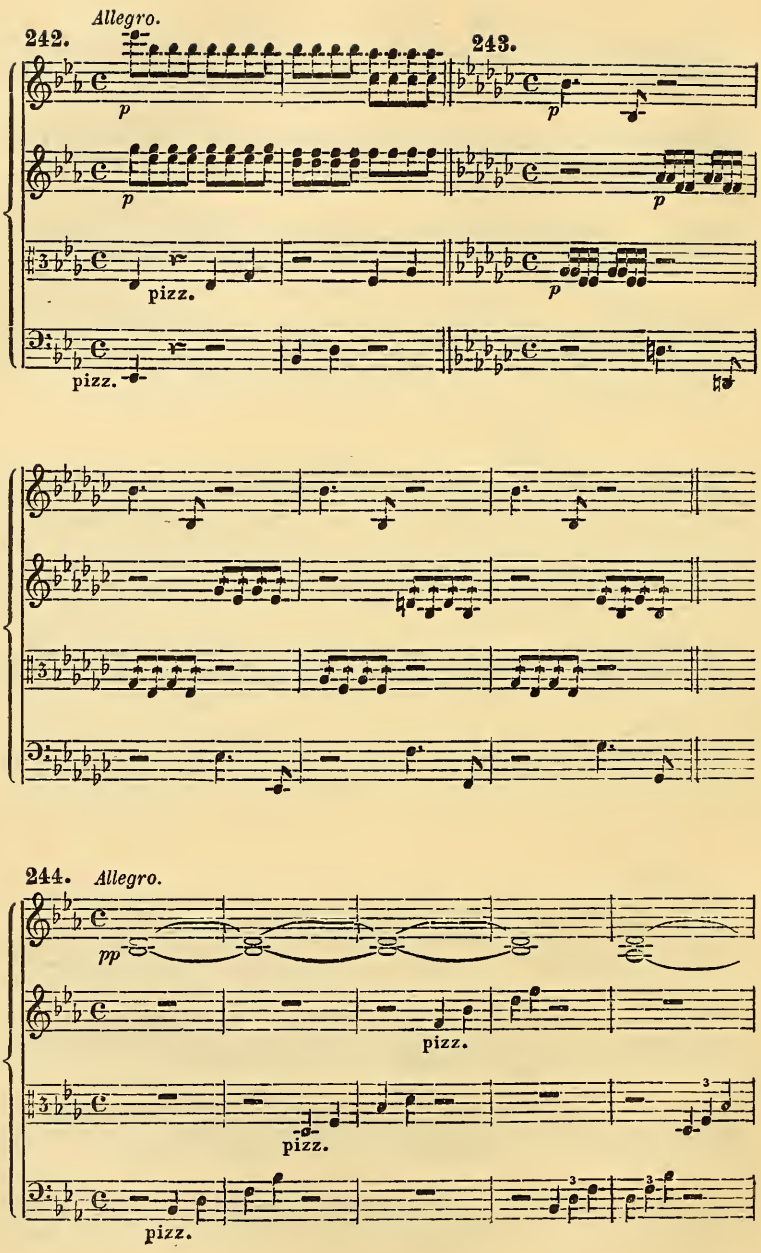
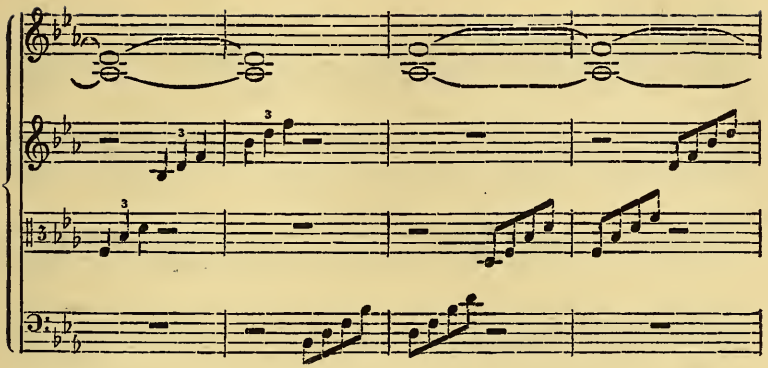
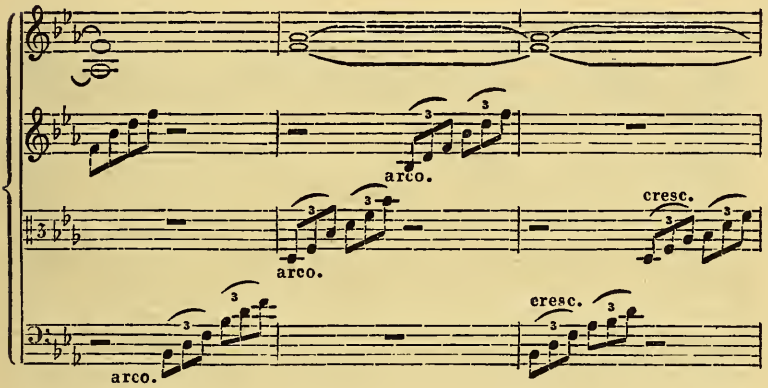
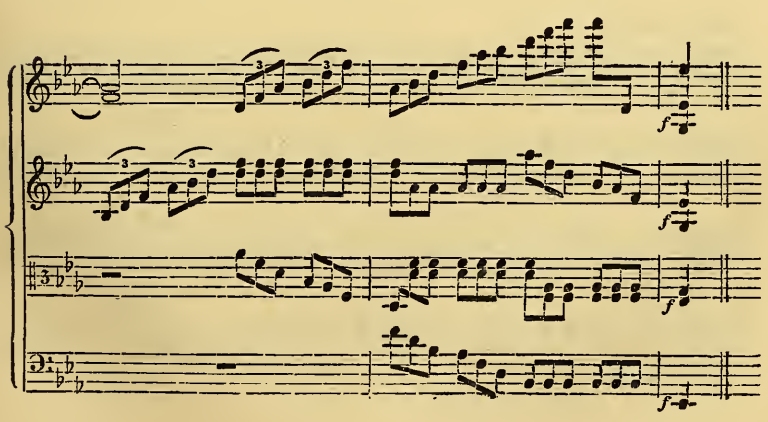
234.

235. *Allegro.*

236. *Adagio.*



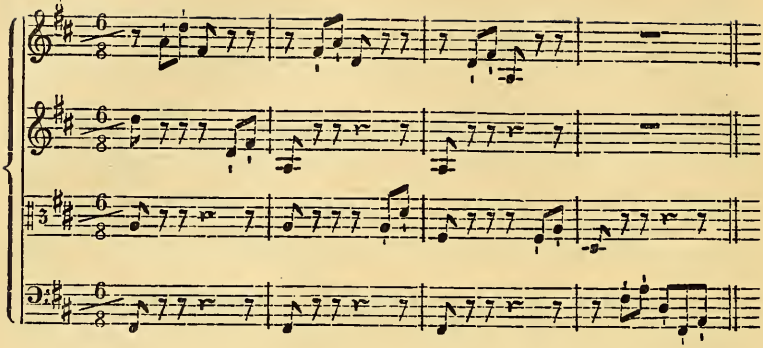
237. *Allegro.*



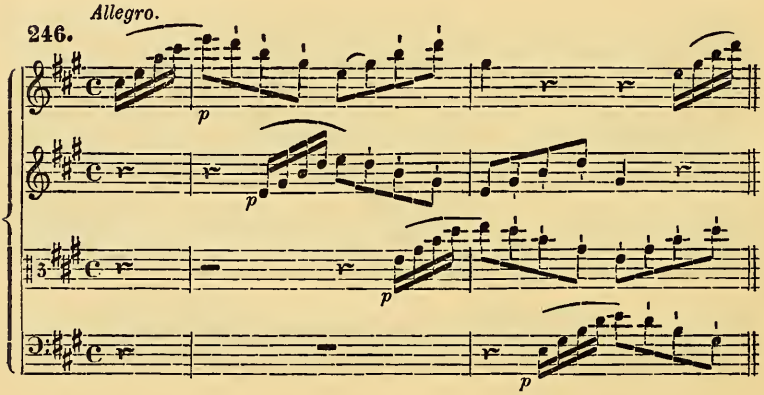
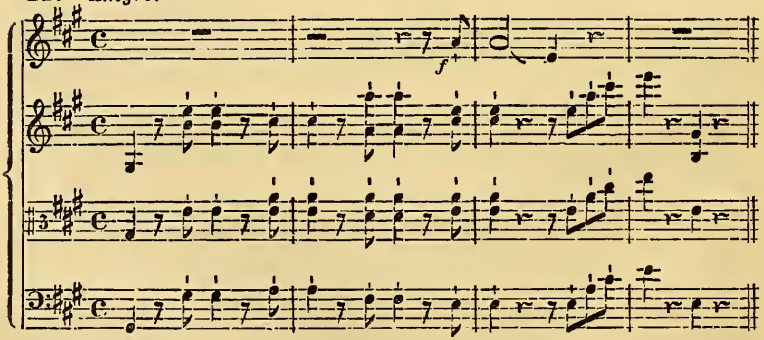
238.
239.

Menuetto. Trio.
240.

Allegro.
241.

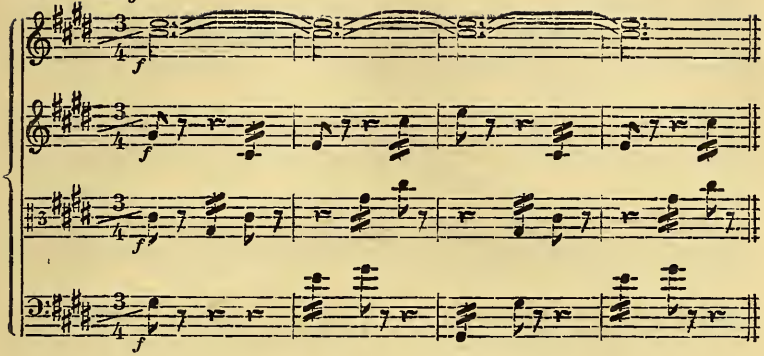

Allegro.
242.
243.
p
pizz.
244.
Allegro.
pp
pizz.

arco.
arco.
arco.
cresc.
cresc.

f
f
f
f

245. *Vivace.*



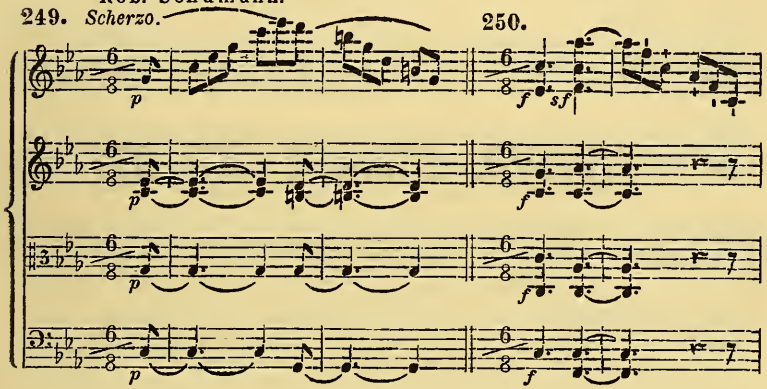
Allegro.

246.

247. *Allegro.*

248. *Allegro.*

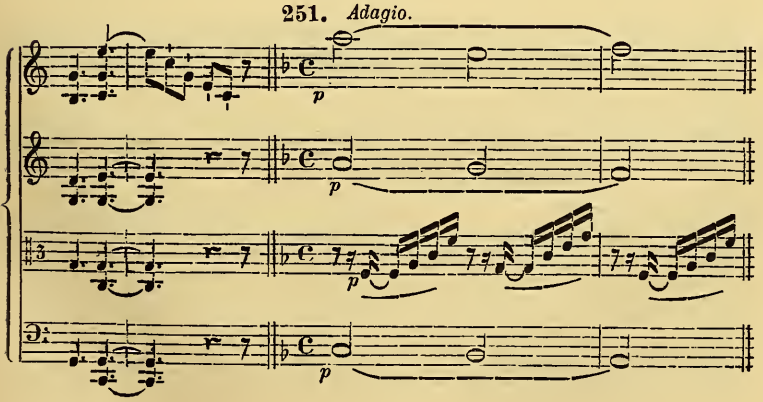
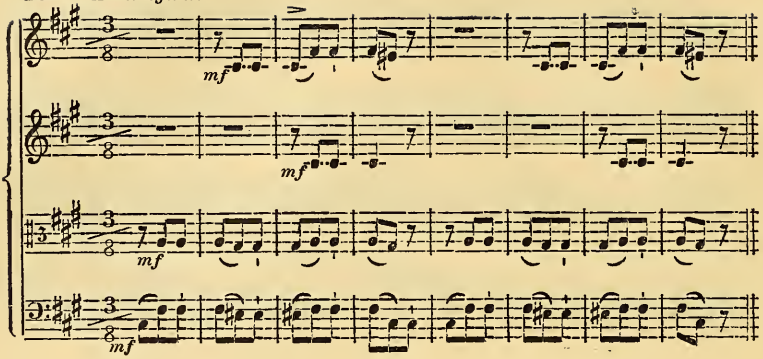
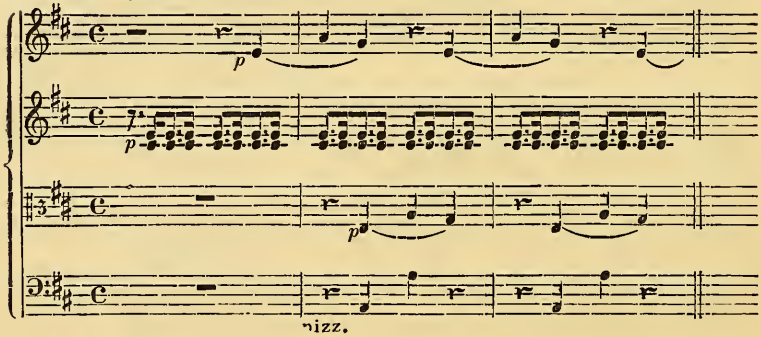
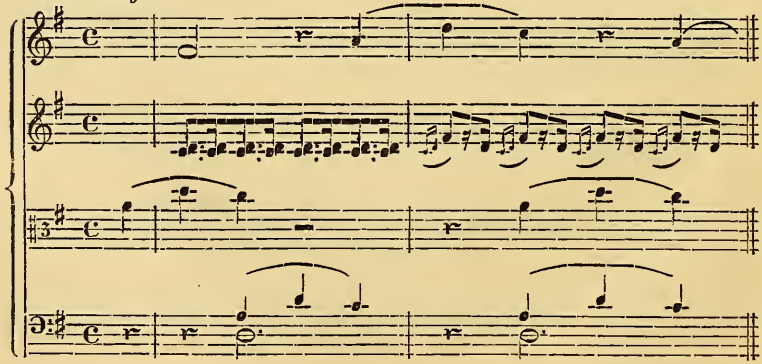


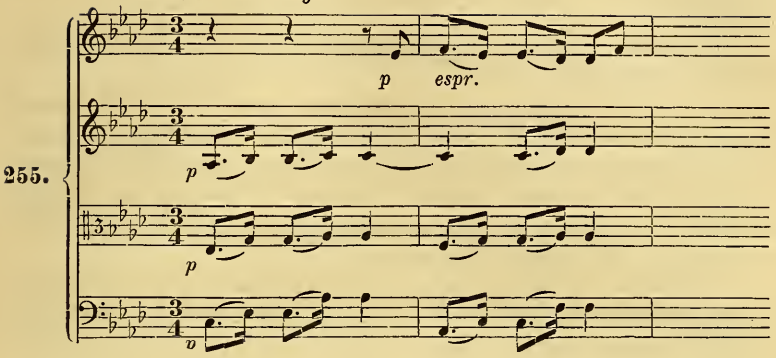
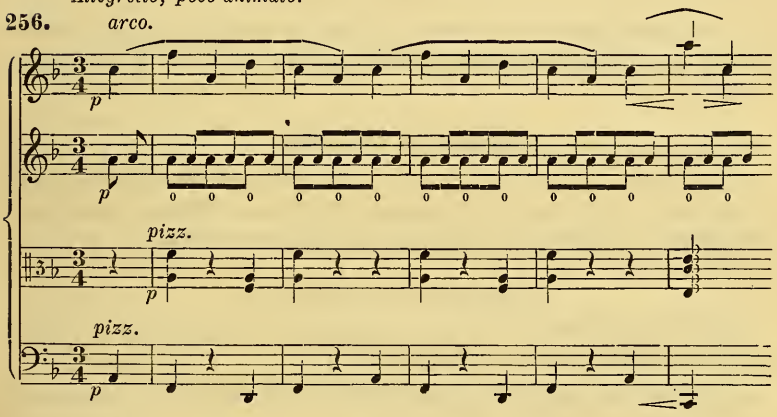
Rob. Schumann.

249. *Scherzo.*



250.

251. *Adagio.*

252. *Assai agitato.*

253. *Adagio.*

254. *Adagio.*

J. Brahms.

Romanze. Poco Adagio.

Allegretto, poco animato.

Weitere Erläuterungen zu vorstehenden Beispielen.

I. Accordunterlagen.

Der Schüler ziehe aus diesen Sätzen die Bassstimme aus (d. h. die tiefste in den Stellen, wo das Violoncello pausirt) und beziffere dieselbe. Diesen bezifferten Bass betrachte er als Accordtabelle.

a. Aus dieser Tabelle ersieht der Schüler zunächst, dass alle diese mannichfaltigen und oft so höchst interessanten Gestaltungen nur auf äusserst wenigen, ihm bereits wohlbekannten Harmonien, dem Dur- und Moll-Dreiklang (kein verminderter und übermässiger erscheint darunter), dem Dominantseptaccorde und den Umkehrungen aufgebaut sind.

b. Vergleicht er ferner die Accordreihen miteinander, so wird er sehen, wie oft dieselben Harmoniefolgen von den verschiedenen

Meistern gebraucht worden sind, wie oft z. B. $\frac{1—5}{1—7}$ und $\frac{5—1}{7—1}$ erscheinen.

c. Er untersuche, wie Grundaccorde und Umkehrungen wechselweise angewendet sind.

d. Er vergleiche ferner die Beispiele hinsichtlich der Dauer der Accorde, so wird er weiter erkennen, dass vorzüglich aus dieser Verschiedenheit eine ausserordentliche und unerschöpfliche Mannichfaltigkeit der Tonbilder entsteht, indem vom Wechsel der Accorde auf jedem Achtel bis zu ganzen Sätzen auf einem Accorde die verschiedensten Mischungen sich zeigen.

In diesen Beziehungen also, sieht der Schüler, liegt in sämmtlichen Beispielen nichts vor, was er nicht vollkommen verstehen und bereits selbst versuchen könnte.

II. Die Gestaltungen.

Die Gestaltungen aller hier gegebenen kleinen Tonbilder der Meister sind dem Schüler ebenfalls in allen anderen Beziehungen bekannt.

Eintheilung und Grösse.

In diesen beiden Beziehungen sind es entweder Motive, oder Abschnitte, oder Sätze, oder einfache Perioden. (Einige scheinbare Ausnahmen werden ihre Erklärung in der Folge finden.)

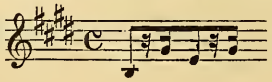
Ausspinnung der Gedanken.

Ein Motiv wird an das andere gehängt. Die Hauptrolle dabei spielen die Sequenzen von Modellen.

Sequenzen von Motivgliedern bilden oft Motive, wie zum Beispiel Nr. 180, 181, 182, 198 u. s. w.

Sequenzen von Motiven bilden oft Abschnitte, wie z. B. Nr. 187. Sequenzen von Abschnitten bilden oft Sätze, z. B. Nr. 214 in der Oberstimme. Sequenzen von Sätzen bilden Perioden, wie z. B. Nr. 212 im Basse.

Bis zu Sätzen kann jeder Takt ein neues Motiv enthalten, aber keine Periode von acht Takten giebt es, wo nicht irgend eine Sequenz, d. h. die Wiederholung eines Motivs, oder eines Abschnittes, oder eines Satzes darin zu erkennen wäre.

Ferner können Abschnitte, Sätze, Perioden aus Sequenzen eines Motivs, ja aus Sequenzen eines Motivgliedes hervorgesponnen werden. So ist z. B. der Satz Nr. 236 in der Oberstimme aus dem Motivgliede  gebildet.

Die Motive in den vier Stimmen.

Die Stimmen haben entweder alle die rhythmisch gleichen Motive, wie z. B. Nr. 205, 206, 255 oder:

Drei Stimmen haben gleiche Motive und eine hat andere, wie z. B, Nr. 200, oder:

Zwei und zwei Stimmen haben gleiche Motive, z. B. Nr. 202, 203, 204, oder:

Zwei Stimmen haben verschiedene und zwei Stimmen gleiche Motive, z. B. Nr. 226, oder:

Alle Stimmen haben verschiedene Motive, z. B. Nr. 235, 256.

Und alle diese Arten sind entweder in einer Gestaltung rein verwendet, oder mehrere wechselweise darin, z. B. Nr. 227, wo in den zwei ersten Takten die vier Stimmen nach und nach dasselbe rhythmische Motivglied 𝅗𝅥 𝅘𝅥 haben, im dritten Takte die Oberstimme eines für sich zeigt, die drei Unterstimmen ein gemeinsames dazu hören lassen, im vierten Takte die letztere Gestaltunsgweise mit Ausnahme der dritten Stimme, welche pausirt, sich wiederholt.

Ferner sind die Beispiele entweder aus einfachen, nackten Accordfolgen gebildet, z. B. Nr. 205, 223, oder:

Es kommen mehr oder weniger harmonische Figurirungen, harmonische Nebennoten darin vor, wie in den allermeisten der vorstehenden Gestaltungen zu sehen.

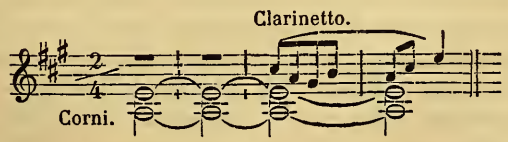
Auch in diesen Beziehungen also dürfte dem Schüler nichts aufstossen, was er nicht einsehen und mit eigenen Gedanken nachbilden könnte.

Es sind jedoch bei dem unerschöpflich verschiedenen Figureninhalte, welchen die vier Stimmen des Quartetts entwickeln können, in Bezug auf die Accorddarstellung darin mancherlei Rücksichten zu nehmen:

Die Accorde sollen stets vollständig erklingen, d. h. es sollen dem Ohre **alle** Intervalle des resp. Accordes geboten werden.

Die fortgesetzte Auslassung der Terz namentlich erzeugt eine harmonische Leere, die nur bei bestimmten höheren Absichten zulässig erscheint.

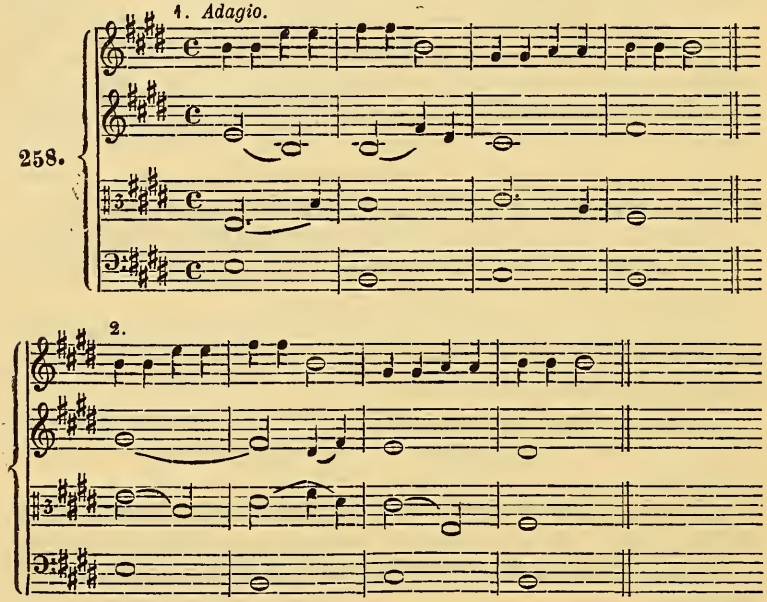
Stellen, wie z. B. folgende in Cherubini's Wasserträger:

257.

werden später ihre Erklärung und Rechtfertigung finden.

Ein berühmtes Beispiel in dieser Art ist der Anfang von Beethoven's neunter Sinfonie. Die alten Tonsetzer schlossen in Moll stehende Tonsätze häufig mit einem blossen Zweiklang vom Grundton und Quint um der ihnen trübe erscheinenden Wirkung des Molldreiklangs an dieser Stelle auszuweichen. In gleicher Absicht enden sie einen Mollsatz mit dem Durdreiklang. Noch bei Händel ist ein voller Molldreiklang am Schlusse selten.

Man spiele folgende Sätze und beobachte ihre Wirkung auf das Ohr.

258.



Man muss zwischen scheinbar leerer Harmonie und wirklich leerer unterscheiden.

Folgende Bemerkungen werden diese Unterschiede verdeutlichen.

Einstimmige Gestaltungen.

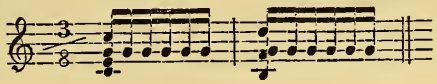
a. Alle Wirkung auf unser Ohr ist relativ. Ein Kanonenschuss in ruhiger Lage vernommen erschüttert uns mächtig; tausend in der Schlacht abgefeuert machen zuletzt gar keine Wirkung mehr. Ein Quartett in kleinerem Raume ausgeführt füllt das Ohr befriedigend, im Konzertsaal, nach einer rauschenden Symphonie gespielt, wird es dürr und leer klingen. So auch kann eine blosse Melodie, von einer Singstimme oder einem Instrument allein vorgetragen, das Ohr befriedigen, wenn es durch vorhergegangene Stille in Ruhe versetzt worden, oder kein Geräusch gleichzeitig mit eindringt.

b. Aber auch wenn stärkere, zusammengesetzte Klänge gehört werden, kann eine einzelne Stimme angenehm wirken durch den Kontrast. Das Bedürfnis nach Abwechselung ist der ganzen Menschheit und bei allen Arten von Erscheinungen eigen. Ununterbrochen dieselbe volle Setzweise angewendet würde uns zuletzt auch monoton erscheinen.

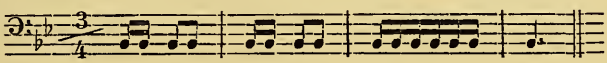
c. Ferner haben wir schon bemerkt, dass die Accorde vollständig mit einer Stimme dargestellt werden können, durch das Erklingen ihrer Intervalle nach einander, durch gebrochene, arpeggirte Accorde, harmonische Nebennoten.

d. Endlich aber kann selbst ein einziger Ton dem Ohre genügen, wenn er nur als ein bestimmtes Intervall zu einem bestimmten Accorde erscheint. Dieses ist der Fall:

Erstens, wenn der volle Accord vorher erschienen:

259.

Hierbei wird kein musikkundiger Hörer in Zweifel sein, dass das *G* im ersten Takte die Quint des *C*-Dreiklangs, im zweiten Takte dasselbe *G* die Oktav des Dominantseptaccordes in seiner ersten Umkehrung ist.

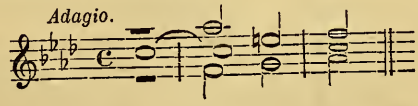
Zweitens zeigt sich diese Bestimmtheit des einzelnen Tones am Anfange eines Tonstückes. Das Ohr ist nämlich gewohnt, einen solchen Ton für die Tonika der resp. Tonleiter zu nehmen. Folgenden Anfang des Scherzo in dem *F*-Quartett von Beethoven:

260. 

nimmt jeder musikgebildete Hörer als die Tonika von *B* an. Zwar kann dieses *b* die Tonika von *B* dur oder von *B* moll sein, doch selbst hierin entscheidet sich das Ohr wohl zunächst für Dur und wird etwas überrascht, wenn die eintretende vollere Harmonie Moll zeigt.

Einen dritten Fall werden wir im Kapitel von der Modulation kennen lernen.

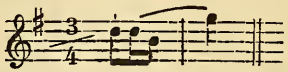
Beiläufig gesagt kann diese Gewohnheit des Ohres vom Komponisten zu harmonischen Täuschungen benutzt werden, wenn sie in seiner künstlerischen Absicht liegen.

261. 

Hier glaubt der Hörer — der Spieler, welcher die Vorzeich-

nung sieht, natürlich nicht — die Tonika von *C* zu hören und empfindet die Täuschung erst beim Eintritt des *f*-Accordes im zweiten Takte.

Bei Anfängen, wie folgendem und vielen ähnlichen:

262.  (Siehe Beispiel 218.)

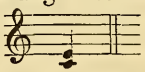
stellt sich der Accord so schnell vor, dass eine Ungewissheit darüber nicht entstehen kann.

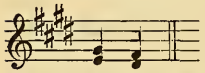
Diese Bemerkungen werden genügen, um alle einstimmigen Stellen in vorstehender Beispielsammlung zu erklären und zu rechtfertigen.

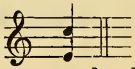
Einen sehr reichen Gebrauch von längeren einstimmigen Episoden machen die Meister des 17. und 18. Jahrhunderts in Orgel- und Orchestersätzen, Ritornells von Arien oder Chören und dergl. Diesen gegenüber ist der Versuch jeden einzelnen Ton auf einen Accord zu beziehen, natürlich nicht am Platze.

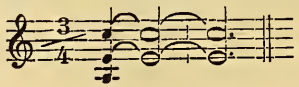
Zweistimmige Gestaltungen.

Die eben gegebenen Bemerkungen erklären und rechtfertigen auch die kurzen zweistimmigen Gestaltungen, welche hier und da in obiger Beispielsammlung erscheinen.

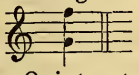
a. Der Dreiklang wird zweistimmig zumeist mit Grundton und Terz dargestellt:  .

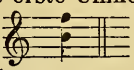
Er ist selbst isolirt angeschlagen in dieser Gestalt keiner Verkennung unterworfen, aus demselben Grunde, welcher oben für das Erklingen des Grundtons allein angegeben worden. In Verbindung mit anderen Accorden kann er auch ohne Grundton mit Terz und Quint erscheinen, wie z. B. in Nr. 227 auf dem zweiten Viertel:  , wo das *fis* und *dis* als Terz und Quint des Dreiklangs auf der fünften Stufe von *E* nicht zu verkennen ist. Ausserdem kommen, wie bemerkt, Fälle vor, wo er mit Grundton und Quint erscheint und die Terz ausgelassen ist. In dieser Gestalt möge ihn der Schüler für jetzt vermeiden.

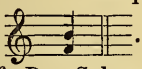
b. Die Sexte  ist je nach Zusammenhang entweder Abkürzung des Sextaccord oder des Quartsextaccord. Als letzterer erscheint sie nur, wenn der Grundton vorher angeschlagen wird.

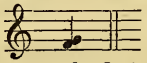
263. 

264.

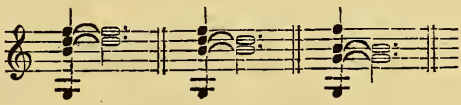
c. Der Septaccord kann zweistimmig sich natürlich nur mit Grundton und Septime ankündigen  .

d. Seine erste Umkehrung, der Quintsextaccord, ist mit Terz und Septime  zweideutig.

e. Der Terzquartaccord mit eben denselben Intervallen ebenfalls  .

f. Der Sekundaccord ist mit Grundton und Septime zweistimmig darstellbar  .

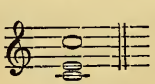
Doch können auch Quintsext- und Terzquartaccord für genügend angedeutet gelten, wenn der Grundaccord vorher angeschlagen wird.

265.

Dreistimmige Gestaltungen.

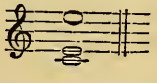
Hier können schon alle Dreiklänge und deren Umkehrungen vollständig dargestellt werden als reine Accorde, ohne Hülfe der Figurirung.

Wird der Komponist durch eine bestimmte Absicht der Stimmführung veranlasst, sie unvollständig zu gebrauchen, d. h. ein Intervall auszulassen und ein anderes dafür zu verdoppeln, so ist Folgendes zu berücksichtigen.

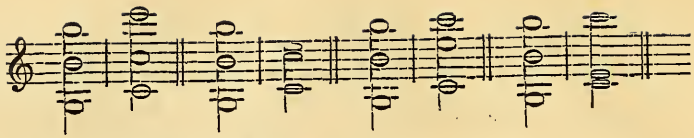
1. Im Dreiklang verdoppelt man am liebsten die Oktav.

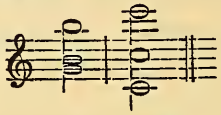
266. 

2. Veranlasst ein gewünschter Stimmengang die Verdoppelung der Terz, —

267. 

so kann auch diese gebraucht werden; selten ist sie für den Fall, dass die Weiterschreitung nach dem Dreiklang der vierten Stufe führt. Z. B.

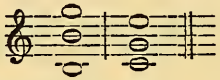
268.

oder ohne die verdeckten Oktaven:

269. 

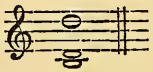
Auch: kommt vor.

Der Schüler suche diese Formen bei seinen Arbeiten nicht geflissentlich auf.

Noch schärfer fällt bei dieser Accordfolge die Verdoppelung der Terz im Sextaccorde, also die Verdoppelung des Basstones auf.

270. 

Statt ihrer pflegt man entweder die Quint,

271.

oder noch besser den Grundton

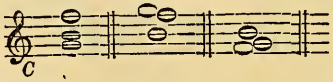
272.

zu verdoppeln.

Den Quartsextaccord soll der Schüler für jetzt unvollständig gar nicht anwenden.

Im Septaccord muss, wenn er dreistimmig dargestellt werden soll, da er aus vier verschiedenen Intervallen besteht, natürlich ein Intervall wenigstens wegbleiben.

Die gebräuchlichste Auslassung im Grundaccorde sowohl als in seiner ersten und dritten Umkehrung ist die der Quint.

273. 

Bei den Umkehrungen darf natürlich das dissonirende Intervall nicht fehlen. Ein Terzquartaccord ohne Grundton z. B. gliche dem Sextaccord, ohne Septime einem Quartsextaccord.

Sobald Figurirung einer oder mehrerer Stimmen eintritt, kann die harmonische Vollständigkeit natürlich auf mannichfaltige Weisen erzielt werden.

Vierstimmige Gestaltungen.

Wie solche rein accordlich vollständig oder mit welchen Auslassungen sie darzustellen sind, ist früher ausführlich angegeben worden.

Wir haben demnach hier nur die verschiedene Anwendung der Figurirung in vierstimmigen Gestaltungen zu besprechen.

Der Hauptgrundsatz heisst bei der vierstimmigen Figurirung und aller Figurirung der Stimmen überhaupt:

Ist die harmonische Fülle der Accorde während ihrer Dauer nicht überall durch unmittelbares Zusammenklingen aller Intervalle vorhanden, so ist sie doch herzustellen durch das Erscheinen derselben nach einander, durch das Durchlaufen aller Intervalle.

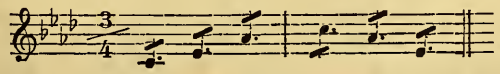
Der Schüler schlage das Beispiel 225 auf.

In dieser ganzen Periode von acht Takten erscheinen der Dreiklang und der Septaccord, jener in den vier ersten Takten nur auf fünf Vierteln zusammenklingend vollständig, auf sieben Vierteln aber mehr oder weniger unvollständig und, für sich betrachtet, leer; dieser, der Quintsextaccord, im fünften und sechsten Takte auf drei Vierteln vollständig, im siebenten und achten Takte der Septaccord, der Secund- und Terzquartaccord ausser auf dem ersten Viertel des siebenten Taktes auf allen anderen Vierteln sehr unvollständig und, isolirt betrachtet, sehr leer.

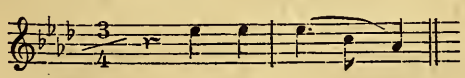
Demnach entbehrte diese Gestaltung von acht Takten der harmonischen Fülle sehr, wenn diese durch unmittelbares Zusammenklingen aller Intervalle der resp. Accorde überall nur herzustellen wäre.

Hören wir nun aber diese Periode ausführen, so empfinden wir durchaus nichts von unangenehmer Leere darin, vielmehr klingt sie uns durchgängig harmonisch voll und befriedigend.

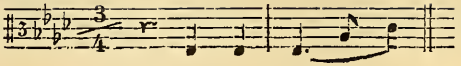
Und das liegt erstens darin, dass die beiden Accorde während ihrer Dauer in ihrer harmonischen Figurirung nach einander alle Intervalle hören lassen, einmal in der ersten Violine allein, —

274.  etc.

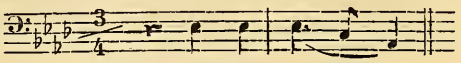
das zweite Mal wechselweise in der zweiten Violine, —

275.  etc.

in der Bratsche, —

276.  etc

und im Violoncello, —

277.  etc.

Zweitens liegt es darin, dass alle Stimmen wechselweise bestimmte melodische Motive hören lassen (noch dazu in Nachahmungen, wovon später), welche die Hauptaufmerksamkeit des Ohres auf das melodische Element fixiren und das rein accordliche mehr nebenher beachten lassen.

Vergleicht der Schüler diesen Satz mit dem Beispiel Nr. 258, so wird ihm der Unterschied zwischen scheinbar harmonischer Leere und wirklicher klar sein. Nach dieser Analyse wird er alle ähnlichen Gestaltungen in vorstehender Beispielsammlung sowohl, als auch in allen Quartettpartituren überhaupt sich leicht selbst erklären.

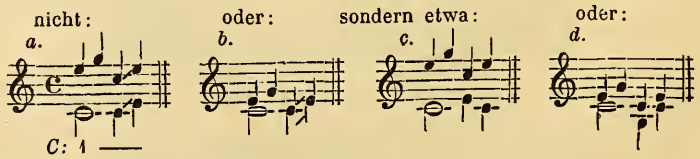
Fünf-, sechs- und mehrstimmige Setzweisen.

Diese werden im Streichquartett durch Doppelgriffe der resp. Instrumente hervorgebracht, wobei natürtich Verdoppelungen, Verdreifachungen u. s. w. der Intervalle nöthig werden. Man findet davon Beispiele in obiger Sammlung, wie Nr. 254, und ihren fehlerfreien Gebrauch habe ich weiter oben bereits in rein accordlicher Hinsicht sowohl, als auch in der harmonischen Figurirung auseinandergesetzt.

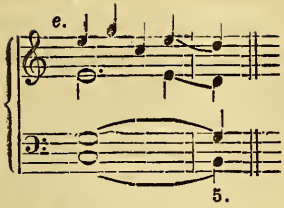
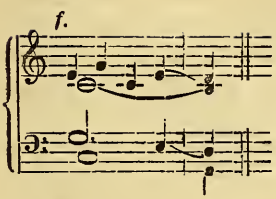
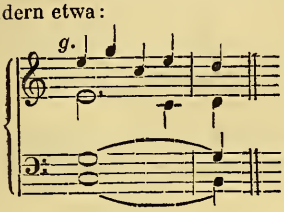
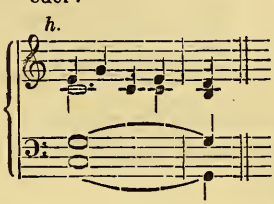
Folgendes wäre etwa noch dabei zu bemerken.

Der Hauptgrundsatz der Stimmführung ist, wie schon gesagt, dass jede Stimme selbständig erscheine, dass sie also in der harmonischen Figurirung sowohl, als auch in rein accordlicher Setzweise einer andren Stimme weder im Einklange noch in der Oktav fortschreite.

Also in harmonischer Figurirung auf demselben Accorde z. B.

278. 

Beim Wechsel der Accorde z. B.

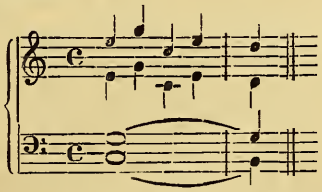
nicht:

oder:

sondern etwa:

oder:

Bei *a.* schreitet die untere Stimme mit der oberen in der Oktav, bei *b.* ebenso im Einklang fort, wie die Querstriche zeigen, da beide Stimmen sich doch im Anfange als selbständig ankündigen. Dieselben Fälle zeigen die Querstriche bei *e.* und *f.* Bei *c.*, *d.*, *g.* und *h.* sind diese Uebelstände beseitigt, indem jede Stimme ihren eigenen Weg fortgeht *).

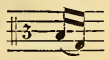
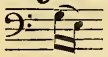
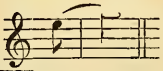
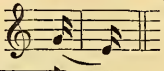
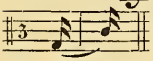
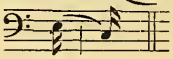
Dieses ist nun wohl leicht in allen rein accordlichen zwei-, drei- und vierstimmigen Gestaltungen, wird aber für den Schüler schwerer in mehr als vierstimmigen Tonbildern, namentlich wenn eine oder gar mehrere Stimmen harmonische Figurirungen erhalten sollen.

Der Schüler schlage nun Beispiel 183 auf und beachte folgende Bemerkungen darüber.

Der Abschnitt ist nach der Maxime gebildet: die Oberstimme hat ein Motiv für sich; die drei anderen Stimmen haben ein zweites gemeinsam, und zwar in gebrochenen Accorden, so dass jede zwei Intervalle darstellt, wodurch die Harmonie sehr voll, eigentlich, die

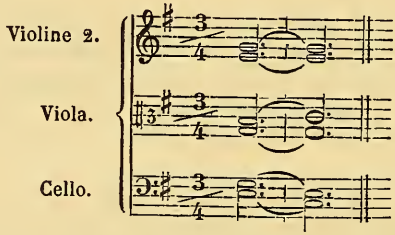
*) Ein Anderes ist es, wenn der gleiche Gang der Stimmen sich als bestimmte Absicht kundgiebt, z. B.

279.

Hier, sowie in allen Unisoni, sind es keine unerlaubten Oktavenfortschreitungen, sondern erlaubte und oft sehr wirksame Verdoppelungen der Stimmen.

Oberstimme dazu gerechnet, siebenstimmig wird. Trotzdem geht jede Stimme ihren eigenen Weg auf demselben Accorde sowohl, als auch beim Uebergange zum zweiten. Im ersten Takte geht die zweite Stimme: etc., die dritte Stimme: etc., das Violoncello:  etc. Beim Uebergange des ersten Accordes zum zweiten — aus dem ersten Takte in den zweiten — geht die erste Stimme:  , die zweite:  , die dritte:  und das Violoncello:  .

Denkt sich der Schüler die getheilten Noten in den drei unteren Stimmen als liegen bleibende Accordtöne, wie sie dem Ohre fast erscheinen,

280.



so sieht er, dass im ersten Takte die Terz dreimal, der Grundton zweimal, die Quint nur einmal, im zweiten Takte die Terz zweimal, die Quint zweimal und der Grundton zweimal vorhanden sind. Aber auch so betrachtet zeigt sich überall guter Stimmengang, da beim Wechsel der Accorde keine Stimme mit der anderen in Oktaven fortschreitet, sondern entweder liegen bleibt oder einen verschiedenen eigenen Gang nimmt.

Ich wiederhole nochmals: Im Quartett wollen wir vorzugsweise als Totale vier Stimmen und durch sie volle Harmonie vernehmen.

Dieses schliesst aber nicht absolut alle weniger als vierstimmigen, hier und da unvollständigen Accorddarstellungen, und ebensowenig absolut alle mehr als vierstimmigen, hier und da mehrfach verdoppelten Accorderscheinungen aus. Wir wissen, dass diese Abweichungen, weit entfernt Mängel zu sein, im Gegentheil Vortheile sind, insofern sie das Verlangen des Menschengeistes nach Abwechselung, nach Kontrast, befriedigen, der auch in den kleinsten Verhältnissen von angenehmer Wirkung ist. Nur dürfen, wie gesagt, diese Abweichungen nicht unverhältnissmässig hervortreten, nicht

vorherrschend werden, weil sonst unfehlbar bei sehr vielen unvollständigen Accorden harmonische Leere, bei sehr vielen verdoppelten Accorden harmonische Ueberladung entstehen würde. Der Wechsel zwischen ein- und vollstimmigem Satz findet sich in Chorscenen sehr häufig als frappanter Effect z. B. in Händel's Saul bei »Heil Dir, König«, in Haydn's Schöpfung bei »Es werde Licht«, in Mendelssohn's Walpurgisnacht bei »Dein Wort«. Die ältere Instrumentalmusik ist wie schon bemerkt reicher an einstimmigen Sätzen als die neuere. Besonders merkwürdig sind die Pedalsoli in den Orgelwerken Sebastian Bach's. Wegen der Schwierigkeit ihrer Ausführung ist die Unisono-Stelle berühmt, welche in den Ouverturen 2 und 3 von Beethoven's »Leonore« in das schliessende Presto überleitet.

Wir wenden uns nun zu den Andeutungen, wie der Schüler seine Uebungen nach der oben aufgestellten Beispielsammlung auf möglichst zweckmässige und schnellfördernde Weise einzurichten habe.

Uebungen des Schülers.

a. Mit denselben Motiven in allen Stimmen.

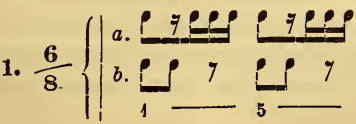
Unsere allererste Gestaltungsweise ging aus der Maxime hervor: Alle Stimmen haben gleiche rhythmische Motive.

Wir haben im Anfang unserer Lehre diese Gestaltungsweise anschaulich gemacht, auf p. 55—59 viele Beispiele von Meistern darüber aufgezeigt, auch auf Seite 61 u. ff. die Methode angegeben, wie der Schüler unerschöpfliche eigene Bilder danach schaffen kann. Weitere durch diese Maxime erzeugte Bilder bieten die Nummern 205 und 206 in vorstehenden Beispielen. Es ist hierüber nur noch zu sagen, dass der Schüler immer neue Bildungen der Art schaffen und dabei sein Augenmerk für jetzt überall auf Fülle der Harmonie, d. h. auf Vollständigkeit der Accorde richten möge, wie er diese Forderungen in genannten Nummern von Mozart durchgängig erfüllt findet.

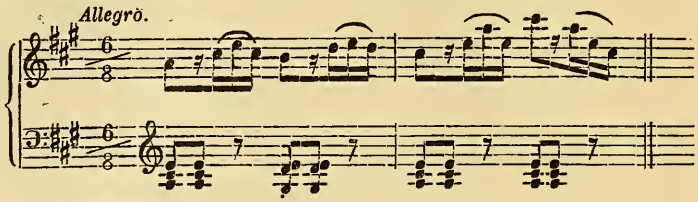
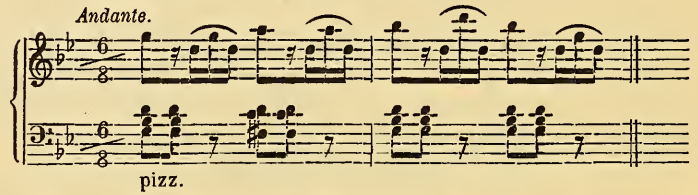
b. Mit verschiedenen Motiven in den Stimmen.

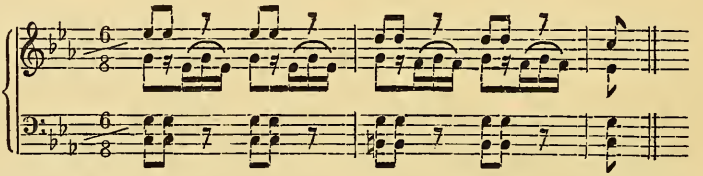
Bildungsmaxime: Eine Stimme hat ein Motiv für sich; drei haben ein zweites gemeinsam.

Der Schüler bestimme zunächst eine Taktart. Er erfinde sodann zwei verschiedene rhythmische Figuren, die er unter einander setzt. Hierauf lege er eine Harmoniefolge oder mehrere darunter, z. B.

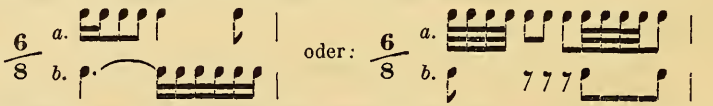
281. $\frac{6}{8}$ 

Nun setze er dieses rhythmische Bild in Töne um, zunächst in der Weise des Musters Nr. 183, d. h. den Rhythmus *a.* bringe er in die Oberstimme, den Rhythmus *b.* in die unteren Stimmen, und zwar viele Male in verschiedenen Ton- und Tempoarten, z. B.

282.

283.

Er lege sodann den Rhythmus *a.* in die zweite, dann in die dritte, dann in die vierte Stimme, und den Rhythmus *b.* jedesmal in die übrigen Stimmen; z. B. der Rhythmus *a.* in der zweiten, der Rhythmus *b.* in den anderen Stimmen.

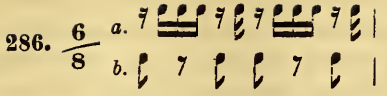
284.

Bedenkt der Schüler nun, dass er dieselbe Maxime in derselben Taktart in alle möglichen Rhythmen bringen kann, z. B.

285.



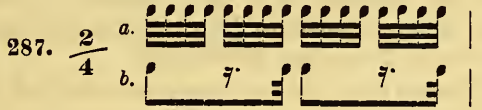
dass dieselbe Maxime in allen anderen Takt-, Tempo- und Tonarten und mit allen möglichen Rhythmen auszuprägen ist, so wird er auch hier wieder einsehen, zu welchen unerschöpflichen Erfindungen eine Maxime befähigen kann.

So ist z. B. die rhythmische Gestalt von Nr. 281 in Beispiel 199 von Mozart in den zwei ersten Takten so ausgeprägt, dass der Bass den Rhythmus *a.* ausführt, die drei Oberstimmen den Rhythmus *b.* dazu hören lassen. Im dritten Takte ist dieselbe Maxime durch folgende rhythmische Gestalt:

286. 

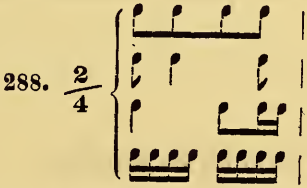
so ausgeführt, dass der Bass *b.*, die drei oberen Stimmen *a.* ausführen. Der letzte Takt ist nach der Maxime: alle Stimmen haben gleiche Motive, über den Rhythmus gebildet. Woraus der Schüler zugleich ersieht, dass in demselben Gedanken mehrere Maximen wechselweise ausgeprägt worden, was sehr oft geschieht und zu neuen unerschöpflichen Gestaltungen führt.

Nach derselben Maxime: eine Stimme hat ein Motiv für sich, die drei anderen haben ein zweites gemeinsam, ist ferner gebildet Nr. 195 von Haydn, nach der rhythmischen Gestalt:

287. 

wo die Oberstimmen den Rbythmus *a.*, die drei anderen *b.* ausführen.

Ferner sind nach derselben Maxime gebildet: Nr. 186; in Nr. 196 der zweite und dritte Takt; in Nr. 197 der erste und dritte Takt; Nr. 200 ganz; Nr. 207 der erste Takt; Nr. 208 ganz; Nr. 221 ganz; von Nr. 230 der zweite Takt; Nr. 241 der zweite und dritte Takt; Nr. 249; Nr. 251. So ziehe sich nun der Schüler weiter von den Beispielen, die eine neue Gestaltungsmaxime zeigen, das rhythmische Bild aus und verfahre nach obiger Nachahmungsmethode. In Nr. 233 z. B. heisst die Maxime im ersten Takte: alle Stimmen haben verschiedene Motive.

288. 

Homophonie und Polyphonie.

Wenn der Schüler die verschiedenen Setzweisen in den vorgelegten Beispielen überblickt und sie hinsichtlich des Figureninhaltes der einzelnen Stimmen mit einander vergleicht, so wird er bedeutende Unterschiede gewahr werden. In Nr. 200 z. B. hat bloss die

Oberstimme eine selbständige, eigentlich melodische Gestalt, während keine der drei anderen Stimmen eine solche zeigt, sondern dieselben, an sich wenig bedeutend, die erste nur harmonisch und rhythmisch unterstützen, begleiten. Solche Bildungen, wo nur eine Stimme, gleichviel ob die erste, zweite, dritte oder vierte, eigentlich melodisch behandelt ist, die anderen aber bloss begleitend dazu treten, nennen wir

rein homophone Bildungen.

Nr. 214 z. B. dagegen enthält eine ganz andere Setzweise. Hier hat jede Stimme ziemlich dieselbe melodische Bedeutung. Es ist keine da, die einen besonderen melodischen Vorzug vor der andern in Anspruch zu nehmen hätte. So viel Melodie als die Oberstimme hat auch die zweite, die dritte und vierte Stimme. Derselbe Fall ist es mit allen vier Stimmen in Nr. 233. Keine ist blosses Accompagnement der anderen, sondern jede tritt für sich als selbständiges Wesen, als eine besondere Melodie auf.

Solche Bildungen, wo alle vier Stimmen melodisch selbständig erscheinen, nennen wir

rein polyphone Bildungen.

Eine andere verschiedene Setzweise wieder zeigt Beispiel 212. Hier sind Bass und Oberstimme melodisch bedeutungsvoll gestaltet, während die beiden Mittelstimmen dazu bloss accompagniren. In Nr. 229 nehmen die Figuren in der ersten, dritten und vierten Stimme die Aufmerksamkeit als bestimmte melodische Wesen ziemlich in gleichen Anspruch, während die zweite Stimme nur als Ergänzung der Harmonie erscheint. Solche Bildungen, wo zwei oder drei melodisch bedeutende Stimmen und zugleich zwei oder eine bloss begleitende Stimme sich zeigen, nennen wir

homophon und polyphon gemischte Bildungen.

Vierzehntes Kapitel.

Die Modulation in andere Tonarten.

Leitereigene Modulation.

Bisher haben wir unsere kleinen Tonbilder stets innerhalb einer Tonart gehalten, d. h. wir liessen nur leitereigene Accorde mit ein-

ander wechseln. Dieses nennen wir leitereigene Modulation in dem alten Sinne dieses Wortes, nach welchem Modulation schlechthin Fortbewegung bedeutete.

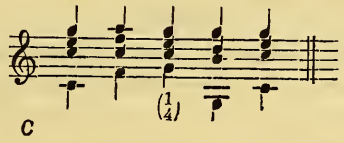
Ausweichende Modulation.

In Tonstücken von längerer Dauer jedoch hat man sich zu keiner Zeit auf eine einzige Tonart beschränkt. Hier gehen wir aus einer Tonart in die andere über und nennen das ausweichende Modulation.

Zeichen der Ausweichung.

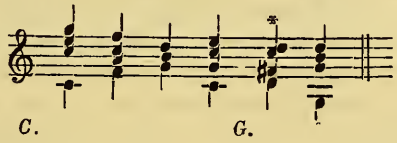
Soll dem Ohre der Eintritt einer neuen Tonart fühlbar werden, so muss ein Accord erscheinen, der nicht zu der gegenwärtigen gehört. In folgender Harmoniereihe:

289.



ist keine Ausweichung zu empfinden. Hier dagegen

290.



ist nach *G* dur ausgewichen, denn der mit * bezeichnete Septaccord hat seinen Sitz nicht in *C*, sondern auf der fünften Stufe von *G*, in welcher Tonart der Schluss erfolgt. Wir nennen den Septaccord in diesem Falle Uebergangsaccord.

Uebergangstöne und Uebergangsaccorde.

Bei der ausweichenden Modulation kommt es darauf an die neue Tonart charakteristisch anklingen zu lassen. Bei einem Uebergang in das Gebiet der Kreuze geschieht dies am leichtesten durch den Leitton der neuen Tonart — bei einer Modulation von *C* nach *D* also durch *cis* —, bei einem Uebergang in das Gebiet der *Bee* durch den Unterdominantton der neuen Tonart — bei einer Modulation von *C* nach *B* also durch *es* —.

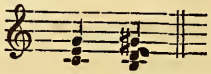
Man wählt in der Regel zu Uebergangsaccorden solche, welche die charakteristischen Uebergangstöne enthalten. Unter diesen Uebergangsaccorden ist der

Dominantseptaccord

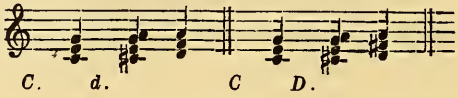
der neuen Tonart einer der gebräuchlichsten und geeignetsten. Da er in jeder Tonart nur einmal vorhanden ist, nämlich auf der fünften

Stufe, erkennt man an ihm die Tonart sicher. Nur darüber bleibt Zweifel ob er nach Dur oder Moll führt.

Wenn unser Ohr die Harmoniefolge:

291. 

vernimmt, so wissen wir wohl, dass die Tonart *A*, aber nicht, ob *A* dur oder *a* moll folgen wird. Dieses kann nur erst seine Auflösung zeigen.

292. 

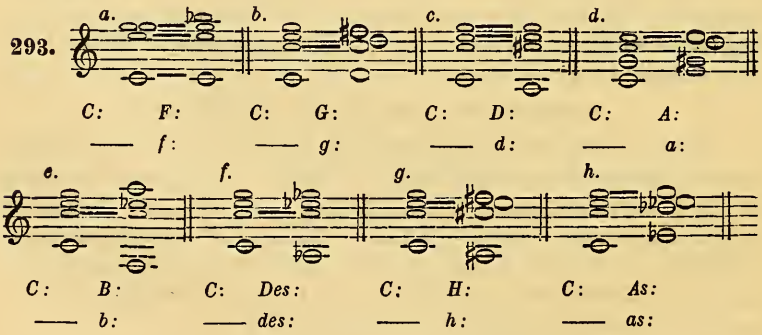
Aufgabe.

Man bezeichne in längeren Sätzen praktischer Kompositionen die Modulationspunkte und suche anzugeben, nach welcher Tonart ausgewichen wird.

Die Verbindung der leitereigenen Dreiklänge mit dem ausweichenden Dominantseptaccorde.

Wir benützen vorläufig nur den Dominantseptaccord der neuen Tonart zum Uebergang und suchen zunächst vom *C* dur-Dreiklang aus diejenigen Dominantseptimenaccorde auf, welche mit dem ersteren verwandt sind.

Dies sind:

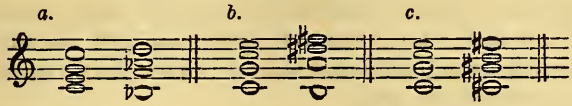
293. 

Aufgabe.

Man suche zunächst von Dreiklang f^{as}_{des} — dann von allen übrigen Durdreiklängen aus die verwandten Dominantseptaccorde und gebe die Auflösung an.

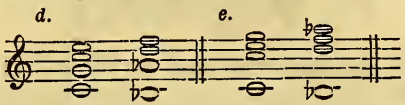
Ausser diesen Uebergängen durch den Dominantseptaccord, welche durch gemeinsame Töne zusammenhängen, giebt es noch andere, wo dieses nicht der Fall ist, z. B.

294.



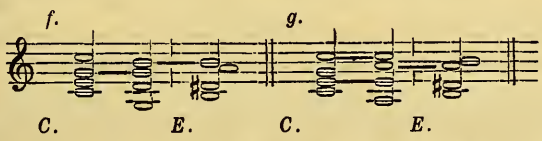
Der Uebergang bei *a.*, von *C* nach *Es*, kann, obgleich ohne Verbindungston, in dieser Lage sowohl als in den beiden anderen:

295.



unmittelbar, und oft mit grosser Wirkung, namentlich wo es sich um eine plötzliche und überraschende Ausweichung handelt, gebraucht werden *). Bei *b.* dagegen macht die zweite Stimme einen übermässigen Sekundenschritt und bei *c.* schreiten die beiden unteren Stimmen in reinen Quinten fort. Erscheint aus solchen oder auch aus ästhetischen Gründen eine unmittelbare Verbindung nicht passend, so schieben wir zwischen diese beiden Accorde einen oder auch mehrere vermittelnde leitereigene Dreiklänge ein, d. h. verwandte.

297.



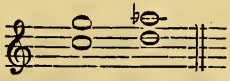
Bei *f.* ist die Verbindung zwischen dem Dreiklang der ersten Stufe von *C* mit dem Dominantseptaccord von *E* durch den Dreiklang der fünften Stufe von *C* hergestellt, indem dieser mit dem vorhergehenden Accord durch *g*, mit dem nachfolgenden durch *h* verbunden worden, wie die Querstriche zeigen. Bei *g.* giebt der eingeschobene Dreiklang der sechsten Stufe von *C* mit dem ersten Accorde zwei Verbindungstöne, *c* und *e*, mit dem letzten einen, *a*.

Anmerkung. Die Modulation bei *c.*, nach *Fis*, unterlassen wir für jetzt noch, bis wir weitere Modulationsmittel kennen lernen.

---

*) In der Lage *e.* scheint die erste und dritte Stimme das Quintenverbot zu überschreiten

296.

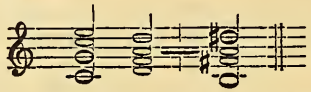


und folglich einen Fehler zu machen. Allein die zweite Quint ist keine reine, sondern eine verminderte, und solche Fortschreitungen sind in manchen Fällen, wie auch hier erlaubt. Weiteres darüber später.

Erläuterungen.

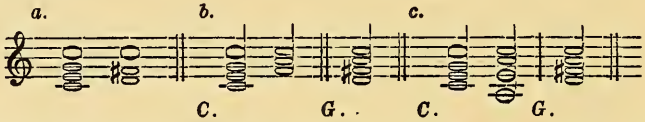
1. Zu Vermittelungsaccorden in Dur können die Dreiklänge 2, 3, 4, 5 und 6 dienen, in Moll 4, 5, 6.

2. Die leitereigenen Dreiklänge brauchen unter einander nicht verwandt zu sein, der letzte von ihnen dagegen soll für jetzt mit dem ausweichenden Dominantseptaccorde stets durch einen gemeinsamen Ton verbunden sein.

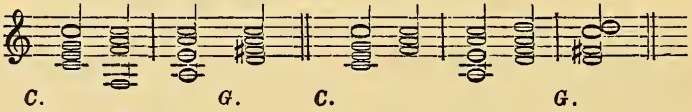
298. 

Hier z. B. hat der erste und zweite Dreiklang keinen Verbindungston, der zweite und dritte Accord dagegen ist durch das gemeinschaftliche *a* verbunden.

3. Man kann auch bei solchen Modulationen Vermittelungsaccorde einschieben, wo dieselben entbehrlich sind und z. B. anstatt den Uebergang von *C* nach *G* stets wie bei *a.*, auch so wie bei *b.* und *c.* bilden.

299. 

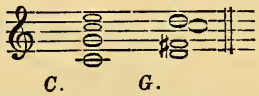
4. Man kann mehrere leitereigene Accorde verwenden, ehe man den ausweichenden Septaccord ergreift, z. B.

300. 

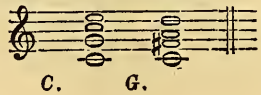
wie dieses eigentlich schon in der Bemerkung liegt, dass man von verschiedenen leitereigenen Dreiklängen aus den ausweichenden Accord ergreifen kann.

5. Man kann bei ausweichenden Modulationen, wie bei leitereigenen, Grundaccorde und Umkehrungen in den vier verschiedenen Fortschreitungsweisen anwenden, nämlich:

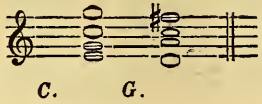
a. Von Grundaccord zu Grundaccord:

301. 

b. Von Grundaccord zu Umkehrung:

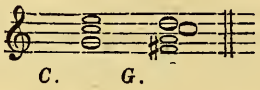
302.

e. Von Umkehrung zu Grundaccord:

303.



d. Von Umkehrung zu Umkehrung:

304.



Es ist das Einfachste, dass beim Eintritt einer Modulation diejenige Stimme den Uebergangston ergreife, welcher derselbe zunächst liegt. Dies Verfahren ist das älteste, das erste auch in der Schule wenn auch nicht das einzige. Namentlich wenn der Uebergangsaccord einen Ton aus dem vorhergehenden Accord chromatisch erhöht oder vertieft wiederbringt, so gilt es als Regel: dass der Hauptton und sein chromatischer Nebenton in beiden Accorden in derselben Stimme liegen. Wenn man von *C* dur nach *D* dur über *A cis Eg* modulirt, so müssen demnach *c* und *cis* von derselben Stimme gebracht werden. Giebt man in diesem Septimenaccord das *cis* einer Stimme, die nicht vorher *c* gehabt hat, so entsteht ein

Querstand.

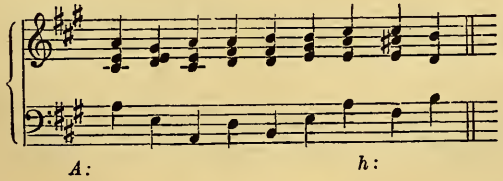
Der Querstand ist zu beanstanden, wenn er auf Ungeschick beruht. Es giebt in der klassischen Komposition herrliche Querstände — man muss bei dieser Erscheinung mehr als bei andern auf Zusammenhang und Absicht sehen.

Uebungen im Moduliren nach fremden Tonarten.

1. Der Schüler schreibe sich eine Accordreihe zuerst bloss mit den Stufenzahlen hin und mit einem Uebergange in eine andere Tonart am Schlusse, z. B. *A*: 1 5 1 4 2 5 1 *h*: 5 1.

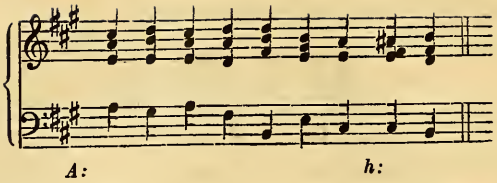
2. Er setze diese Zahlenreihe in Harmonie um, zuerst überall wo es geht mit Grundaccorden.

305.



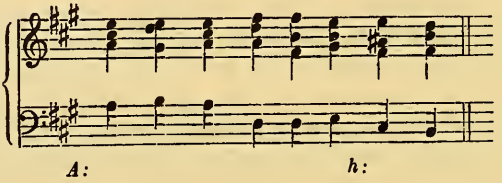
3. Sodann setze er diese Harmoniereihe in andere Lagen, enge und weite, und bringe Umkehrungen der Accorde mit an.

306.

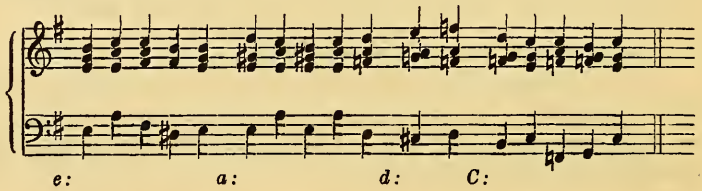


4. Er ändere diese Accordreihe nach dem Schlusse zu so, dass er nach und nach zu dem Uebergangsaccorde von verschiedenen Stufen der vorigen Tonart fortschreitet, z. B.

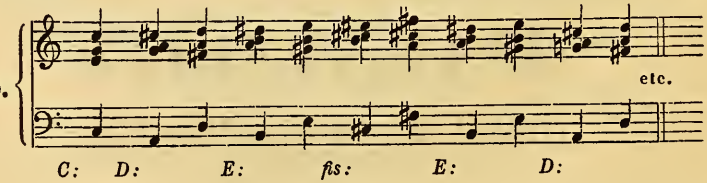
307.

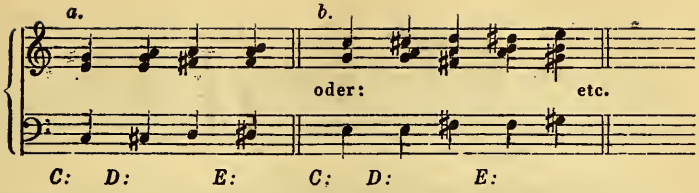


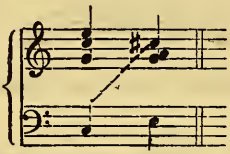
5. Wenn der Schüler solche Uebungen gemacht hat, bilde er längere Harmoniereihen mit Ausweichungen in mehreren Tonarten nach einander, z. B.

308.

6. Er setze auch solche Harmoniereihen mehrmals um, in andere Lagen, bringe Umkehrungen an und gehe von verschiedenen Stufen der resp. Tonleiter zu den Uebergangsaccorden fort.

7. Endlich durchlaufe er viele Tonarten unmittelbar hinter einander, indem er vom Auflösungsdreiklang jedes Septaccordes gleich wieder einen andern Septaccord ergreift, z. B.

309.

8. Auch bei solchen Modulationen versuche er verschiedene Lagen und Umkehrungen, z. B.

310.

Anmerkung. Bei Versuchen der letzteren Art wird der Schüler bald finden, dass er leicht in querständige Stimmenverhältnisse gerathen kann, z. B.

311. 

und also vorsichtig in dem Gebrauche solcher Folgen sein muss.

Er kann sie vermeiden, wenn er, wie in Beispiel 324 bei *a.* und *b.* geschehen, den Ton, welcher im folgenden Accorde chromatisch verändert ist, in derselben Stimme erscheinen lässt, in einer anderen Stimme aber gar nicht gebraucht, sondern dafür ein anderes Intervall verdoppelt, wie bei *a.* und *b.* anstatt des verdoppelten Grundtons *c* und *d*, bei ersterem die Quinte, bei letzterem die Terz im Einklange verdoppelt ist.

Zwischenbemerkung.

Die melodische Führung der einzelnen Stimmen.

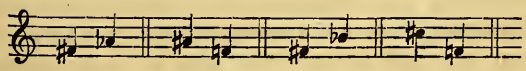
Wir verstehen darunter die verschiedenen Intervallenschritte oder Folgen in jeder einzelnen Stimme.

Darunter giebt es welche, die unter gewissen Verhältnissen dem Ohre unangenehm klingen, oder, wenn man für Singstimmen schreibt, schwer zu treffen sind.

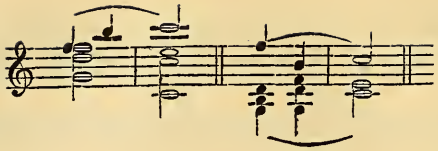
Der Meister in der Komposition gebraucht sie an schicklichen Stellen alle. Der Schüler dagegen macht in dieser Beziehung oft sehr herbe Verstösse.

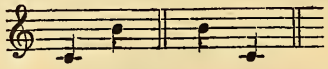
Um ihn davor zu bewahren, geben wir für jetzt folgende Bemerkungen:

1. Er sei vorsichtig mit verminderten und übermässigen Intervallfolgen, wie:

312. 

Doch kann er die übermässige Quarte und verminderte Quinte auf demselben Accorde unbedenklich gebrauchen.

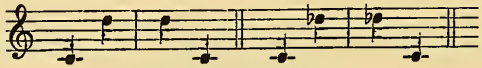
313.

2. Er schreibe nicht ohne Grund unmittelbar auf einander folgende grosse Septimenschritte:

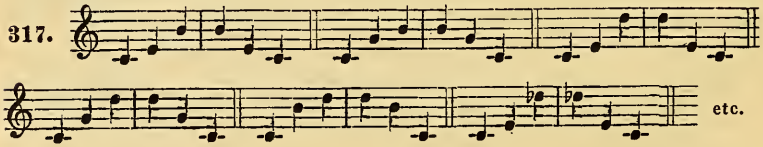
314. 

Kleine Septimenschritte aber auf demselben Accorde sind zulässig.

315.

3. Grosse und kleine Nonenfolgen sind — wenn nicht besondere Veranlassung vorliegt — zu vermeiden:

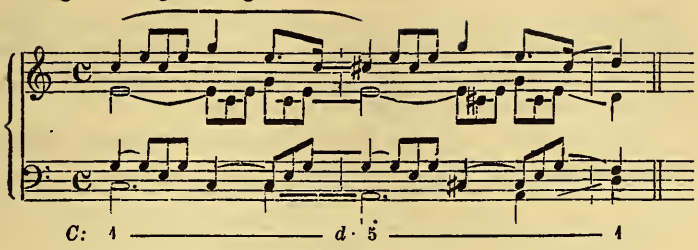
316.

4. Auch wenn ein Intervall zwischen der grossen Septime, kleinen und grossen None eingeschoben ist, bleibt die Folge unmelodisch, hat geringen Ausdruck und ist nur in bestimmten Fällen, für Tanzmusik, für schnelle Allegros, leichte und scherzende Stücke zu gebrauchen.

317.

Anwendung dor Modulation in der Figurirung.

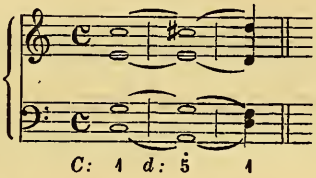
Die Figurirung der Stimmen durch harmonische Nebennoten bietet dem Schüler auch bei Ausweichungen gar keine Schwierigkeiten, wenn er wohl gefasst hat, was in dem vorhergehenden Kapitel und namentlich auf Seite 71 und ff. über die Figurirung des Dominantseptaccordes bemerkt worden.

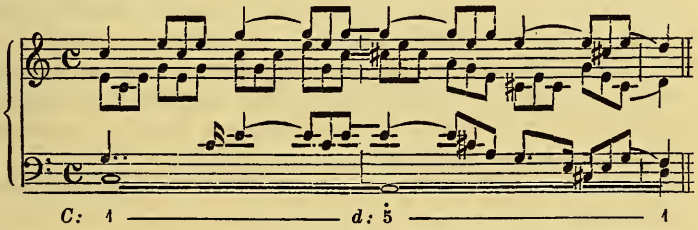
Die folgende Figurirung:

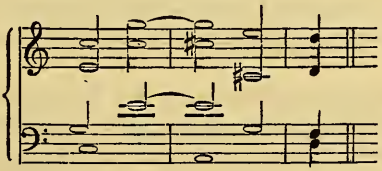
318.



ist gleich der einfachen Harmoniefolge:

319.

denn Schlussnoten und Anfangsnoten sind in der Figurirung oben bei dem Uebergange genau dieselben wie unten in der einfachen harmonischen Gestalt.

320.

Hier wechseln die Lagen beider Accorde, aber die Uebergangsnoten sind den zwei Regeln (S. 7) gemäss geführt, und diese Figurirung ist gleich der einfachen Harmonie:

321.

Dieses wird für jetzt genügen, um die harmonische Figurirung bei Uebergängen fehlerlos anwenden zu können.

Aufgabe.

Da der Schüler die harmonische Figurirung leitereigener Accordfolgen schon im vorigen Kapitel durchgeübt hat, so braucht er hier

nichts zu thun, als sich verschiedene Uebergänge in Zahlen hinzuschreiben, für Abschnitte etwa, dieselben in alle oder doch viele bisher entwickelte Figurirungsweisen umzuwandeln, und bei dem Eintritte des Uebergangsaccordes, sowie bei seiner Auflösung alle eben gegebenen Regeln genau zu beobachten.

Später wird auf die Modulation ausführlicher eingegangen werden.

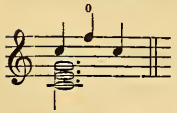
Fünfzehntes Kapitel.

Wechselnoten und Durchgangsnoten.

Dreiklänge und Septimenaccorde bilden das wesentliche Harmoniematerial. Die Melodie jedoch ist in ihren Bildungen nicht auf Grundtöne, Terzen, Quinten und Septimen beschränkt. Sie folgt den freien Eingebungen der Seele und es handelt sich für die Theorie nur darum diejenigen Elemente der Melodie, welche nicht zu den eben bezeichneten Kategorien gehören, in ihrem Verhältnisse zum Accord zu verstehen und für den schaffenden Komponisten darum die Klarheit dieses Verhältnisses von Melodie und Harmonie nicht ausser Augen zu lassen.

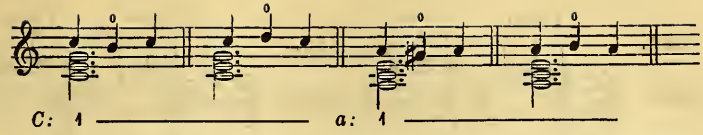
Einen sehr wichtigen Theil des Melodiematerials bilden die sogenannten Wechselnoten und Durchgangsnoten. Zum Ganzen des Accords, innerhalb der Harmonie, bilden sie beide Dissonanz; aber eine Dissonanz milderer Art. Von der Septime unterscheiden sie sich beträchtlich. Die Auflösung der Septime bedingt einen neuen Accord; die Wechselnoten und Durchgangsnoten aber lösen sich im Accord auf, die anderen Stimmen bleiben unberührt.

Die ursprüngliche Bestimmung der Wechselnote ist die:

Die Wechselnote unterbricht die mehrmalige Intonation desselben Accordtheils. Nur selten und für besonderen Effect bildet die Wechselnote zu der Accordnote ein grösseres Intervall wie in

die mit 0 bezeichnete Wechselnote *f*.

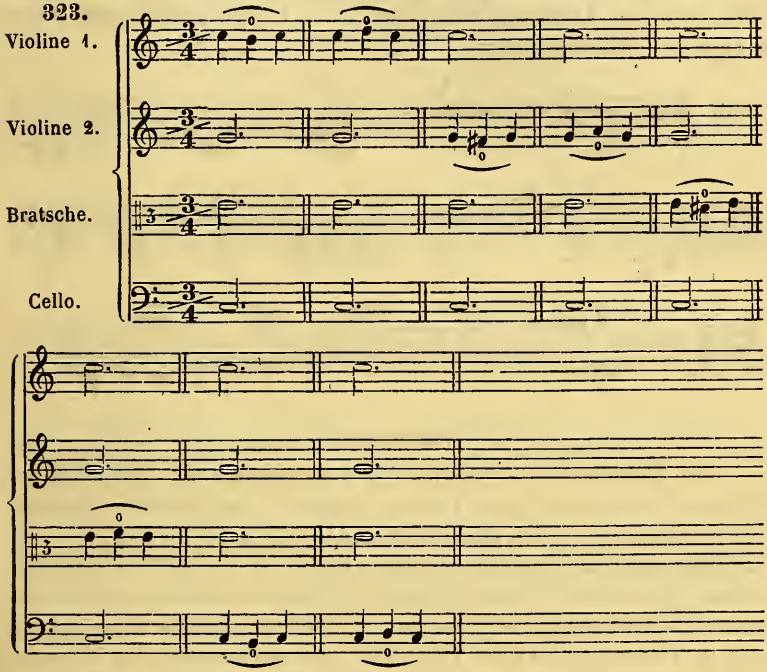
In der Regel ist die Wechselnote der unmittelbare Nachbarton des Haupttons, seine Sekund auf- oder abwärts wie in:

322.

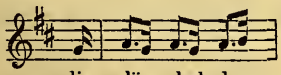


Wir gebrauchen für jetzt die Wechselnoten nur in einer Stimme auf einmal, können sie aber wechselweise in jeder Stimme anwenden.

323.

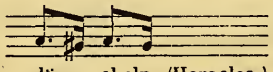


Die untere Wechselnote ist neuerdings meist eine kleine Sekunde. Die Alten führen sie vorwiegend diatonisch: Händel in *D* dur

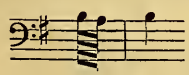


die lä - chelnde

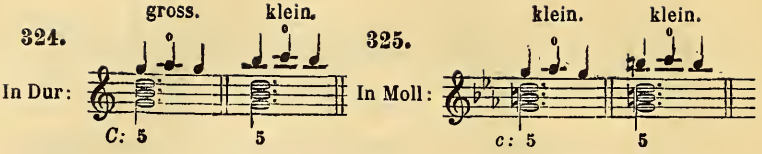
und nicht

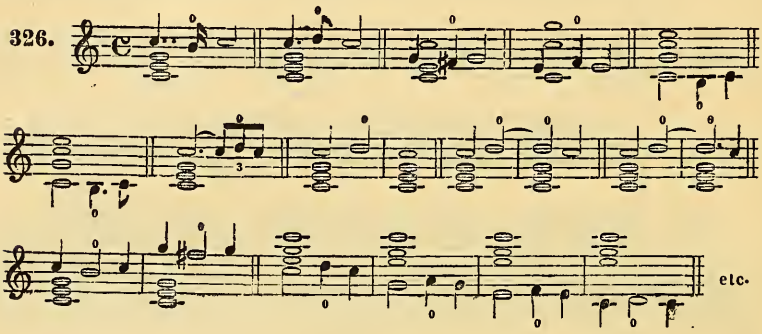


lä - cheln (Heracles.)

Bach in *E* moll bei der Verzierung

(Orgelfuge.)

und nicht

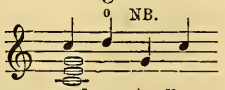


Die Dauer der Wechselnoten kann sehr verschieden sein, von der kleinsten Notengattung an bis zu sehr langen. Hier einige Beispiele darüber:

Aufgabe.

Der Schüler bilde Beispiele mit Wechselnoten. Dazu können frühere Harmonieaufgaben benutzt werden. Er führe die Wechselnoten nach oben durch, dann nach unten und zwar in den einzelnen Stimmen der Reihe nach, versuche kurze und lange Wechselnoten, bringe dieselben zu verschiedenen rhythmischen Ketten ganz so wie in dem letzten Beispiele gezeigt ist und er probire alle diese Uebungen in verschiedenen Taktarten und mit verschieden rhythmisirten Figuren, auch denke er sich dieselben in verschiedenen Tempis.

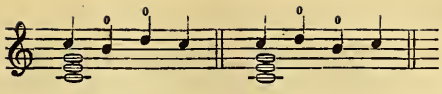
Nach der ursprünglichen Bestimmung und dem alten Brauche nach kehrt die Wechselnote unmittelbar in den Accordton zurück, von welchem sie ausging.

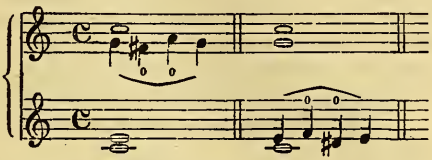
Neben dieser strengen Behandlung haben sich aber auch mehrere freiere Arten nachgebildet.

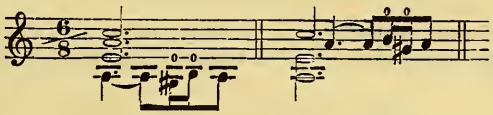
1. Zwischen Wechselnote und den regulären Auflösungston tritt ein anderer Accordton z. B. 

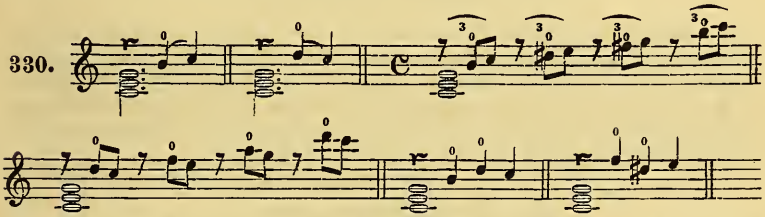
.

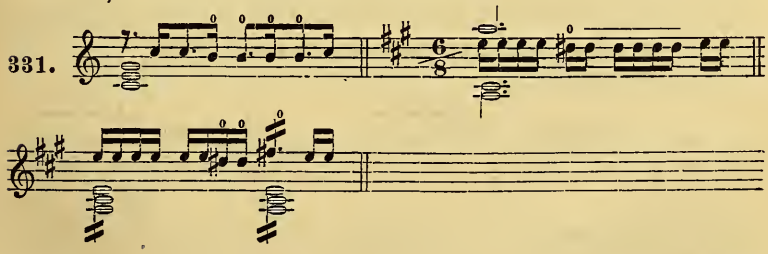
2. Auf die Wechselnote folgt vor dem Auflösungston noch die andere Wechselnote:

327.

Und auch dieses wieder in jeder Stimme abwechselnd.

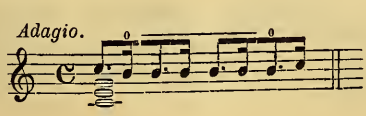
328.

Der Schüler wende diese neue Art zu eigenen Erfindungen an, z. B.

329.

3. Wir können die erste Accordnote weglassen, und mit der Wechselnote frei eintreten, doch muss diese sich jederzeit stufenweise zu jener bewegen.

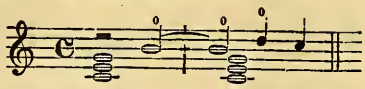
330.

4. Wir können diese grösseren Noten in kleinere theilen, variiren.

331.

Anmerkung. Je länger die Accordnote verschwindet, namentlich im langsamen Tempo:

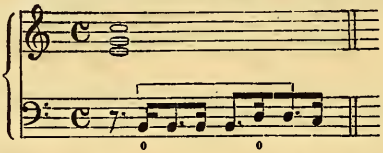
Adagio.

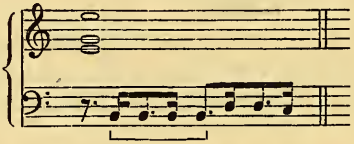
332. 

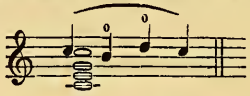
oder bei frei eintretender Wechselnote ausbleibt:

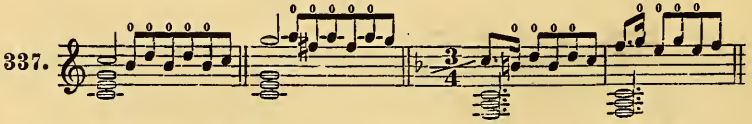
333. 

desto herber klingt die Dissonanz, namentlich, wenn die durch die Wechselnote verdrängte Accordnote in einer anderen Stimme dazu fortklingt. Am herbsten empfindet dieses das Ohr, wenn die Wechselnote im Bass und die Accordnote dazu in einer obern Stimme liegt. Z. B.

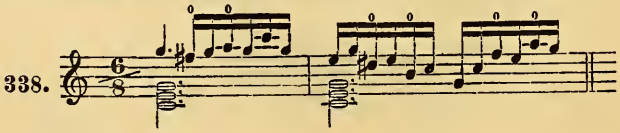
334.

Solche Fälle kann man aber mildern, wenn man diese Accordnote in einer anderen Stimme auslässt und dafür ein anderes Intervall verdoppelt, z. B.

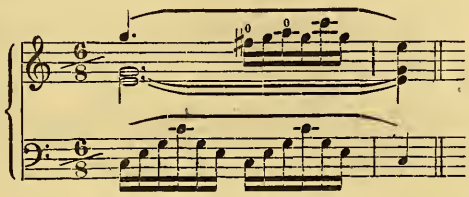
335.

Hierdurch wird die Gestaltung aber harmonisch zweideutig, wie die hier eingehakten Noten zeigen, welche einen Quartsextaccord vernehmen lassen; erst die beiden folgenden stellen sich entschieden als Wechselnoten dar. Ob mon solche zweideutige Gestaltungen auf die eine oder andere Weise erklären will, ist einerlei, wenn sie der Schüler nur richtig bildet. — Fälle wie der folgende verlangen besondere Vorsicht:

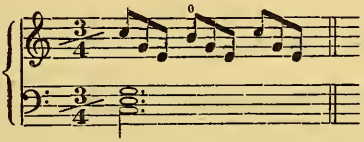
336.

5. Auch **mehrmals** unmittelbar hinter einander kann man die Wechselnoten hören lassen, ehe die Accordnote eintritt.

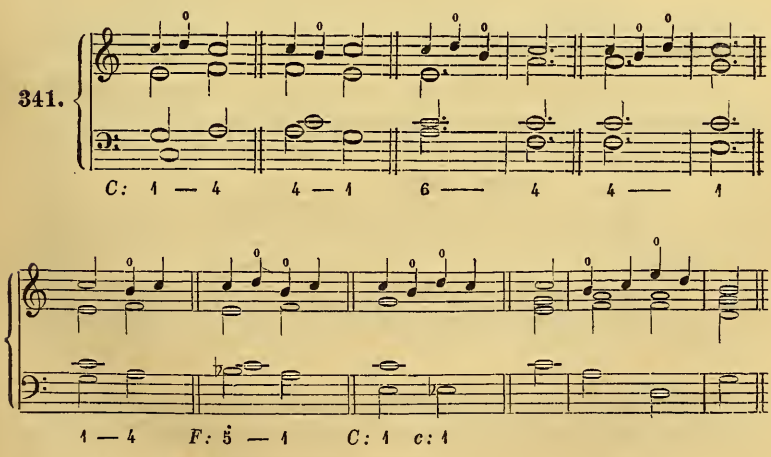
337. 

6. Wechselnoten können natürlich auch in derselben Stimme mit harmonischen Nebennoten verbunden werden, z. B.

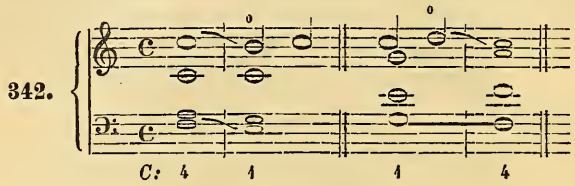
338.

7. Alle diese Arten von Wechselnoten kann man in einer Stimme, gleichviel welcher, anwenden, und in allen anderen Stimmen dazu entweder alle möglichen, bloss accordlichen Begleitungsfiguren, oder auch harmonischen Figurirungen setzen.

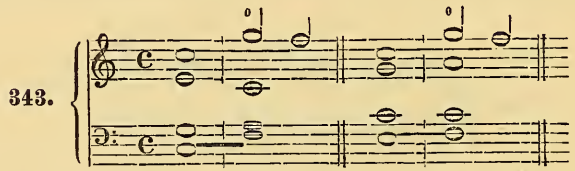
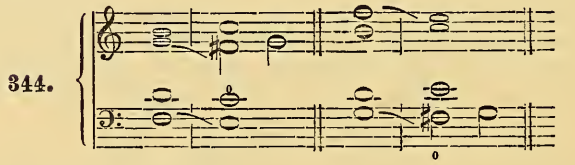
339.

8. Man kann sie auch in die harmonische Figurirung einführen z. B.

340.

9. Die Wechselnote kann auch den Schluss des Accordes bilden, wenn der folgende neue Accord ihre Auflösung erlaubt. Ebenso kann ein Accord mit einer Wechselnote beginnen, wenn die Bedingungen ihrer Einführung und Auflösung erfüllt sind:

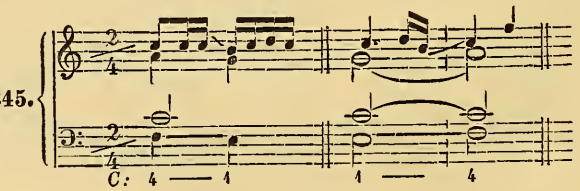
341.

Bei dem Gebrauche der Wechselnoten zwischen wechselnden Accorden kommt sehr viel auf die Dauer derselben an. In langsamem Tempo und mit langen Noten sind Stellen wie folgende:

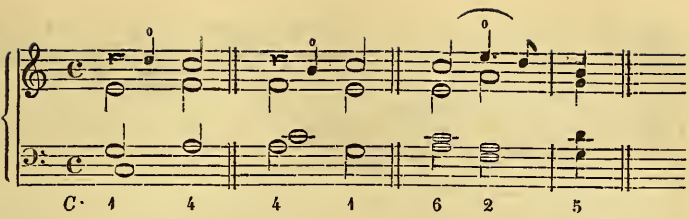
a. Quinten:

342.

b. Oktaven:

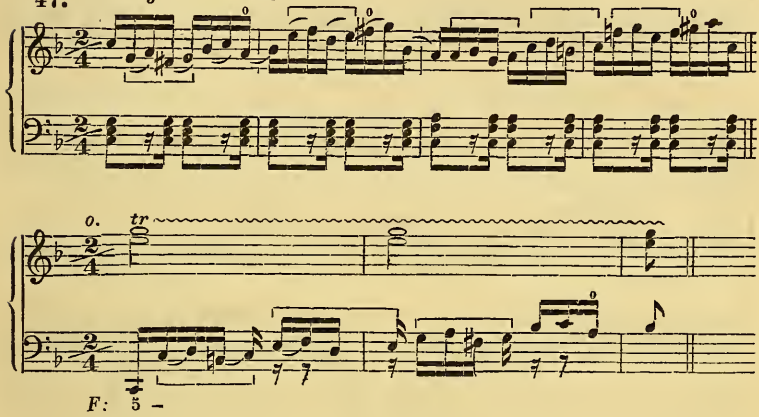
343.

344.

verwerflich oder bedenklich.

In schnellem Tempo dagegen und mit kurzen Noten ausgeführt, kommen folgende Wechselnotenquinten wohl vor.

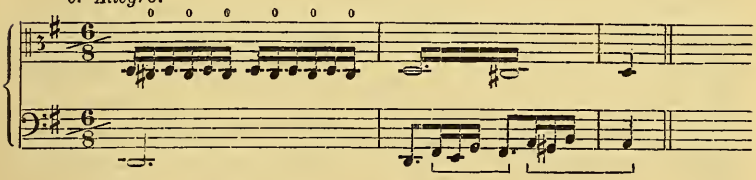
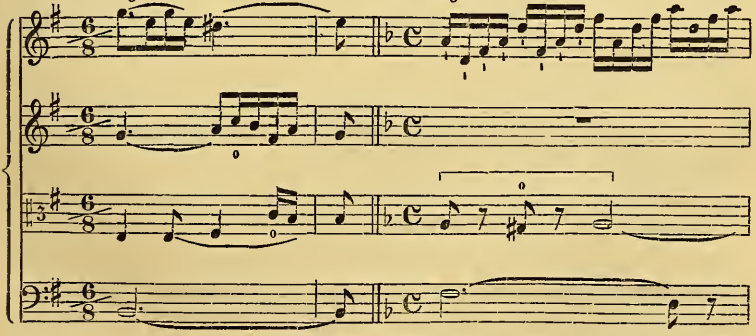
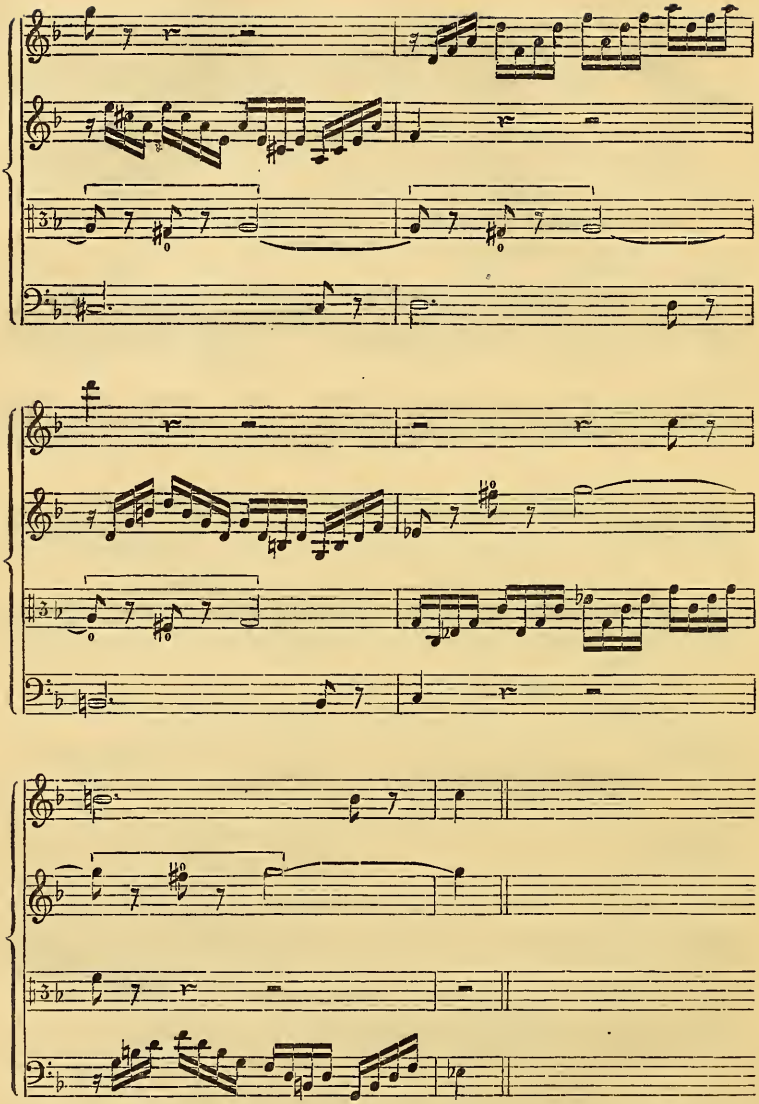
345.

Wenn man verbotene Parallelen vermeidet, kann man auch die frei eintretenden und springenden Wechselnoten beim Uebergange von einem Accorde zu einem anderen unbedenklich anwenden, z. B.

346.

Hier noch einige Beispiele.

Beethoven, Quartett VII.

47. *a. Allegro.*

o. *tr*

F:

c. Allegro.

d. Allegro. *e. Allegro.*



Die Durchgangstöne

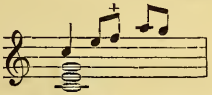
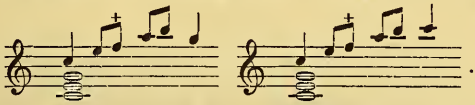
vermitteln den Uebergang von einem Accordtheile zu einem anderen Theile desselben Accordes. Demnach haben wir im *C* dur-Dreiklang als Durchgangston zwischen Grundton und Terz *d*, zwischen Terz und Quint *f*, zwischen Quint und Oktav *a* und *h*.

Aufgabe.

Man gebe die Durchgangstöne in anderen Dreiklängen an und nehme auch im Dominantseptimenaccord den Durchgang zwischen Quint und Septime hinzu.

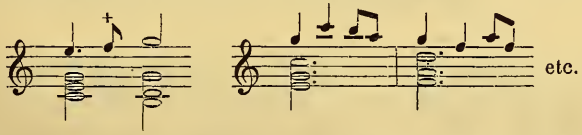
Ebenso wie bei den Wechselnoten haben sich bei den Durchgängen von diesem ursprünglichen und strengen Gebrauche aus freiere Arten entwickelt:

1. Zwischen Durchgang und Auflösungston können andere Accordtheile treten: ; den Durchgang bezeichnen wir mit +.

2. Zwischen Durchgang und Auflösung können Wechselnoten treten: .

3. Die nächste Auflösung kann verzögert oder ganz übergangen werden:  .

Diese Bildungen finden ihre Erklärung darin, dass das Verhältniss von Melodie zu Harmonie trotz des abgekürzten Verfahrens ein einfach übersichtliches bleibt.

Endlich kann auch, ganz wie bei den Wechselnoten die Auflösung des Durchgangs in einem neuen Accord erfolgen, wenn dieser den Auflösungston in sich enthält und es kann ebenfalls der neue Accord mit einem Durchgangston beginnen, wenn derselbe melodisch regulär eingeführt und aufgelöst wird.



Wie die Wechselnoten mit harmonischen Tönen, können nun auch die Durchgänge mit Wechselnoten und harmonischen Tönen in derselben Stimme abwechseln.

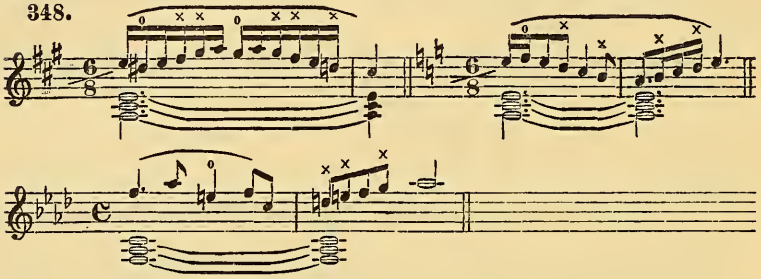
Durchgänge bringen wir für jetzt nur in einer Stimme auf einmal an; abwechselnd kann es natürlich in allen Stimmen geschehen.

Aufgabe.

Der Schüler benutze die früheren Harmonieaufgaben zur Anbringung von Durchgängen.

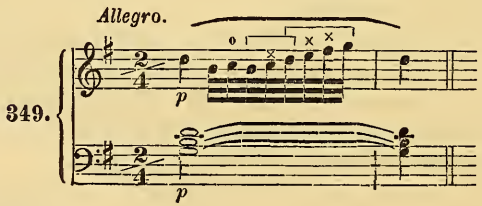
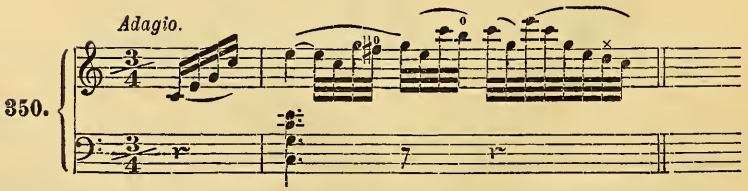
Anmerkung. Der Schüler vergesse nicht, fort und fort alle angegebenen Gebrauchsweisen der Durchgänge gleich in verschiedenen Tempo-, Takt- und Tonarten zu üben, z. B.

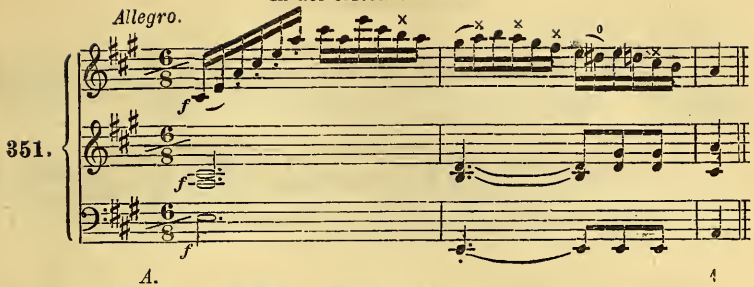
348.

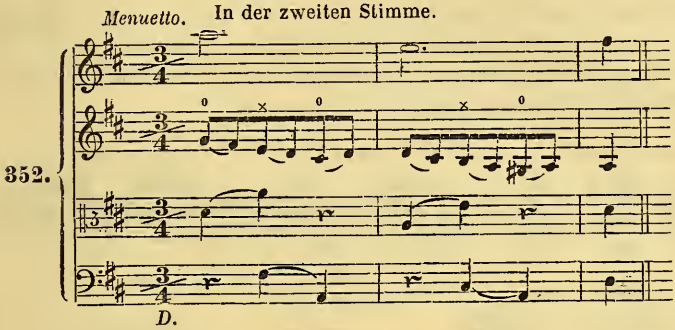


Anmerkung. Man sieht hier, dass die Wechselnoten sowohl, wie die durchgehenden bald auf die accentuirten, bald auf die unaccentuirten Theile des Taktes fallen.

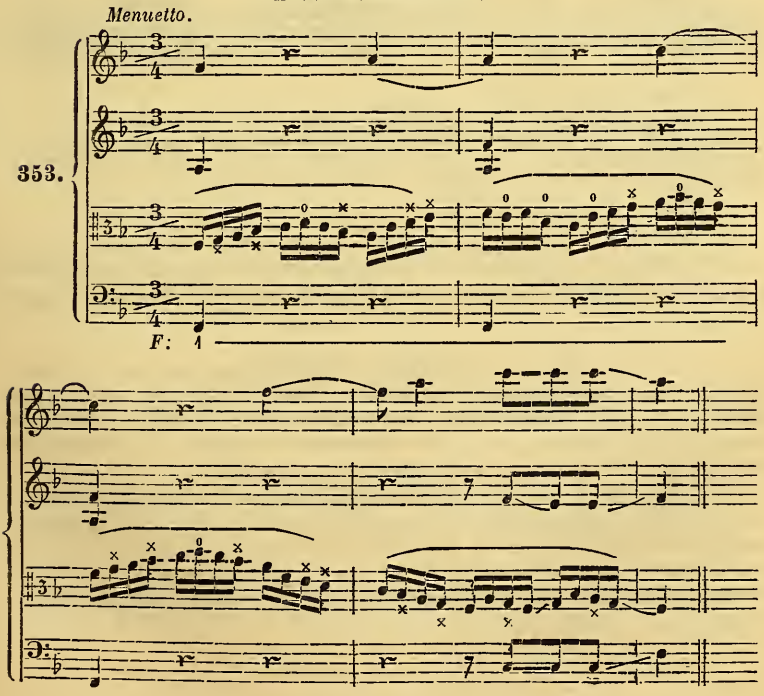
Beispiele von Wechselnoten und Durchgängen aus Quartettpartituren von Beethoven.

349.

350.

Hier sind harmonische Nebennoten, Wechsel- und durchgehende Noten wechselweise in der ersten Stimme verwendet.

In der ersten Stimme.

In der zweiten Stimme.

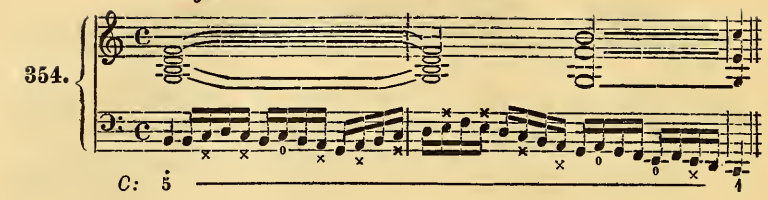


In der dritten Stimme.



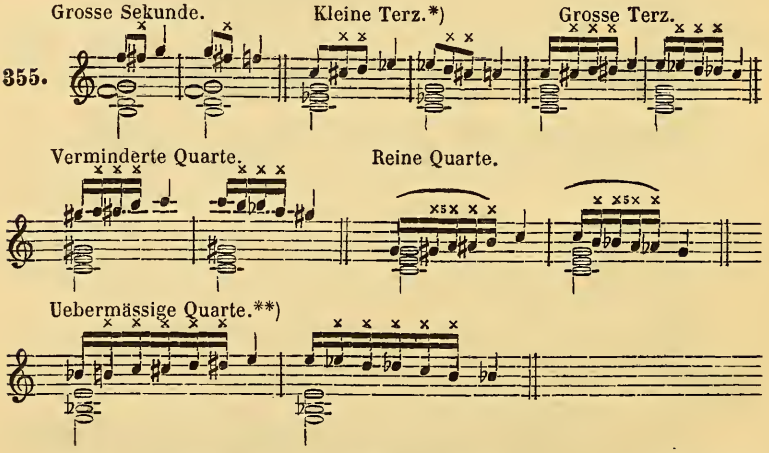
In der vierten Stimme.

Allegro.

354.

Wie bei den Wechselnoten können wir auch zu den Durchgängen alle Töne der chromatischen Tonleiter verwenden.

Hiernach sind folgende chromatische Durchgänge zwischen zwei Accordintervallen anzubringen.

Grosse Sekunde. Kleine Terz.*) Grosse Terz.

355.

Verminderte Quarte. Reine Quarte.

Uebermässige Quarte.**)

Es können also vermittelst Mitgebrauchs der chromatischen Töne bis zu fünf Durchgangstöne unmittelbar hinter einander erscheinen.

---

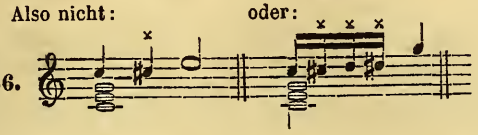
*) Der zweite Ton *d* ist natürlich kein chromatischer, sondern ein diatonischer Durchgangston, wie jede chromatische Tonleiter aus chromatischen und diatonischen Tönen gemischt ist. Wir brauchen aber für diesen Unterschied keine neue Bezeichnung, da die Verschiedenheit zwischen chromatischen und diatonischen Durchgangstönen ohnedem in die Augen fällt.

**) Man sieht in den aufwärtsgehenden Noten das ♯, in den abwärtsgehenden meist das ♭ angewendet. Dieses geschieht hauptsächlich, um die vielen Auflösungszeichen zu vermeiden. Eine bestimmte überall ausreichende Regel für den Gebrauch giebt es nicht. Im Allgemeinen kann man sagen, dass man die chromatischen Töne nach den näherliegenden Tonarten und Accorden wählen möge.

Zu bemerken ist:

1. Von einem chromatischen Durchgangstone wird in der Regel weder zu einem anderen Durchgangstone, noch zu einer Accordnote gesprungen, sondern stufenweise fortgeschritten.

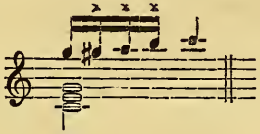
356.



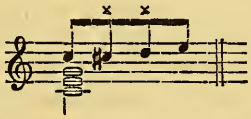
etc.

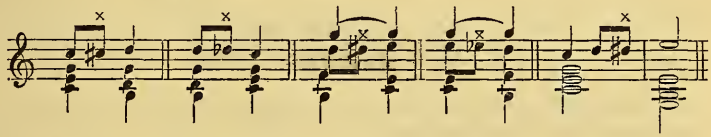
2. Die chromatischen Gänge können diatonisch fortgesetzt werden.

357.

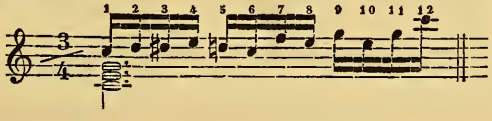


oder

358.

3. Am Schluss des Accordes kann wie ein diatonischer, so auch ein chromatischer Durchgang stehen, wenn der neue folgende Accord die Auflösung erlaubt z. B.

359.

4. Es können in derselben Stimme wechselweise harmonische Nebennoten, Wechselnoten, diatonische und chromatische Durchgangsnoten angewendet werden; z. B.

360.



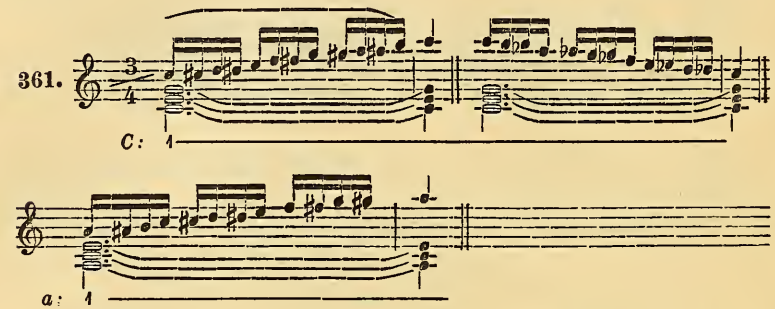
Hier ist: 1 Accordnote; 2 diatonischer Durchgang; 3 chromatischer Durchgang; 4 Accordnote; 5 Durchgang; 6 Accordnote; 7 Wechselnote; 8 Accordnote; 9, 10, 11 und 12 harmonische Nebennoten.

5. Alle diese Arten können in jeder der vier Stimmen wechselweise angebracht, und es können dazu in den anderen Stimmen,

wie auch bei den Wechselnoten, alle Arten von harmonischen Tönen angewendet werden.

6. Natürlich kann man, die chromatischen Durchgänge fortsetzend, die ganze chromatische Scala hinauf und herab durchlaufen.

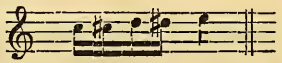
361.



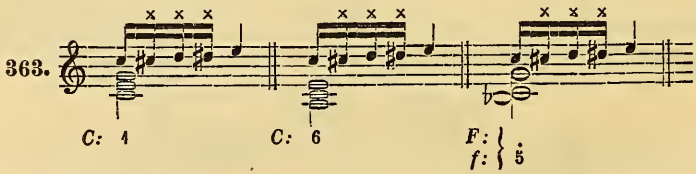
In solchen Gängen scheint das Gefühl der accordlichen Noten fast zu verschwinden, und wenn nur die darunter liegenden Accorde eine gute Verbindung haben, so ist es genug, wenn von der chromatischen Scala auch nur ein Ton zu jedem Accorde ein accordlicher ist. Da nun in der chromatischen Scala alle Töne, die wir überhaupt haben, vorkommen, so kann man eigentlich innerhalb des Raumes derselben isolirt jeden Accord dazu setzen, je nachdem man diese oder jene Note als eine accordliche betrachtet.

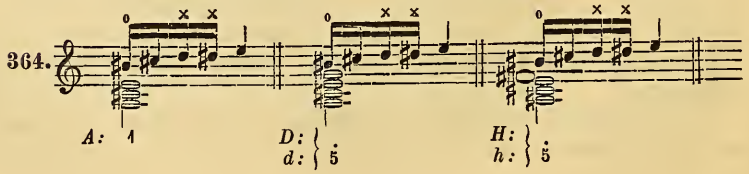
Nehmen wir z.B. nur die ersten fünf Töne:

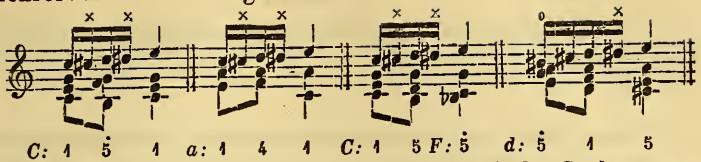
362.



so können wir zunächst das erste *c* und das letzte *e* als Accordtöne betrachten und dazu setzen:

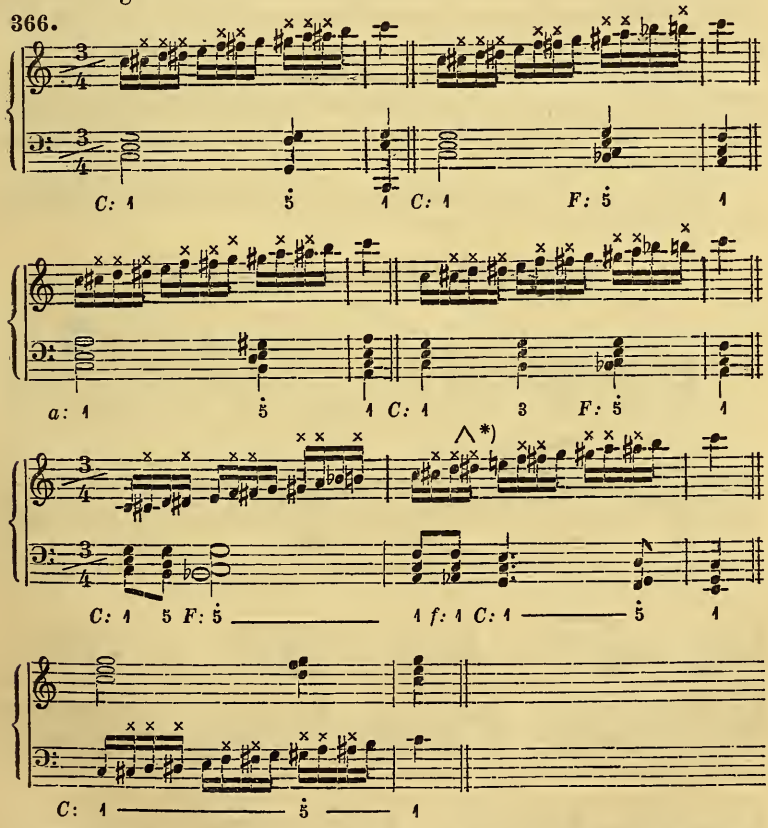
363.

Das *c* als *his* genommen, wodurch es Wechselnote wird:

364.

Mehrere Accorde dazu gesetzt:

365.

Wendet man dieses auf die ganze chromatische Scala an, so sieht der Schüler leicht ein, wie verschiedene, nur von den ihm bisher bekannten Harmonien er der chromatischen Scala unterlegen kann. Doch müssen sie natürlich unter sich, wie schon bemerkt worden, eine gute Verbindung haben.

Hier einige Beispiele über die ganze Scala und in verschiedener Fortführung derselben.

366.



*) In der mit ∧ eingehakten Stelle ist für die jetzige Harmoniekenntniss des Schülers gar kein Accordton. Solche Fälle können in schnellem chromatischen Laufe wirklich vorkommen. Das *d* ist aber auch als Accordnote zu nehmen, wie die spätere Lehre zeigen wird.

Aufgabe.

Der Schüler mache über jeden der angezeigten Fälle eigene Uebungen.

Wechselnoten und Durchgänge in mehreren Stimmen zugleich.

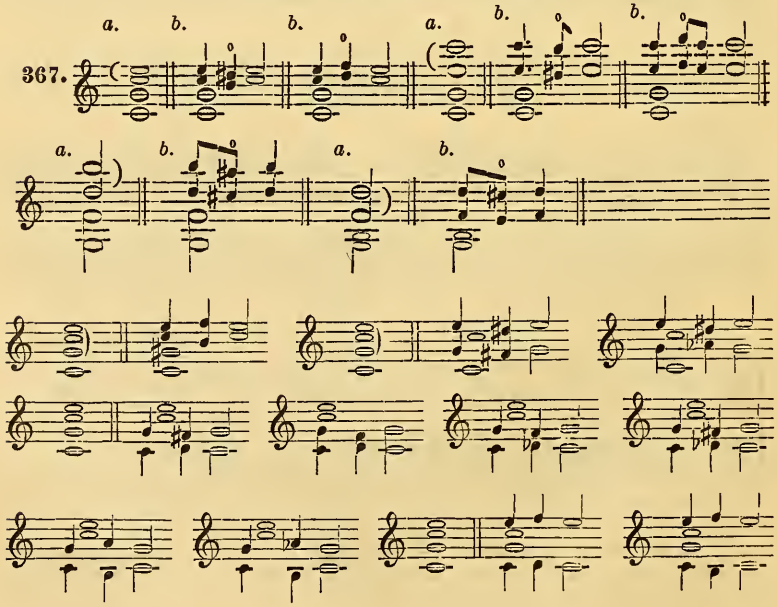
Es können Wechselnoten und Durchgänge in mehreren Stimmen zugleich auftreten.

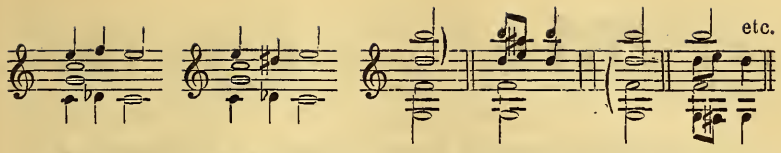
Wechselnoten können zu gleicher Zeit von zwei oder drei, auch von einer Stimme ergriffen werden: Zwei Stimmen schreiten in die gleichzeitigen Wechseltöne in gerader oder Gegenbewegung, ebenso drei; bei vier Stimmen laufen je zwei mit einander parallel gegen das andere Paar oder drei in derselben Bewegung gegen die vierte. Die Führung kann diatonisch oder chromatisch sein, das eine in der einen und zu gleicher Zeit das andere in der anderen.

Die Anzahl der theoretisch möglichen Fälle ist unerschöpflich. Der Schüler muss hier auf das Studium der Meister verwiesen werden, namentlich auf das der Vertreter der alten polyphonen Kunst, J. S. Bachs vor allen.

Wir können hier nur einige der gebräuchlichsten Fälle anführen und mit Bemerkungen versehen.

Wechselnoten in zwei Stimmen.

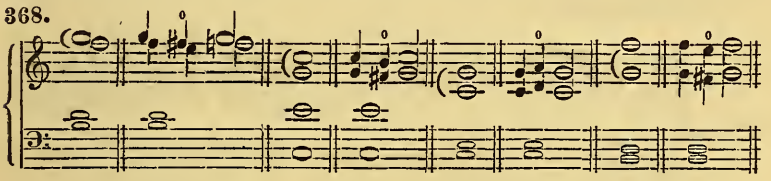


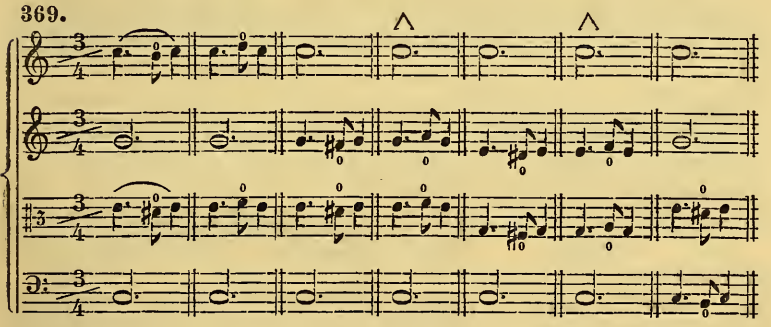


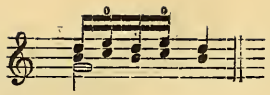
Es sind hier etliche Bildungen von absichtlicher Härte mit angeführt worden um die Schüler darauf aufmerksam zu machen, dass er auch diese kennen lernen muss. Unter Umständen sind sie am Platze.

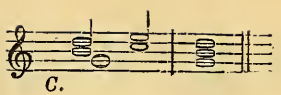
Die mehrstimmigen Wechselnoten unterliegen denselben Bedingungen wie die einfachen.

1. Zu bemerken ist, dass Accordtheile, welche zu einander Sekunden, Quarten, Quinten und Septimen bilden, in gerader Bewegung nicht mit zweifachen Wechselnoten umspielt werden; z. B.

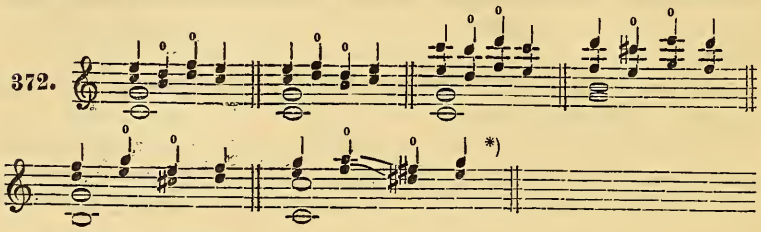
368.

Weitere Beispiele doppelter Wechselnoten.

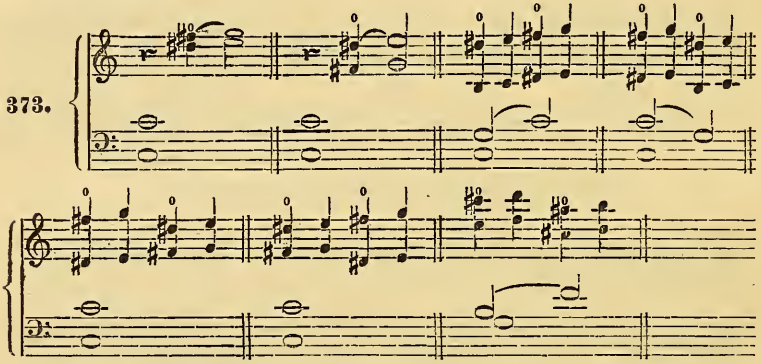
369.

In den mit ∧ bezeichneten Takten sehen die Wechselnoten wie ein Quartsextaccord aus. Solche Gestaltungen, die man für Wechselnoten, aber auch für Accorde nehmen kann, kommen sehr viele in den Kompositionen vor. Es ist ganz gleich, wie man sie nennen will, wenn sie der Schüler nur richtig gebraucht. Im Allgemeinen ist zu sagen: erscheinen sie in kurzen Notengattungen und schnellem Tempo, so nimmt sie das Ohr für Wechselnoten, in langen Noten und langsamem Tempo lassen sie sich als wirkliche Accorde empfinden. Z. B. als Wechselnoten:

370.

als Accord:

371. 

Ebenso können nun die freieren Arten von Wechselnoten alle zweifach angewendet werden, z. B. zwei unmittelbar hinter einander:

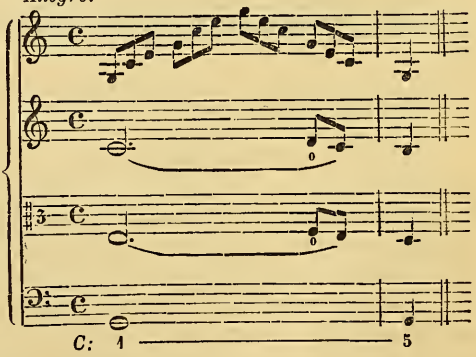
372.

Frei eintretende:

373.

Auch in der Gegenbewegung sind sie anzubringen.

Die zweifachen Wechselnoten kann man ebenfalls in anderen Stimmen mit harmonischen Figurirungen begleiten; z. B.

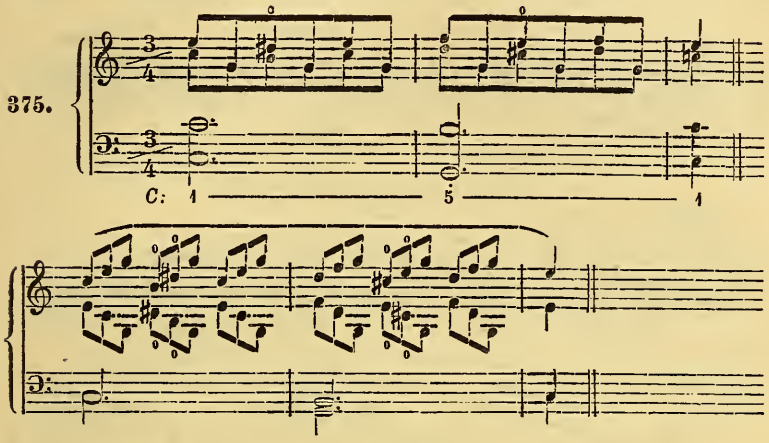
Beethoven.

Allegro.

374.

*) In dem letzten Takte hat die erste Stimme auf dem dritten Viertel, *fis* die zweite Stimme auf dem zweiten Viertel *f*; es ist dieses ein Querstand — aber ein guter.

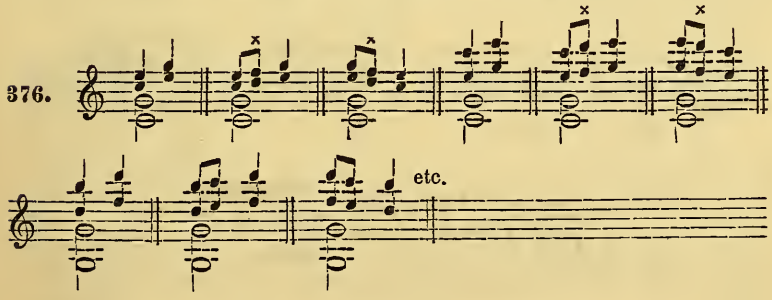
doch muss man sich hüten, Wirrwarr in die Figuren zu bringen.

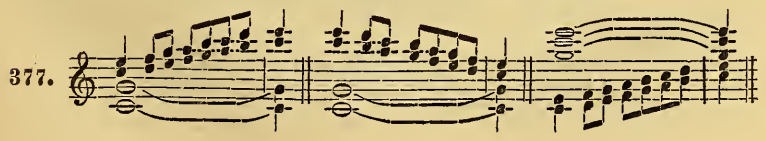
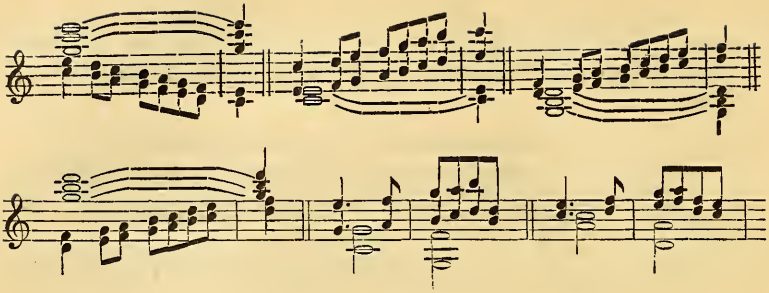
Die zweifachen Wechselnoten treten oft in die harmonische Figurirung ein, z. B.

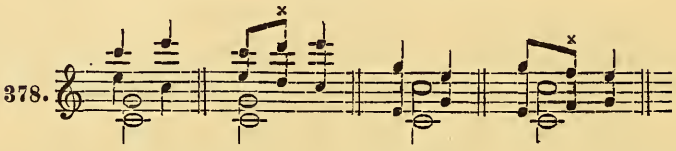
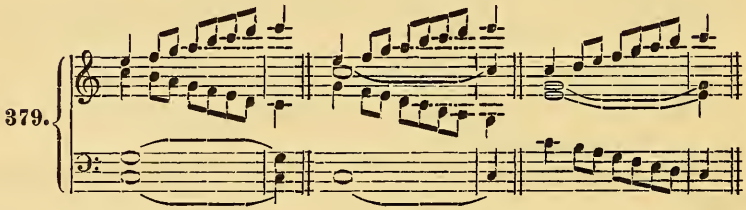
375.

Von den mehrstimmigen **Durchgängen** gilt dasselbe wie von den Wechselnoten.

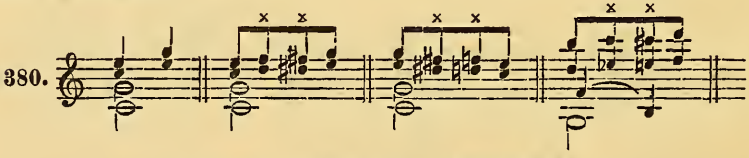
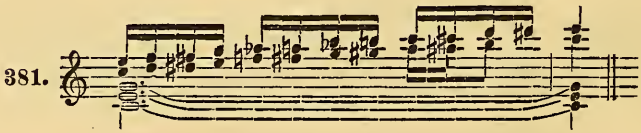
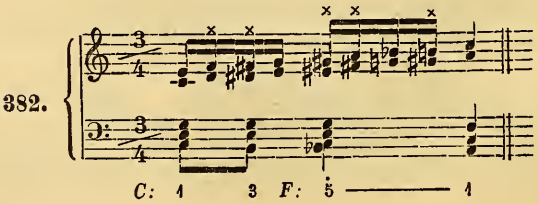
Wir zeigen zunächst einige zweistimmige **diatonische Durchgänge.**

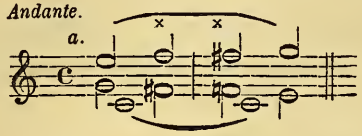
1. In gerader Bewegung.

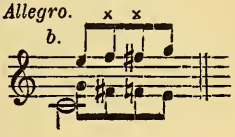
376.

So kann in Terzen- und Sextengängen die ganze Scala durchlaufen werden, wenn nur die erste und letzte Terz accordisch ist.

377.

2. In der Gegenbewegung.

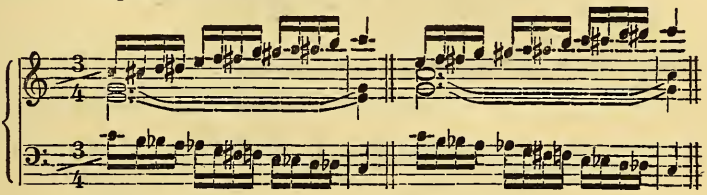


Auch in chromatischer Führung kommen solche zweistimmige Durchgänge vor:

In der Gegenbewegung ist bei chromatischen Durchgängen Vorsicht anzuwenden. In langsamem Tempo und langen Noten klingen sie oft sehr herbe, wie bei *a.*; in schnellem Tempo und kurzen Noten verschwindet diese Herbigkeit, wie bei *b.*

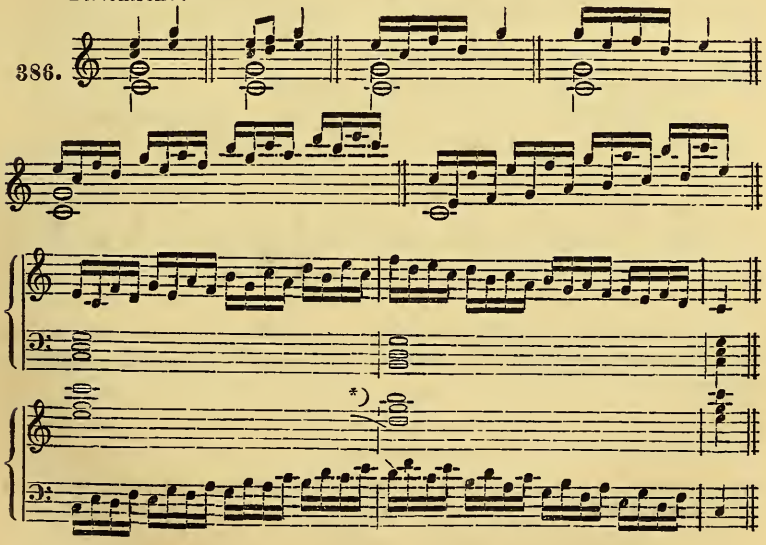
383.

384.

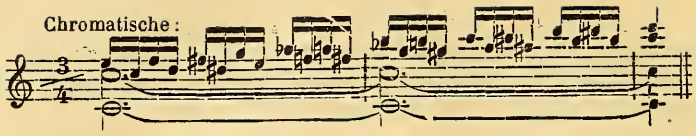


Auch hier ganze Scalen.

385.

Ferner sind alle diese Doppeldurchgänge, diatonische und chromatische, in gerader Bewegung auch in die Figurirung einzuführen, z. B.

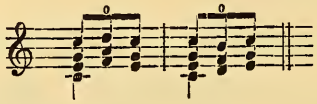
Diatonische:

386.

*) Der Uebergang des letzten Sechzehntheils *e* im ersten Takte des Basses zu dem ersten Sechzehntheil im zweiten Takte *d* bildet mit dem Uebergange der

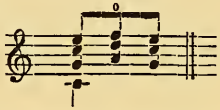
387. Chromatische:

Dreistimmige Wechselnoten

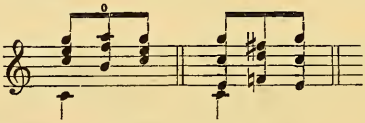
kommen in gerader Bewegung am häufigsten in Anwendung, wenn die drei Töne in der Sextaccordlage erscheinen,

388.

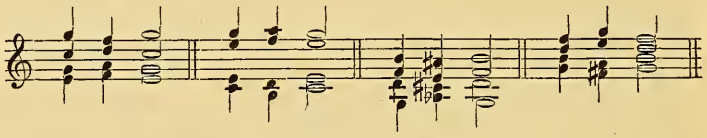


zuweilen auch in der Quartsextaccordlage:

389.

Die Quintenlage der betreffenden Stimme ist nur bei Gegenbewegung der dritten Stimme zu benutzen,

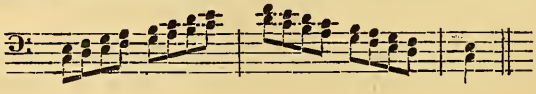
390.

weil sonst Quintenfortschreitungen entstehen.

Die vierstimmigen Wechselnoten verlangen Gegenbewegung von zwei zu zwei oder eine zu drei Stimmen:

391.

Sie treten häufig aus der Gruppe der Dissonanzen ganz heraus und nehmen zum Theil im langsamen Tempo einen ganz anderen Accordcharakter an.

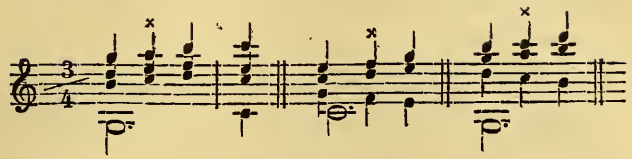
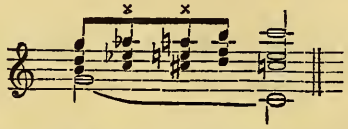
---

dritten Stimme oben *e-d* eine Oktave. Das Gehör empfindet sie aber nicht, weil es den ganzen Bassgang wie zusammenklingende Terzen vernimmt, nämlich:



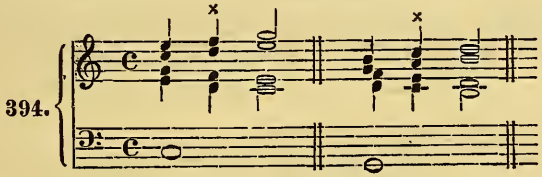
Dreistimmige Durchgänge

kommen in folgenden Formen vor:

392.

393.

Vierstimmige Durchgänge

erscheinen in Gegenbewegung ausschliesslich.

394.



Diese Durchgangsformen sind auch als abgekürzte Orgelpunkte und anders zu erklären, wovon später. Am besten studirt man sie in zusammenhängenden Kompositionen!

Rekapitulation.

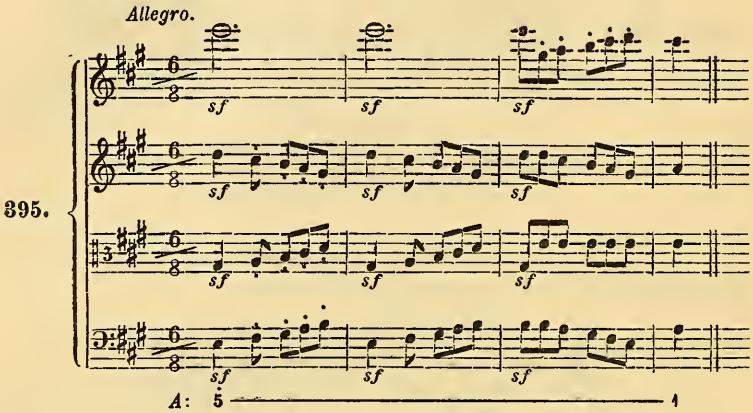
Die bisher aufgezeigten nichtaccordlichen Noten sind nun in unerschöpflichen Mischungen in den verschiedenen Stimmen zugleich anzuwenden.

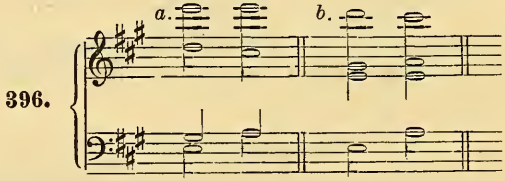
Durch die mehrstimmigen Durchgänge und Wechselnoten entstehen zuweilen förmliche Ketten von Dissonanzen, namentlich wo die mehrfachen Durchgänge und Wechselnoten in neue Accorde hineingeführt werden. Man erträgt und übersieht diese harmonischen Härten, wenn sie auf melodischer Konsequenz beruhen. Für das eingehende Studium solcher Bildung muss abermals auf die Werke der polyphonen Kunst verwiesen werden. Wiederum bieten die grösseren Orgelkompositionen S. Bachs die meiste Ausbeute, unter den neueren Kompositionen enthalten die späteren Werke R. Wagners sehr frappante Beispiele.

Um dem Schüler das Studium dieser Materie in den Partituren zu erleichtern, sollen hier neben einige Satzfragmente aus Beethovenschen Quartetten, welche einfachere Fälle von Accorden mit mehrstimmigen Durchgangs- und Wechselnoten enthalten, die

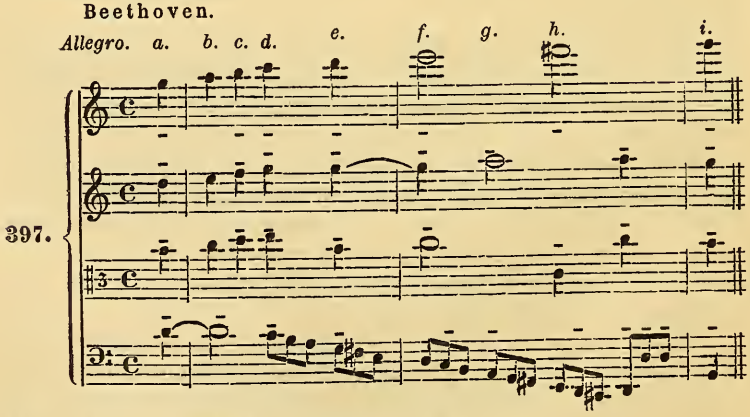
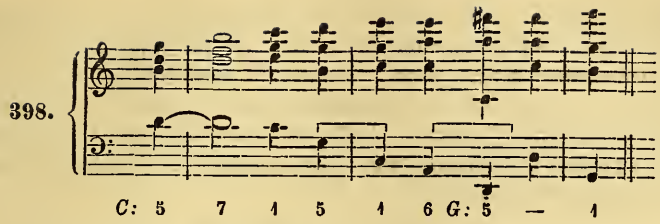
Accordscizzen gestellt werden, auf welche die betreffenden Stellen zurückzuführen sind:

Dem folgenden Beispiele

Beethoven.

liegt dieser Harmoniesatz zu Grunde:

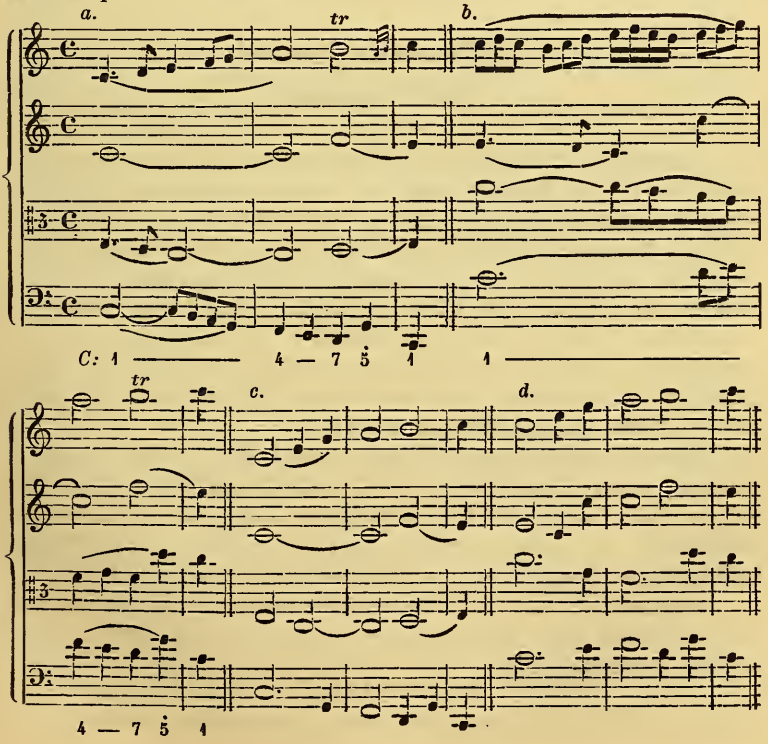


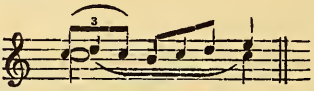
Der folgende Satz

Beethoven.

sieht in seiner blossen Accorddarstellung so aus:

Eins ist hier zu bemerken:

Es erscheint im ersten und zweiten Takte unter den Durchgangstönen zweimal *fis*, da die Harmonie hier doch in *C* dur liegt, und der diatonische Durchgangston dieser Scala demnach *f* sein müsste.

Der Grund ist: es kommt eine Ausweichung nach *G* dur, und um darauf vorzubereiten lässt der Komponist schon einen Ton aus dieser Scala mit auftreten. Solche Fälle kommen zuweilen vor, wodurch Durchgangsnoten Vorausverkündiger nachher eintretender Modulationen werden können.

399. Beispiel von Beethoven:

Bei *a.* ist die Beethoven'sche Gestaltung, bei *c.* der harmonische Auszug. Bei *b.* ist dieselbe Stelle anders variirt, bei *d.* die bloss accordliche Scizze dazu. Vergleicht der Schüler *c.* mit *a.*, *d.* mit *b.*, so wird er die Ausschmückung mit Wechsel- und Durchgangsnoten leicht erkennen. Auffallen wird ihm bei *b.* im ersten Takte, dass die Oberstimme das *c* der dritten Stimme im Einklang mit Wechselnoten umspielt,

400.

Da der verschiedene Klang von Geige und Bratsche in Betracht kommt, ist aber die Klarheit hier nicht gefährdet.

Ausser in der Analyse von fertigen Meistersätzen übe sich der Schüler jetzt auch einige Zeit lang darin kleine Accordreihen in der Weise und mit den Mitteln, die er bis jetzt kennt und beherrscht, zu variiren.

Sechzehntes Kapitel.

Die Variation.

Der Inhalt selbständiger und abgeschlossener Instrumentalsätze lässt sich in der Regel auf nur wenige, zuweilen auf einen einzigen Grundgedanken zurückführen. Ein wesentlicher und lernbarer Theil der Kompositionskunst besteht nun darin, einen solchen Grundgedanken — Thema ist der technische Ausdruck dafür — zu entwickeln. Der Schüler muss lernen ein Thema nach äusserlichen und innerlichen Gesichtspunkten zu variiren, er muss lernen die verschiedenen Gestaltungen und Ideen, welche sich aus dem einen Thema heraus ergeben, in logische Verbindung zu bringen. Das ist die Kunst der thematischen Arbeit.

Einige Vorkenntnisse zu dieser Kunst sind bisher bereits erworben, einige Versuche darin bereits gemacht worden. Der Schüler hat bisher gelernt einen einfachen Accordsatz melodisch und harmonisch zu variiren, er hat gelernt ein Motiv durch Wiederholungen und Sequenzen zu einem kleinen Satz zu entwickeln.

Um in der Kunst des Variirens einen Schritt weiter zu kommen, suchen wir sie jetzt in ihrer Anwendung auf Gebilde grösseren Stils auf und betrachten die

Variation,

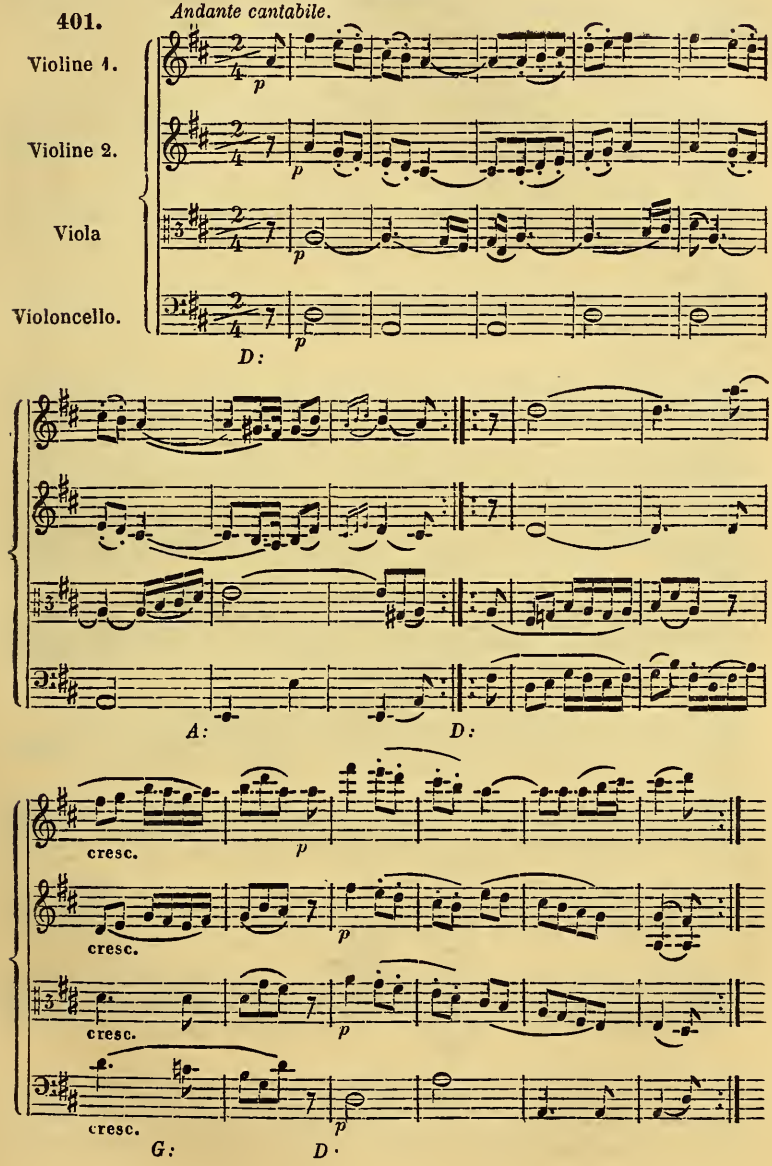
wie sie als Kunstform in den Werken der Meister erscheint.

Als Muster nehmen wir die Variationen aus dem Beethovenschen *A*dur-Quartett (Nr. 5).

Folgender Satz enthält:

Das Thema.

401. *Andante cantabile.*



Dieses Thema hat sechzehn Takte. Es besteht aus zwei einfachen achttaktigen Perioden, solchen wie sie der Schüler früher bilden lernte.

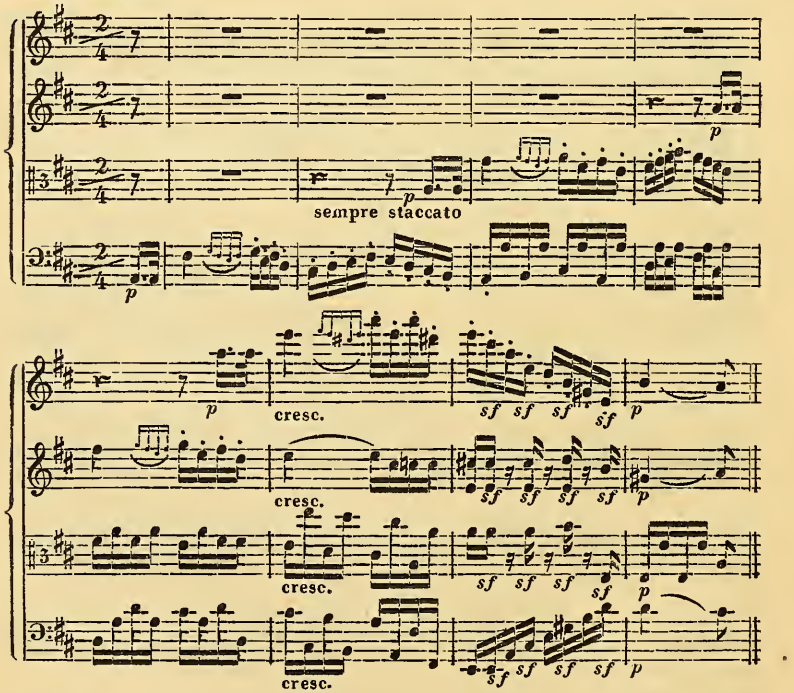
Zwei, oder wie sich später zeigen wird, auch noch mehrere mit einander verbundene einfache Perioden nennen wir zusammengesetzte Perioden, oder Periodengruppen.

Nach welchen Gesetzen ist die zweite Periode gebildet?

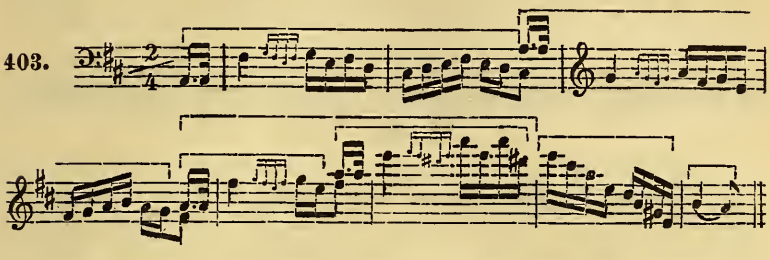
Nach denselben bisher aufgestellten. Durch Sequenzen von Motivgliedern, von Motiven, von Abschnitten oder Sätzen.

Um dies zu erkennen, muss der Schüler den leitenden Grundgedanken der Periode aufsuchen. Hier ist er melodischer Natur. Nicht immer ist er leicht zu finden. Bei einer schlechten Ausführung z. B. werden ihn Ungeübte im Anfang der zweiten Periode kaum entdecken.

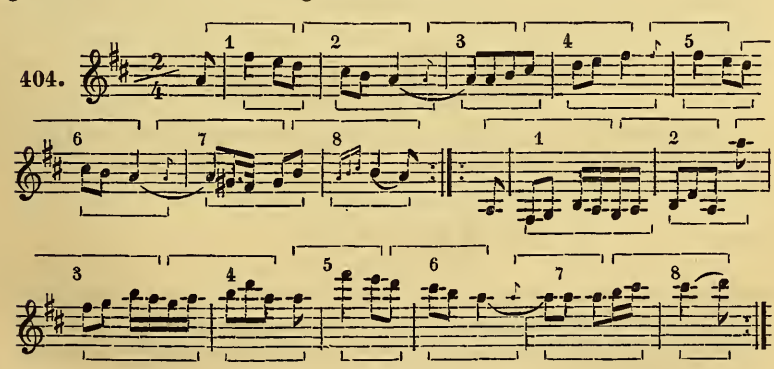
Die folgende 1. Variation des Thema:

402. Variation 1.

giebt den thematischen Grundgedanken in den zwei ersten Takten dem Cello, in den zwei folgenden vornehmlich der Viola, in dem fünften der zweiten Violine, und im sechsten, siebenten und achten

der ersten Violine. Das vorherrschende melodische Element wird sich ihm hier in folgender Gestalt darstellen.

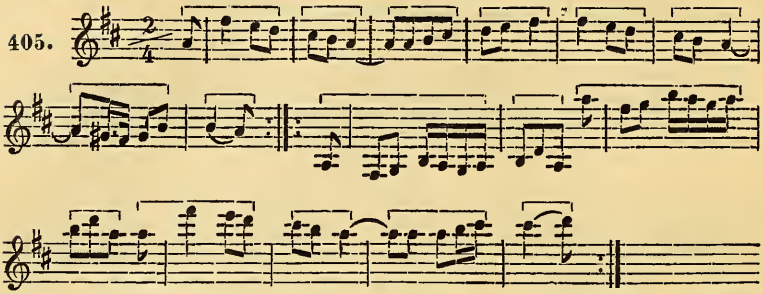
403.

Auf das leitende Thema beziehen wir stets die Konstruktion der Perioden hinsichtlich ihrer Motivbildungen, Abschnitt- und Satzbildungen. Wir theilen demnach Beispiel 403 so ein, wie die Einhakung zeigt, und sagen: das Modell dazu liegt in den zwei ersten Takten, in dem ersten Abschnitt, welcher aus zwei verschiedenen Motiven besteht. Der zweite Abschnitt ist eine Sequenz des ersten, der dritte Abschnitt ist bloss eine Sequenz des ersten Motivs, und der letzte Abschnitt ein neuer, denn er hat zwei noch nicht dagewesene Motive als Inhalt.

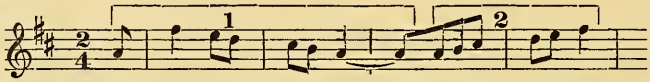
Betrachten wir nun die erste Periode, den ersten Theil des Beethoven'schen Thema's, so liegt der Hauptgedanke unzweifelhaft durchgängig in der ersten Violine. In der zweiten Periode, dem zweiten Theile, beginnt dagegen die Melodie in den zwei ersten Takten der Viola und geht dann in den sechs übrigen Takten in die erste Violine über. Das Thema stellt sich demnach in seinem Hauptgedanken dem Ohre in folgender Gestalt dar:

404.

Die Motiveintheilung.

Wir haben in vorstehendem Beispiele eine doppelte, verschiedene Motiveintheilung oben und unten hinzugeschrieben.

Man kann noch andere Motiveintheilungen annehmen z. B.

405.

Ferner auch eine, bei der zwei Takte erst eine Motiveinheit bilden.

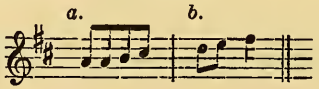


Diese letztere, bei welchen wir die Identität von Takt und Motiv aufgeben, ist am meisten konform mit der harmonischen Modulation des Themas.

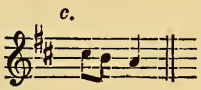
Wie dem aber auch sei, diese Mehrdeutigkeit der Motiveintheilung in vielen, namentlich mit Auftakt beginnenden Perioden ist ein grosser Vortheil für die thematische Arbeit, wie wir später sehen werden.

Freiere Sequenz im Thema.

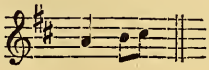
Der, nach unserer ersten Eintheilung — zweite Abschnitt in der ersten Periode des Themas lautet so:

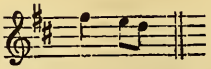
406. 

Vergleichen wir den Takt *b.* mit dem zweiten Takte des ersten Abschnitts derselben Periode, —

407. 

so sehen wir, dass beide Motive sich rhythmisch ganz gleich sind, tonisch aber in der Gegenbewegung zu einander stehen; *c.* ist das tonisch umgekehrte Motiv von *b.* Verwandeln wir ferner die beiden ersten Achtel bei *a.* in ein Viertel, —

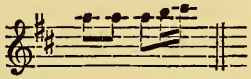
408.

so tritt dasselbe Verhältniss gegen das erste Motiv in der ersten Periode ein, —

409. 

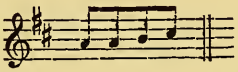
es ist tonisch umgekehrt. Auch die kleine Veränderung dieses Viertels in zwei Achtel auf demselben Tone wird diese Aehnlichkeit mit dem ersten Motive nicht aufheben. Folglich ist der zweite Abschnitt eine freiere Sequenz des Modells in dem ersten Abschnitte, und zwar in der Gegenbewegung.

Wir können also Sequenzen, d. h. Wiederholungen eines Modells, auch in der Gegenbewegung bringen, ohne dass dadurch die Aehnlichkeit verloren geht. Freiere Sequenz, sagen wir demnach nun, ist jede **erkennbare** Wiederholung eines Modells überhaupt.

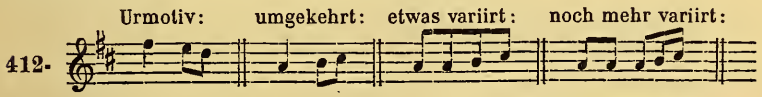
Hiernach könnte nun z. B. auch der siebente Takt in der zweiten Periode

410. 

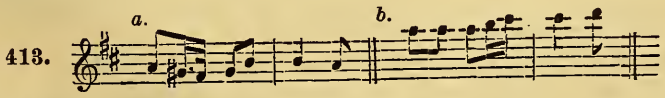
als eine noch freiere Sequenz des dritten Taktes in der ersten Periode genommen werden, —

411. 

da das Motiv tonisch dasselbe, nur in die Oktav versetzt und rhythmisch ein wenig verändert ist, und da dieses wieder nur die Sequenz in der Gegenbewegung von dem ersten Motiv der ersten Periode ist, so fliessen die Sequenzen durch freiere, etwas variirte Gestaltungen so aus dem ersten, als Urmotiv:

412. 

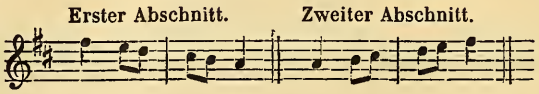
Ferner könnten wir von den beiden letzten Takten der zweiten Periode mit den zwei letzten Takten der ersten verglichen —

413. 

auch sagen: Der Abschnitt *b.* ist eine noch freiere Sequenz von dem Abschnitt *a.*, wenigstens ist das zweite Motiv bei *b.* sicher als Sequenz in der Gegenbewegung des zweiten Motivs bei *a.* erkennbar.

Endlich können wir bei dem ersten und dem zweiten Abschnitte, wenn die beiden Achtel im dritten Takte in ein Viertel verwandelt werden,

414.



den zweiten Abschnitt auch als rückgängige Sequenz erklären, wie der Schüler sieht, wenn er den ersten Abschnitt vom Ende nach dem Anfange zu liest, wo er genau so erscheint, wie der zweite Abschnitt.

Es sind demnach in dem Melodiefaden dieses ganzen Themas dreierlei Arten von Sequenzen vorhanden, nämlich:

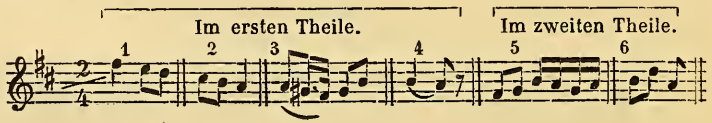
1. Strenge, unverkennbare, wie z. B. der dritte Abschnitt im ersten Theile des Themas verglichen mit dem ersten Abschnitt.

2. Freie, aber auch unverkennbare, wie z. B. der zweite Abschnitt im ersten Theile verglichen mit dem ersten Abschnitt.

3. Freie, welche schwer erkennbar sind, wie z. B. das Motiv im siebenten Takte des zweiten Theils, wenn man dieses als aus dem ersten Motiv des ersten Theils hervorgegangen unmittelbar erkennen sollte.

Als allgemeinen Grundsatz kann man nun annehmen, dass man bei Sequenzbildungen die leicht erkennbaren den schwer erkennbaren vorziehen soll. Doch sind auch die freier und freiest konstruirten namentlich als Uebungen sehr nützlich.

Für jetzt wird nun der Schüler den Stoff, die Urmotive, aus welchen dieses Thema durch Sequenzen gebildet worden, erkennen. Es sind folgende sechs:

415.

Aus sechs Takten sind vermittelst der Sequenzen sechzehn Takte oder zwei Perioden gesponnen worden.

Der Schüler sieht also, dass die zweite Periode keine neuen Bildungsgesetze in Anspruch nimmt, sondern dass sie durch Sequenzen ausgesponnen ist, wie die erste.

Hierbei ist aber noch Folgendes zu bemerken.

Die zweite Periode beginnt mit einem Abschnitte, der zwei neue Motive enthält. Durch eine Sequenz desselben wird ein Satz gebildet. Dann erscheint wieder eine Sequenz des ersten Abschnittes des ersten Theiles, und auch der letzte Abschnitt ist eine, wenn

auch etwas schwerer erkennbare Sequenz aus dem ersten Theile, wie wir oben gezeigt.

Nun merke sich der Schüler folgende Sätze:

a. Eine zweite Periode stellt entweder neue Modelle auf und wird durch Sequenzen derselben ausgesponnen.

b. Oder eine zweite Periode stellt keine neuen Modelle auf, sondern verarbeitet durch fernere Sequenzen die Modelle der dagewesenen Periode.

c. Oder beide Arten erscheinen gemischt, d. h. eine zweite Periode verarbeitet theils neue, theils schon in einer früheren Periode dagewesene Modelle. Von dieser letzteren Art ist die zweite Periode in obigem Thema von Beethoven; ein Paradigma für *b*) enthält gleich desselben Meisters *G* dur-Quartett Op. 18, 2 im Eingang. Die unter *a*) angegebene Periodenverknüpfung kommt selten zur Anwendung, wenn beide Perioden zur selben Gruppe gehören; häufig wenn mit der zweiten Periode in eine neue Gedankenregion eingelenkt werden soll; wie z. B. beim Beginn einer sogenannten Durchführung und anderer grösserer Satzabtheilungen.

Es giebt in allen vorhandenen Instrumentalwerken keine einzige Periode, die nicht unter eine der drei eben angegebenen Konstruktionsweisen gehörte.

Verbindung zweier Perioden.

Anfang und Ende der Perioden erkennt man in der Regel auch an der Harmonie. An solchen für die Satzeintheilung wichtigen Punkten erscheinen gewisse stereotype Accordformeln, welche die Stelle von Interpunktionszeichen vertreten. Man nennt sie Schlüsse oder Kadenzen. Die wichtigsten von ihnen sind der Ganzschluss, der Plagalschluss, der Halbschluss und der Trugschluss.

Der Ganzschluss, auch authentische Kadenz genannt

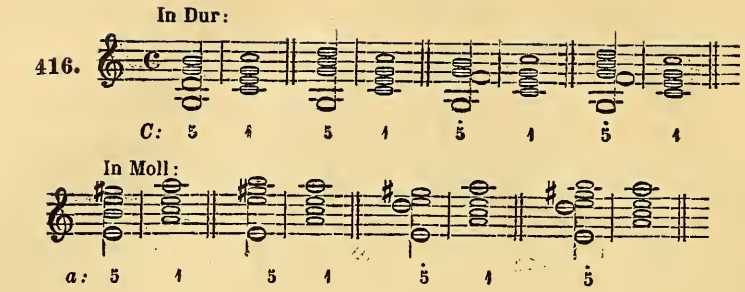
besteht, wie wir schon auf S. 21 angegeben, aus der Harmoniefolge 5 — 1 oder $\dot{5}$ — 1.

Seine Wirkung ist am vollkommensten

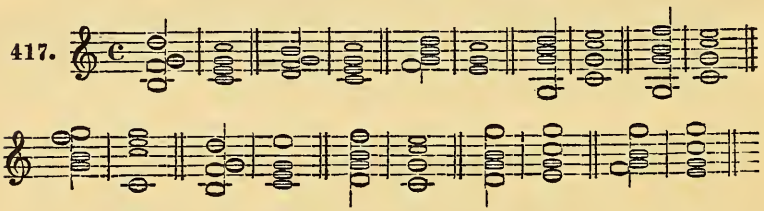
1. wenn der zweite Accord auf den guten Takttheil fällt*);
2. wenn beide Accorde ohne Umkehrung erscheinen;
3. wenn beim zweiten Accorde die Oktav in der Oberstimme liegt.

---

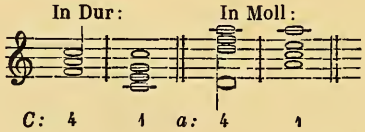
*) Die Regel gilt jetzt für den Schüler. Später wird von den Ausnahmen zu reden sein.

416.

Diese Art nennt man den vollkommenen Ganzschluss.

Gebraucht man bei dieser Harmoniefolge andere Lagen, so dass in der Oberstimme entweder die Terz oder die Quint liegt, oder wendet man in der unteren Stimme, im Basse Umkehrungen an, oder thut man beides zugleich, so verliert der Schluss mehr oder weniger seinen vollkommen abschliessenden Charakter, und man nennt ihn deshalb unvollkommenen Ganzschluss. Z. B.

417.

Der plagalische Schluss (Kirchenschluss)

besteht aus der Harmoniefolge 4 — 1.

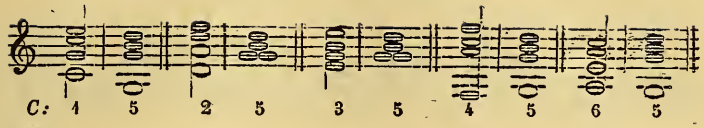
418.

Auch dieser Schluss giebt in vorstehender Gestalt, nämlich ohne Umkehrung und mit der Oktav in der Oberstimme des zweiten Accordes, die meiste Beruhigung und verliert davon mehr oder weniger durch andere Lagen und Umkehrungen. Er wird sehr häufig der authentischen Cadenz noch hinzugefügt.

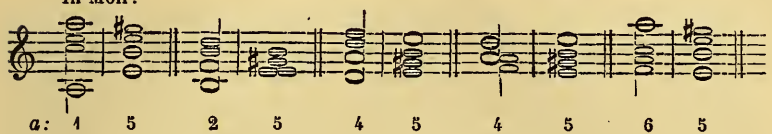
Der Halbschluss (Dominantschluss)

besteht aus der Folge I: V (umgekehrt wie in der authentischen Kadenz, der tonische Dreiklang kann aber auch durch jeden anderen leitereignen Dur- oder Molldreiklang ersetzt werden.

In Dur:

419.

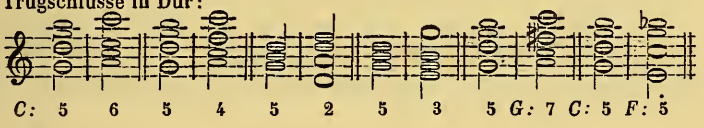
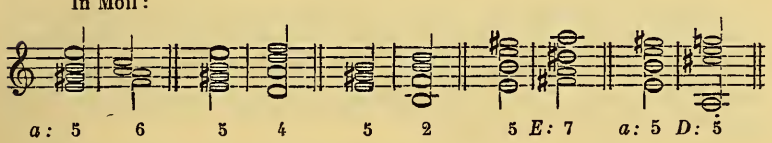


In Moll:

Der Halbschluss dringt in der Regel aut Fortsetzung des Satzes. Er gleicht dem Fragezeichen oder dem Komma, während mit dem Ganzschlusse und dem Plagalschlusse das vollständige Ende bezeichnet werden kann.

Der Trugschluss

entsteht, wenn auf den Dreiklang oder Septaccord der fünften Stufe ein anderer leitereigener oder ausweichender Accord als der tonische Dreiklang folgt.

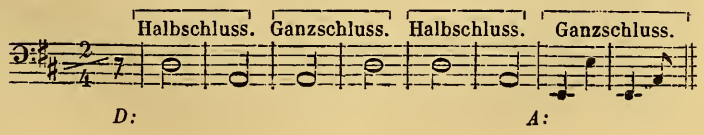
Trugschlüsse in Dur:

420.

In Moll:

Auch hier sind noch mancherlei andere Formen möglich, welche wir im 21. Kapitel unter dem Abschnitt »Modulation« berühren werden.

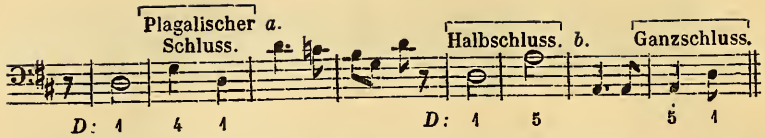
Das Beethoven'sche Thema hat folgende Schlüsse:

Erste Periode.

421.



Zweite Periode.



Der erste Abschnitt der zweiten Periode liegt unzweifelhaft in *D* dur. Der zweite mit *a.* bezeichnete Abschnitt ebenfalls. Er endet wie der erste mit einem Plagalschluss in *D*; nur ist dieser Plagalschluss unvollkommen und hat die Eigenthümlichkeit, dass der Unterdominantaccord *G* (als Sextaccord eintretend) durch das *c* stärker hervorgehoben wird.

Wir kehren jetzt zu der Frage zurück: nach welchen Gesetzen werden zwei Perioden zu einem Thema verbunden?

Die Antwort lautet:

1. Die beiden Perioden sollen zunächst in melodischer Hinsicht etwas Verschiedenes und etwas Gemeinsames haben.

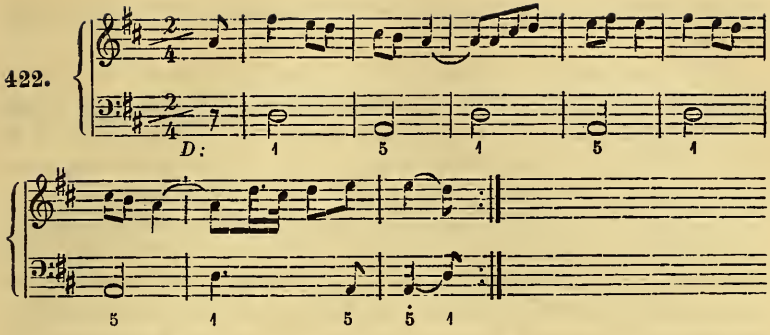
Vergleicht man die zweite Periode des Beethoven'schen Themas mit der ersten, so ergiebt sich, dass die vier ersten Takte der zweiten Periode melodisch Neues bringen, die vier letzten Takte aber aus Motivstoff des ersten Theils gebildet sind. Ersteres giebt die Mannichfaltigkeit, letzteres die Einheit, Bezüglichkeit, Abrundung des Ganzen.

Wäre die Melodie der zweiten Periode aus durchaus neuem Motivmaterial hervorgegangen, so würde ihr der Bezug auf die erste fehlen; wäre sie hingegen ganz aus denselben Motiven gebildet, so würde das ganze Thema zu einförmig werden. Beides ist durch obige Konstruktion vermieden.

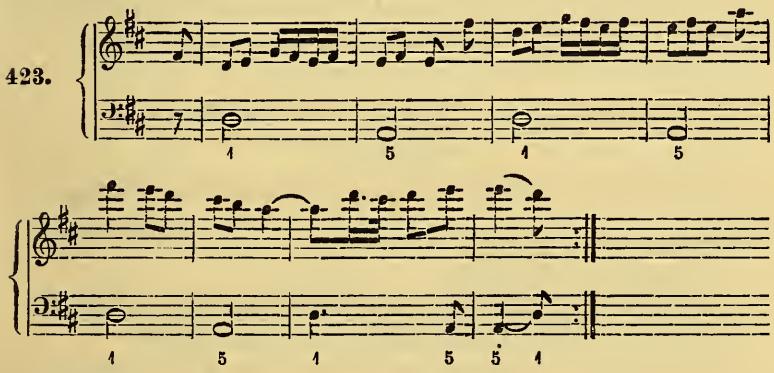
2. Wie die Harmonieschritte und die dadurch entstehenden Schlüsse in der ersten Periode nicht überall dieselben sein sollen, so auch sollen sie in der zweiten Periode nicht denen in der ersten ganz gleich, können es jedoch zuweilen sein.

Wichtig ist, dass die Endschlüsse der ersten Periode und der zweiten verschieden seien. Häufig endet die erste in der Dominant, die zweite in der Tonika; es können jedoch auch andere Ausweichungen stattfinden, wenn nur die harmonische Unterscheidung der verschiedenen Perioden an ihren Endpunkten gewahrt wird.

Man denke sich die harmonische Unterlage und die dadurch veränderte Melodie der ersten Periode etwa so:

422.

und vergleiche sie mit der Beethoven'schen, so wird man die Einförmigkeit der vorstehenden leicht empfinden.

Man nehme aber noch die zweite Periode ganz mit denselben Schlussweisen an, z. B.

423.

so wird sich die Einförmigkeit des Ganzen noch weit fühlbarer machen.

Im Gegentheil würde aber auch, wenn in beiden Perioden durchgängig verschiedene Harmonieschritte, Schlüsse und Modulationen erschienen, leicht zu viel Mannichfaltigkeit entstehen und die harmonische Einheit verloren gehen. Darum wiederholen sich in beiden Perioden des Beethoven'schen Themas manche Harmonieschritte und Schlussformen, wodurch Symmetrie entsteht.

In dem Beethoven'schen Thema sind zwei kleine Ausweichungen. Die erste Periode modulirt in die Dominante von *D* dur nach *A* dur, und macht einen vollkommenen Ganzschluss am Ende. In der zweiten Periode ist eine scheinbare kurze Ausweichung nach *G* dur. Solche Ausweichungen machen die Harmonie blühender, doch ist dabei zu bemerken, dass sie sich in so kleiner Form nicht zu

breit machen und dem Satze einen unbeabsichtigt unsteten Charakter geben.

Für jetzt soll der Schüler nicht beide Perioden in der Tonika der Haupttonart schliessen, sondern die erste, wenn er sein Thema in Dur wählt, mit einem Ganzschluss in der Dominante, wenn er es in Moll bildet, mit einem Ganzschluss in der kleinen Oberterz, also, wenn es z. B. aus *D* moll ginge, mit *F*: 5 1, enden lassen.

Bemerken wir noch, dass für jetzt das Ende jeder Periode ein vollkommener Ganzschluss sein soll, innerhalb der Perioden aber die Ganzschlüsse besser in unvollkommener und flüchtiger Gestalt erscheinen, da zu viele vollkommene Ruhepunkte dem musikalischen Gedanken leicht etwas Mattes verleihen, so ist der Schüler nun in den Stand gesetzt, sich ein gutes Thema von zwei Perioden oder Theilen zu erfinden.

Aufgabe.

Der Schüler bilde Sätze von 16 Takten, aus zwei achttaktigen Perioden zusammengesetzt!

Von hier aus gehen wir weiter in der Betrachtung der

Variationen.

Wir haben in unserem Thema viererlei Hauptelemente zu unterscheiden:

Erstens: die Melodie.
Zweitens: die Harmonie.
Drittens: die Begleitung oder das Accompagnement.
Viertens: die Instrumentirung oder das Klangbild.

Wir wollen von allen Arten Beispiele aus den Beethovenschen Variationen, und zwar zunächst nur über die zwei ersten Takte des Themas geben, weil die Verschiedenheiten an kleinen Theilen schärfer ins Auge fallen, und weil die nächsten Uebungen des Schülers sich auch nur auf zwei Takte beschränken sollen, aus Gründen, welche sich bei der Ausführung der Variationen ergeben werden.

I. Variation der Melodie.

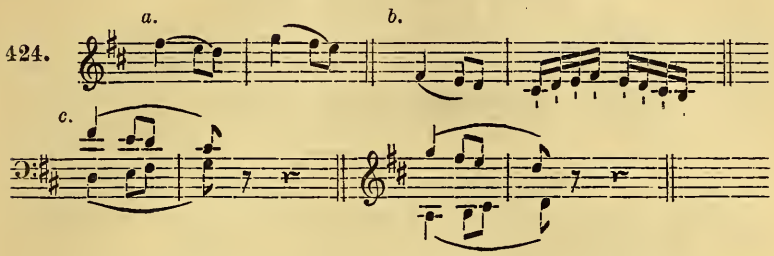
Für diese ergeben sich folgende Methoden:

a. Die Melodie kann tonisch verändert werden, während sie rhythmisch dieselbe bleibt.

Hierher gehören alle freien Sequenzen, welche wir bis jetzt abgehandelt haben. Sie bedürfen keiner neuen Auseinandersetzung.

b. Die Melodie kann rhythmisch verändert werden, indem nur Theile davon, Sätze, Abschnitte, Motive oder Motivglieder

benutzt und entweder wiederholt, oder mit neuen Figuren verbunden werden, oder auch indem man Pausen folgen lässt.

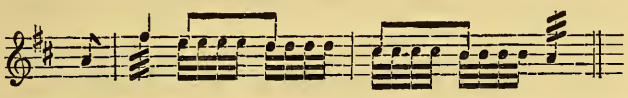
424.

Bei *a.* ist das erste Motiv nur benutzt und im zweiten Takte eine Stufe höher wiederholt.

Bei *b.* ist das erste Motiv der Melodie genommen und im zweiten Takte ein neues damit verbunden worden. Bei *c.* ist das erste Motiv in der ursprünglichen Gestalt und in der Gegenbewegung zugleich verwendet, während im zweiten Takte nur die erste Note des zweiten Motives erscheint und darauf Pausen folgen.

c. Die Melodie kann tonisch und rhythmisch zugleich freier verändert werden, wenn nur die Aehnlichkeit mit der ursprünglichen Gestalt erkennbar bleibt.

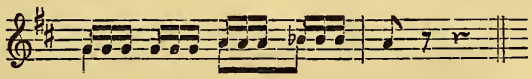
Dies ist die Veränderungsweise, welche zu Variationen am meisten benutzt wird.

425.



Hier ist die erkennbarste Veränderung der Art, wo das tonische Element am sichtbarsten ist.

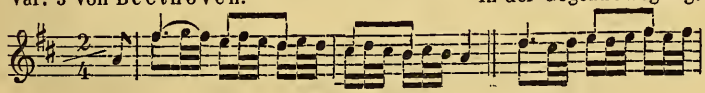
426.



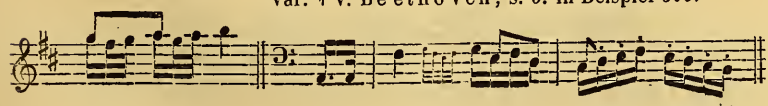
Hier ist die Gestaltung *c.* in Beispiel 438 anders rhythmisirt.

427.

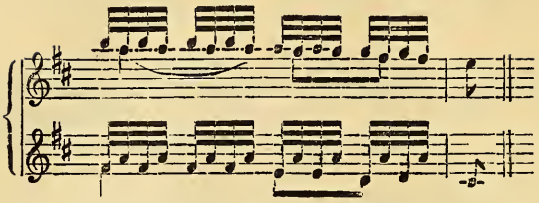
Var. 5 von Beethoven. In der Gegenbewegung.



Var. 1 v. Beethoven, s. *b.* in Beispiel 503.

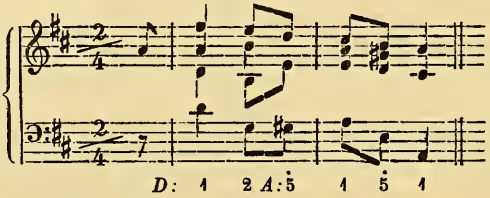


In Var. 3 v. Beethoven in zwei Stimmen.



II. Variation durch Harmonie.

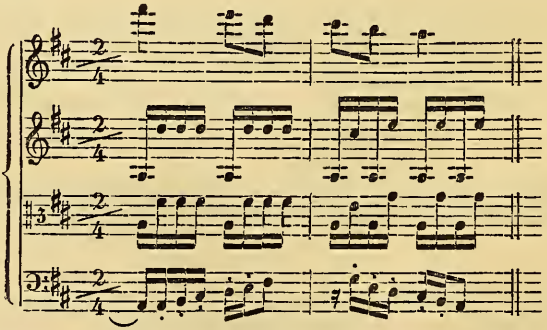
Diese entsteht, wenn die ursprüngliche Harmonie zu der Melodie mehr oder weniger verändert wird.

428.

Man vergleiche diese Harmonieunterlage mit der ursprünglichen.

Da aber die Lehre von der Harmonisirung gegebener Melodien noch nicht entwickelt worden, so lese der Schüler entweder dieses weiter hinten kommende Kapitel erst durch, oder er lasse die Uebungen über diese Art von Veränderungen hier weg. Es genügt, wenn er vorläufig dieses Variirungsmittel in den Werken der Meister zu erkennen vermag.

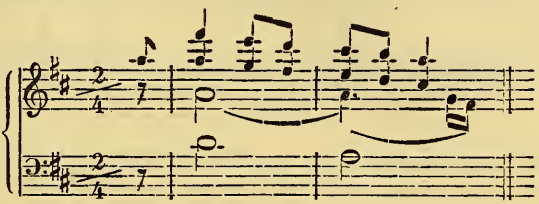
III. Variation durch Begleitung, Accompagnement.

Sobald irgend eine Stimme, oder mehrere, andere als die ursprünglichen Begleitungsfiguren bringen, entsteht Variation durch Accompagnement.

429.

Man vergleiche diese Begleitung mit der in Beispiel 401.

IV. Variation durch andere Instrumentation, durch anderen Klang.

Sobald das ursprüngliche Bild nicht ganz genau in derselben Weise wiederholt wird, kann natürlich auch nicht derselbe Zusammenklang erscheinen, und es tritt folglich ein verlängerter Klangcharakter hervor.

430.

Schon diese Versetzung der ersten beiden Takte des Themas in die höhere Oktave giebt ein anderes Klangbild, und ist somit ein Variirungsmittel.

Hierzu kann man auch noch die verschiedenen Vortragsweisen desselben Gedankens durch *p*, *f*, *cresc.*, *decresc.* u. s. w. zählen; denn durch jede solche Veränderung verändert sich auch der Klang einer Tongestaltung.

Zwei, drei oder alle Veränderungsmittel zugleich gebraucht.

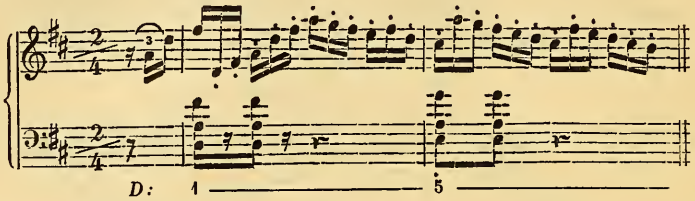
Selten erscheint ein Variirungsmittel rein nur für sich, meist sind ihrer mehrere oder alle zugleich verwendet. Beispiel 430 ist eine blosse Klangveränderung durch Versetzung der ursprünglichen Gestalt in eine höhere Oktav, während Melodie, Harmonie und Begleitung ganz dieselben bleiben. — Dagegen zeigen sich in Beispiel 429 zwei Veränderungsmittel vereint; Melodie und Harmonie sind dieselben geblieben, aber Accompagnement und Zusammenklang sind anders.

Die Mannichfaltigkeit, welche durch den verschiedenen Gebrauch dieser Mittel, einzeln und zusammen, hervorgebracht werden kann, ist auch hier wieder unendlich. Der Schüler muss durch unausgesetztes Studium in den Meisterwerken sich die verschiedenen Anwendungsweisen nach und nach zur Kenntniss zu bringen suchen.

Freieste Variirungsweisen.

Es giebt noch eine Art von Variirung, die man die freieste nennen kann, insofern von dem Thema nichts als der ursprüngliche

Harmoniegang, und selbst dieser nicht immer ganz treu, beibehalten wird, von der Melodie und dem Accompagnement aber gar nichts Erkennbares übrig bleibt. Ein Beispiel der Art zeigt die zweite Variation von Beethoven.

431.

Solche Veränderungen über blosse Harmoniefolgen zu machen, hat der Schüler von Anfang der Lehre an geübt, und braucht daher Versuche der Art nicht zu machen.

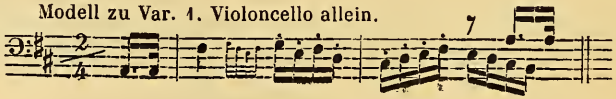
Reichliche Muster für die einfache Art der Variirung bieten namentlich die Klavierwerke der alten Meister, von Frescobaldi und Forberger ab. Zuerst in der bescheidenen Gestalt der »Doubles« eingeführt, wird die Variation sehr bald zum Grundstock umfangreicher und kunstvoller Kompositionen. Händel schrieb über ein Thema von 8 Takten 62 Variationen, S. Bachs Meisterstück eines grandiosen Variationencyclus ist die *C*moll-Passacaglia. Durch Beethoven und ihm folgende Meister wie F. Schubert, Mendelssohn, besonders aber R. Schumann und J. Brahms hat die Variationsform eine freiere Richtung eingeschlagen, welche zuweilen die äusseren Beziehungen von Thema und Variation ganz aufgiebt und nur einen geistigen Anschluss und Zusammenhang in Betracht zieht.

Die Modelle zu sämmtlichen Variationen über das Beethoven'sche Thema.

Wir setzen nun dem Schüler sämmtliche Modelle zu den Beethoven'schen Variationen der Reihe nach her, geben ihm dann die Methode an, nach der er eigene Modelle über sein Thema erfinden kann, und entwickeln endlich die Ausführung derselben zu vollständigen Variationen.

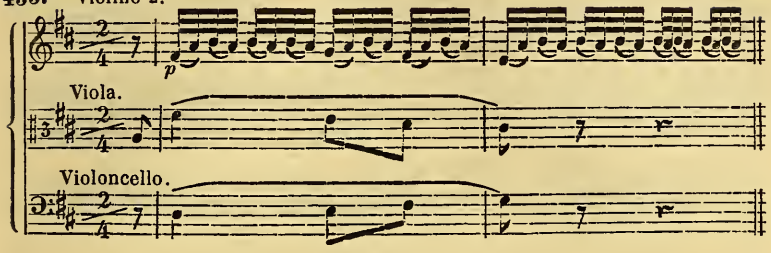
Modell zu Var. 1. Violoncello allein.

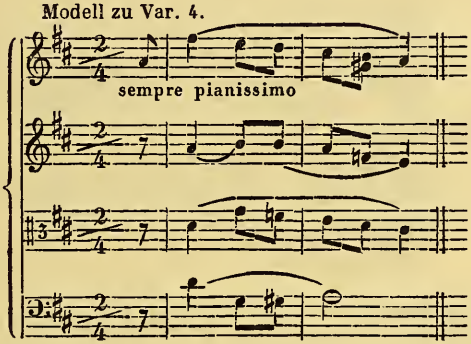
432.



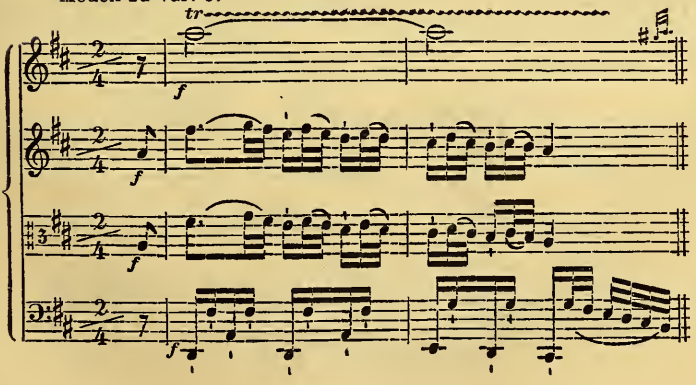
Das Modell zu Variation 2 ist in Beispiel 431 zu sehen

Modell zuVar. 3. Dreistimmig.

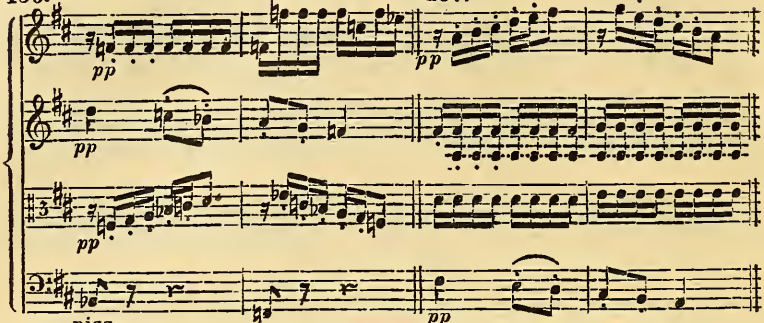
433. Violino 2.

Modell zu Var. 4.

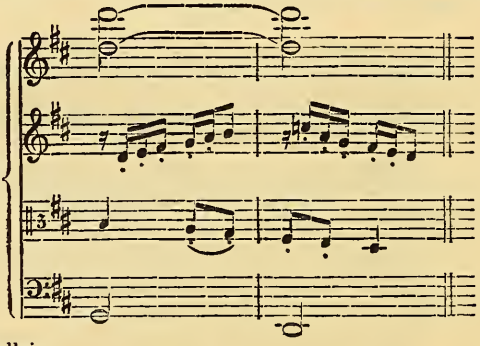
434.

Modell zu Var. 5.

435.



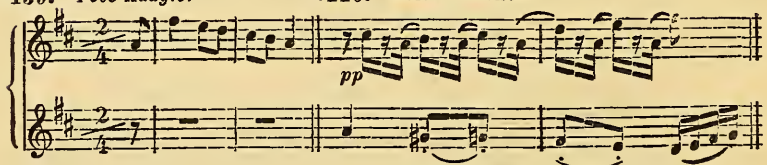
Weitere thematische Gestaltungen, die in dem Anhang zu dieser Variation vorkommen.

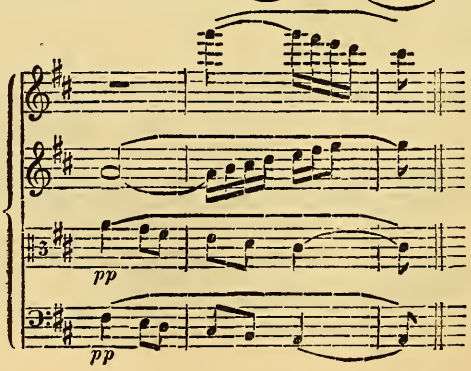
436.

437.

438.

Violine 1 allein.

439. *Poco Adagio.*

440. Beide Violinen.



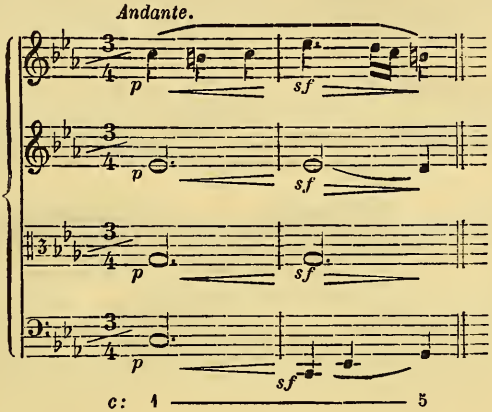
441.

Uebungen nach den Beethoven'schen Modellen.

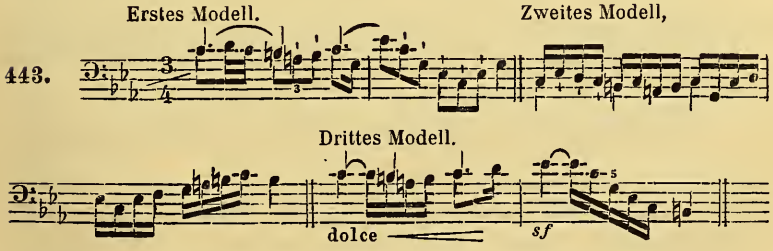
Der Schüler soll nun aus dem ersten Abschnitte eines eigenen Themas Modelle zu Variationen erfinden.

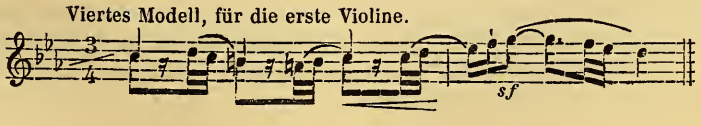
Dies thue er nach folgender Methode:

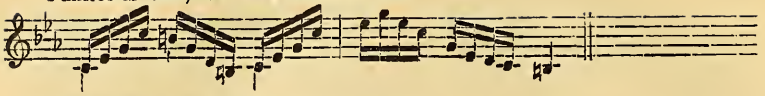
Eine Stimme allein, ohne Accompagnement, variirt das erste Motiv tonisch und rhythmisch frei, und verbindet damit im zweiten Takte ein neues, welches nur auf der ursprünglichen Harmonie ruht. Es entsteht dadurch natürlich zugleich ein anderes Klangbild.

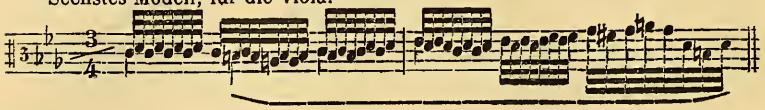
Nehmen wir an, des Schülers erster Thema-Abschnitt wäre folgender, —

442.

so könnte er zunächst für das Violoncello nach obiger Maxime Hunderte von Modellen zu Variationen danach erfinden. Hier sind nur einige als Beispiele:

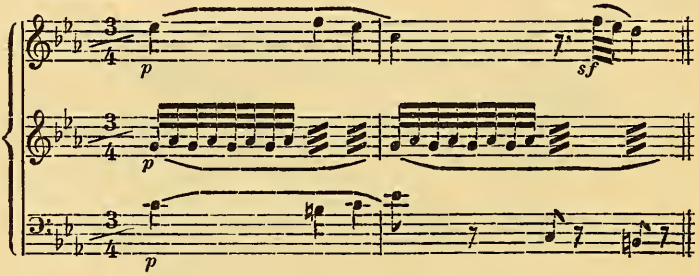
443.

Man kann Modelle für jede Stimme allein erfinden, z. B.

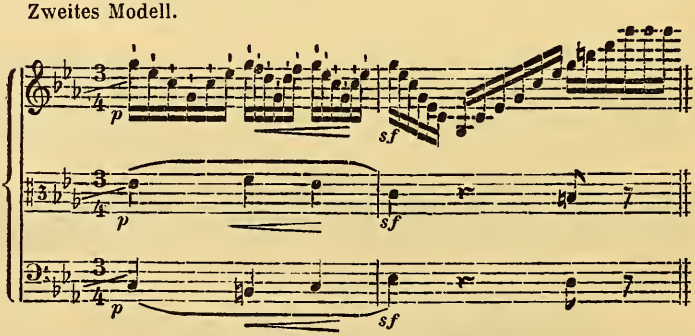
444.

Fünftes Modell, für die zweite Violine.



Sechstes Modell, für die Viola.

Nach der für die dritte Beethoven'sche Variation massgebenden Methode kann das Thema des Schülers u. a. folgende Modelle ergeben.

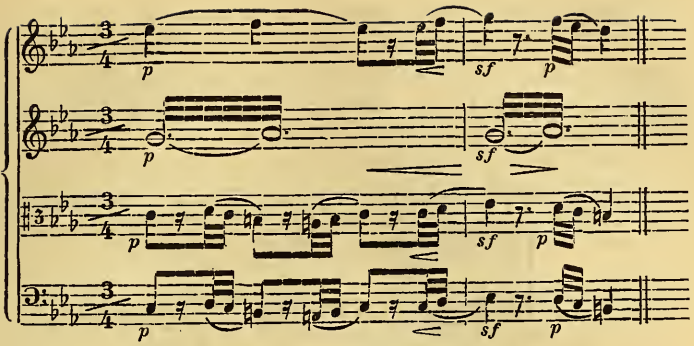
Erstes Modell.

445.

Zweites Modell.

446.

Die Summe der dieser dritten Beethoven'schen Variation folgenden Modelle ist damit noch lange nicht erschöpft.

In ähnlicher Weise bilde der Schüler im Anschluss an die übrigen Variationen Beethoven's weitere Modelle und zwar über das Princip jeder einzelnen Variation immer mehrere. Zu bemerken ist, dass er sich nicht sclavisch an das Muster zu binden braucht.

Käme ihm z. B. beim ersten Modell zu Var. 3 (Beispiel 460) folgende Abweichung vom Muster, —

447.

so wäre das ein Gewinn.

Auch suche der Schüler zunächst seine Modelle untereinander möglichst in Kontrast zu bringen.

Die Ausführung der Modelle zu ganzen Variationen.

Hat der Schüler für jede Variation möglichst viele Modelle erfunden, so wähle er aus dem gewonnenen Vorrathe das beste aus, um es zur respekt. Variation zu benutzen.

Vor der Ausführung der einzelnen Modelle bestimme der Schüler, wie die Variationen auf einander folgen sollen. Er suche einen sinnvollen Zusammenhang zu erreichen und betrachte die Summe der einzelnen Variationen als ein Ganzes, in welchem ein bestimmter Grundgedanke — das Thema — entwickelt wird. Jede einzelne Variation beleuchtet eine weitere Seite derselben Idee und bringt dieselbe in eine neue Wendung. Jede folgende kann den Charakter der vorhergehenden entweder ergänzen und vertiefen, ihre Richtung weiter führen und steigern oder sie kann dazu in Kontrast treten. Nach diesem Gesichtspunkte kann das ganze Variationenwerk aus Gruppen bestehen. Empfehlenswerth ist es zunächst, die Endvariation ins Auge zu fassen. Diese kann einen rauschenden Charakter haben — wie es die Regel ist in den Variationswerken der älteren Literatur — oder sie kann ruhig verlaufen. Nach diesem schliesslichen Ausgang suche der Schüler seine Anordnung einzurichten.

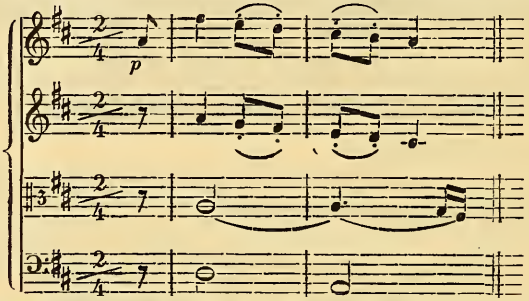
Die Meister schlagen den hier angedeuteten Weg in der Regel nicht ein und binden die momentane Eingebung und das Feuer der Stimmung nicht an eine vorherige Anordnung. Der Schüler muss aber die Form vor allen Dingen äusserlich und mechanisch beherrschen lernen.

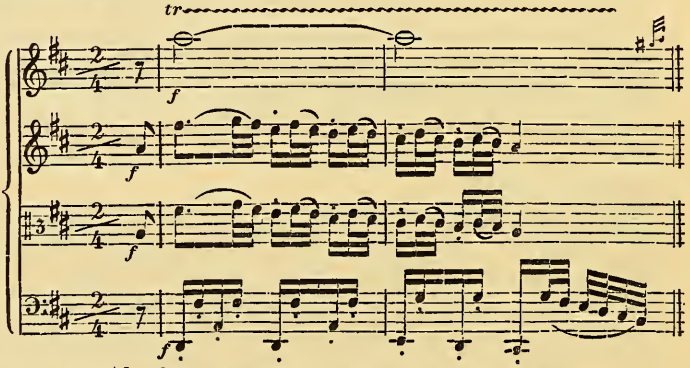
Für die Ausführung selbst merke man:

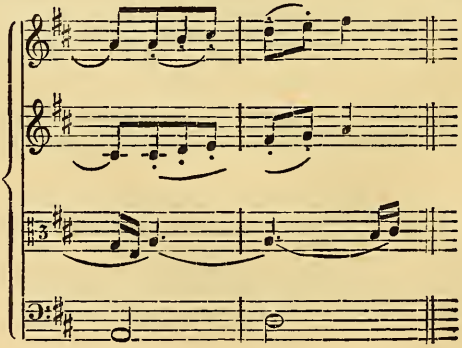
Das Modell zur Variation wird in seiner ganzen Gestalt, melodisch, harmonisch und mit seiner Begleitung, in allen folgenden Abschnitten den Abschnitten des Themas gemäss fortgeführt.

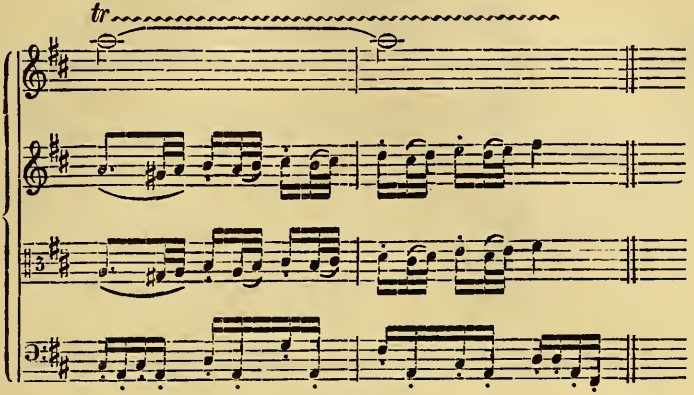
Nehmen wir die fünfte Variation von Beethoven vor.

Das Thema-Modell, der erste Abschnitt der ersten Periode lautet:

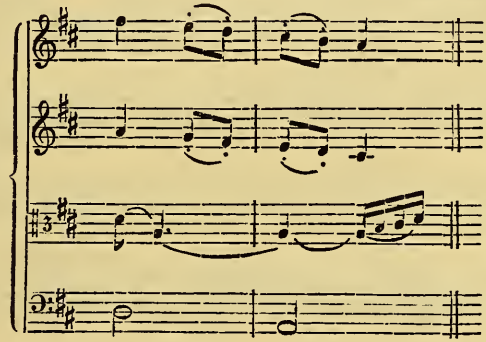
448.

Das daraus gebildete Modell zur fünften Variation lautet:

449.

Der zweite Abschnitt des Themas hat folgende Gestalt:

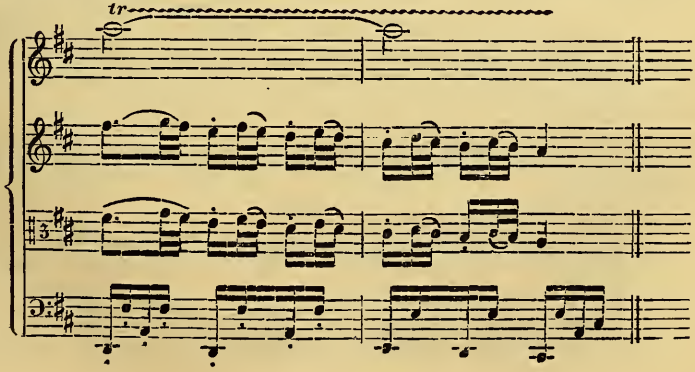
450.

Nach obiger Ausführungsmaxime würde die Fortführung des Modells ungefähr so aussehen:

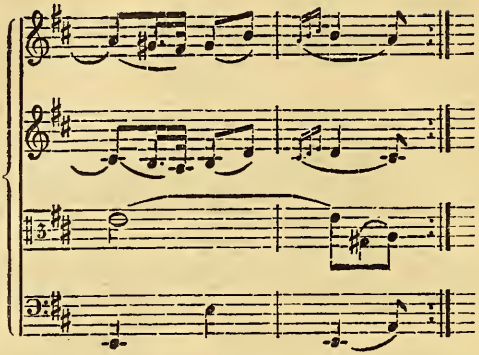
451.

Der dritte Abschnitt des Themas lautet wie der erste, —

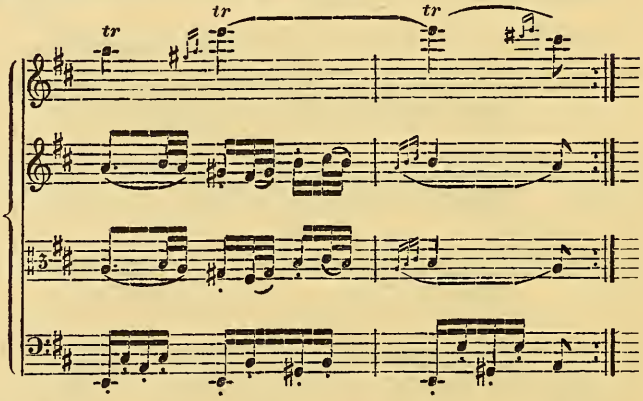
452.



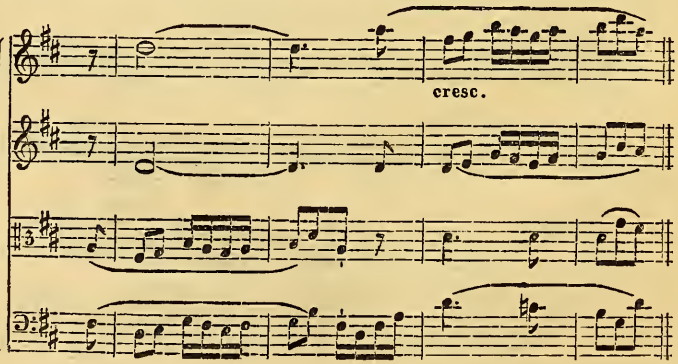
folglich würde auch der dritte Abschnitt der fünften Variation wie der erste zu gestalten sein:

453.

Der vierte Abschnitt des Thema's sieht so aus:

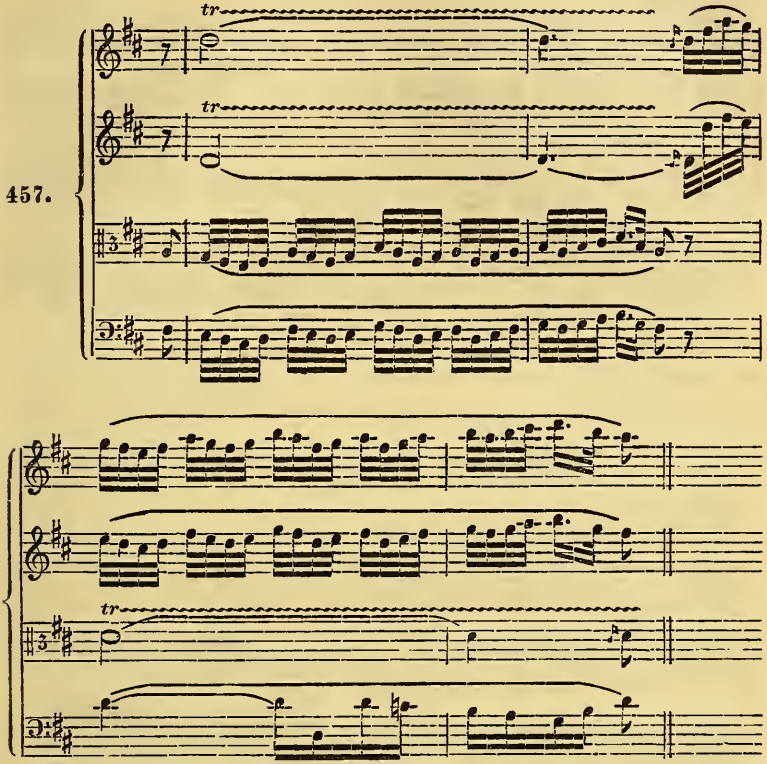
454.

Danach lautete der vierte Abschnitt der Variation etwa so:

455.

Nun tritt im ersten Abschnitt der zweiten Periode des Thema's eine neue Gestalt auf, welche der zweite Abschnitt wiederholt.

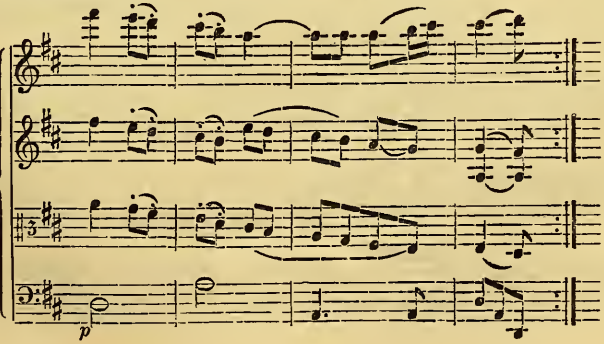
456.



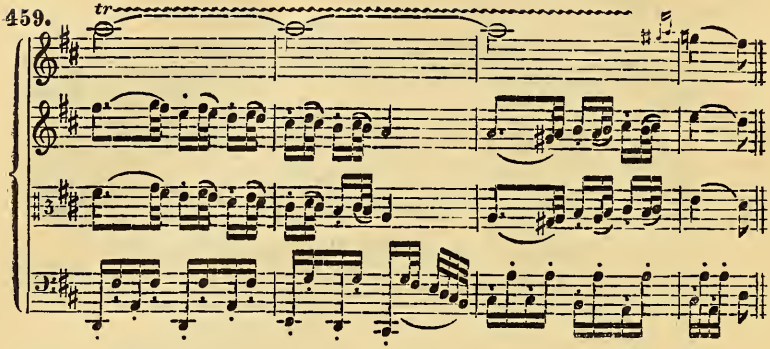
Daran könnte sich auch die Variation halten und ihre beiden nächsten Abschnitte etwa so bilden:

457.

Die beiden letzten Abschnitte der zweiten Thema-Periode sind ähnlich den beiden letzten der ersten Thema-Periode.

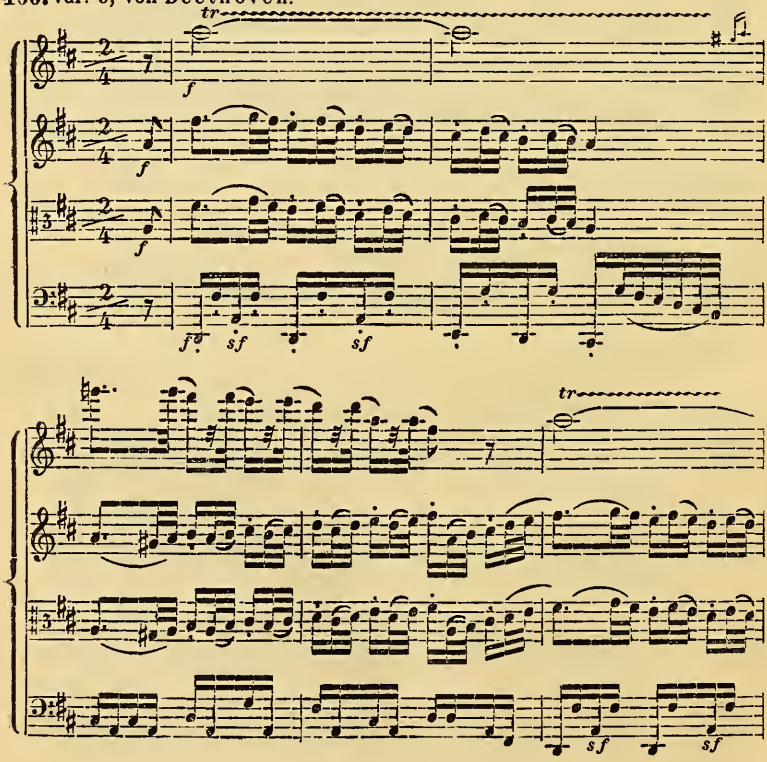
458.

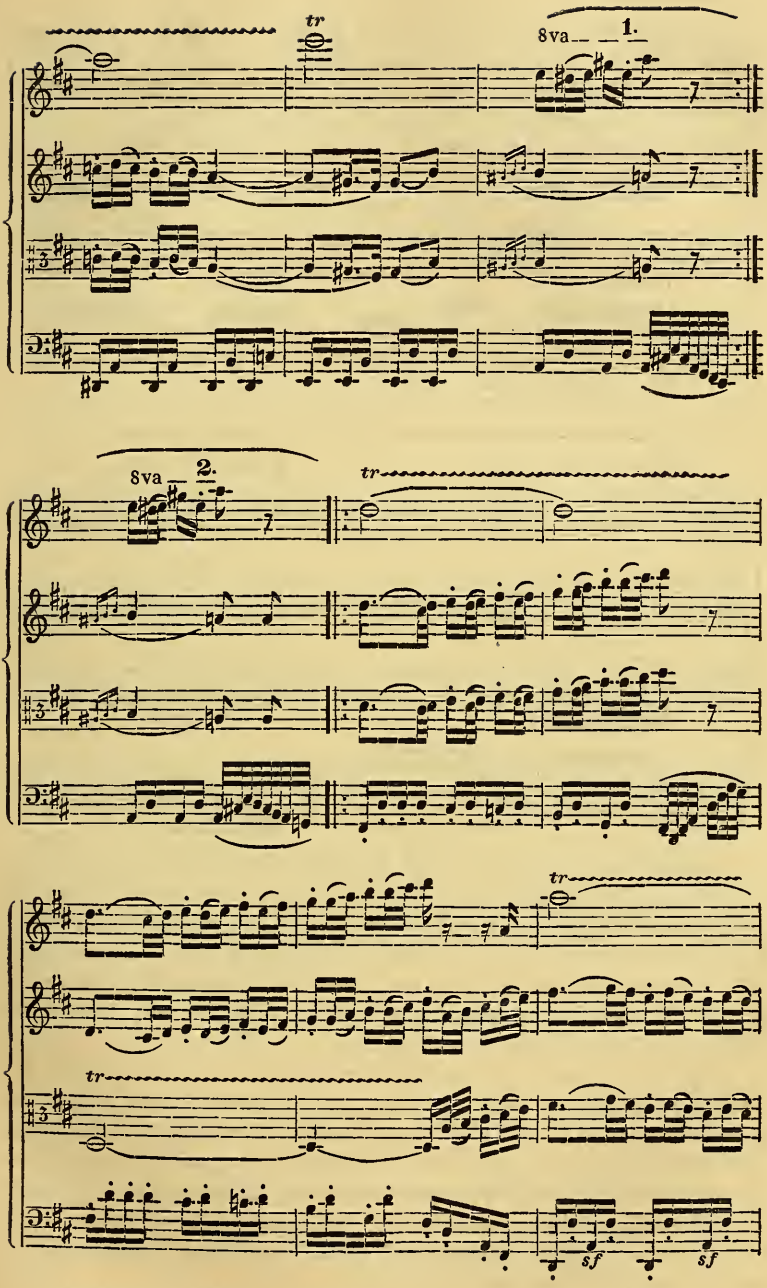


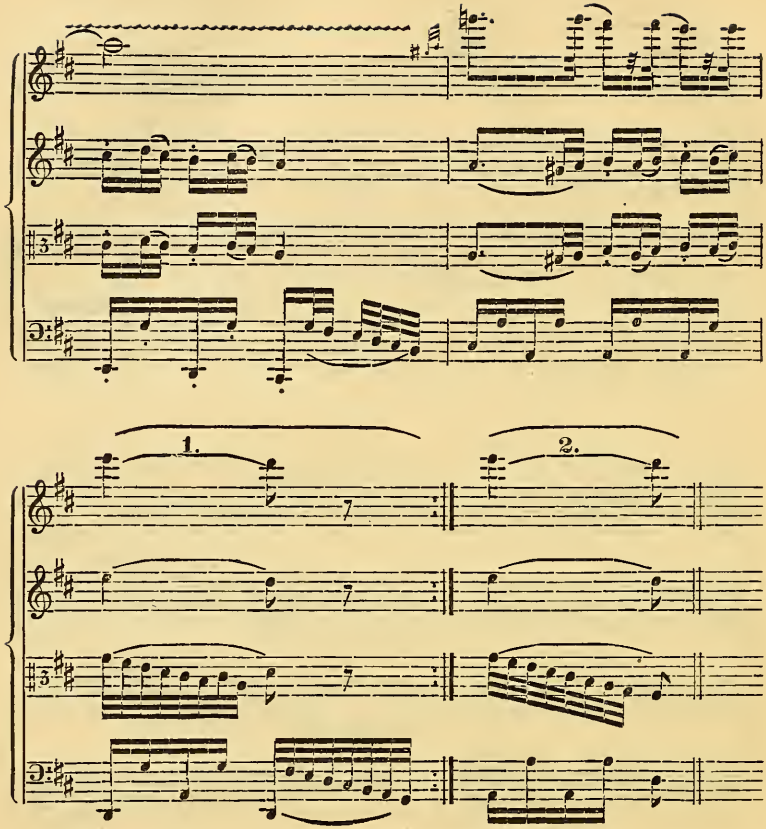
Folglich könnten die der Variation etwa so gebildet werden:

459.

So hätte die Variation gestaltet werden können. Beethoven hat manches darin anders behandelt. Wir wollen daher seine Variation ganz hinsetzen und die nöthigen Bemerkungen daran knüpfen.

460. Var. 5, von Beethoven.




tr
8va
1.
8va
2.
tr
tr
tr
sf
sf



Schon der zweite Abschnitt der ersten Periode bei Beethoven weicht von dem Modell ab, indem die erste Violine den Triller aufgiebt und dafür eine andere Begleitungsfigur hören lässt. Der dritte Abschnitt hat die Gestalt des ersten zwar wieder, aber eine Harmonieveränderung; der vierte Abschnitt weicht wieder in der Melodie der zweiten und dritten Stimme ab, welche die Motive des Themas unvariirt giebt.

Der erste Abschnitt der zweiten Periode, den wir, da er im Thema neue Motive brachte, auch in der Variation mit neuen Motiven bildeten, ist von Beethoven mit Motiven des Modells variirt und demgemäss auch im zweiten Abschnitte fortgeführt. Der dritte Abschnitt ist wie im Thema das getreue Abbild des ersten Abschnittes der ersten Periode, und der vierte Abschnitt ist im ersten Takte ähnlich dem zweiten Abschnitt der ersten Periode, im zweiten Takte dem letzten Motiv der ersten Periode.

Die Ausführung des Modells bei Beethoven ist verglichen mit der unsrigen freier, mannichfacher, belebter und reicher.

Obgleich in allen Abschnitten die Aehnlichkeit mit dem Modell nirgends verwischt worden, so ist doch in den meisten irgend eine Neuerung zugleich wahrzunehmen, bald eine melodische, bald eine harmonische, bald eine durch verändertes Accompagnement.

Auch innerhalb desselben Modells bleibt demnach der Erfindung Spielraum für neue und interessante Wendungen.

Wo der Schüler in den vorliegenden sowie in allen guten Variationen der Meister hinblicken mag; — er wird in der Einheit die Mannichfaltigkeit finden.

Nachwort.

Der Schüler ist nun im Stande, Variationen komponiren zu können. Die Veränderungskunst der musikalischen Gedanken aber ist das Hauptmittel für alle Arten von Tonschöpfungen. Dieses Mittels in höchster Potenz mächtig zu werden, muss von nun an des Kunstjüngers eifrigstes Bestreben sein. Das kann nur geschehen durch unablässige Studien aller Meistervariationen und unausgesetzte Uebungen nach der angegebenen Methode. Solche Uebungen mache der Schüler daher von jetzt an täglich; ununterbrochen erfinde er Themas und variire sie. Allerdings werden die Variationen zunächst noch steif ausfallen, es fehlen ihm dazu noch mancherlei Mittel, namentlich harmonische und modulatorische. Diese werden wir im nächsten Kapitel weiter entwickeln. All das Neue aber, was ihm nach und nach weiter erschlossen wird, bringe er immer gleich in seinen Variationen an. Er theile deshalb seine Uebungen. Er verfolge nämlich die Lehren, wie sie hier ferner gegeben werden, und arbeite die Aufgaben danach aus: dies sind seine fortlaufenden Studien; und er wende das dadurch gewonnene neue Material jedesmal in seinen Variationen an: dies sind seine stehenden Uebungen, an denen er so lange festzuhalten hat, bis wir ihn auch davon zu anderen Aufgaben weiter führen.

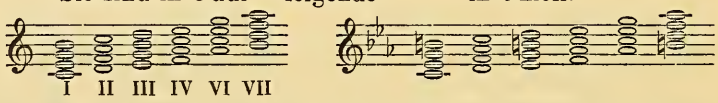
Siebenzehntes Kapitel.

Neue selbständige Harmonien.

A. Die Nebenseptaccorde.

Zum Unterschiede von dem Septimenaccorde der fünften Stufe, als dem Hauptseptimenaccorde, heissen die übrigen 6: Nebenseptaccorde.

Sie sind in *C*dur folgende in *C*moll.

461. 

In der Eintheilung und Benennung dieser einzelnen Nebenseptaccorde gehen die Theoretiker bedeutend auseinander, nur bezüglich des Septimenaccords der siebenten Stufe in Moll kommen alle überein. Er heisst schlechtweg »der verminderte Septaccord«. Die übrigen citirt man am gebräuchlichsten nach der Stufe, auf welcher sie stehen.

Aufgabe.

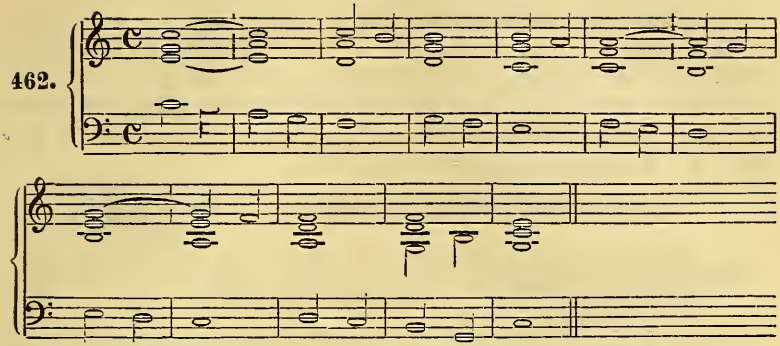
Es sind in verschiedenen Tonarten die Nebenseptimenaccorde aufzusuchen in der Grundform, wie in den Umkehrungen. Die mehrdeutigen sind in den einzelnen Tonarten, welcher sie angehören, in charakteristische Verbindungen zu bringen z. B. *d f a c* nacheinander in kleinen Sätzen aus *C*dur, *B*dur, *F*dur und *A* moll. Es genügt diese Uebungen am Klavier vorzunehmen.

Die Auflösung der Nebenseptaccorde erfolgt nach den auf S. 31 für die Septimendissonanz im Allgemeinen aufgestellten Typen.

Auch die Benennung und Behandlung der Umkehrungen ist bei den Nebenseptaccorden im wesentlichen dieselbe wie beim Dominantseptaccord.

Als einer neuen Erscheinung begegnen wir der Fortschreitung eines Septimenaccords in einen anderen. Der Septimenaccord kann in jeden anderen Septimenaccord — gleichviel ob Grundaccord oder Umkehrung — weiter geführt werden, welcher eine Auflösung der ersten Dissonanz in sich aufnimmt:

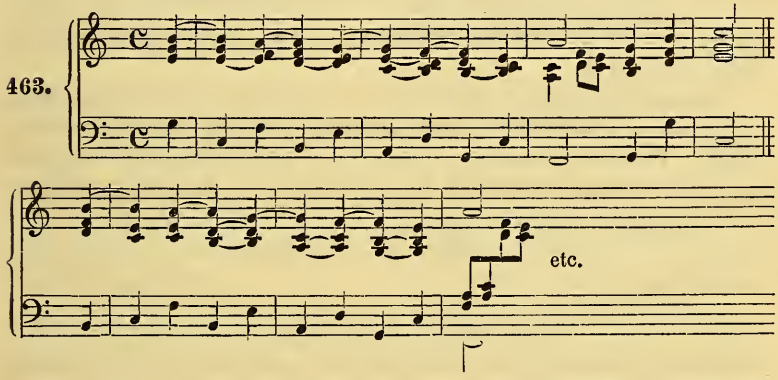
462.



(Der Schüler möge den Bass excerpiren und beziffern.)

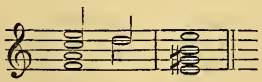
Folgen mehrere Septimenaccorde in der Grundlage aufeinander, so bleibt an einer Stelle der Reihe immer die Quint weg. Ob an erster oder zweiter richtet sich nach dem Anfang:

463.



In der Form der Sequenz, welche in den eben gegebenen Beispielen zu Grunde liegt, hat sich der Gebrauch der Nebenseptaccorde, wie der aller Dissonanzen am kräftigsten entwickelt. Lehrreich sind hierfür die Instrumentalsätzchen in den Opern Monteverdes, welcher auf Grund der sequenzmässigen Schreibart zu dissonanten Harmonien gelangte, die auch in der abgehärteten Gegenwart noch erstaunlich und befremdlich erscheinen.

Der älteste unter den Nebenseptimenaccorden ist der der sechsten Stufe in Moll. Mit einer Auflösung nach dem Sextaccord auf seinem Basse erscheint er im 16. Jahrhundert häufig in der sogenannten phrygischen Cadenz:

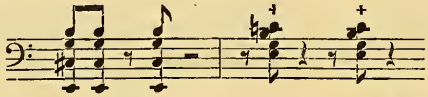


Nach diesen allgemeinen Bemerkungen über die Nebenseptaccorde bleibt nur noch wenig für einzelne derselben hinzuzufügen: Unter den Nebenseptaccorden der Durtonart hat der mit grosser Septime — auf 1. und 4. Stufe befindlich — den schärfsten Dissonanzcharakter: namentlich wenn das dissonante Intervall in der Form der Sekunde erscheint. Vergleiche:

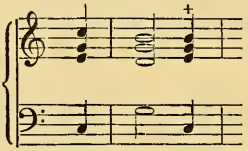
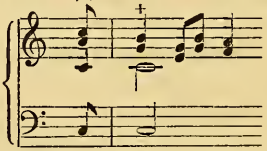
R. Schumann (*D* moll Sinfonie.)

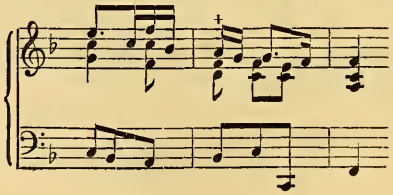
464. etc.

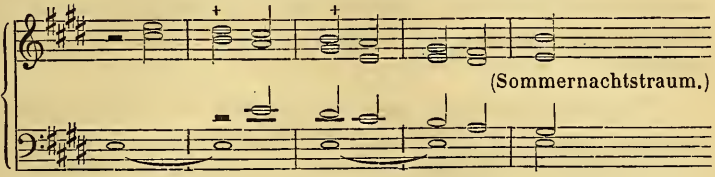
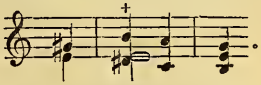
Nur unter ganz besonderen Veranlassungen tritt er deshalb frei ein,

465. 

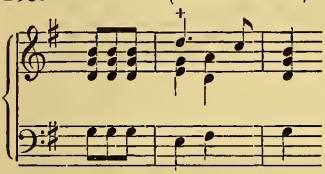
bei R. Wagner im Parsifal, wo diese Accorde das heftige Zittern des Helden begleiten.

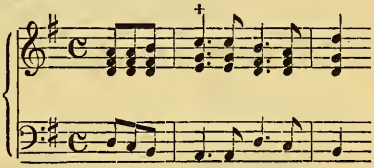
Am nachhaltigsten äussert dieser Septimenaccord seinen allarmirenden Charakter auf gutem Zeittheile bei rhythmischem Nachdruck. Doch kommt er — wie alle Nebenseptaccorde — auch auf zweiter metrischer Stelle vor, namentlich im Anschluss an einen verwandten Accord, z. B. . Mit einer Art Vorliebe wird dieser Septimenaccord in der scandinavischen Volksmusik verwendet (in Liedern und Tänzen), er erscheint hier in der Regel mit verzögerter Auflösung: .

Scheinbar frei findet man den Septaccord der vierten Stufe in Kadenzen des 17. und 18. Jahrhunderts, z. B. bei Händel

466.

Unter den bekannten Komponisten ist es Mendelssohn, der den Septaccord der ersten Stufe besonders häufig verwendet:

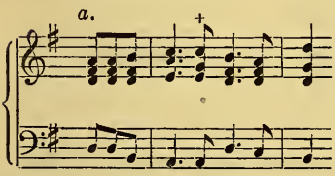
467.

Sehr beliebt ist bei ihm die Wendung:

Der Septimenaccord der zweiten, dritten und sechsten Stufe in *D* dur — bestehend aus Molldreiklang und kleinen Septimen, zuweilen der kleine Septimenaccord genannt — tritt häufig frei ein:

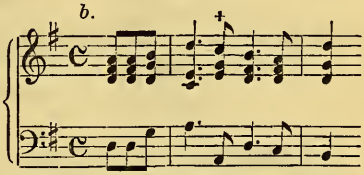
468. (Mendelssohn.)



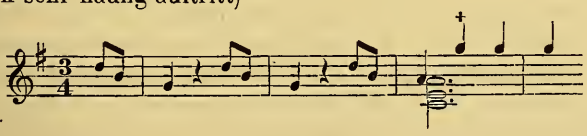
469.

In folgenden Sätzchen:

a.



b.

ist die Wirkung desselben Septimenaccords gelindert bei *a.* durch Einführung der Septime, bei *b.* dadurch, dass sie bei liegendem Grundtone nachschlägt (eine Erscheinung, die in der neueren Tanzmusik sehr häufig auftritt) —

470.



Die Oberstimme von Beispiel 469 verträgt noch eine Reihe weiterer Harmonisirungen, die der Schüler aufsuchen und bezüglich ihres Charakters vergleichen möge. Indem man sich den verschiedenen Charakter solcher unscheinbaren Varianten streng klar macht, stärkt man das harmonische Gefühl und schützt sich gegen den Missbrauch der Accordmittel.

Wie der freie Eintrltt der genannten Accorde vernünftigerweise durch Rücksichten des Ausdrucks motivirt sein muss, so wird er in den meisten Fällen auch durch die Stimmführung, durch die Anlage des Satzes (Sequenzen und andere formelle Merkmale) vermittelt erscheinen.

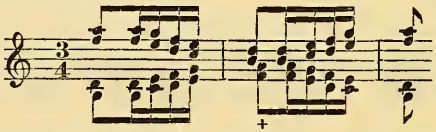
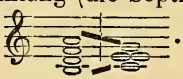
Es sei noch bemerkt, dass der Gebrauch der zuletzt angeführten Nebenseptimenaccorde bei den Klassikern ein sehr sparsamer ist. Nur der der zweiten Stufe findet sich häufig in der Kadenz. Unter den Komponisten des 18. Jahrhunderts ist es J. S. Bach, welcher die Nebenseptimenaccorde am fleissigsten verwendet.

Der Septimenaccord der siebenten Stufe in Dur wird seit langer Zeit schon unbedingt frei gebraucht. Vorzugsweise geschieht dies in der Form, dass die Septime in der Oberstimme liegt wie:

(J. Haydn, Schöpfung.)

471. etc.

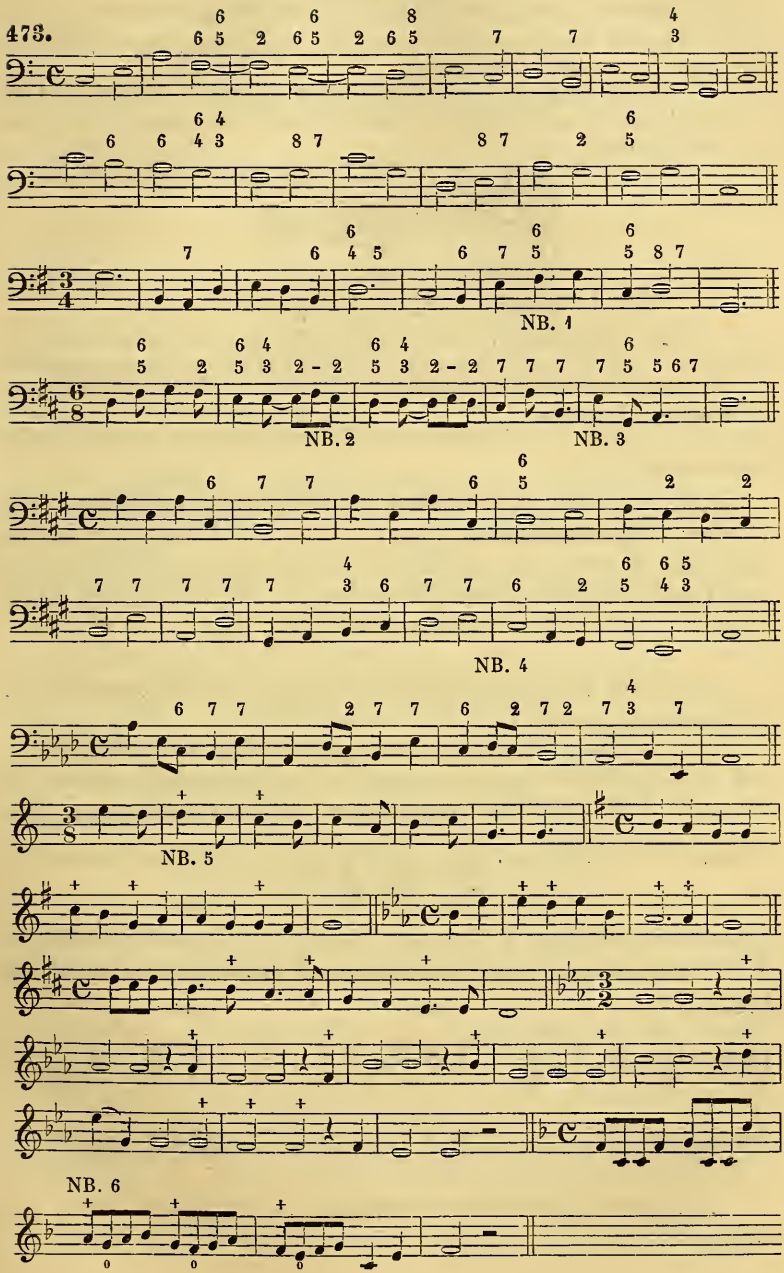
Doch kommt die Septime auch in der Mittelstimme vor, z. B.

472. etc. (Beethoven, *C* moll Sinfonie.)

Die **Haupt**-Modulation dieses Septimenaccords der siebenten Stufe führt nach dem tonischen Dreiklang (die Septimenauflösung erfolgt demnach nach Schema IV.):  .

Aus diesem Grunde haben einige Theoretiker, welche mit Rameau der Meinung sind, die Auflösung jedes Septimenaccordes müsse den Grundton eine Quart aufwärts führen, diesen Septimenaccord der siebenten Stufe für einen Nonenaccord mit weggelassenen Grundton erklärt; *h d f a* wäre also ein Fragment von *g h d f a*. Andere wieder nennen diesen Septimenaccord vermindert, was zu Verwechselungen mit dem Septimenaccord derselben Stufe in Moll Anlass geben kann; (annehmbarer erscheint die Benennung. halbvermindert). In beiden Fällen liegen Auffassungen vor, welche von einer rein speculativen Betrachtungsweise ausgehen.

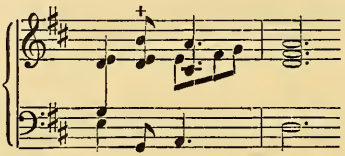
Aufgaben.

473.



(Bemerkungen: Bei NB. 1 werden 2 Stimmen in Septimen fortschreiten müssen: $\frac{d}{e}$ und $\frac{c}{d}$, wie dies in der Praxis häufig vorkommt.

Bei NB. 2 wird im fünften Achtel der Sekundaccord durch eine Wechselnote des Basses unterbrochen.

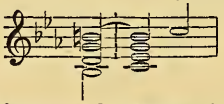
Bei NB. 3 folgt auf den Grundaccord dessen erste Umkehrung. Auch die dissonanten Accordtheile können in diesem Falle auf andere Stimmen übergehen, z. B.

Bei NB. 4 tauschen Grundton und Septime mit dem Auflösungston.

NB. 5: das Zeichen + bedeutet hier und weiter, dass zu dem Melodieton ein Septimenaccord kommen soll. Welcher? bleibt der Einsicht des Schülers überlassen.

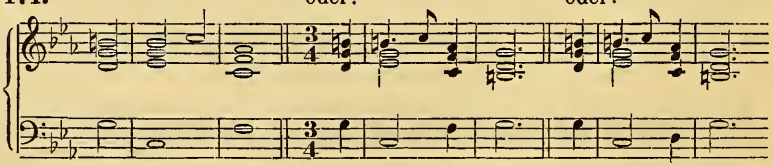
NB. 6: die 0 bedeutet, dass die betreffende Note als Wechselnote behandelt werden soll.)

Ausser diesen schriftlichen Harmonisirungs-Aufgaben, bei welchen für jeden einzelnen Satz möglichst viele Lösungen zu suchen sind, übe der Schüler am Klavier die Nebenseptimenaccorde und ihre Umkehrungen in ihren Verbindungen mit leitereignen Dreiklängen.

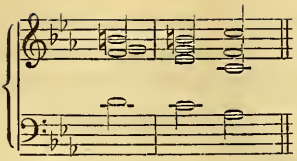
Bezüglich der Nebenseptimenaccorde in der Molltonart ist für die einzelnen speciell Folgendes zu bemerken:

Der Septimenaccord der ersten Stufe wird in der Grundlage wie in seinen Umkehrungen immer vorhaltsmässig gebraucht und zwar mit Auflösung des Vorhaltstones (Septime) nach oben. Das Grundschema ist dieses:  . Selbst da, wo auf den Accord sein regulärer Auflösungsdreiklang folgt, nämlich der Unterdominantdreiklang, geht die Septime doch zunächst nach der Oktav.

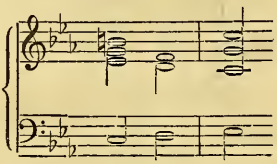
474. oder: oder:



Auf Grund einer Stimmenvertauschung erscheint häufig die Auflösung:



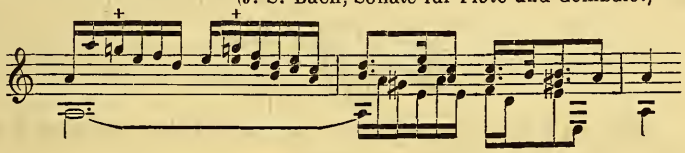
Oft erscheint auch eine Auflösung nach Schema III. (S. 31.)



Die ältere wie die neuere Musik bedient sich auf der ersten Stufe in Moll zuweilen der kleinen Septime.

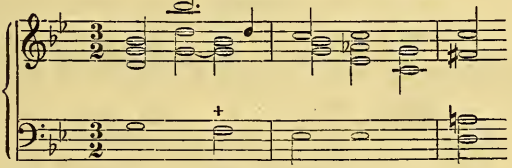
(J. S. Bach, Sonate für Flöte und Cembalo.)

475.



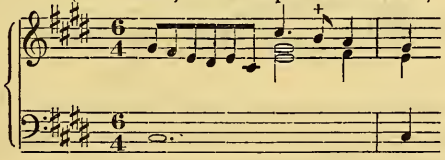
(Händel, Concerti grossi Nr. 6.)

476.



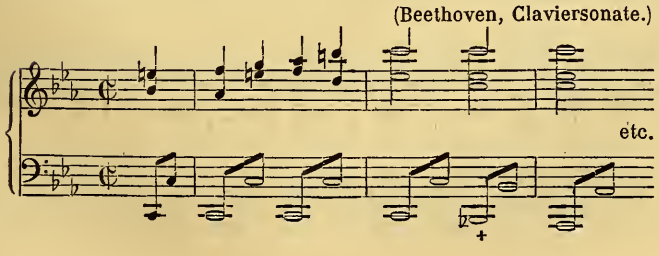
(J. S. Bach, Wohltemperirtes Clavier.)

477.



(Beethoven, Claviersonate.)

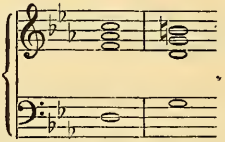
478.



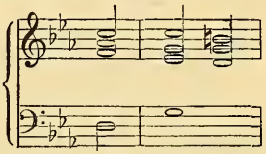
etc.

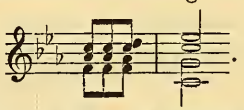
Der Septimenaccord der zweiten Stufe in Moll ist einer der am meisten verwendeten Nebenseptimenaccorde. Seine gebräuchlichste Auflösung ist die nach dem Oberdominantdreiklang:

479.



oder nach dem Quartsextaccord der Tonika

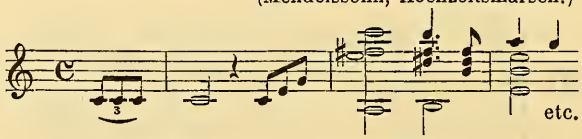
480.

Für seinen Quintsextaccord ist die Fortschreitung in den Grundaccord der Tonika in neuerer Zeit häufig verwendet worden.



Mit dem freien Eintritt dieses Accordes haben einzelne Komponisten bedeutende Wirkungen erzielt:

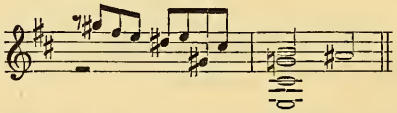
(Mendelssohn, Hochzeitsmarsch.)

481.

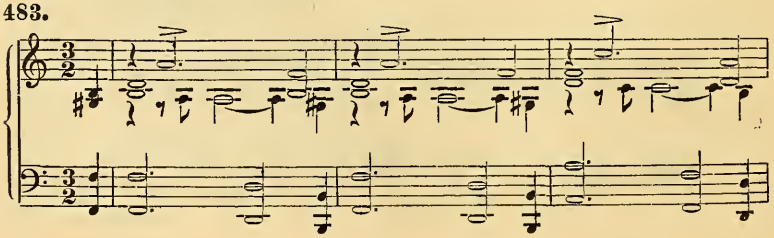


(R. Schumann, Paradies und Peri.)

482.

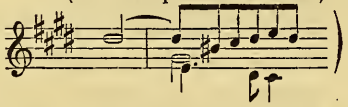


Sehr aufregend verwendet ihn R. Wagner mit dem Septaccord der vierten Stufe zusammen, deren Septime ebenfalls frei einsetzt, in der Einleitung zur »Walküre«:

483.

Der Zusammensetzung nach ist dieser Septimenaccord der zweiten Stufe identisch mit dem der siebenten Stufe der um eine kleine Terz höheren Durtonart. Die Umgebung macht aber die Bedeutung des Accordes klar. In *C* moll tritt *h* in die Nähe von *dfasc* in *Es* dur aber *b*.

Die Septimenaccorde der dritten, vierten und sechsten Stufe geben zu speciellen Bemerkungen keinen Anlass. Der Schüler suche sie in verschiedenen Verbindungen auf. Am seltensten erscheint der der dritten Stufe (mit der Quint als Wechselnote bei S. Bach, —

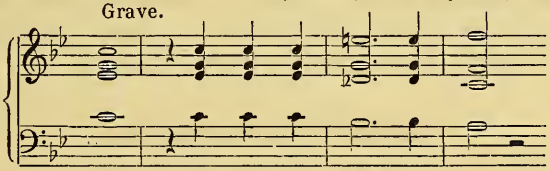
(Wohltemperirtes Klavier.)

484. 

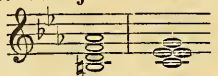
Dagegen verdient der Septimenaccord der siebenten Stufe (der sogenannte verminderte Septimenaccord) ganz besondere Beachtung. Bezüglich der ausgedehnten Verwendung rangirt er sogleich nach dem Hauptseptimenaccord, ja es giebt Komponisten (der romantischen Schule) bei welchen er allen anderen Dissonanzen vorgeht. Er ist auch einer der ältesten selbständigen Septimenaccorde. Wir treffen ihn bereits am Ende des 16. Jahrhunderts. In dieser Zeit dient er zum Ausdruck düsterer Affekte, wie in der Oper »Euridice«, des Jacopo Peri in der grossen Klagescene des Orpheus. Noch Händel verwendet ihn fast ausschliesslich in diesem Sinne und vorwiegend in breiten, feierlichen Rhythmen und meistens ohne eigentliche Vorbereitung,

(Händel, Trauerhymne.)

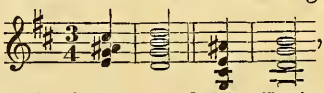
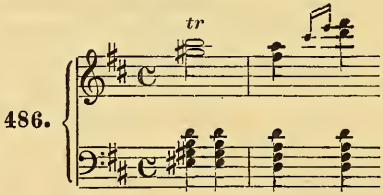
Grave.

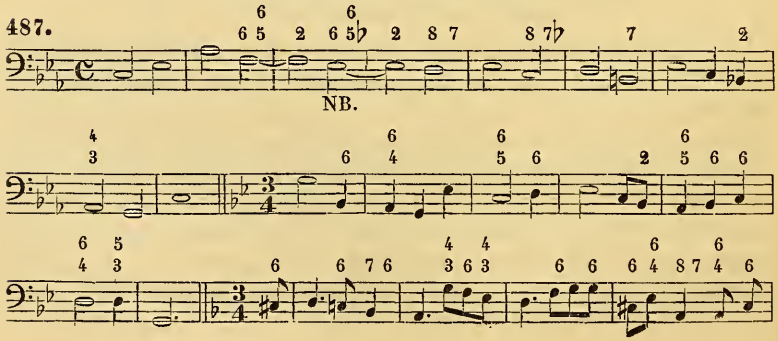
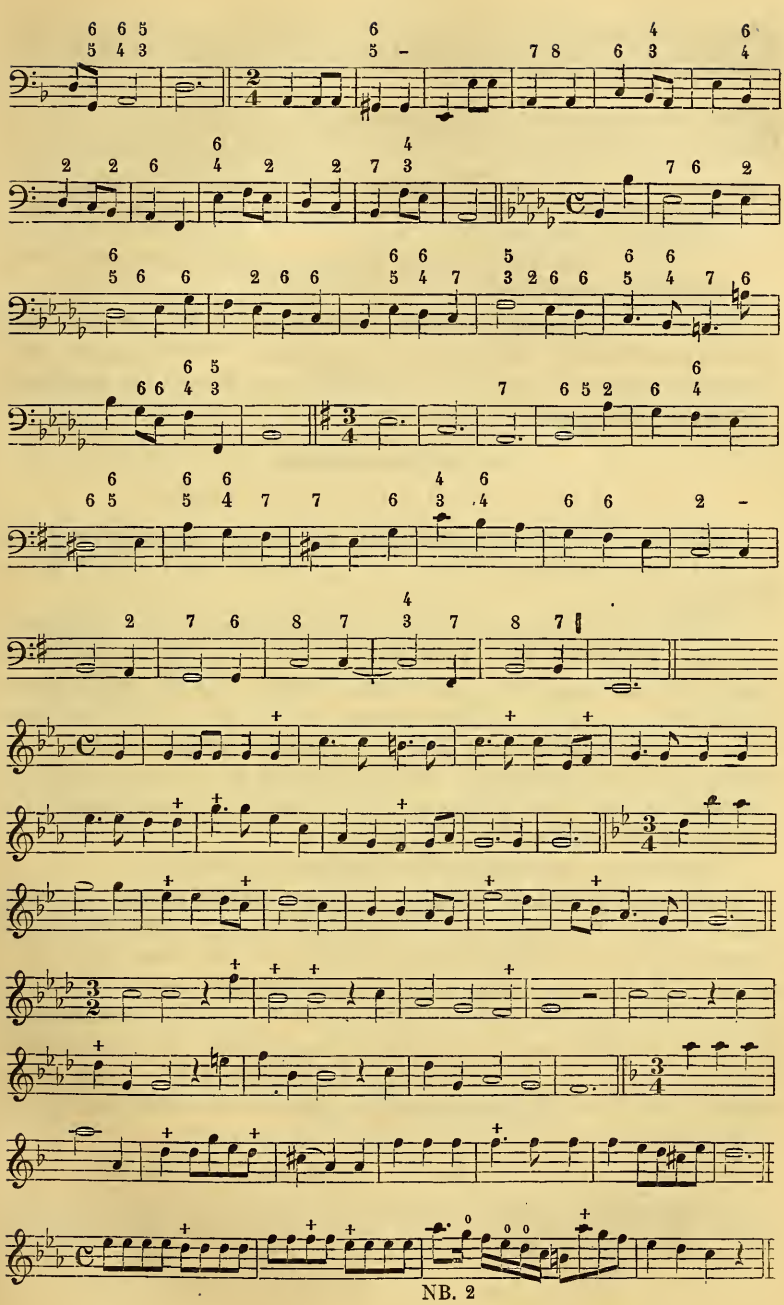
485. 

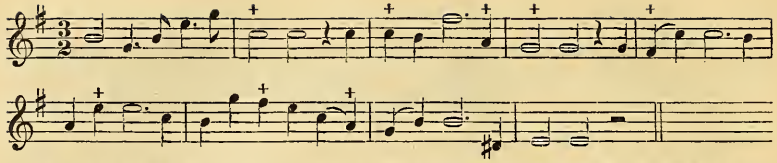
In diesem schneidigen Charakter tritt er in der neueren Musik nur selten auf, der allzuhäufige Gebrauch hat seine Ausdruckskraft abgeschwächt und mit einigem Rechte sprechen einzelne Theoretiker davon, dass mit dem verminderten Septimenaccord eine Manier getrieben wird. Um sich die süsslich sentimentale Wirkung zum Bewusstsein zu bringen, welche den Missbrauch dieses Accordes begleitet, wird der Schüler gut thun, einige Hefte neuerer Salonmusik (für Klavier oder Singstimme) durchzunehmen. Auch die meisten Kompositionen von in anderer Hinsicht bedeutenden Meistern wie Spohr und Marschner sind von dieser Schwäche nicht frei.

Die Normalauflösung des verminderten Septimenaccords, bei welchem der freie Eintritt von jeher bräuchlich war, führt nach dem tonischen Dreiklang:  . (Liegt hierbei die Terz unter der Septime, so hat man bei der Auflösung Quintenparallelen zu vermeiden, denen man in der Regel dadurch ausweicht, dass man im tonischen Dreiklang die Terz verdoppelt.)

Dieses Modulationsgangs halber erklären einige Theoretiker den verminderten Septimenaccord (analog wie den der siebenten Stufe in Dur) für das Fragment eines Nonenaccordes.

Von den übrigen möglichen Auflösungen des verminderten Septimenaccordes kommt die nach dem Dreiklang der sechsten Stufe am häufigsten vor:  , durch die Stimmenführung sehr frappant in C. M. v. Weber's »Freischütz« bei den Worten Caspars: »Triumph, die Rache gelingt«!

Es kann schon hier bemerkt werden, dass der verminderte Septimenaccord in den Durtonarten, welche mit seiner heimischen Molltonart gleichnamig sind, gleichfalls gebraucht wird. Beim Wechsel der Tonarten spielt er eine bedeutende Rolle. Wir werden ihm unter den Modulationsmitteln nochmals begegnen.

Aufgaben zum Harmonisiren.

NB. 2



(Bemerkungen: Bei NB. 1 ist *esgcb* verlangt, also die in der harmonischen Molltonart nicht leitereigne kleine Septime. Derselbe Fall kommt in anderen Sätzen wieder vor.

Bei NB. 2 sind *g es d* »Durchgangstöne«. Auf den beiden ersten Vierteln des Taktes ändert der Accord [*f as c*] nicht.)

Ausser in den hier gestellten schriftlichen Aufgaben übe der Schüler am Klavier fleissig und systematisch Verbindungen der Nebenseptaccorde in Moll und wende die neuen Harmonien in seinen Variationen und freien Kompositionen an.

B. Die Nonenaccorde.

a. Der grosse Nonenaccord. In Dur.

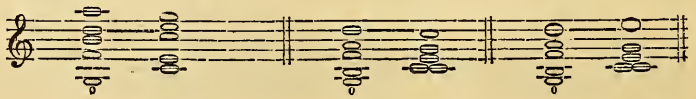
Mit den Nebenseptaccorden ist die Reihe der selbständigen Vierklänge zu Ende geführt. Wir gelangen nun zu den Fünfklängen.

Unter ihnen sind die oft genannten Nonenaccorde die gebräuchlichsten. Ein Nonenaccord entsteht, indem man dem Septimenaccord die leitereigne Terz der Septime zufügt: auf der ersten Stufe von *C* also *c e g h d*, auf der zweiten *d f a c e* u. s. w. Von den sieben Nebenaccorden jeder Tonart ist in praxi jedoch nur der der fünften Stufe eingeführt, so dass wenn z. B. von dem grossen Nonenaccord von *C* dur gesprochen wird, nur dieser Dominantnonenaccord *g h d f a* gemeint wird.

Bezeichnet wird er mit der Grundnote und einer 9.

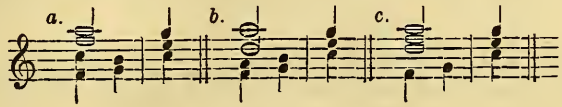
Er hat zwei Dissonanzen, die Septime und None und löst sich wie der Dominantseptaccord in den Dreiklang der ersten Stufe auf. Demnach geht der Grundton eine Quart auf- oder eine Quint abwärts (doch ist der Quartenschritt aufwärts besser, weil beim Quintenschritt abwärts verdeckte Quinten entstehen), die Terz eine Stufe aufwärts, Septime und None eine Stufe abwärts. Die Quint darf, wenn sie unter der None steht, nicht abwärts gehen, weil sonst offenbare Quinten entstehen würden; liegt sie aber über der None, so kann sie sowohl eine Stufe auf- als abwärts gehen.

Die Quint unter der None. Die Quint über der None.

488.

Ausser dieser Normalauflösung hat der Nonenaccord noch einige freiere, welche mit dem beim Vorhalt üblichen zusammenfallen. (Siehe nächstes Kapitel.)

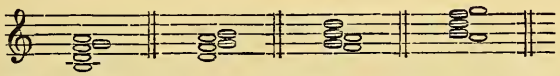
Vollständig, d. h. fünfstimmig, wird der grosse Nonenaccord selten gebraucht.

Vierstimmig bleibt am besten weg die Quinte, wie bei *a.*; seltener die Septime, wie bei *b.*; am seltensten die Terz, wie bei *c.*

489.

Die Umkehrungen

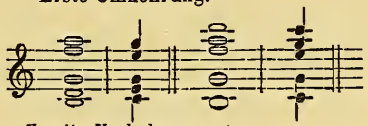
haben keine besonderen Namen.

Sie dürfen nicht in enger Lage erscheinen, weil die Töne sonst in ein unklares Gewirr gerathen würden.

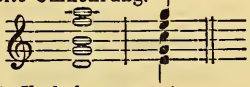
490. 

Sie sind daher nur in zerstreuter Harmonie anzuwenden, und zwar in Formen, wo die None weder mit dem Grundton, noch mit der Terz in enger Sekundenlage zusammentrifft. Also etwa:

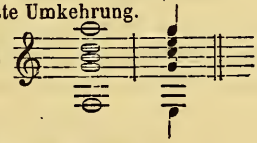
Erste Umkehrung.

491. 

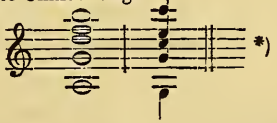
Zweite Umkehrung.

492. 

Dritte Umkehrung.

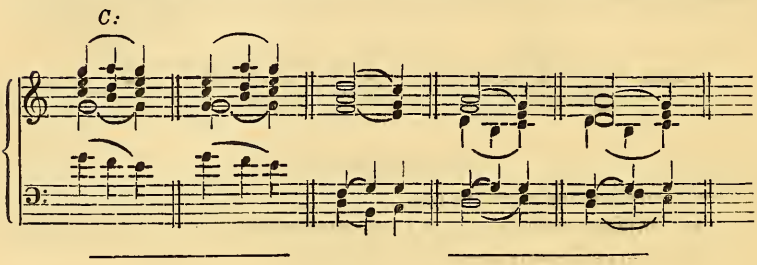
493. 

Vierte Umkehrung.

494. 

Hier sind einige Verbindungsweisen der Umkehrungen des vollständigen grossen Nonenaccordes mit leitereigenen Dreiklängen.

*) Diese Umkehrung klingt hart.

495.

Aufgabe.

1. Der Schüler suche die weiteren Verbindungen mit den leitereigenen Dreiklängen in verschiedenen Lagen und Umkehrungen.

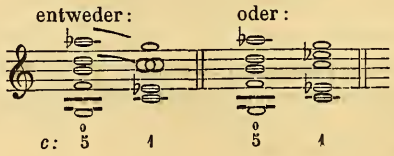
2. Der Schüler bilde sodann Harmoniereihen, wie früher angegeben, und bringe zwischen den ihm schon bekannten und geläufigen Accorden für jetzt als Uebung die neuen Accordgestalten häufig an.

3. Er suche endlich solche Accorde auch in seinen stehenden Uebungen, den Variationen, anzubringen.

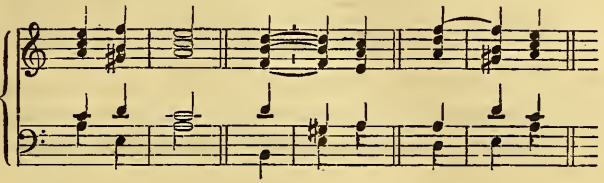
b. Der kleine Nonenaccord. In Moll.

Mit dem kleinen Nonenaccord in Moll hat es dieselbe Bewandtniss wie mit dem grossen Nonenaccord in Dur.

Es wird dem Dominantseptaccord eine leitereigene (kleine) None zugesetzt. Er besteht demnach aus Grundton, grosser Terz, reiner Quinte, kleiner Septime und kleiner None, oder aus vier über einander gebauten Terzen, wovon die erste gross, die drei anderen klein sind. Die Normalauflösung geschieht in den Dreiklang der ersten Stufe von Moll. Hier kann sich die Quint, auch wenn sie unter der None liegt, abwärts bewegen, weil eine reine Quint auf eine verminderte folgend dem Ohr erträglicher ist. Also:

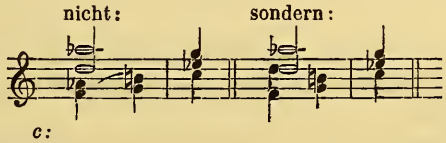
496.

Die Bezeichnung bleibt dieselbe wie beim grossen Nonenaccord.

Auch er wird vollständig, d. h. fünfstimmig, selten gebraucht, doch kommt er frei eintretend sowohl, als vorbereitet zuweilen vor. Z. B.

497.

a:

Der vierstimmige Gebrauch mit dem Grundton ist wie beim grossen Nonenaccord, nur dass mit der kleinen None der übermässige Sekundenschritt vermieden wird. Also z. B.

498.



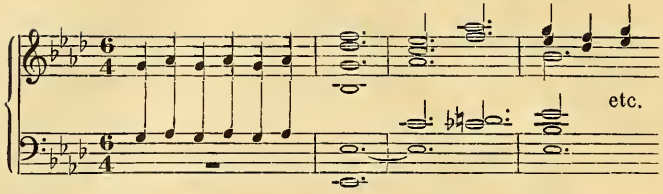
c:

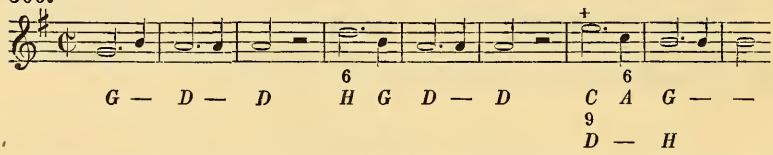
Der kleine Nonenaccord tritt — gleich wie der verminderte Septimenaccord — ganz gewöhnlich aus seiner heimischen Molltonart in die gleichnamige Durtonart über.

Uebungen sind in der Weise vorzunehmen wie beim grossen Nonenaccord.

Die Nebennonenaccorde auf den Stufen 1, 2, 3, 4, 6, 7, theoretisch wohl zulässig, erscheinen in der praktischen Komposition bisher nur als Modificationen von Dreiklängen und Septimenaccorden, modificirt durch Vorhalte, Wechsel- und Durchgangsnoten, liegende Stimmen. Auf denselben Ursprung sind auch die Nonenaccorde der Dominante zurück zu führen, doch werden sie schon gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts, einer für die Harmonie sehr revolutionären Zeit, als freie Accorde gebraucht, z. B. in der schon angeführten »Euridice« des Peri. Bei Bach und Händel erscheinen sie wieder in Vorhaltsform — Wiener Klassiker gebrauchen sie wieder freier und in der neuesten Zeit ist der freie Einsatz des Nonenaccords geradezu eine beliebte Manier geworden. (Folgendes Beispiel illustrirt dieselbe.)

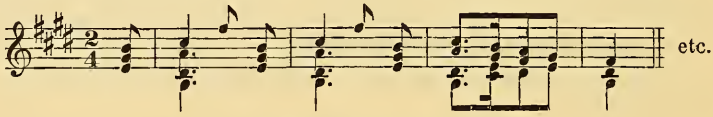
(Joch. Raff, Ungarische Suite.)

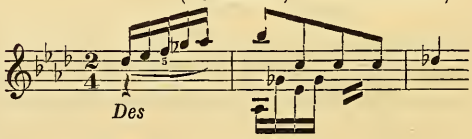
499.

Mit einigem Rechte beklagen mehrere Theoretiker den gegenwärtigen Missbrauch der Nonenaccorde. Sicher wird manche Melodie neuerdings mit dem Nonenaccord harmonisirt, deren Charakter durch zwei Accorde besser zum Ausdruck käme. Z. B.

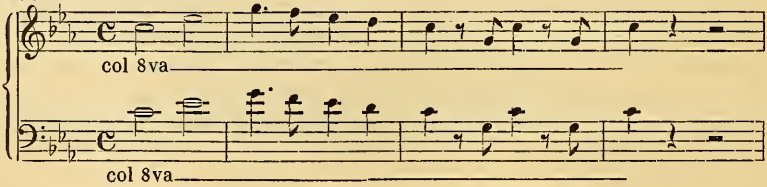
500. 

schickt sich an der mit + bezeichneten Stelle der Nonenaccord weniger als die in der Weise der Alten gegebene Folge von Dreiklang und Sextaccord.

Den gebräuchlichsten Ausgangspunkt für den Nonenaccord bildet der tonische Dreiklang.

501.

(Beethoven, *C* moll Concert.)

502.

In zweiter Linie schliesst er gern an den Dominantdreiklang an (wie in den Volksliedern) oder an den Dominantseptaccord:

503.

(Beethoven, *C* moll Concert.)

etc.

504.

(Mozart, Don Juan.)

Durch den Grundton allein vorbereitet, kommt er ebenfalls oft mit grossem Effekte vor:

(Beethoven, Fidelio.)

505.

Sequenzen von Nonenaccorden (grossen und kleinen abwechselnd) kommen häufig an Modulationsstellen vor:

506.

(C. M. v. Weber, Oberon.)

etc.

507.

(L. Spohr, Zemira.)

508.

(J. Haydn, Schöpfung.)

C. Undecimen- und Terzdecimenaccorde.

Das Princip des terzenweisen Aufbaues weiter verfolgend gelangen wir zu den Undecimen- und Terzdecimenaccorden. Wir würden, theoretisch consequent vorgehend, in jeder Tonart sieben Sechsklänge construiren können

in *C*dur: *c e g h d f*, *d f a c e g* etc.
in *C*moll: *c es g h d f*, *d f as c es g* ete.

und ebenso sieben Siebenklänge:

in *C*dur: *c e g h d f a*, *d f a c e g h* etc.,
in *C*moll: *c es g h d f as*, *d f as c es g h* etc.

Thatsächlich kommen aber weder die Sechsklänge noch die Siebenklänge in dieser Gestalt vor: Man lässt bei den ersteren die Terz aus. Diese terzlosen Sechsklänge sind es, welche man unter dem Namen Undecimenaccorde versteht.

Bei den Siebenklängen bleibt ebenfalls die Terz weg, häufig auch die Quint und in dieser Form nennt man sie Terzdecimenaccorde. Eine weitere wichtige Einschränkung der Praxis ist die, dass von den sieben construirbaren Undecimen- und Terzdecimenaccorden jeder Tonart nur die der ersten und fünften Stufe gebrraucht werden.

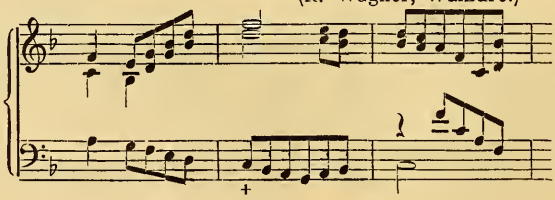
In *C*dur erscheinen demnach als Undecimenaccorde nur
C *g h d f* und ***g*** *d f a c*,
als Terzdecimenaccorde:
c *(g) h d f a* und ***g*** *(d) f a c e*.

In *C*moll als Undecimenaccorde nur.
c *g d f* und ***g*** *d f as c*,
als Terzdecimenaccorde:
c *(g) h d f as* und ***g*** *(d) f as c es*.

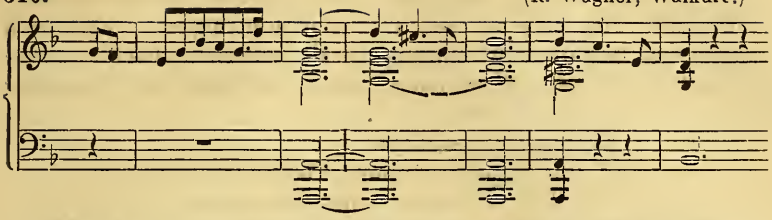
Auch für diese spärlichen und verkümmerten Reste des Systems der Sechs- und Siebenklänge finden sich in der praktischen Komposition nur geringe und fragliche Beispiele. Selbst in den Fällen, wo sie am freiesten verwendet scheinen, zeigt sich noch eine Spur von Vorbereitung, z. B.

(R. Wagner, Walküre.)

509.



510. (R. Wagner, Walküre.)



Man kann an beiden Stellen die betreffenden Undecimenaccorde für einfache Dominantseptaccorde mit doppeltem Vorhalt erklären. Noch entschiedener als die Nonenaccorde werden deshalb die Undecimen- und Terzdecimenaccorde von vielen Theoretikern aus der Reihe der selbständigen Harmonien verwiesen. Dafür spricht auch die Thatsache, dass Umkehrungen dieser Accorde nicht vorkommen. Für die Verwendung einer realen Harmonie von sieben Tönen giebt es nur ein einziges Beispiel in der Komposition. Es findet sich im Finale von Beethovens 9. Sinfonie als *f a cis e g b d*. Die Erklärer schwanken zwischen der Annahme, dass hier ein besonders gräulicher und entsetzlicher Effect beabsichtigt sei — Unmittelbar darauf erhebt sich der Sänger mit den Worten: »O Freunde, nicht diese Töne« — und der anderen, dass ein Schreibfehler des Komponisten vorliege.

Die schriftlichen Uebungen im Gebrauche der letztgenannten Accorde schliessen wir in die Aufgaben über den »Vorhalt« mit ein. Vorderhand genügt es, wenn der Schüler die als gebräuchlich angegebenen Undecimen- und Terzdecimenaccorde für jede Tonart am Klavier aufsucht und auf dem Grundton zur Auflösung bringt.

Achtzehntes Kapitel.

Vorhalte. Vorausnahme. Orgelpunkt.

Die noch übrigen Harmonien, zu welchen die einzelnen Töne jeder Tonart — bei Beschränkung auf eine einzige bestimmte — zusammentreten können, fasst die Theorie unter dem gemeinsamen Titel

zufällige, unwesentliche, oder unselbständige Accorde

zusammen.

Diese sogenannten zufälligen Accorde sind alle dissonanten Charakters. Sie zerfallen aber in vier Hauptgruppen, welche sich je nach dem melodischen Ursprung der sie bestimmenden Dissonanztöne unterscheiden. Diese betreffenden vier Arten der Dissonanz sind:

A. Der Vorhalt.
B. Die Vorausnahme.
C. Die liegende Stimme (Orgelpunkt).
D. Die Wechselnoten und Durchgänge.

Die letztere Gruppe ist bereits behandelt worden, wir haben uns hier deshalb nur mit *A.*, *B.* und *C.* zu beschäftigen.

A. Der Vorhalt

ist ein harmoniefremder Ton, welcher in einen auf gutem Takttheil neu eintretenden Accord aus dem vorhergehenden schlechten Takttheil mit hinübergezogen wird. Durch ihn wird einem rechtmässigen Accordtheil der neuen Harmonie der Platz vorgehalten. (Daher vielleicht der Name dieser Dissonanz.)

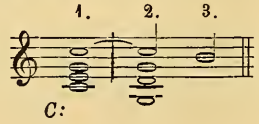
Nehmen wir in *C* dur den Oberdominant-Dreiklang *g h d* und suchen dessen Terz vorzuhalten, so ergiebt sich, dass innerhalb des *C* dur-Systems für *h* nur zwei Vorhaltstöne möglich sind, nämlich seine beiden Nachbarn *c* und *a*; die anderen Stufen der Leiter halten dem *h* nicht seinen Platz als Terz vor, sondern haben im Dreiklang *g h d* oder in den Septimenaccorden *g h d f* und *e g h d* mit demselben Platz. Diese Beobachtung verallgemeinernd, finden wir, dass zum Vorhalt eines Accordtons nur die ihm benachbarten Sekunden geeignet sind. Die obere Sekunde bildet den Vorhalt von oben, die untere Sekunde den Vorhalt von unten.

Im melodischen Sinne können alle Theile eines Dreiklangs oder Septimenaccords ihren Vorhalt haben; im harmonischen Sinne können jedoch nur diejenigen vorgehaltenen Töne als Vorhalte gelten, welche im Accorde eine Sekunddissonanz veranlassen. Wir lassen infolge dessen im Dreiklang vor der Quint und im Septimenaccord vor der Septime die leitereignen Vorhaltstöne von oben (Sext und Oktav) nicht als solche gelten.

Wie bei jeder Dissonanz sind auch beim Vorhalte drei Hauptmomente zu beobachten:

1. Die Vorbereitung.
2. Der Eintritt.
3. Die Auflösung.

511.



Das *c* bei 1. ist die Vorbereitung, das *c* bei 2. der Eintritt und das *h* bei 3. die Auflösung dieses Vorhaltes.

Die Vorbereitung erfolgt auf schlechtem Takttheile (im dreitheiligen Takt gilt der zweite Theil für gut im Verhältniss zum dritten).

Sie ist streng, wenn der Vorbereitungston und der Vorhaltston in derselben Stimme liegen und wenn der erstere gleich lang oder länger ist als der letztere.

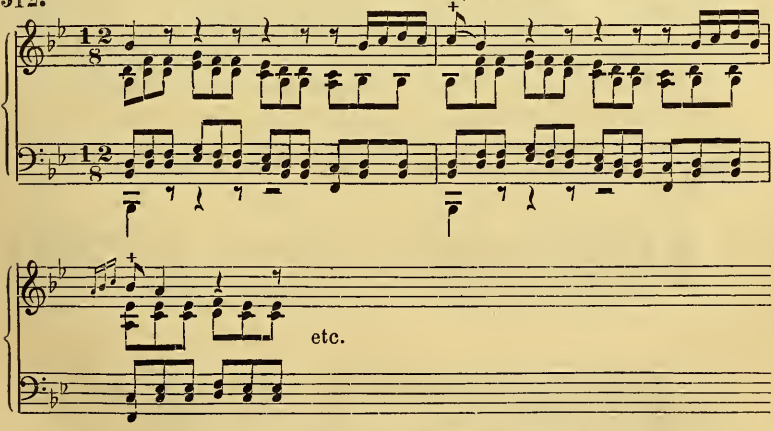
Beim Eintritt des Vorhalts darf keine zweite Stimme dessen Auflösungston haben. Eine unbedingte Ausnahme hiervon macht nur der Bass.

Die Auflösung des Vorhalts erfolgt auf zweiter oder schlechter Taktzeit so: dass die übrigen Stimmen liegen bleiben, während der Vorhalt den Sekundschritt in den Auflösungston thut.

Diese Regeln sind von der ältesten Praxis abstrahirt, in welcher der Vorhalt lange Zeit die einzige auf betonten Takttheilen gebräuchliche Dissonanz bildete.

In allen drei Punkten ist man mit der Zeit freier geworden. Am wenigsten in Betreff des zweiten. Das Zusammentreffen von Vorhalt und Auflösungston in Mittelstimmen oder in Mittelstimmen und Oberstimmen ist noch heute eine Erscheinung, welcher man bei gebildeten Komponisten nur begegnet, wenn sie durch die Gebote der melodischen Logik motivirt erscheint, wie z. B. in folgender Stelle:

512. (Beethoven, Pastoralsinfonie.)

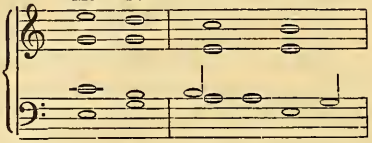


Namentlich, dass Vorhalt und Auflösungston sich in derselben Oktavlage treffen, gehört zu den grössten Seltenheiten. Der Vokalsatz der Gegenwart enthält sich dieses Zusammenklanges sogar in dem Falle, wenn der Auflösungston im Basse liegt, woran der

ältere a capella Styl keinen Anstoss nahm. Man trifft in letzterem häufig Stellen wie folgende:

(Palestrina, O bone Jesu.)

Mi - se - re - re

513.

Bezüglich der Auflösung und Vorbereitung des Vorhaltes aber haben sich nach und nach bedeutende Freiheiten eingebürgert, die wir nun kennen lernen wollen.

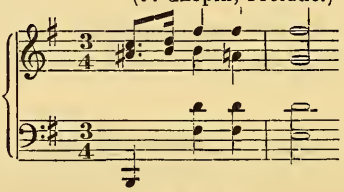
Erste Freiheit.

Der Vorhalt wird zwar in derselben Stimme und in derselben Tonhöhe vorbereitet, braucht aber nicht gebunden zu sein, sondern kann wieder angeschlagen werden. Auch können beide, Vorbereitungs- und Vorhaltton, in kleinere Notengattungen zerlegt werden.

514.

(F. Chopin, Prélude.)

515.

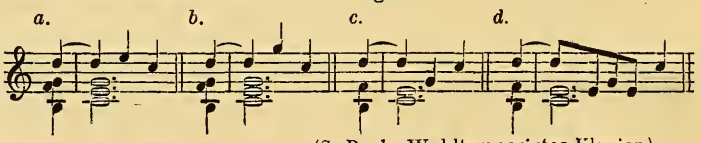


Zweite Freiheit.

Zwischen die Auflösung des Vorhaltes kann ein Accordton oder können mehrere Accordtöne eingeschoben werden, mehrere vorwiegend im Klaviersatz bei Accordbrechungen.

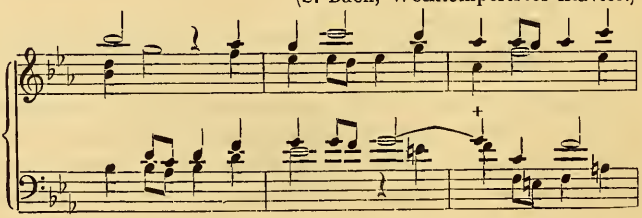
a. *b.* *c.* *d.*

516.

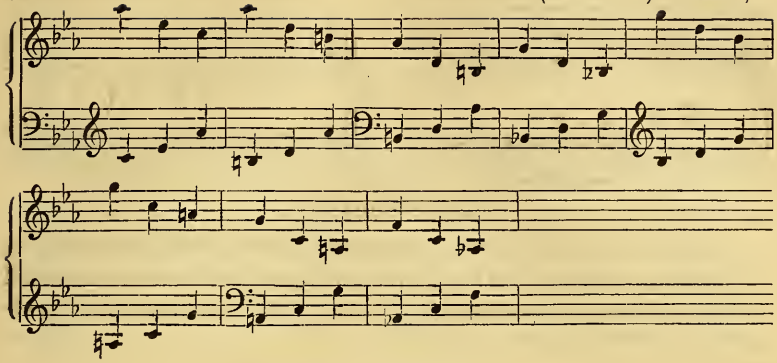


(S. Bach, Wohltemperirtes Klavier.)

517.



518. (Beethoven, Sonaten.)

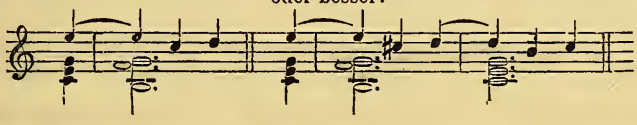


Dritte Freiheit.

Vor die Auflösung kann eine Wechselnote gebracht werden, auch eine Gruppe aus Wechselnoten und Accordnoten,

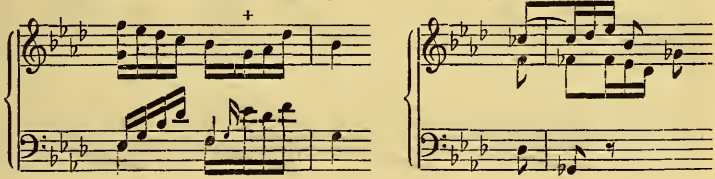
oder besser:

519.



(S. Bach, Wohlt. Klavier.) (J. Brahms, Quartett.)

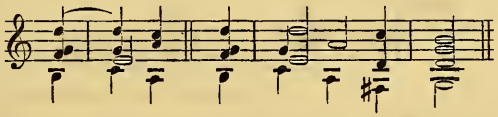
520.



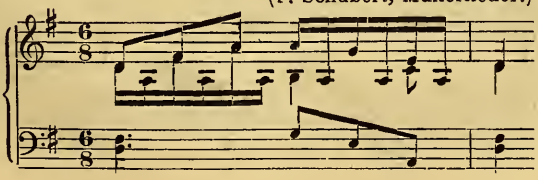
Vierte Freiheit.

Die Auflösung kann verzögert werden, und erst auf einem spätern Accorde eintreten, der eigentliche Vorhaltston bleibt dabei oft liegen.

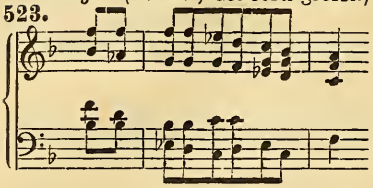
521.



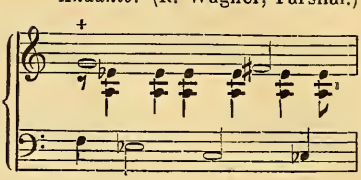
(F. Schubert, Müllerlieder.)

522.

523.

Largo. (Händel, Concerti grossi.)

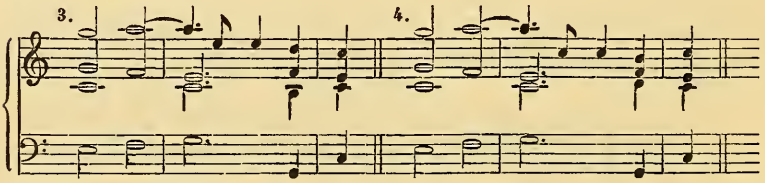


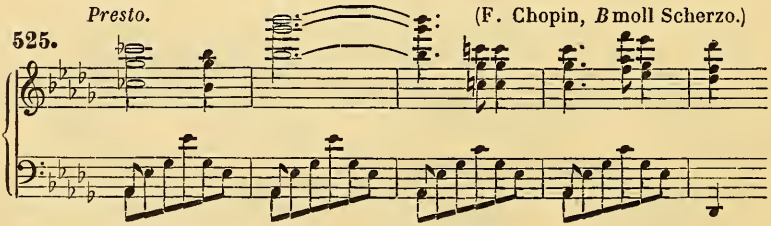
Andante. (R. Wagner, Parsifal.)



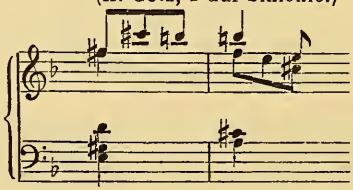
Fünfte Freiheit.

Es kommt zuweilen vor, dass der Vorhalt nicht stufenweise in das nächste, sondern **sprungweise** in ein entfernteres Intervall seines Auflösungsaccordes geht, dass mithin die erwartete regelmässige Auflösung ganz ausbleibt.

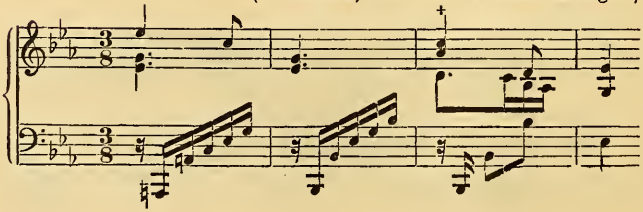
524.

525.

Presto. (F. Chopin, *B* moll Scherzo.)

(H. Götz, *F* dur Sinfonie.)

526.



(J. Brahms, Wie bist du meine Königin.)

527.

Diese letzte Art der freien Vorhaltsauflösung, welche man »versteckte Auflösung« nennt, ist namentlich in der modernen italienischen Oper sehr üblich und in zahllosen Beispielen verfolgbar.

Wichtig zu wissen ist, dass die hier angeführten Freiheiten der Vorhaltsauflösung auch für die anderen Dissonanzen (Septimen, Nonen etc.) gelten.

Aus den angeführten Beispielen ist theilweise bereits zu ersehen, dass auch in Bezug auf die Vorbereitung der Vorhalte sich Freiheiten eingebürgert haben.

1. Der Vorbereitungston ist häufig kürzer als der Vorhalt selbst.
2. Der Vorbereitungston liegt in einer anderen Stimme als der Vorhalt.
3. Die Vorbereitung fehlt ganz und der Vorhaltsaccord tritt ganz frei ein.

In diesem letzteren Falle ist der Vorhalt von der unvorbereiteten Wechselnote nicht mehr zu unterscheiden. Eine ähnliche Mehrdeutigkeit begegnet uns auch bei anderen Formen des Vorhalts:

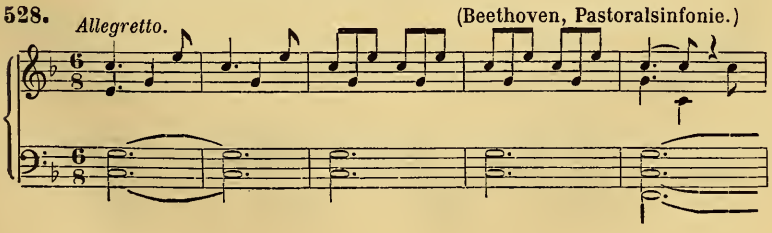
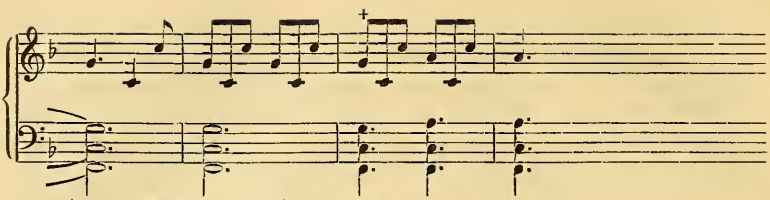
Die Sextaccorde und Quartsextaccorde mit vorhaltendem Grundton gleichen Fragmenten von Septaccorden.

Die Accorde mit zwei oder mehr Vorhaltstönen gleichen theils den Nonen-, Undecimen-, Terzdecimenaccorden, theils den Harmonien, welche durch Vorausnahme des Basses entstehen. (Siehe Abschnitt *B.*)

Ausser den angeführten sind noch weitere Abweichungen von der alten, strengen Behandlung der Vorhalte möglich. In guter Komposition wird sie immer der Zusammenhang erklären und den leitenden Gedanken enthüllen, dem sie ihre Entstehung verdankten.

Von den beiden Hauptarten der Vorhalte: — *a.* von oben, *b.* von unten — ist und war jederzeit die der Vorhalte von unten die weniger gebräuchliche. Von den Vorhalten von unten werden in der Regel nur benutzt: 1) der Vorhalt der Secund vor der Terz, den folgendes auffällige Beispiel illustriren mag:

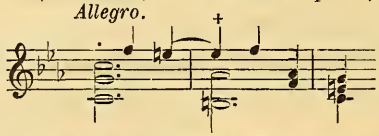
528. *Allegretto.* (Beethoven, Pastoralsinfonie.)



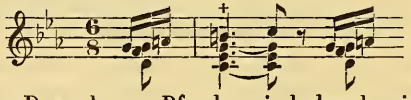
2) Der Vorhalt vor dem Halbton:

(Beethoven, Cmoll Sonate. Op. 10.)

Allegro.

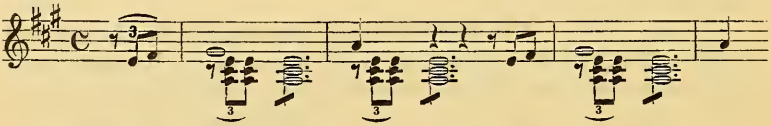
529.

Durch den Reichthum an solchen Vorhalten, die in den oberen Halbton aufgelöst werden, zeichnet sich die Musik von Wagners »Tristan und Isolde« aus. Am häufigsten kommt er vor als Vorhalt der Septime vor Octav. Als solchen liebt ihn besonders die neuere französische Oper und zwar ohne Vorbereitung und lang liegend; etwa nach folgendem Typus:

530.



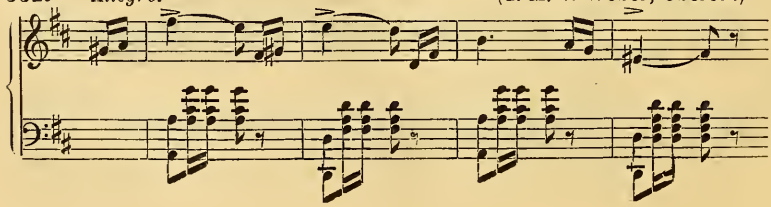
etc.

In Auber's Oper »Das eherne Pferd« wird durch eine solche Stelle

531.

das Einschlafen bezeichnet.

Denselben Vorhalt der Septime vor der Oktav haben wir bereits bei der Auflösung der Nebenseptaccorde in Moll behandelt.

Vorhaltssequenzen sind an und für sich nicht selten; Sequenzen von freien Vorhalten jedoch verlangen in Bezug auf den beabsichtigten Effekt in der Regel eine doppelt vorsichtige Prüfung. Leicht geben sie dem Satze einen sentimentalen, oft auch vulgären Charakter z. B.

532. *Allegro.* (C. M. v. Weber, Oberon.)

Sie erscheinen zuerst gegen 1700 bei den Opernkomponisten der neapolitanischen Schule, z. B. L. da Vinci.

Von einer speciellen Benennung der einzelnen Arten der Vorhaltaccorde (Quintquartaccord, Terzseptimenaccord, Secundquartseptimenaccord etc.) wie sie früher üblich war und in älteren Lehrbüchern nachgesehen werden kann, ist man in der neueren Zeit abgekommen, da ihr Nutzen und ihre Nothwendigkeit gleicherweise fraglich sind.

Aehnlich verhält es sich auch mit der Bezifferung der Vorhalte. Genau durchführbar erweist sie sich nur bei den Vorhalten in den Grundformen der Dreiklänge und Septimenaccorde; nicht aber in deren Umkehrungen.

Bei der Bezifferung des Vorhaltsaccords muss ausser diesem selbst auch seine Auflösung in dem Falle mit angegeben werden, dass sich der Vorhalt nach oben auflöst; man nimmt dies Verfahren aber auch auf den Vorhalt von oben mit herüber.

Demnach hat im Dreiklang der Vorhalt vor der Terz die Bezifferung 4 3, und der Vorhalt vor der Oktav die Bezifferung 9 8.

Der Vorhalt vor der Quint fällt mit dem Sextaccord zusammen. Im Sextaccord hat der Vorhalt vor der Terz die Signatur $\begin{matrix}9&8\\6&-\end{matrix}$

Der Vorhalt vor der Quint fällt mit dem $\frac{6}{4}$ Accord zusammen.

\- - - dem Grundton - - 7 - Accord -

Im Quartsextaccord hat der Vorhalt vor der Terz die Signatur $\begin{matrix}7&6\\4&-\end{matrix}$

\- - - - - - Quint - - $\begin{matrix}9&8\\6&-\\4&-\end{matrix}$

\- - - - - dem Grundton - $\begin{matrix}8&-\\6&-\\5&4\end{matrix}$

Liegen die Vorhalte im Bass selbst

vor dem Grundton; so lautet die Bezifferung $\frac{4}{2}$ (wie beim Secundaccord) auch kommt $\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}$ vor.

\- der Terz (Sextaccord) - - $\frac{5}{2}$

\- - Quint; so fällt die Form mit der einfachen $\frac{5}{3}$ zusammen.

Im Septimenaccord sind die Signaturen:

$$\begin{matrix}9&8\\7&-\end{matrix}\begin{pmatrix}a&g\\(d)&-\\h&-\\G&-\end{pmatrix}\quad\begin{matrix}7&-\\5&-\\4&3\end{matrix}\begin{pmatrix}c&h\\f&-\\d&-\\G&-\end{pmatrix}\quad\begin{matrix}7&-\\6&5\end{matrix}\begin{pmatrix}e&d\\f&-\\h&-\\G&-\end{pmatrix}\quad\begin{matrix}&-\\2&7\end{matrix}\begin{pmatrix}f&-\\d&-\\h&-0\\a&g\end{pmatrix}.$$

Im Quintsextaccord:

$$\begin{matrix}7&6\\5&-\end{matrix}\begin{pmatrix}a&g\\f&-\\d&-+\\h&-\end{pmatrix}\quad\begin{matrix}9&8\\6&-\\5&-\end{matrix}\begin{pmatrix}c&h\\g&-\\f&-\\h&-\end{pmatrix}\quad\begin{matrix}6&-\\5&-\\4&3\end{matrix}\begin{pmatrix}e&d\\g&-\\f&-\\h&-\end{pmatrix}\quad\begin{matrix}5\\4\\2\end{matrix}\begin{pmatrix}d&-\\g&-\\f&-0\\c&h\end{pmatrix}.$$

Im Terzquartaccord:

$$6-\begin{pmatrix} a & g \\ f & - \end{pmatrix} \quad 7\,6\begin{pmatrix} c & h \\ g & - \end{pmatrix} \quad 9\,8\begin{pmatrix} e & d \\ g & - \end{pmatrix} \quad 5\,6\begin{pmatrix} f & - \\ h & -0 \end{pmatrix}$$
$$5\,4\begin{pmatrix} f & - \\ h & -+ \end{pmatrix} \quad 4-\begin{pmatrix} f & - \\ d & - \end{pmatrix} \quad 3\,4\begin{pmatrix} g & - \\ e & d \end{pmatrix}.$$
$$3-\begin{pmatrix} h & - \\ d & - \end{pmatrix} \quad 3-\begin{pmatrix} d & - \\ g & - \end{pmatrix} \quad 2\,3\begin{pmatrix} e & d \\ h & - \end{pmatrix}$$

Im Secundaccord:

$$6-\begin{pmatrix} a & g+ \\ d & - \end{pmatrix} \quad 6-\begin{pmatrix} d & - \\ c & h \end{pmatrix} \quad 7\,6\begin{pmatrix} e & d \\ h & - \end{pmatrix}$$
$$4-\begin{pmatrix} h & -+ \\ f & - \end{pmatrix} \quad 5\,4\begin{pmatrix} g & - \\ f & - \end{pmatrix} \quad 4-\begin{pmatrix} g & -0 \\ f & - \end{pmatrix}.$$
$$3\,2$$
$$2-$$
$$2-$$

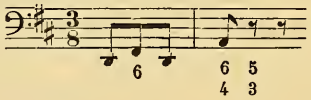
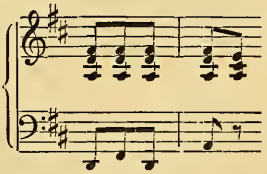
Die in vorstehender Tabelle mit + versehenen Formen haben keinen besonderen Vorhaltscharakter, die, welchen eine 0 beigegeben ist, sind die Accorde mit Vorhalt im Bass.

Bei letzteren bezeichnet man häufig die Auflösung so: dass man dem den Vorhalt folgenden Basston einfach einen Strich überschreibt.

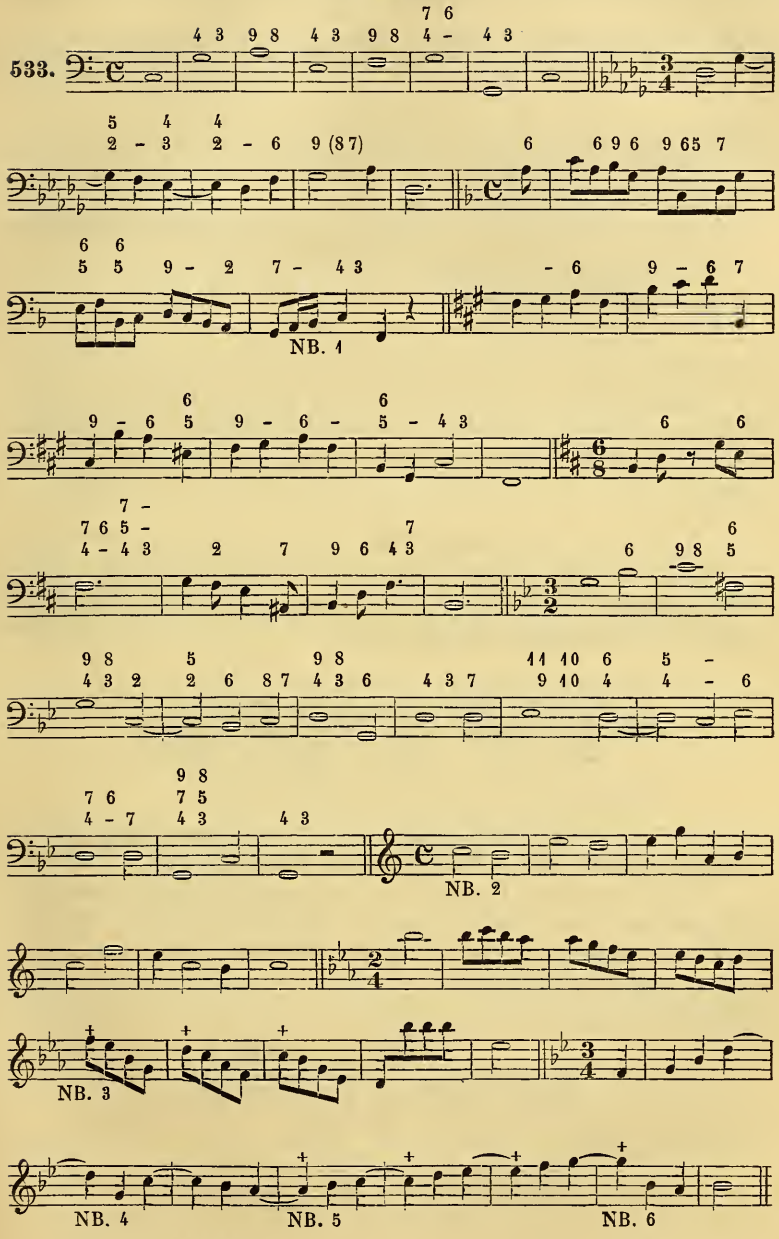
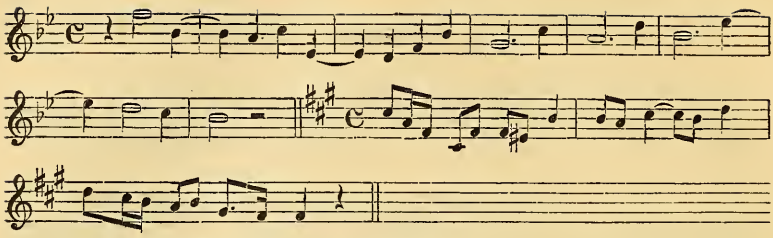
Nach demselben Princip beziffert man auch, wenn im Accord mehrfache Vorhalte vorkommen. Z. B. $\begin{matrix} d & 9\,8 \\ f & 5\,- \\ g & 4\,3 \\ c & c\,- \end{matrix}$

Siehe die folgenden Aufgaben.)

Am schnellsten erwirbt man die Sicherheit in diesem Zifferwesen, wenn mau in älteren Werken die bezifferten Bässe (sehriftlich oder am Klavier) auflöst. Besonders Seb. Bach beziffert sehr ausführlich. Mehrdeutigkeiten bleiben auch da nicht ausgeschlossen, oft sind die Ziffern auch falsch. Stehen Ziffern über Pausen — der Fall kommt selten vor — so beziehen sie sich in der Regel auf den letztvorangehenden Basston.

Mit  will S. Bach (Weihnachtsoratorium) daher folgende Ausführung: . Eine Deutung auf die folgende Bassnote erlaubt der Zusammenhang bei Bach und Händel nirgends.

Der von Ph. E. Bach erwähnte Fall, dass die Ziffer über einer Sechzehntelpause zur folgenden Bassnote gehört, bildet eine vereinzelte Ausnahme.

Aufgaben.

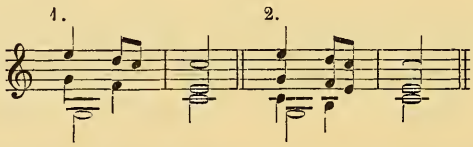


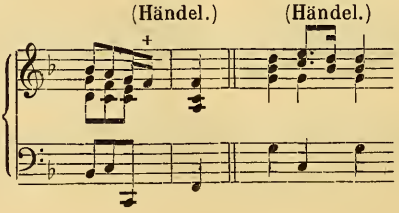
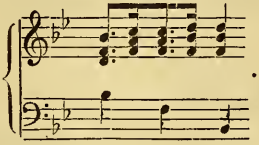
NB. 1. Der Bass enthält Durchgangsnoten.
NB. 2. Die Vorhalte sind hier im Bass oder in Mittelstimmen anzubringen.
NB. 3. Die mit + bezeichneten Noten sind freie Vorhalte.
NB. 4. Verzögerte Auflösung.
NB. 5. Vorhalt nach oben.
NB. 6. Versteckte Auflösung.

Ausser diesen schriftlichen Arbeiten übe der Schüler systematisch am Klavier die Vorhalte. Sie in den Variationen anzubringen, wird bereits jetzt Gelegenheit sein, näheres kommt bei den Modulationen.

B. Vorausnahme (Anticipation).

Wenn ein oder mehrere Töne der folgenden Harmonie schon auf der vorhergehenden eintreten, so entstehen Vorausnahmen. Sie sind also das Gegentheil von Vorhalten.

534.

Bei 1. zeigt das letzte Achtel *c* im ersten Takte, eine einfache, bei 2. bilden das *c* und *e* im ersten Takte eine doppelte Vorausnahme.

Die Vorausnahme bildete sich erst nach Einführung des Sologesanges und wurde schnell beliebt. Im Anfang des 18. Jahrhunderts war sie bereits eine der gebräuchlichsten Dissonanzen, wie man an zahllosen Beispielen in den Werken von Händel und Bach nachsehen kann, wie

Sie erschien ursprünglich vorwiegend an Schlussstellen, drang aber bald in die Mitte der Perioden und in die eigentliche Motivbildung ein: . Solche auf Vorausnahme gegründete Motive verwendet S. Bach mit Vorliebe zur Begleitung. Die Matthäuspassion enthält im Schlusschor des ersten Theils eines der ausgeführtesten Beispiele hierfür.

Man unterscheidet bei der Vorausnahme zwei Hauptarten:

a. die Vorausnahme durch den Bass,

b. die Vorausnahme gegen den Bass.

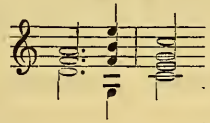
Zu ersterer gehört z. B. der bekannte Anfang der Freischützouverture, zur zweiten die berühmte Unisonostelle in der dritten Leonorenouverture von Beethoven.

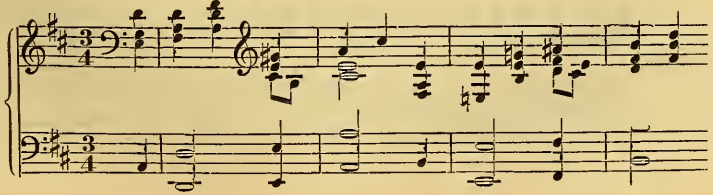
Beide Arten erscheinen häufig, wie in den citirten Beispielen in Verbindung mit synkopirtem Rhythmus.

Die ursprüngliche Auflösung der durch die Vorausnahme entstandenen Dissonanz war die, dass der vorausgenommene Ton liegen bleibt. Mit der Zeit hat er jedoch an denselben Freiheiten Theil genommen, welche oben bei der Auflösung der Vorhalte erörtert worden sind. Eine Auflösung wie die folgende ist ganz gebräuchlich.

Beethoven.

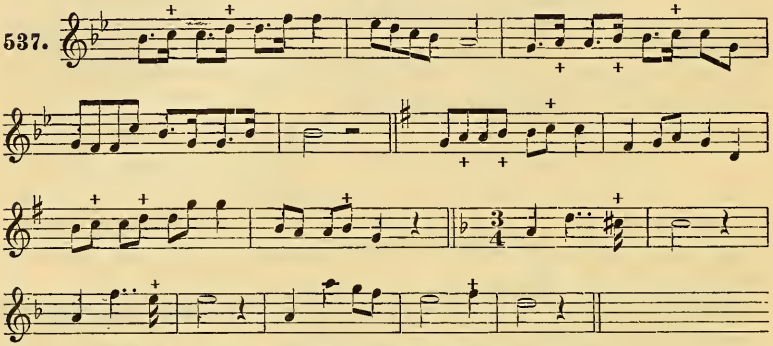
535.

Auch der Eintritt der Vorausnahmen geschieht frei. An einer Stelle wie  wird kein Anstoss genommen, wenn sie melodisch motivirt ist. Als Beispiel einer interessanten, ungewöhnlichen Verwendung der Vorausnahme kann der Anfang einer Novelette von R. Schumann gelten:

536.

Am kühnsten hat Beethoven die Vorausnahme an der berühmten Hornstelle gebraucht, welche im ersten Satze der Eroica den Durchführungstheil schliesst.

Aufgaben.

537.



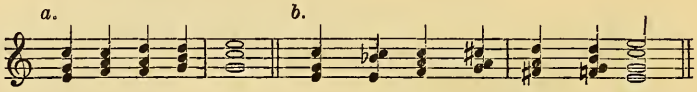
NB. Die mit + bezeichneten sind vorausgenommene Töne.

C. Der Orgelpunkt (Liegende Stimme).

Ueber einem angenommenen Grundtone, oder dessen Quint, oder auch über beiden zugleich angeschlagen, können wir ganze Accordreihen, leitereigene wie ausweichende hören lassen, ohne dass letztere immer zu ersterem accordlich zu gehören brauchen, wenn die Accordreihen nur unter sich regelrecht verbunden sind.

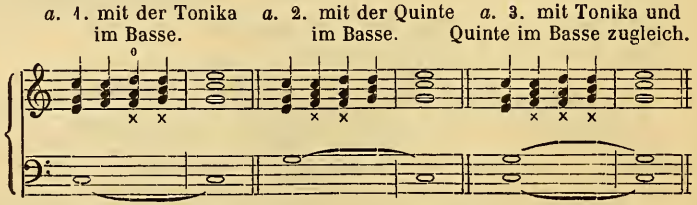
Zu den hier folgenden Accordreihen

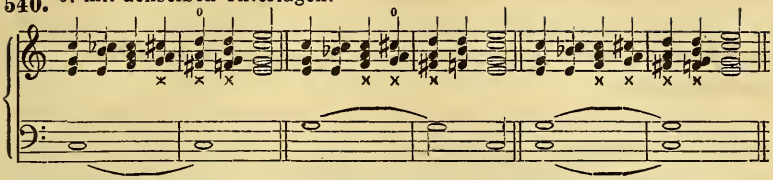
538.



können wir die Tonika, oder die Dominant, oder Tonika und Dominant zugleich fortklingen lassen.

539.



540. *b.* mit denselben Unterlagen.

Man nennt eine solche Erscheinung Orgelpunkt.

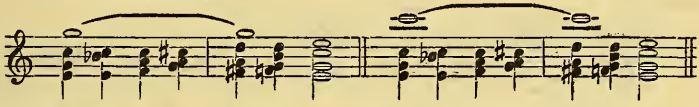
Der Name kommt bereits im Anfang des 13. Jahrhunderts vor, die Sache selbst war noch früher da.

Der Gebrauch desselben bildete sich zuerst am Schlusse der Tonsätze aus und wurde da als eine Erweiterung und besonders nachdrückliche Form der Cadenz betrachtet. Anfänglich bewegten sich die anderen Stimmen der ruhenden gegenüber allerdings nur in konsonirenden Accorden; je mehr sich aber die Harmonie ausbildete, desto entschiedener wurde der Orgelpunkt der Sammelplatz von Dissonanzen.

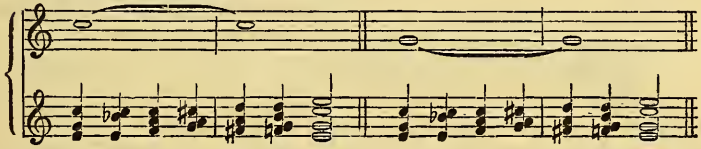
Am häufigsten erscheint die ruhende Dominant oder Tonika im Basse, aber sie kommt auch in der Oberstimme und Mittelstimme vor. Doch nennt man sie im letzteren Falle nicht Orgelpunkt, sondern liegende Stimme.

In der Oberstimme.

541.



In einer Mittelstimme.

542.

Beispiele für den eigentlichen Orgelpunkt findet man in jeder grösseren Instrumentalkomposition. Hauptquelle sind die Fugenwerke von S. Bach. An dem Schlusse der Stücke zeigen sich sehr oft die Folge beider Orgelpunkte, derjenige der Dominant natürlich vorangehend.

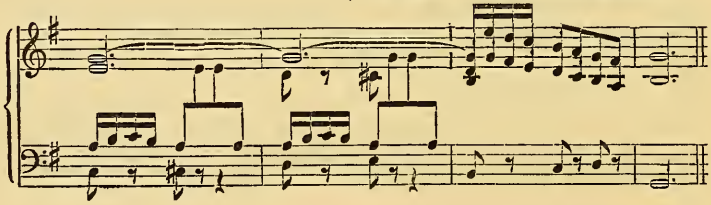
Orgelpunkte der grössten Dimension bieten das »Deutsche Requiem« von J. Brahms am Schlusse des dritten Satzes und R. Wagners Einleitung zum »Rheingold«. Nahe kommt ihm die (gleichfalls auf der Tonika) am Eingang der Matthäuspassion und der Orgeltoccata in *F* von S. Bach. Von ebenfalls hervorragender Bedeutung der

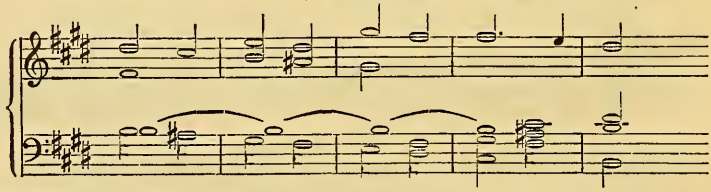
Anlage ist auch der, mit welchem das Allegro in der zweiten und dritten Leonorenouverture von Beethoven beginnt. In kurzer Gestalt erscheint der Orgelpunkt in modernen Kompositionen oft gemissbraucht.

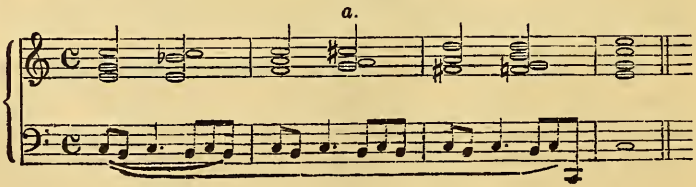
In Klavierkompositionen wird die forttönende Stimme durch vielerlei Hülfsmittel umschrieben. Auch in Chorwerken ist ein solcher Ausweg geboten, obgleich ihn Meister wie S. Bach zuweilen verschmähen. Für die Anwendung von liegenden Stimmen bietet das Trio der Beethoven *A*dursinfonie ein Hauptbeispiel. Einen schönen und auch durch die Ausdehnung hervorragenden Gebrauch dieser harmonischen Bildung zeigt die Einleitung zum dritten Akt der Oper Nicolai's: »Die lustigen Weiber«. Zu den interessantesten Fällen von liegender Stimme gehört auch noch das Lied »Ein Ton« von P. Cornelius.

Wie die liegende Stimme in der Klaviermusik ausgedrückt wird, ersieht man an Beethoven *D*dur-Sonate Op. 10., Menuett, Takt 23 und ff. oder Th. Kirchner: Albumblätter Nr. 1. Als Muster für kürzere Formen der liegenden Stimme citiren wir:

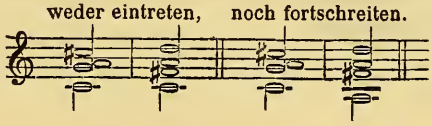
(J. S. Bach, Weihnachtsoratorium.)

543.

(F. Mendelssohn, Sommernachtstraum.)

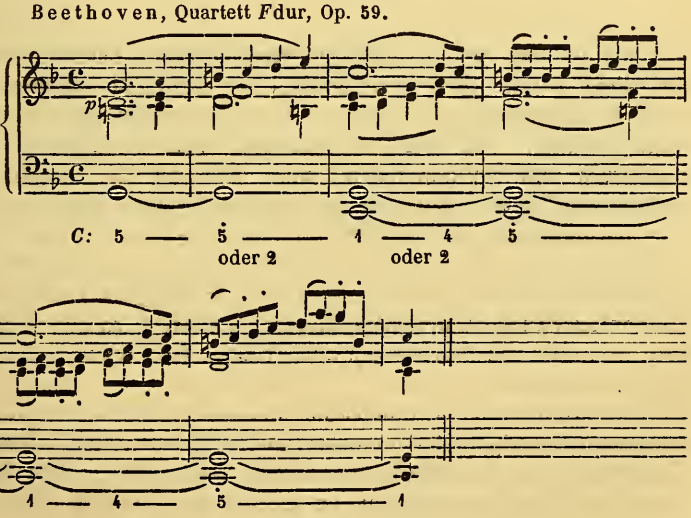
544.

Man kann den Orgelpunkt auch figuriren.

545.

Ein Musterbeispiel hierfür siehe in dem angeführten Trio der siebenten Sinfonie von Beethoven. In ihrer weiteren Ausführung wird diese Form des figurirten Orgelpunktes zum Basso ostinato.

Der Orgelpunkt muss zu dem ersten und letzten Accorde der Harmoniereihe, unter oder über welcher er liegt, als Accordton passen. Der nicht zu dem Orgelpunkt *c* passende Accord in vorstehendem Beispiel 547 ist bei *a* zu sehen. Auf ihm darf der Orgelpunkt weder eintreten, noch davon zu einem anderen Accorde fortschreiten. Also

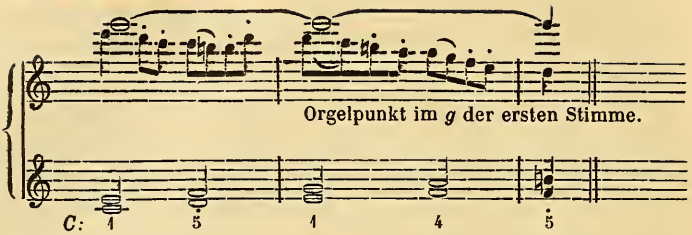
546.

Unter den Ausnahmen von dieser Regel verweisen wir auf den Anfang des dritten Satzes (»Elegie«) der Serenade für Streichorchester von Tschaikowsky.

In der neueren Musik wird der Orgelpunkt sehr häufig an Stellen gebraucht, wo sich die Folge I V oft wiederholt:

547.

Man hält den Orgelpunkt oder die liegende Stimme gern von den anderen Stimmen entfernt, um ihn klar hervortreten zu lassen.

aus demselben Quartett.

548.



Zur Uebung im Orgelpunkte studire der Schüler geeignete Stellen in den Chorwerken von Händel und Bach und setze die dort angegebenen Ziffern aus.

Neunzehntes Kapitel.

Chromatische Töne im System, alterirte Accorde, Modulation.

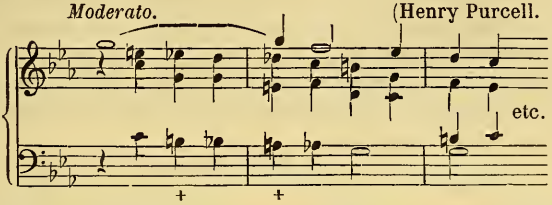
Als in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung die christliche Kirche ihre Beziehungen zur Tonkunst regelte, wurde unter den überkommenen Formen der hellenischen Musik eine Auswahl getroffen. Von den drei Systemen (dem diatonischen, enharmonischen und chromatischen), nach welchen die Griechen ihre Melodien ordneten, fand nur das erstere Gnade, die Enharmonik verwarf man ganz und die Chromatik verwies man in enge Grenzen. Die Alleinherrschaft der Diatonik bestand noch bei Einführung der mehrstimmigen Musik, sie bestand, als man anfing unser heutiges Harmoniegebäude zu errichten und sie dauerte noch bis zu der Zeit fort, wo neben der kirchlichen auch wieder eine weltliche Tonkunst entstand.

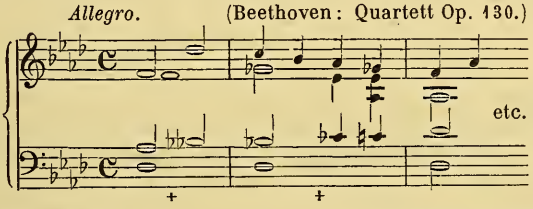
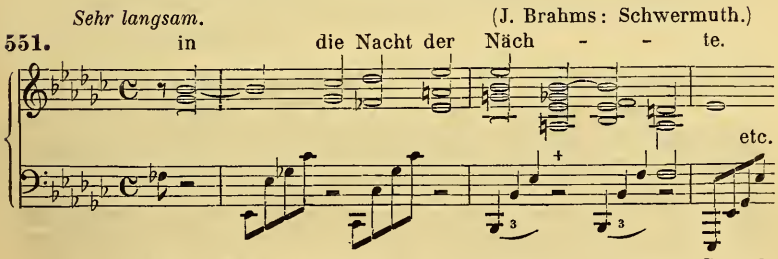
Erst vom 16. Jahrhundert ab und namentlich durch die venetianischen Madrigalenkomponisten aus Willaerts Schule fasste die Chromatik in der Musik von neuem festen Fuss. Der Halbton drang in diatonischen Scalen an Stellen vor, welche ihm bisher verschlossen gewesen und erzeugte neue Intervalle.

Es ist unbestritten, dass das Wesen der Tonkunst durch das Eindringen der Chromatik tiefer berührt worden ist. Nur aber entzieht sich dieses Gebiet der eigentlichen Lehre, und wir haben uns

darauf zu beschränken die Veränderungen aufzusuchen, welche die Chromatik in den Formen der Musik herbeigeführt hat. Die in der Harmonie schliessen die anderen mit ein; wir können uns mit ihnen begnügen. Der Schüler aber möge auch an ihnen nach der technischen Bewältigung sein Empfindungstalent üben und ihre Wirkungen von Fall zu Fall beobachten und vergleichen.

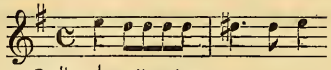
Kein Zweifel besteht darüber, dass die chromatischen Töne in die Accorde zuerst — wenn auch nicht ausschliesslich, so doch vorzugsweise — in der Form von Durchgangs- und Wechselnoten eingedrungen sind, z. B.:

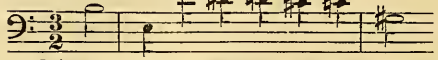
549.

So treten sie noch in der Gegenwart vorzugsweise auf:

550.

551.

Dem Wesen nach abgeschwächt — aber in derselben Gestalt haben wir sie besonders häufig in Klavier- und Violinkoncerten, Etuden und in allen virtuosen Partien der Instrumentalmusik. Sie erscheinen hier eingehüllt in einfache oder in Terzen- und Sextenscalen und sonstige Figuren von bewegtem Rhythmus.

Aber auch in die Themenbildung selbst treten chromatische Durchgänge und Wechselnoten hinein. Im 17. Jahrhundert zeigte sich ein wahrer Eifer, die Chromatik bedeutsam in Motiven anzuwenden.

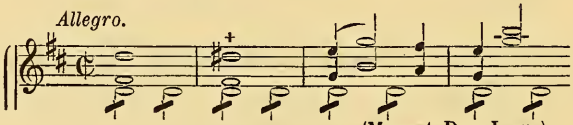
Da sind »Fugenthemen« wie die folgenden:

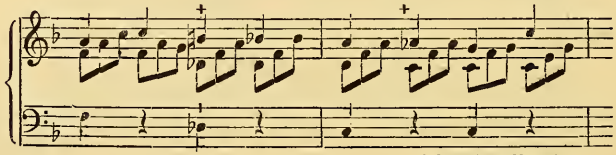


oder  (beide von Dietrich Buxtehude) keine Seltenheit. Auch die weltbekannte »chromatische Fantasie« von S. Bach gehört in diese Richtung.

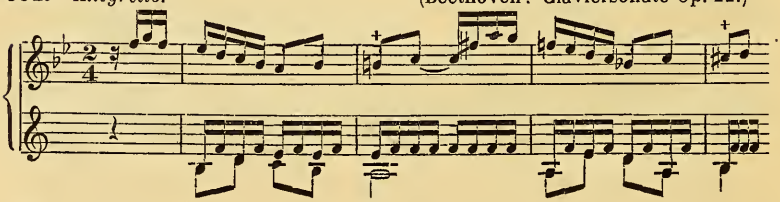
Auf vokalem Gebiete begegnen wir dieser chromatischen Tendenz in dor Cantatenkomposition aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, namentlich bei A. Scarlatti, Gasperini, Astorga. Zuweilen nennen die Komponisten dieser Zeit dergleichen Kompositionen irrthümlich »enharmonische«.

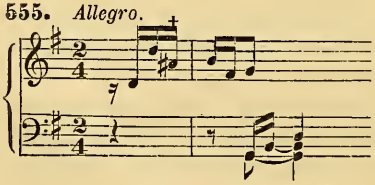
Es genügt an nachstehenden Themen zu zeigen, wie die chromatischen Durchgänge und Wechselnoten auch von neueren Komponisten verwendet werden.

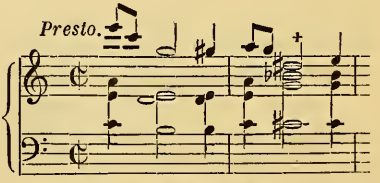
552. *Allegro.*

(Mozart Don Juan.)

553.

(Ebendaselbst.)

554. *Allegretto.* (Beethoven: Claviersonate Op. 22.)

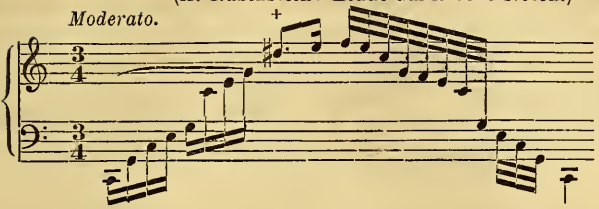


555. *Allegro.*

(Derselbe: Op. 14, 2.)

Presto.

(R. Schumann: Quartett Op. 41, 1.)

(A. Rubinstein: Etude auf falsche Noten.)

556.

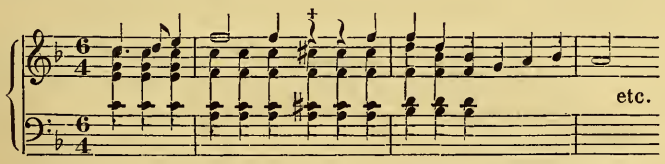


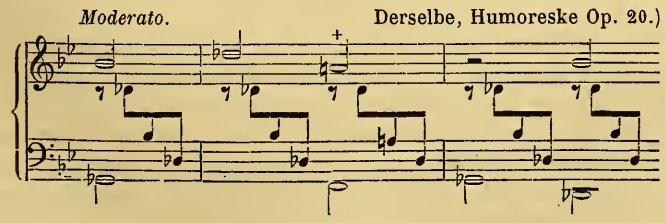
Von der grossen Anzahl neuer Harmonien, welche sich aus den gewöhnlichen Dreiklängen und Septaccorden dadurch bilden lassen, dass ein oder mehrere Accordtheile durch chromatische Nebentöne ersetzt werden, haben bis jetzt in der Praxis nur sehr wenige wirkliche Accordbedeutung erhalten. Man fasst sie unter dem Titel

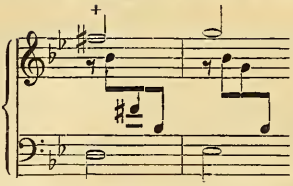
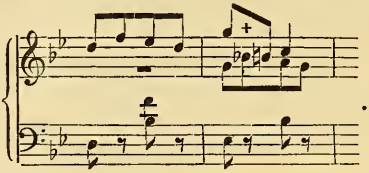
Alterirte Accorde

zusammen. In der Durtonart sind es drei übermässige Dreiklänge auf der 1., 4. und 5. Stufe, in der Molltonart der sogenannte übermässige Sextaccord, der übermässige Quintsextaccord und der übermässige Terzquartaccord.

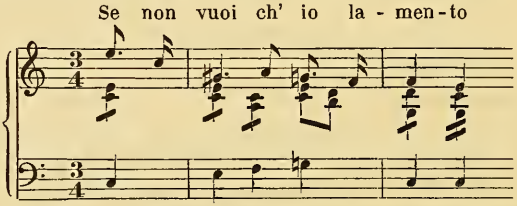
Diese übermässigen Dreiklänge der Durtonart fungiren als Nebenformen der drei Hauptdreiklänge. Aus letzteren sind sie hervorgegangen und die ursprüngliche Führung ihrer übermässigen Quint — von der reinen Quint her eintretend und in die tonale Sext fortschreitend — ist heute noch neben der freieren Behandlung dieser Accorde gebräuchlich z. B.

557.

(R. Schumann, Die Lotosblume.)

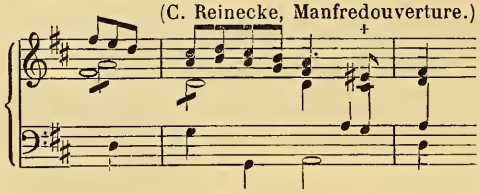
558.

Derselbe, Humoreske Op. 20.)

Das letztere citirte Klavierstück setzt mit dem übermässigen Dreiklang ein:

. Ein Zusammenklang von reiner Quint und übermässiger Quint (als Wechselnote) findet sich in desselben Komponisten »Waldscenen« in der Nummer: Einsame Blumen:

.

Der sprungweise Eintritt der übermässigen Quint begegnet uns schon frühzeitig. So hat A. Scarlatti in seiner Oper »Theodora« eine schöne, schwermüthige Arie mit folgendem Anfang:

559.

In neuerer Zeit ist dieser sprungweise Eintritt der übermässigen Quint auf sehlechtem Takttheil sehr gebräuchlich, wo sein Eindruck wesentlich zärtlicher und galanter Natur erscheint.

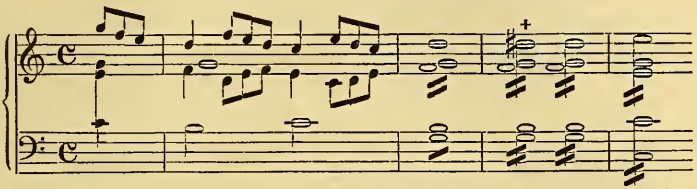
560.



Der Eintritt in diese Quint kann von jedem leitereigenen Intervall aus erfolgen, die Fortschreitung führt nur selten nach einem anderen Ton, als dem folgenden Halbton nach oben.

Wir begegnen der übermässigen Quint an Stelle der reinen auch an anderen Dreiklängen der Durtonart, namentlich bei Sequenzen. Die Theorie hat aber noch nicht Veranlassung gehabt diese gelegentlichen Zusammenklänge als besondere Accorde zu fixiren.

In dem Septimenaccord erscheint die übermässige Quint ebenfalls für sich als Folge oder als Ersatz der reinen. Die Lehrbücher heben die Erscheinung nur an dem Dominantseptaccord besonders hervor. Namentlich mit der übermässigen Quint in der Oberstimme ist diese alterirte Form des Dominantseptaccordes viel gebraucht. Als das eindringlichste Muster dieses Falls citiren wir

561.

(Beethoven, 5. Sinfonie, Finale.)

Die bereits angeführten »übermässigen« Accorde der Molltonart haben ihren Sitz auf der sechsten Stufe der harmonischen Molltonleiter. In *C* moll, also auf *As*, in *A* moll auf *F* u. s. w. Uebermässig werden sie durch den Einsatz des chromatischen Nebentons der Unterdominant, in *C* moll tritt also in den genannten Accorden *fis* an Stelle von *f*. Wir erhalten demnach in *C* moll einen Sextaccord $\begin{matrix} fis \\ c \\ as \end{matrix}$, einen Quintsextaccord $\begin{matrix} fis \\ es \\ c \\ as \end{matrix}$ und einen Terzquartaccord $\begin{matrix} fis \\ d \\ c \\ as \end{matrix}$.

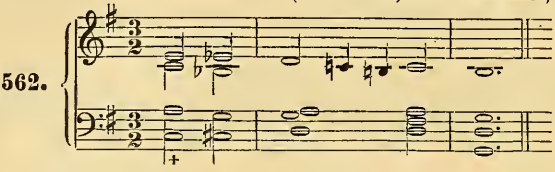
Der übermässige Sextaccord ist eigentlich der Sextaccord des Dreiklangs der vierten Stufe (mit erhöhtem Grundton), der übermässige Quintsextaccord der Quintsextaccord vom Septaccord derselben Stufe (mit erhöhtem Grundton) und der übermässige Terzquartaccord der Terzquartaccord vom Septimenaccord der zweiten Stufe und es liegt in der Bezeichnung übermässiger Septaccord u. s. w. von *C* moll, *A* moll etc. ein abgekürzter Sprachgebrauch vor, der an und für sich ohne Sinn ist und nur in der vorausgesetzten Bekanntschaft mit der Praxis eine Erklärung findet.

Der übermässige Sextaccord hat die gebräuchlichste Auflösung nach dem Oberdominantdreiklange. Im vierstimmigen Satze wird seine Terz verdoppelt.

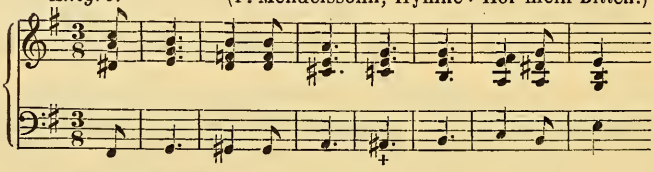
Die Hauptauflösung des übermässigen Quintsextaccord führt nach dem Quartsextaccord der Tonika, die des Terzquartaccordes nach dem Oberdominantdreiklang und nach dem Quartsextaccord der Tonika. Als Dissonanzen, welche auf der verminderten Septime beruhen, treten der übermässige Quintsext- und Terzquartaccord ohne Anstand frei ein.

Auch in den Grundformen und weiteren Umkehrungen, welche mit diesen drei übermässigen Accorden zusammengehören, erscheint die chromatisch erhöhte Unterdominant, doch vorwiegend nur gelegentlich und durchgangsweise z. B.

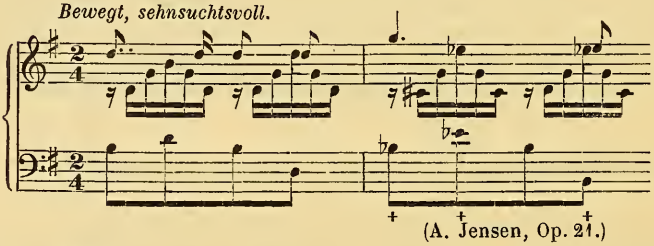
(J. S. Bach, H moll-Messe.)

562.

Allegro. (F. Mendelssohn, Hymne: Hör mein Bitten.)

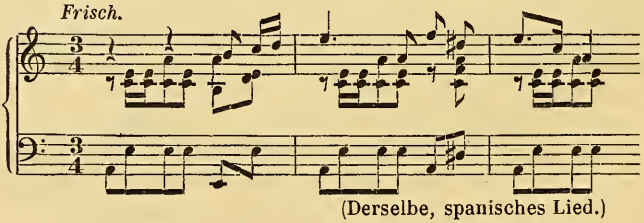
563.

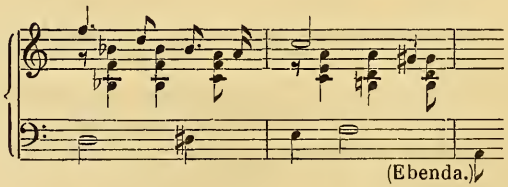


Bewegt, sehnsuchtsvoll.

564.

(A. Jensen, Op. 21.)

Frisch.

565.

(Derselbe, spanisches Lied.)

566.

(Ebenda.)

In der älteren Zeit haben diese drei übermässigen Accorde der kleinen Sext einen harten Dissonanzcharakter. So gebraucht Händel

den übermässigen Sextaccord namentlich im Recitativ, um eine wichtige unerwartete Wendung in der Handlung zu begleiten.

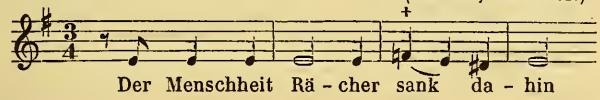
Zu bemerken ist, dass die drei übermässigen Accorde ähnlich wie der verminderte Septimenaccord und der kleine Nonenaccord aus ihrer heimischen Molltonart in die gleichnamige Durtonart hinüberwandern, wie Beispiel 564 zu ersehen ist.

Wir schliessen hieran noch einen Accord von gleichfalls chromatischer Abkunft, von welchem ebenfalls Dur und Moll gemeinsam Besitz ergriffen haben und welcher endlich darin den »alterirten Accorden« gleicht, dass er sehr oft verwendet wird. Es ist der Durdreiklang auf der chromatisch erniedrigten Secunde der Scala, in *C*dur und *C*moll also $\overset{as}{\underset{des}{f}}$ an Stelle des verminderten $\overset{as}{\underset{d}{f}}$, in *D*dur und *D*moll: $\overset{b}{\underset{es}{g}}$ für $\overset{b}{\underset{e}{g}}$ u. s. w.

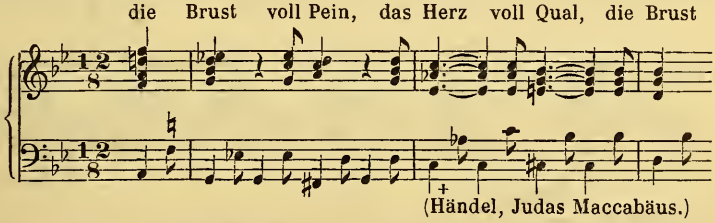
Wir citiren diese kleine Secunde zunächst im einstimmigen Satze:

(Händel, Heracles.)

567.



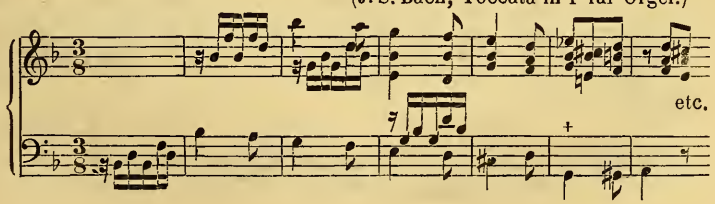
Der Accord ist in der älteren Vokalmusik seltener und kommt nur bei wichtigen Anlässen zum Ausdruck tiefen Schmerzes etc. vor:

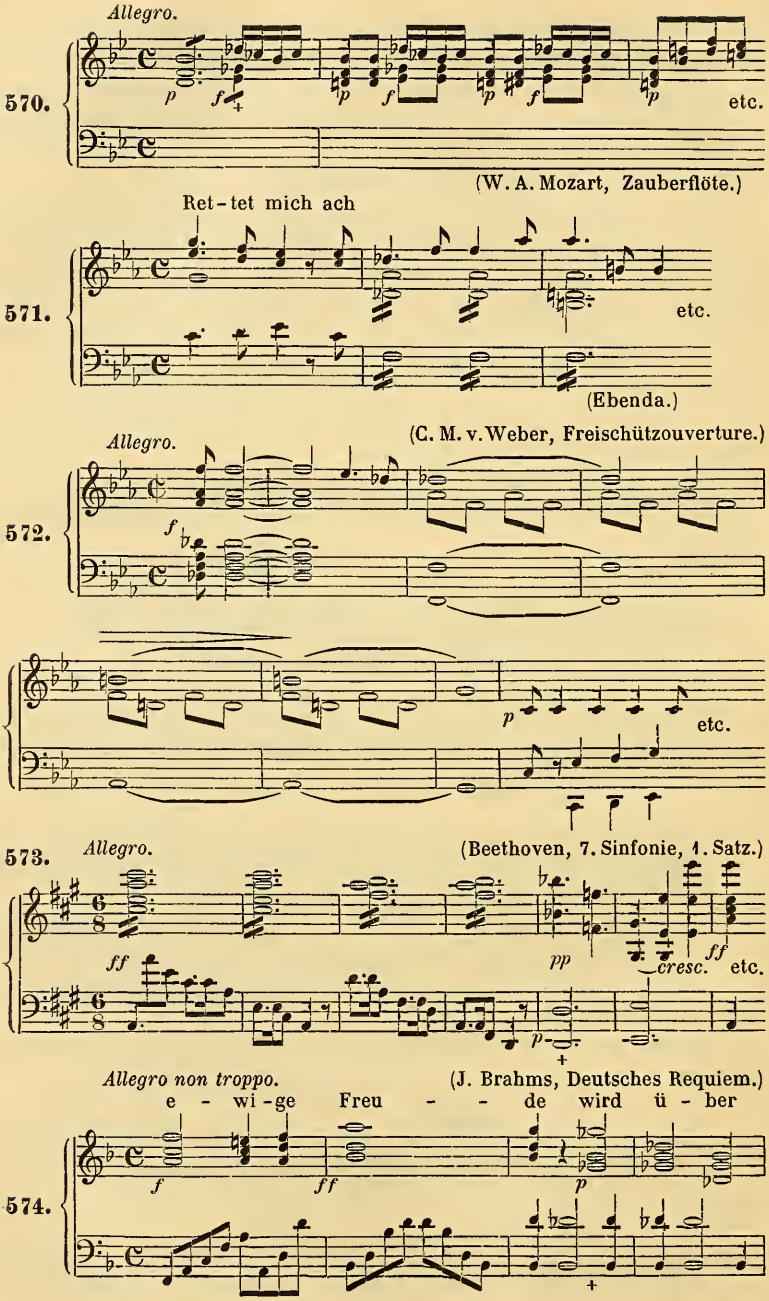
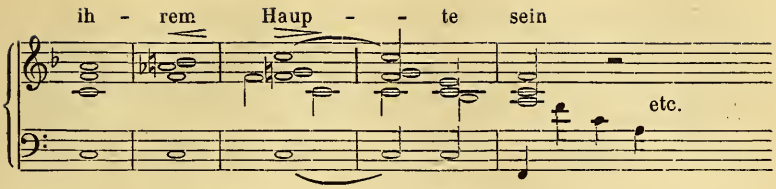
568.

(Händel, Judas Maccabäus.)

Durch die Instrumentalmusik ist er allmählig etwas abgetönt worden:

(J. S. Bach, Toccata in F für Orgel.)

569.




Allegro.
570.
p
f
etc.
(W. A. Mozart, Zauberflöte.)
Ret-tet mich ach
571.
etc.
(Ebenda.)
(C. M. v. Weber, Freischützouverture.)
Allegro.
572.
f
p
etc.
573.
Allegro.
(Beethoven, 7. Sinfonie, 1. Satz.)
ff
pp
cresc.
ff
etc.
Allegro non troppo.
(J. Brahms, Deutsches Requiem.)
e - wi - ge Freu - - de wird ü - ber
574.
f
ff
p

Die neuere Theorie hat für diesen Accord keinen besonderen Namen. Die älteren Lehrbücher nennen die chromatisch erniedrigte Secund, den Grundton derselben, die neapolitanische Sext, weil der Accord und zwar in seiner ersten Umkehrung vorzugsweise — wenn auch nicht zuerst — von den Opernkomponisten der neapolitanischen Schule gebraucht wurde.

Die Vermischung von Dur und Moll*), welche aus dem Wiederaufleben des chromatischen Systems folgte, äussert sich harmonisch in einer ganzen Reihe weiterer Erscheinungen, von denen wir die drei wichtigsten hier noch kurz anführenwollen:

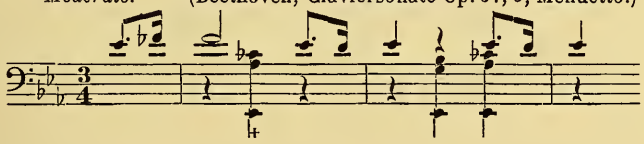
a. Der Unterdominantdreiklang
b. Der verminderte Dreiklang der zweiten Stufe
c. Der Durdreiklang der kleinen Sext

werden aus ihrer heimischen Molltonart in die gleichnamige Durtonart herübergezogen.

Die Unterdominant von Moll erscheint besonders oft in den Plagalcadenzen neuerer Kompositionen.

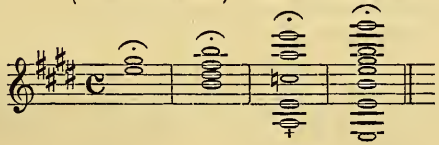
Moderato. (Beethoven, Claviersonate Op. 31, 3, Menuetto.)

575.



(F. Mendelssohn, Sommernachtstraum.)

576.



*) Sie hat M. Hauptmann zur Annahme einer Moll-Durtonart veranlasst, besser ist es einen Schritt weiter zu thun und ein diatonisch-chromatisches Tonsystem für die Musik seit dem 17. Jahrhundert anzunehmen.

Mit Modification gehören hierher auch Erscheinungen wie:

(Beethoven, Op. 31, 3, 1. Satz.)

577. *Allegro.* und

Andante. (C. M. v. Weber, Oberon.)

578.

Zu dem verminderten Dreiklang der zweiten Stufe in Moll tritt häufig auch die Septime hinzu:

(L. Cherubini, Medea.)

579. *Allegro.* etc.

Der Durdreiklang der sechsten Stufe aus Moll in Dur versetzt — ist eine sehr häufige Erscheinung in der neueren französischen Oper. Bei Meyerbeer finden sich häufig Schlüsse wie folgender in die »Hugenotten« gehöriger:

580.

Eine frappante Stelle dieser Art — *E*dur *C*dur — enthält auch das Männertrio in Rossini's »Tell«. In der *C*moll-Sinfonie von J. Brahms (Adagio *E*dur) finden wir:

581.

Die zuletzt genannten drei Accorde aus »Moll in Dur« haben ein verdüsterndes Element gemeinsam — auch die Quelle ist bei allen dreien dieselbe, es ist die Mollsext.

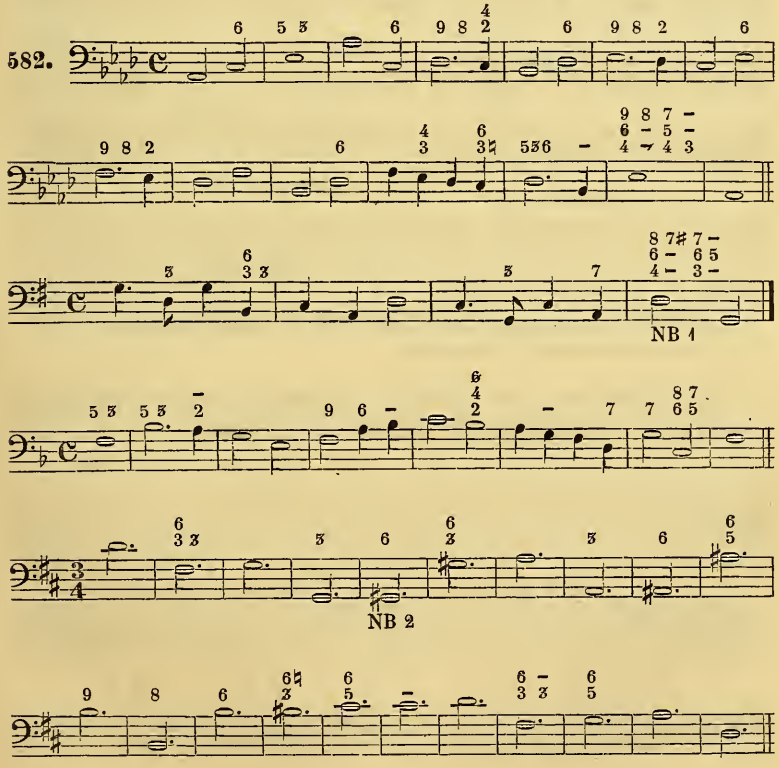
Aufgaben.

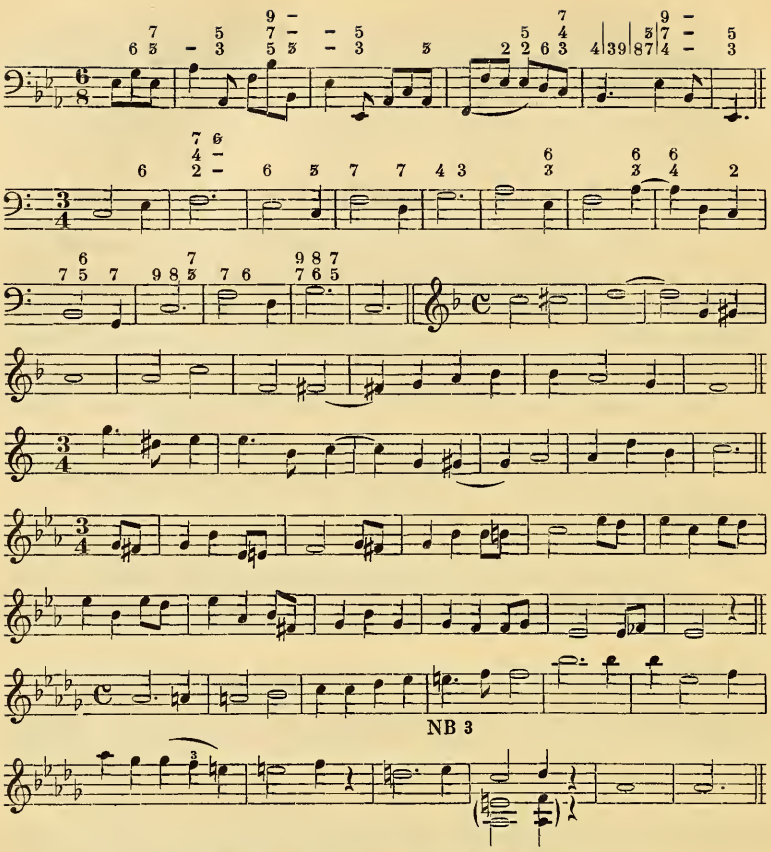
Der Schüler suche in jeder einzelnen Tonart die alterirten Accorde, den Durdreiklang der erniedrigten Secund am Instrument auf und probire die gebräuchlicheren Arten ihrer Fortschreitungen. Ebenso verfahre er mit den letztbehandelten Accorden der Molltonart, welche in Dur eingebürgert sind.

Zur Uebung im vierstimmigen Satze folgen hier einige Bässe und Soprane.

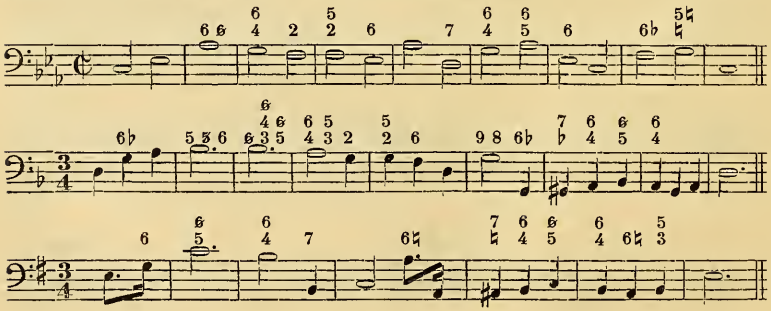
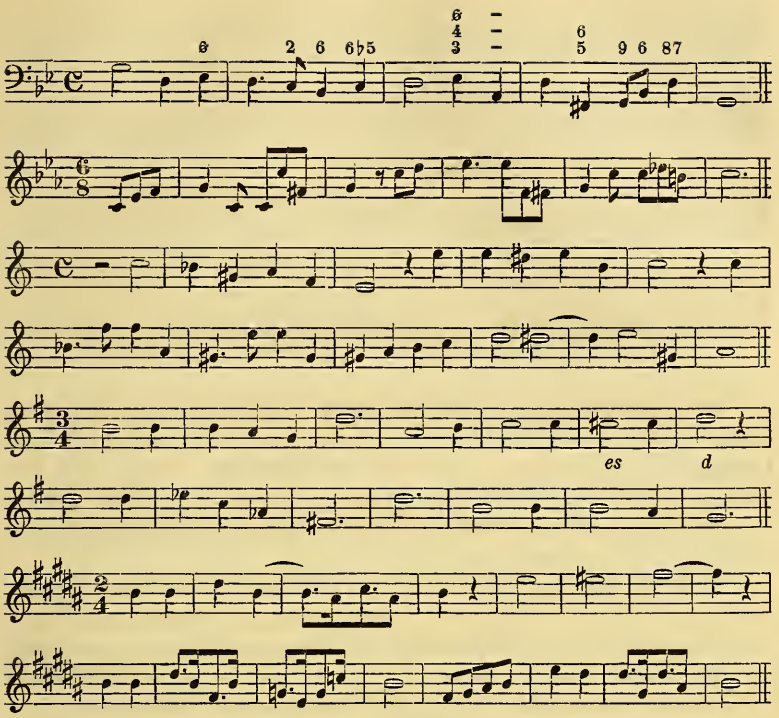
a. Uebermässige Dreiklänge und Dominantseptaccord mit erhöhter Quint.

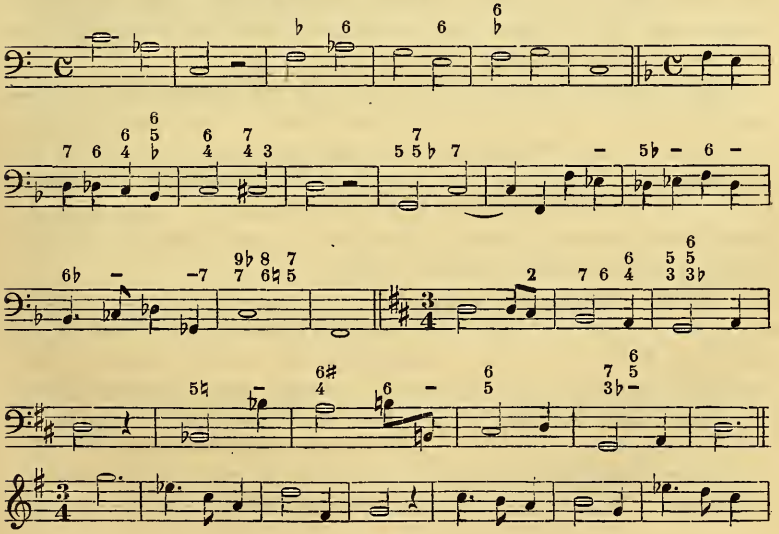
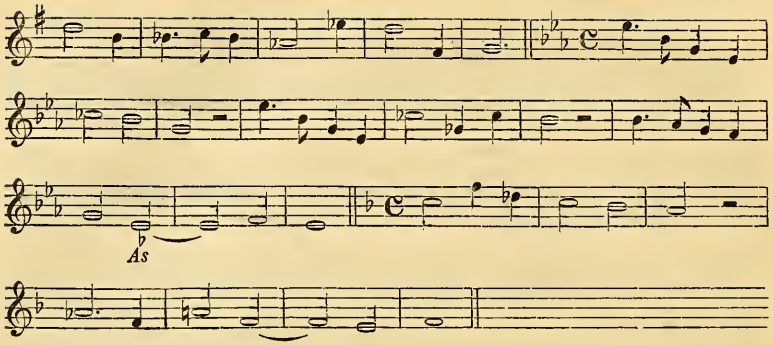
582.





NB. 1 *x* ist chromatischer Durchgang. NB. 2. der Satz modulirt.
NB. 3. *e* ist chromatische Wechselnote.

b. Uebermässiger Sextaccord — Quintsextaccord — Terzquartaccord und Dreiklang auf der erniedrigten Secund.



c. Accorde aus Moll in Dur.



Die Verbindung des chromatischen Tonsystems mit dem diatonischen hat nicht bloss für jede Tonart den Zuwachs der im Vorhergehenden angegebenen Accorde herbeigeführt, sondern sie hat überhaupt den Begriff der geschlossenen Tonart beträchtlich erweitert und den Verkehr zwischen den einzelnen Tonarten wesentlich freier und beweglicher gestaltet.

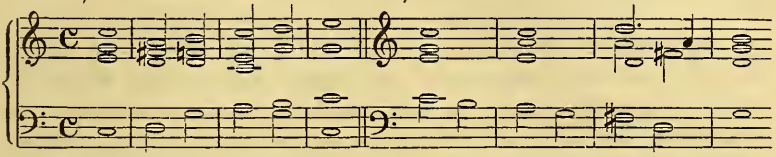
Rekapituliren wir z. B. in *C* dur die Summe der leitereigenen und der chromatisch eingebürgerten Harmonien, so finden wir sieben Dreiklänge, sieben Septimenaccorde, den grossen Nonenaccord und den Terzdecimenaccord. Hierzu kommen noch der verminderte Septimenaccord aus Moll und der kleine Nonenaccord. Es kommen ferner noch hinzu: die drei übermässigen Dreiklänge als Nebenform des tonischen und der beiden Dominantdreiklänge, die übermässigen Accorde auf der kleinen Sext, der Durdreiklang *des f as*, dann die drei Accorde aus Moll *f as c*, *d f as* und *as c es*.

Schlagen wir aber die erste beste neuere Komposition auf, die aus *C* dur geht, so finden wir in der Regel — von chromatischen Wechselnoten und Durchgängen abgesehen — noch *d fis a*, *d fis a c*, *fis a ces*, *h dis fis a*, *b d f*, *f a ces* und andere Harmonien, welche zu keiner der oben angeführten Kategorien gehören, ohne dass der betreffende Abschnitt oder die Periode die angenommene Haupttonart: *C* dur nämlich, wirklich verlässt.

Dieser Erscheinung gegenüber ist die alte Definition: »Sobald ein Accord eintritt, welcher der herrschenden Tonart fremd ist, erfolgt eine Modulation« — nicht mehr am Platze, höchstens kann man in einem solchen Falle von einer »vorübergehenden Modulation« sprechen. Man thut aber besser auch diese Bezeichnung nicht für einzelne Accorde abzunützen, sondern für die Bestimmung von Modulationen aufzusparen, welche sich auf ganze metrische Abschnitte erstrecken. Wir rechnen solche Accorde, welche zur Haupttonart

nicht direkt gehören, aber mit einem ihrer Dur- oder Molldreiklänge verwandt sind, im weiteren Sinne doch mit zur Tonart und nennen sie »Klammeraccorde«*) in allen den Fällen, wo sie keine Modulation bewirken. Die Dominantharmonien gehören zu ihnen in erster Linie, in zweiter die verminderten Dreiklänge und Septimenaccorde der siebenten Stufe.

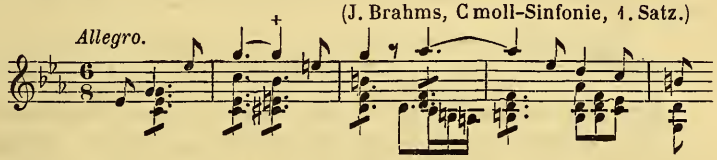
583. *a)* *b)*



Bei *a.* erscheint *d fis a* nur als Klammeraccord, bei *b.* bewirkt er Modulation.

In

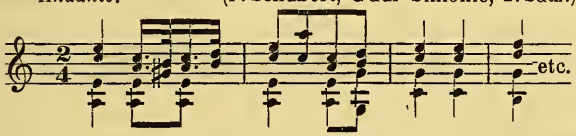
(J. Brahms, C moll-Sinfonie, 1. Satz.)

584. *Allegro.*

ist *cis es g b* nur Klammeraccord, der Satz bleibt in *C* moll.

In

Andante. (F. Schubert, C dur-Sinfonie, 2. Satz.)

585.



hingrgen tritt mit *g h d* Modulation ein, denn der Abschnitt schliesst mit *C* dur.

Man sieht aus diesen Beispielen, dass für den Vollzug einer Modulation die metrische Stellung der betreffenden Accorde entscheidend ist.

Die Anfangs- und die Schlussaccorde eines Abschnitts, eines Satzes, einer Periode etc. sind es, welche über die in dem betreffenden Gebiete herrschende Tonart Auskunft geben.

Modulation

ist (hiernach): Wechsel der Tonart an den Endpunkten metrischer Formen.

---

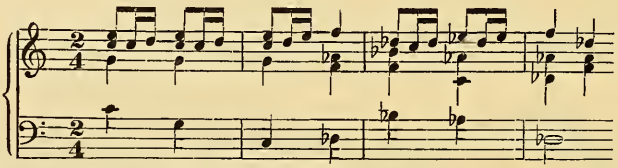
*) Nach C. Piutti, Regeln zur Musik-Theorie.

(Innerhalb kleinster metrischer Abtheilungen, wie Motive und Sätze — von Taktheil zu Takttheil, sogenannte »vorübergehende Modulationen« aufzusuchen — erscheint nach dieser Definition als unfruchtbar. Man wird dafür besser sagen, die Harmonie ist diatonisch oder sie ist chromatisch, sie ist ruhig oder sie ist unruhig, sie enthält viele Klammeraccorde oder sie enthält wenige, keine etc.)

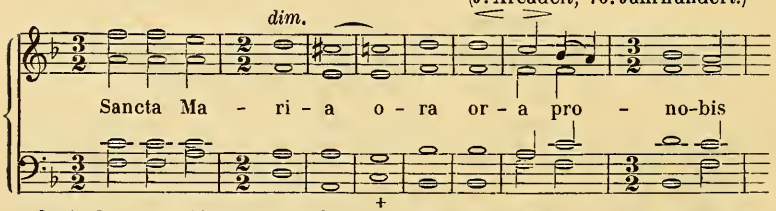
Man unterscheidet zwei Hauptarten von Modulation:

a. Die plötzliche. *b.* Die vermittelte.

Die plötzliche Modulation bringt den Hauptaccord — gewöhnlich den tonischen Dreiklang — der neuen Tonart ohne Weiteres. Tritt die neue Harmonie als Endaccord der Satzabtheilung ein, so wird sie in dem unmittelbar anschliessenden Abschnitt in der Regel befestigt und wiederholt, z. B.

586.

Der gewöhnlichere Fall ist der, dass die neue Harmonie den Anfangsaccord einer neuen Satzabtheilung bildet; in diesem Falle erscheint sie als das erste Glied einer neuen Idee. Derartige Modulationen erscheinen schon frühzeitig, z. B.

(J. Arcadelt, 16. Jahrhundert.)



und sind vom 17. Jahrhundert ab von allen Meistern häufig angewendet worden.

Zuweilen — doch nicht oft — werden solche plötzliche Modulationen durch Generalpausen markirt, welche dem Eintritt der neuen Harmonie vorausgehen. Ein frappantes Muster dieses Falls enthält Bachs Matthäuspassion in dem Doppelchor: »Sind Blitze, sind Donner?« Häufiger werden dergleichen plötzliche Modulationen dynamisch unterstützt. Für diesen letzten Fall bietet das Finale von Beethovens 8. Sinfonie zahlreiche Muster. Die »Rhapsodie« von J. Brahms enthält am Schlusse mehrere solche plötzliche Modulationen, welche noch dadurch eigenthümlich wirken, dass sie mit dem Quartsextaccord der neuen Tonart einsetzen.

Zu dieser plötzlichen Modulation gehört auch der unvermittelte Wechsel von Dur und Moll, wie ihn in der Kunstmusik namentlich F. Schubert repräsentirt.

Mechanisch ist diese plötzliche Modulation leicht zu bewältigen. Es genügt, wenn sie der Schüler am Instrumente übt in zweierlei Weise:

1) von einem Durdreiklange aus nach allen anderen Dur- und Molldreiklängen;
2) von einem Molldreiklange aus nach allen anderen Moll- und Durdreiklängen fortschreitend.

Zu bedenken bleibt, dass die Anwendung dieses Ausdrucksmittels aufs engste vom Zusammenhang des Ganzen abhängt und die leitende Idee, welche zu demselben nothwendig hinführte, aufs Deutlichste erkennen lassen muss. Es ist deshalb dringend nöthig, dass der Schüler die plötzliche Modulation in den Werken der Meister aufsucht. Eine Sammlung von instruktiven Fällen aus den Partituren der besten Komponisten bietet das unten genannte Werk*), in welchem auch für alle Formen der vermittelten Modulation klassische Beispiele zusammengestellt sind.

Die plötzliche Modulation gleicht dem freien Eintritt dissonanter Accorde, die vermittelte Modulation entspricht der Vorbereitung und Einführung der Septimen, Vorhalte etc.

Die Mittel zur Vorbereitung des Tonartwechsels sind so zahlreich, dass die Theorie dieselben gar nicht alle aufzählen kann. Die Uebergänge, welche sich mit Durchgängen, Wechselnoten, Vorhalten durch die Künste der Stimmführung erreichen lassen, können nur in ihrer Gesammtheit angedeutet werden. Die Lehre beschränkt sich auf diejenigen Modulationsmittel, welche aus kompakten Harmonien bestehen.

Es sind *a*. Die Dominantharmonien der neuen Tonart.
b. Der verminderte Dreiklang und Septaccord - - -
c. Die übermässigen Accorde der sechsten Stufe. - - -

Will man die Tonart nach der zweiten Art der Modulation wechseln, so lässt man auf einen Hauptaccord der bisherigen Tonart einen der eben bezeichneten Modulationsaccorde derjenigen Tonart folgen, welche erreicht werden soll und dieser geht über in einen Hauptaccord der neuen Tonart.

Bezeichnen wir die alte Tonart mit x, die zu erreichende mit y und die Modulationsaccorde mit der Zahl der Stufe, auf welcher sie

*) Ludwig Bassler, Partitur-Studien.

stehen, so erhalten wir für das Modulationsverfahren folgende kurze mathematische Formeln:

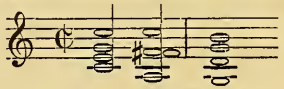
a. 1) x, 2) y^{V} 3) y
b. 1) x, 2) y^{VII} 3) y
c. 1) x, 2) y^{VI} 3) y.

Der Prozess der verminderten Modulation zerfällt in drei Tempi und beruht auf drei Accorden: 1) Schlussaccord der alten Tonart, 2) Modulationsaccord der neuen Tonart, 3) Hauptaccord der neuen Tonart.

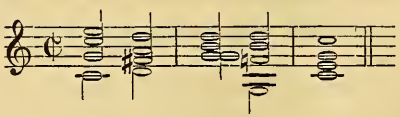
Aufgabe.

Mit Benutzung der unter *a.* und *b.* angegebenen Accorde hat der Schüler sowohl schriftlich als am Klavier eine Reihe solcher knappen und einfachen Modulationen auszuführen und zwar in drei Arten:

1*a.* von einem Durdreiklang (*C*dur und andere) nach allen Durtonarten und allen Molltonarten,
1*b.* von einem Molldreiklang (*C*moll und andere) nach allen Molltonarten und allen Durtonarten,
2*a.* von einem Durdreiklang nach allen Dur- und Molltonarten hin und wieder in die alte Tonart zurück,
2*b.* dasselbe von einem Molldreiklang aus,
3*a.* von einem Durdreiklang aus nach dem Durdreiklang der fünften Stufe, von diesem zur nächsten Quint etc., bis der Ausgangsdreiklang wieder erreicht ist,
3*b.* dasselbe von einem Molldreiklang aus,
3*c.* von einem Durdreiklang nach dem Durdreiklang der vierten Stufe, von diesem zur nächsten Quart etc. bis der Ausgangsdreiklang wieder erreicht ist,
3*d.* dasselbe von einem Molldreiklang aus.

Die nach 1*a.* und 1*b.* zu bildenden Modulationen sollen nur aus drei Accorden bestehen.  .

Die nach 2*a.* und 2*b.* verlaufenden aus fünf.

 .

Die unter 3*a.* und 3*b.* verlangten Uebergänge führen den Namen Modulation im Quintenzirkel, die unter 3*c.* und 3*d.* Modu-

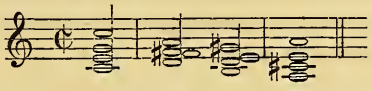
lation im Quartenzirkel. Schon an ihnen wird sich bemerken lassen, dass beim Uebergang in eine Tonart mit mehr Kreuzen deren Leitton (der siebenten Stufe) den Ausschlag giebt, bei einem Uebergang nach einer Tonart mit mehr *B* deren Unterdominantton.

Um bei diesen Modulationen im Quinten- und Quartenzirkel die schablonenmässige Gleichheit der einzelnen Uebergänge zu vermeiden — sind dem Schüler mehrere Modulationsaccorde zur Verfügung gestellt. Er suche aber namentlich auch durch die Mittel der Stimmführung Mannichfaltigkeit in den Modulationen zu erreichen und bilde auch bei den unter 1. und 2. angegebenen Modulationsweisen so viele Sätze als möglich. Selbstverständlich sind dabei auch die Umkehrungen der betreffenden Accorde zu benutzen.

Bei den knappen Modulationen, wie sie unter 1. und 2. geübt werden sollen, wird sich manche schroffe Wendung und im strengen vierstimmigen Satz manche Schwierigkeit für eine gute Stimmführung ergeben. Es ist dies häufig der Fall, wenn der Modulationsaccord mit dem vorausgehenden Accorde nichts Gemeinsames und Verwandtes hat, z. B. bei der Modulation von *C* nach *Es* und *E* über *b d f as* und über *h dis fis a* (bei schnellem Tempo).

Der geistige Charakter einer Periode kann unter Umständen eine solche harte Modulation gerade so gut erlauben oder verlangen wie er in anderen Fällen den Eintritt einer plötzlichen Modulation herbeiführt. Wenn aber die Härte der Modulation unpassend erscheint, so giebt es ein Mittel diese Härte zu umgehen.

Es besteht darin, dass man vor dem Modulationsaccord einen oder mehrere Zwischenaccorde anbringt. Ein Zwischenaccord ist ein solcher, der mit dem Modulationsaccord sowohl wie mit dem Ausgangsaccord verwandt ist: zwischen *c e g* und *b d f as*, also *f as c*, zwischen *c e g* und *h dis fis a*: *a c e*. Der Zwischenaccord kann auch bereits zur neuen Tonart gehören, z. B.



d fis a gehört nicht direkt zu *C*dur, steht diesem aber näher als *e gis h d*. Wie in diesem Falle wird auch in manchen anderen die direkte Modulation milder und natürlicher sein als die mit dem einen oder mehreren Zwischenaccorden. Darüber entscheidet nur der Zusammenhang. Für den Schüler bleibt nichts übrig als alle Weisen zu üben und dabei fein zu beobachten.

Aufgabe.

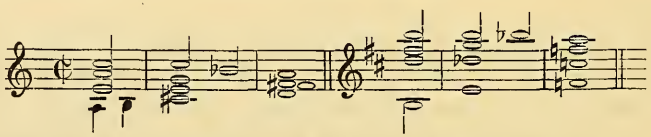
Der Schüler versehe alle oben unter 1. und 2. gefertigten Modulationen erst mit einem, dann mit mehreren Zwischenaccorden. Methodisch liesse sich dabei etwa auf folgende Weise verfahren:

Modulire von *G* nach *H* durch den Dreiklang 1) der zweiten Stufe, 2) der vierten, 3) der fünften, 4) der sechsten, 5) der siebenten Stufe von *G* u. s. w.

Der verminderte Septimenaccord ist unter den Modulationsmitteln das verwendbarste, weil seine Verwandtschaftsbeziehungen ausgedehnter sind als die der anderen Modulationsaccorde.

Sie beruhen zu einem Theile auf einem Plus von Vorhaltsbildungen, welche er vor anderen Accorden voraus hat, — er allein hat einen dissonanten Vorhalt vor der Septime —:

587.



hauptsächlich aber auf seiner enharmonischen Natur.

Jeder verminderte Septimenaccord kann, je nachdem er notirt wird, sechs verschiedenen Tonarten angehören: *h d f as* als solcher zu *C* (Moll und Dur) als *h d f gis* zu *A*, als *h d eis gis* zu *Fis*, als *ces d f as* zu *Es*, als *ces eses f as* zu *Ges*, als *h cisis eis gis* zu *Dis*; so kann man von einem und demselben verminderten Septaccorde aus zu sämmtlichen 12 Tonarten moduliren.

So bequem der verminderte Septaccord als Modulationsmittel ist, ebenso ist er auch unbestimmt und abgenützt. Mit Recht warnen neue Theoretiker vor seiner häufigen Anwendung zu Modulationszwecken. Namentlich die Sequenzen von verminderten Septaccorden sind neuerdings in Verruf gekommen. Einen interessanten künstlerischen Gebrauch dieses Mittels, wie ihn z. B. S. Bach am Schlusse des ersten *D*moll-Präludiums im Wohltemperirten Klavier zeigt, findet man in der neueren Komposition nicht oft, dagegen zahlreiche Fälle, wo die Sequenzen von verminderten Septaccorden den Mangel an Gedanken zu verdecken scheinen.

Aufgabe.

1. Man gehe von jedem Dreiklange aus

a. nach *h d f as*; *b.* nach *e g b des*; *c.* nach *a c es ges*

und bilde von jedem der so entstandenen kleinen Sätze vier Schlüsse, indem man den verminderten Septaccord enharmonisch umschreibt (schriftlich).

2. Man modulire mit Sequenzen von verminderten Septaccorden am Klavier.

Die Fähigkeit der enharmonischen Verwechselung theilt der verminderte Septaccord noch mit anderen Harmonien, den verminderten und übermässigen Dreiklängen z. B. Am nächsten kommt ihm in dieser Beziehung

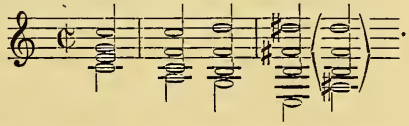
der übermässige Quintsextaccord,

welcher mit unter der dritten Gruppe der Modulationsmittel enthalten ist. Diese war gebildet aus übermässigem Sextaccord, übermassigem Quintsextaccord und übermässigem Terzquartaccord der sechsten Stufe. Sie moduliren alle drei in den Quartsextaccord des tonischen Dreiklangs, der Sextaccord und Quintsextaccord zuweilen auch in die Grundform desselben. Dem Terzquart- und in zweiter Linie auch dem Sextaccord ist aber ebenfalls die Modulation in die Oberdominant so geläufig, dass man die betreffende Oberdominant als die Haupttonart dieser Accorde aufstellen und z. B. sagen kann: *es g Cis* und *es g a Cis* sind Modulationsaccorde von *D* dur.

Aufgabe.

Man modulire mit den übermässigen Accorden von jedem Dur- oder Molldreiklang nach jedem anderen Moll- oder Durdreiklang (am Klavier).

Was nun die Mehrdeutigkeit des Quintsextaccords speciell betrifft, so beruht dieselbe darauf, dass er mit dem Dominantseptaccord, welcher seinen Basston zum Grundton hat, gleich klingt.

Dies macht ihn als Modulationsmittel für den Fall besonders geeignet, dass man von einer Tonart in die der kleinen Secunde nach unten übergehen will, z. B. von *C* nach *H*:

Gewöhnlich schreibt man den Dominantaccord in diesem Falle nicht erst um (hier statt *g h d f*, *g h d eis*) und daher datirt die sogenannte chromatische Auflösung der Dominantsepte, welche weder einem der früher (S. 31) aufgestellten Grundschemen noch den durch die freiere Stimmführung herbeigeführten Veränderungen derselben entspricht.

Aufgaben.

Man modulire: *a.* von allen Dreiklängen aus nach allen anderen durch den übermässigen Quintsextaccord bei regelmässiger Auf-

lösung des letzteren in den Quartsextaccord oder die Grundform des neuen tonischen Dreiklangs. *b.* Von allen Dreiklängen aus über den übermässigen Quintsextaccord der alten Tonart, den letzteren enharmonisch vertauschend (am Klavier).

Mit dem Eintritt eines Hauptaccords der neuen Tonart ist die Modulation nur in den seltensten Fällen zu Ende geführt. Sie wird in der Regel beschlossen und befestigt durch eine einfache oder erweiterte Cadenz in der neuen Tonart.

Die Cadenz ist bekanntlich einfach, wenn sie aus der Accordfolge V : I (authentischer Schluss) oder IV : I (Plagalschluss) besteht. Sie heisst erweitert, wenn beide Dominanten dem letzten Auftreten des tonischen Dreiklangs vorhergehen (IV + V + I). Statt des Unterdominantdreiklangs kann dessen Septimenaccord stehen, auch mit chromatisch erhöhtem Grundton — einem verminderten Septimenaccord gleich — kommt er vor. Es treten für ihn auch Dreiklang und Septaccord der zweiten Stufe ein und ebenfalls chromatische Nebenformen derselben (statt *d f a c* in *C* dur. *d fis a c*, statt *f a d*: *f as d* etc.). Der Unterdominantdreiklang wird ferner ersetzt durch den Dreiklang der dritten Stufe und namentlich durch den Quartsextaccord des tonischen Dreiklangs. Es können schliesslich mehrere oder alle Erweiterungsaccorde zusammen verwendet werden; man kann die Cadenz durch sogenannte Trugfortschreitungen und durch neue Modulationen bedeutend ausdehnen; ja man kann sie zu einem besonderen Stück gestalten.

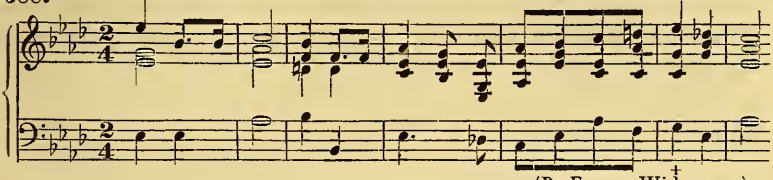
Aus diesem letzten Verfahren haben sich diejenigen »Cadenzen« herausgebildet, welchen wir im ersten und letzten Satze der Konzerte als besonderen Einlagen begegnen.

Die Anlage und Ausdehnung der Cadenz richtet sich nach der Bedeutung der Satztheile, welche durch die Modulation und die ihr folgende Cadenz abgeschlossen wird. Ein unbedeutender Satzeinschnitt verlangt eine bescheidene, unmerkliche Kadenz: ein wichtiger Abschluss des Gedankengangs eine auffällige und entschiedene Cadenz.

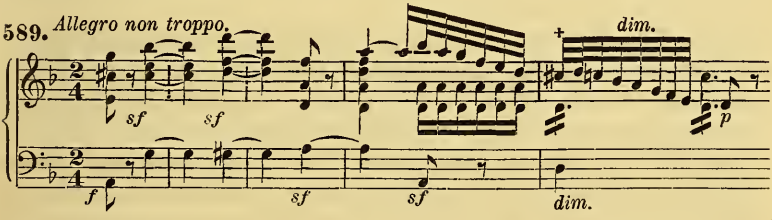
Unter den Cadenzaccorden verdient der Quartsextaccord des tonischen Dreiklangs besondere Beachtung. Seine tonale Kraft ist so gross, dass man ihm bei Ausweichungen gar keinen Modulationsaccord vorauszuschicken braucht. Die Uebergänge, in welchen nach einem Hauptaccord der alten Tonart sogleich und direkt der Quartsextaccord der neuen Tonica ergriffen wird, gehören zu den frischesten. Bedingung ist hierbei, dass der Quartsextaccord auf die erste

Taktzeit zu stehen kommt und dass ihm der Oberdominantdreiklang folgt. Die Formel dieser Auflösung ist: $x + \frac{6}{4}y + yV + y$. (Der Schüler übe hiernach direkte Modulationen mit dem Quartsextaccord.)

Folgt in solchen Modulationsformen und Cadenzen über den tonischen Quartsextaccord nach dem Oberdominantdreiklang eine andere Harmonie als die Grundform des tonischen Dreiklangs, so entsteht eine der wirksamsten Trugfortschreitungen:

588. Du gabst sie mir, ich gebe wieder was jetzt und einst und e-wig Dein

(R. Franz, Widmung.)

Unter allen Formen der Cadenz verträgt diese am wenigsten die Veränderung. Es können zwischen Quartsext und Oberdominant andere Harmonien eingeschoben werden; die Oberdominant selbst muss schliesslich folgen. In der neuern Literatur findet sich meines Wissens nur einmal der verschämte Versuch hiervon abzuweichen. Beethoven schrieb in dem ersten Satze der neunten Sinfonie in folgender Stelle:

589. *Allegro non troppo.*

eine Quartsextcadenz. Es war ihm hier darum zu thun ein Bild der Irre und des Unbestimmten zu geben. Darum vermied er den natürlichen Oberdominantdreiklang. Dass er ihn nicht ganz entbehren konnte, zeigt aber das von uns mit + versehene *cis*.

Aufgaben.

Alle die in den früheren Abschnitten aufgeschriebenen Modulationen sollen jetzt mit Cadenzen versehen werden, jede einzelne mit mehreren. Die geeigneten Umkehrungen der Cadenzaccorde sind hierbei zu berücksichtigen und von jeder Form der Cadenz sind so viele Varianten zu bilden, als die Erfindungskraft gestattet.

Für die Anwendung der Modulationen in den freien Kompositionen der Schüler sind bestimmte, detaillirte Anweisungen nicht möglich, da der Gebrauch der Modulationen aufs engste von dem jeweiligen geistigen Organismus einer Komposition abhängt. Unter den rein formalen Elementen der Musik sind Rhythmus und Tempo am wichtigsten für den Gebrauch der Modulationen; langsame Bewegung erlaubt — im Allgemeinen — häufigere und stärkere Modulationen als eine schnelle. In zweiter Linie kommen die ausführenden Tonkräfte in Betracht; Klavier und Orgel gestatten Modulationen, welche einem Chor von Orchesterinstrumenten Schwierigkeiten verursachen und sich einem Chor von Menschenstimmen gegenüber verbieten.

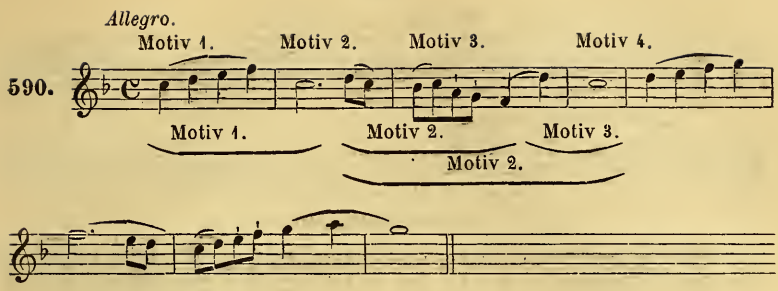
Zwanzigstes Kapitel.

Uebungen in der Melodie-Erfindung.

Die Erfindung charaktervoller, bedeutender und schöner Melodien ist Sache speciell musikalischer und allgemein menschlicher Begabung. Bis zu einem gewissen Grade jedoch ist die Erfindung von Melodien lernbar und die Thatsache steht fest, dass viele der besten Melodien von den Meistern ihre letzte Gestalt erst nach vielen Versuchen und Aenderungen erhalten haben. In Beethovens Scizzenbuch und in Händels Werken kann man sich davon überzeugen.

Die Lehre und die Arbeit hat an den einen Umstand anzuknüpfen, dass alle Melodien, selbst diejenigen, welche wegen ihres grossen Zuges, wegen ihres mächtigen Schwungs Bewunderung erregen, aus Theilen bestehen, aus Theilen, welche wir Motive genannt haben. An diese kleinsten Elemente der Melodien, an das Motivmaterial ist Hand anzulegen und es gilt zu zeigen, was sich aus kleinen Motiven — und jede Melodie besteht aus mehreren Motiven — für eine Fülle von Wendungen und Gedanken gewinnen lässt. Zum Theil ist dieser Punkt schon in dem Kapitel über die Variationen berührt worden.

Erläutern wir das Gesagte an einer Melodie von Beethoven, dem Thema zu dem ersten Satze seines *F*dur-Quartetts Op. 59:

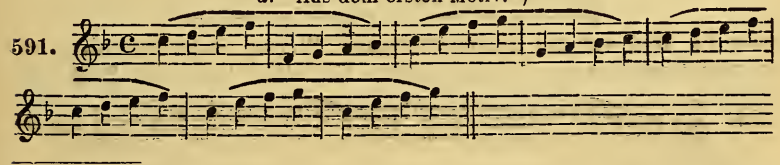


Dieses Thema besteht nach seiner ursprünglichen Harmonisirung — aus den zwei oder drei Motiven, welche die untere Einhakung angiebt. Wir bekommen jedoch freiere Hand, wenn wir die Motive taktweise abtheilen, und, wie in der oberen Einhakung geschehen, vier Motive annehmen.

Aus diesen vier Motiven können Hunderte von verschiedenen Melodien gebildet werden, erstens: um eine noch unvollkommene Melodie in eine bessere zu verwandeln; und zweitens: um daraus thematisch gearbeitete Perioden für den Verfolg des Tonstückes zu gewinnen.

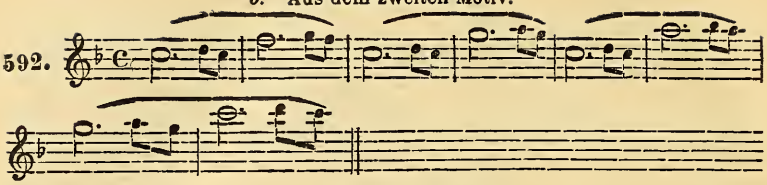
Bessere Melodien aus obigen Motiven zu bilden, als Beethoven gethan, kann uns nicht in den Sinn kommen. Aber die Umwandlungen, welche wir davon aufzeigen wollen, werden den Schüler befähigen, seine eigenen Melodien, wo sie ihm nicht genügen sollten, zu verbessern, und überhaupt seine Erfindungskraft ausserordentlich zu steigern. Sodann aber wird er durch seine Uebungen zugleich reichen Stoff für thematische Formung grösserer Tonstücke erhalten, welche, und wie zu benutzen er später lernen wird.

I. Man kann jedes einzelne Motiv als Modell nehmen und durch Fortführung desselben eine andere Melodie bilden.

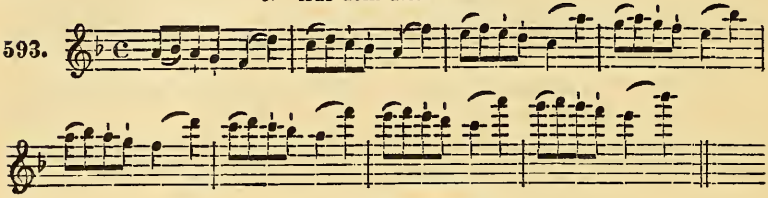


*) Manche dieser Bildungen sind aus dem Quartett von Beethoven gezogen, dem Melodiefaden nach. Wie nützlich das für den Schüler noch in anderer Hinsicht ist, davon wird später die Rede sein. Man vergleiche oben Beispiel 591 mit Beispiel 671 auf Seite 264 und Beispiel 674 auf Seite 265.

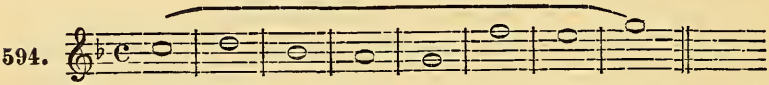
b. Aus dem zweiten Motiv.

592. 

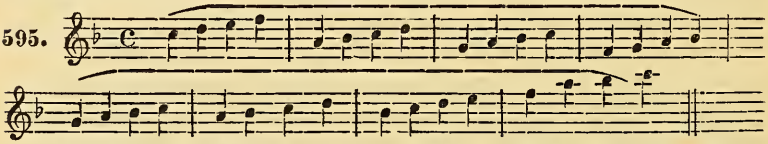
c. Aus dem dritten Motiv.

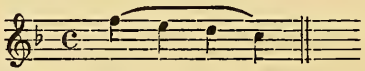
593. 

d. Aus dem vierten Motiv.

594. 

Ich habe über jede Bildung nur ein Beispiel gegeben. Es können aber aus demselben Motiv durch andere tonische Biegungen unzählige immer sich von einander unterscheidende Melodien erzeugt werden. Z. B.

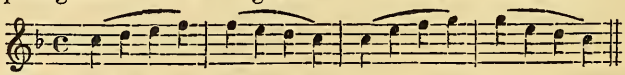
595.

Ferner sind die Motive, wie wir wissen, umgekehrt anzuwenden,

596. 

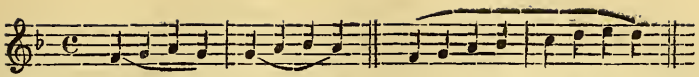
und daraus neue Melodien zu bilden, wie z. B.:

597. u. s. w.,

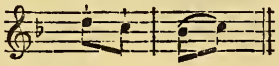
oder sie sind auf die mannichfaltigsten Weisen abwechselnd, d. h. in ursprünglicher und in umgekehrter Gestalt zu benutzen. Z. B.

598.  u. s. w.

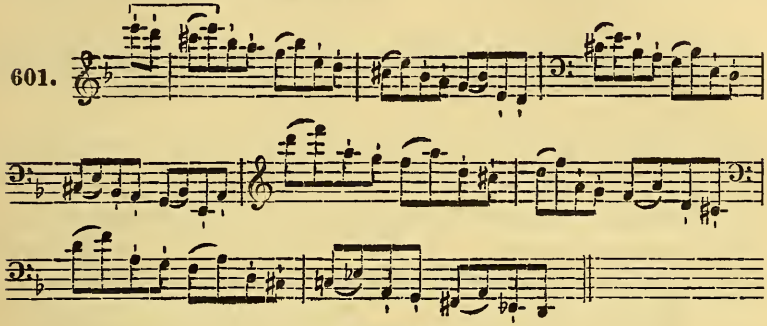
In Beispiel 593 ist das dritte Motiv Beethovens tonisch enger gebraucht. Wir wissen aus früheren Kapiteln, dass solche Veränderungen den Ursprung des Motivs nicht verwischen. Durch solche tonische Verengerungen oder Erweiterungen können aber wieder unzählige Nuancirungen der Melodien bewirkt werden. Z. B.

599. 

Auch trennen kann man die Motive auf alle Weisen, wo sie wieder einen Sinn für sich geben. So hat z. B. Beethoven aus dem zweiten und dritten Motiv folgendes gemacht:

600. 

und daraus diese Melodie gestaltet:

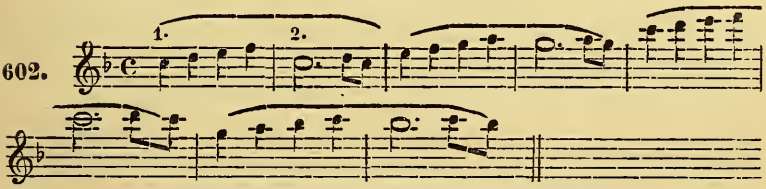
601. 

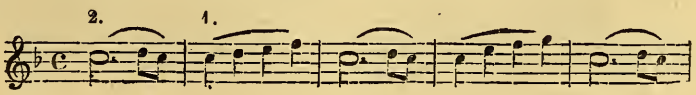
Uebungen.

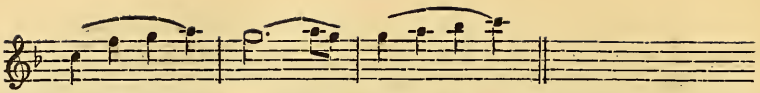
Der Schüler erfinde sich eine Melodie nach der Konstruction der obigen Beethoven'schen, d. h. eine, deren erster Satz aus vier verschiedenen Motiven besteht, welche im zweiten wiederholt werden. Er bilde dann aus jedem einzelnen Motive recht viele verschiedene Melodien.

II. Man nimmt zwei der ursprünglichen Motive und bildet neue Motive daraus.

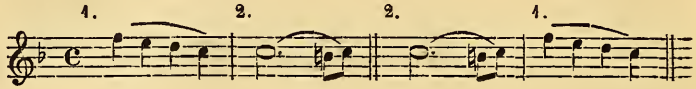
a. Das erste und zweite Motiv als Modell verbunden und fortgeführt.

602.

Hier ist die Ordnung der beiden Motive nach dem Thema beibehalten, nämlich 1–2. — Nun kann man aber zunächst die Ordnung umkehren und 2–1 nehmen. Z. B.

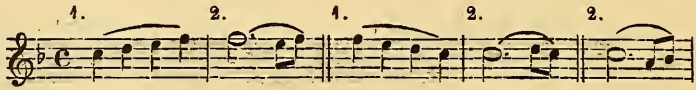
603. 

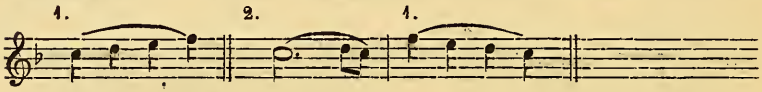


Beide Modelle kann man ferner umkehren, entweder mit beiden Motiven zugleich, —

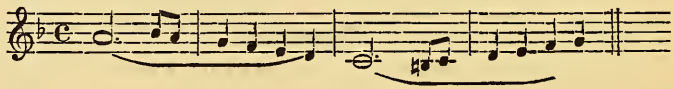
604. 

oder nur mit einem:

605. 



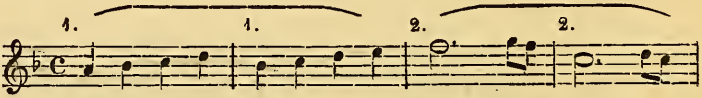
Welche unendlichen Umwandlungen sind bis hierher schon möglich, wenn man bedenkt, wie tonisch verschiedene Biegungen man diesen Modellen und dadurch der ganzen Melodie geben kann. Z. B.

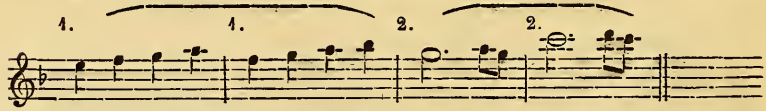
606. 

Und doch stehen wir damit erst am A B C dieser wunderbaren Metamorphosenkunst!

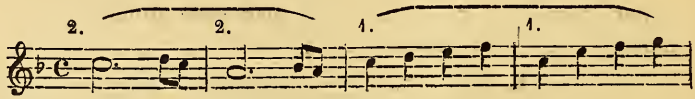
Wir haben immer nur 1–2 oder 2–1 genommen und in derselben Ordnung fortgeführt. Wie können wir aber diese zwei Zahlen nur im Raume von acht Takten verschieden stellen!

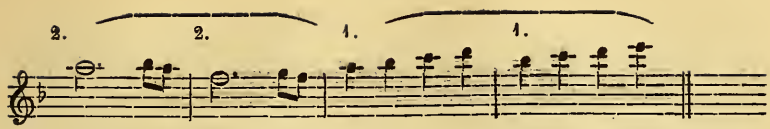
Z. B. 1—1, 2—2, 1—1, 2—2.

607. 



2—2, 1—1, 2—2, 1—1.

608. 



Der Schüler begreift jetzt, wie die Sache gemeint ist: wir können uns daher von jetzt an in den Beispielen beschränken und brauchen nur Zahlenandeutungen zu geben. Er arbeite folgende Schema's mit seinen Motiven durch, und ersinne sich selbst weitere Motivmischungen und Ordnungen.

1—1—1—2, 1—1—1—2. 2—2—2—1, 2—2—2—1.
1—1—1—1, 2—2—2—2. 2—2—2—2, 1—1—1—1.
1—2—2—1, 1—2—2—1. 2—1—1—2, 2—1—1—2.
1—2—1—1, 1—2—1—1. 2—1—2—2, 2—1—2—2.

Ferner:

1—1—1—1, 1—1—2—2. 2—2—2—2, 2—2—1—1.

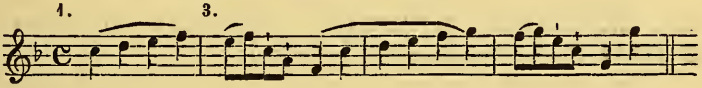
Und alle diese wieder mit den Umkehrungen, einzeln und zusammen!

Wir haben nur das erste und zweite Motiv mit einander verbunden. Die Beethoven'sche Melodie hat aber vier Motive.

Wir können also ferner verbinden:

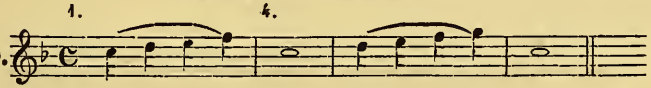
b. Das erste und dritte Motiv.

609.



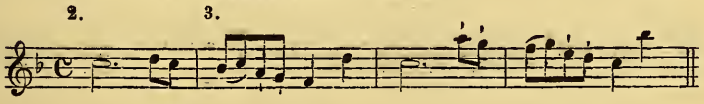
c. Das erste und vierte Motiv.

610.



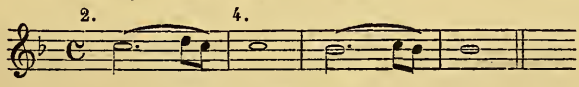
d. Das zweite und dritte Motiv.

611.



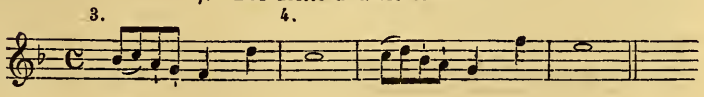
e. Das zweite und vierte.

612.

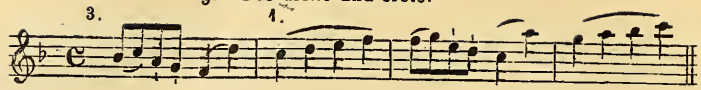


f. Das dritte und vierte.

613.



g. Das dritte und erste.

614. 

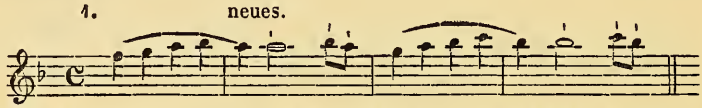
Und mit allen diesen verschiedenen Modellen können wir wieder alle die Veränderungen vornehmen, welche unter I. angedeutet worden!

III. Man kann alle Motive der ursprünglichen Melodie nehmen und daraus neue Melodien nach allen den bisherigen Prozeduren bilden!

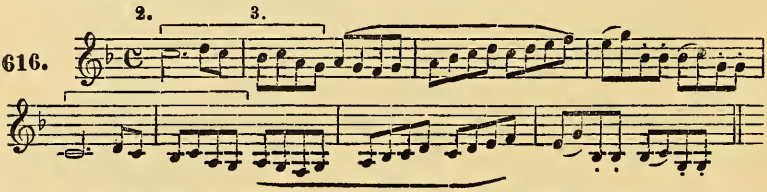
Der Schüler bedarf keiner Beispiele mehr, um die mannichfaltigsten Umwandlungen seiner ursprünglichen Melodie vornehmen zu können.

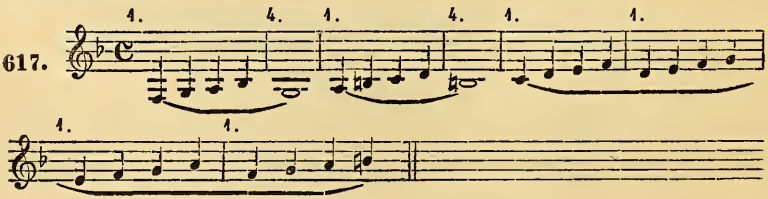
Man kann aber

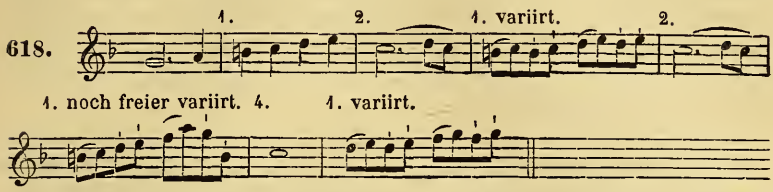
IV. mit ursprünglichen Motiven theilweise auch neue verbinden, z. B.

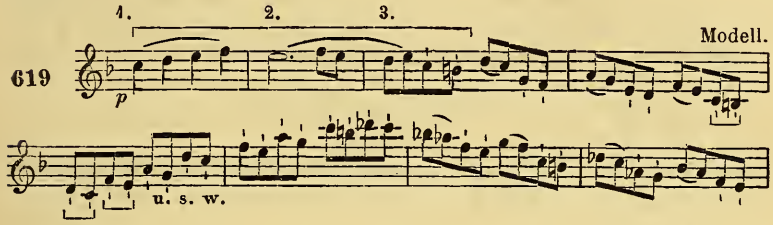
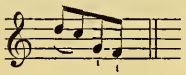
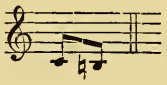
615.

und mit solchen Bildungen wieder alle bisher aufgezeigten Veränderungen vornehmen!

Ich will nun einige von Beethoven in seinem Quartett verwendete Umwandlungen hersetzen, damit der Schüler sehe, dass die Sache in der Praxis wirklich vorhanden ist.

616.

Hier ist das zweite Motiv ganz, das dritte halb genommen, das andere Motivmaterial zu dem Satze neu dazu erfunden.

617.

Hier sind zwei Motive des Themas benutzt nach der Ordnung: 1—4, 1—4, 1—1—1—1.

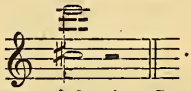
618.

Hier ist ein neues vorgesetzt. Die Erklärung der anderen steht über der Melodie.

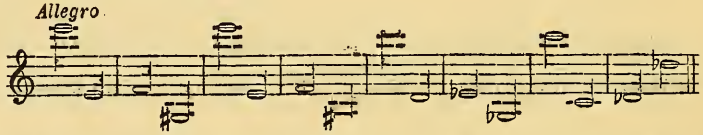
619

Hier ist 1-2 ganz, 3 nur halb von der ursprünglichen Melodie genommen, das Uebrige durch Fortführung des halben dritten Motivs gebildet, zuerst durch , dann, wie die kleinen Einhakungen zeigen, durch das kleine Motivglied  .

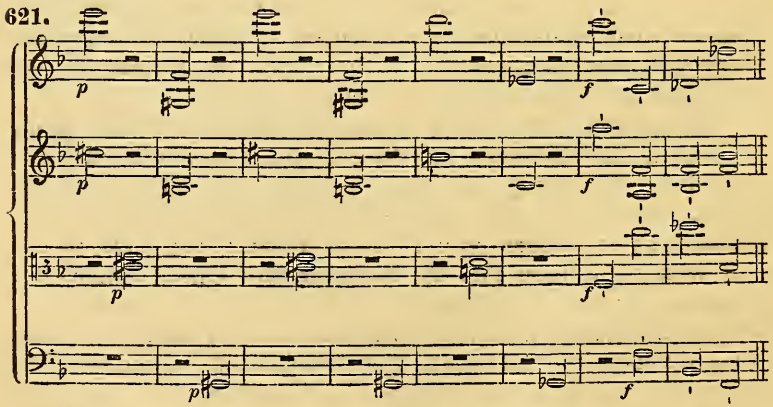
Die Vortheile, welche sich aus diesen Uebungen ergeben, sind erstens, dass der Schüler lernt einem ihm vorschwebenden melodischen Gedanken Rundung und Ausdruck zu geben, ihn »meilleur« zu machen, wie Beethoven sagte, zweitens dass er lernt sich von einem noch so kleinen Einfall aus weiter zu helfen.

Die taktweise Abtheilung und Konstruktion der Motive ist ein Nothbehelf, um überhaupt nur die Erfindungskraft zu wecken und zu stärken. Sie ist eine pädagogische Fiction, die einem Laufkorbe gleicht. Hat der Schüler erst an ihr die Fähigkeit erworben, seine Phantasie zu verwenden, so wirft er dieses Mittel von selbst ab und ohne Weiteres werden ihm die Melodien nach einem freieren und grösseren Zuschnitt einkommen. In der That sind die Melodien, die lediglich und durchaus taktweise zusammengesetzt sind, die schlechtesten selbst für die Tanzmusik und Marschmusik. Symmetrie und die Klarheit von Mass und Zahl ist ein Hauptgesetz aller Tongestaltung, aber es darf nicht in das Kleinliche ausarten. In den Meisterwerken selbst wird der Schüler Melodien von verschiedenster Motiv-

abtheilung finden. Es giebt achttaktige Melodien, die fünf, sechs, ja sieben verschiedene Motive enthalten. Es giebt aber auch viele, die aus weniger als vier Motiven bestehen; langathmige Themen, in denen man nur zwei Motive abtheilen kann. Dass ein ganzes Thema nur aus einem kurzen Motivglied besteht, gehört bei Beethoven nicht zu den Seltenheiten.

Uebungen der eben gezeigten Art kann und soll der Schüler von nun an täglich machen. Wo er geht und steht ist er fähig, ein Motiv oder einige zu ersinnen, und daraus Hunderte von verschiedenen Melodien und musikalischen Gedanken überhaupt zu bilden. Oder gäbe es wohl einen Tag, wo sein Kopf nicht im Stande wäre, einige Melodien zu erzeugen, im schlimmsten Falle ein Motivglied? etwa:  . Wer wäre nach den vorhergegangenen Uebungen nicht im Stande, es acht Takte hindurch fortzuspinnen durch Wiederholung? Z. B.

620.

Was aber aus solchem kleinen Keime, zuerst durch melodische Bildung, dann durch Ausführung in der Partitur werden kann, zeigt die Stelle in dem Beethoven'schen Quartett *F* dur, Op. 59, dem sie entnommen.

621. 

Freilich kommt bei der Ausbildung solcher gering scheinenden Keime im Kunstwerke eine **höhere gei-**

stige Thätigkeit mit ins Spiel. Aber ehe diese mit ins Spiel kommen kann, muss die Technik, muss das Handwerk erst tüchtig durchstudirt und durchgeübt sein. Es kann Einer das Tiefste und Schönste denken, fühlen, wollen, — was hilft es ihm ohne technische Gewandtheit?

Folgt der Schüler den Anleitungen zur Melodiebildung, dann werden ihm die späteren Lehren, welche ihn in das höhere künstlerische Schaffen einweihen sollen, wenn ihm nicht alles Talent mangelt, gewiss keine unüberwindlichen Schwierigkeiten darbieten.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Die Nachahmung.

Wenn von einem Modell Sequenzen in derselben Stimme fortgeführt werden, nennen wir letztere Wiederholungen. Wenn die Sequenzen in anderen Stimmen erscheinen, sind es Nachahmungen.

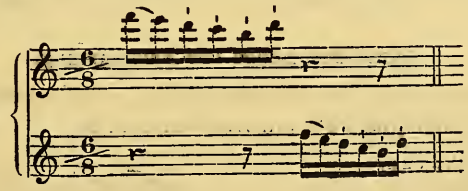
Die Nachahmungen sind für thematische Arbeit ein Hauptmittel, verleihen allen Arten von Kompositionen einen grossen Reiz, und werden namentlich auch im Quartett sehr häufig angebracht.

Ehe wir daher an die Formung ganzer Tonstücke gehen, wollen wir erst die verschiedenen Arten von Nachahmungen kennen und schaffen lernen.

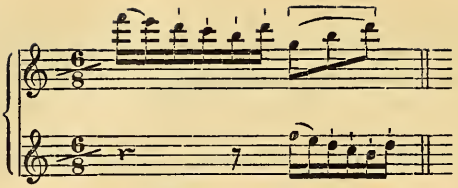
Es gehört zu einer Nachahmung, wie schon bemerkt worden, ein Modell und eine Sequenz in einer anderen Stimme, folglich wenigstens zwei Stimmen.

Die einfachste und leichteste Art ist, wenn die Stimme, welche das Modell vorträgt, beim Eintritt der Sequenz schweigt.

622.



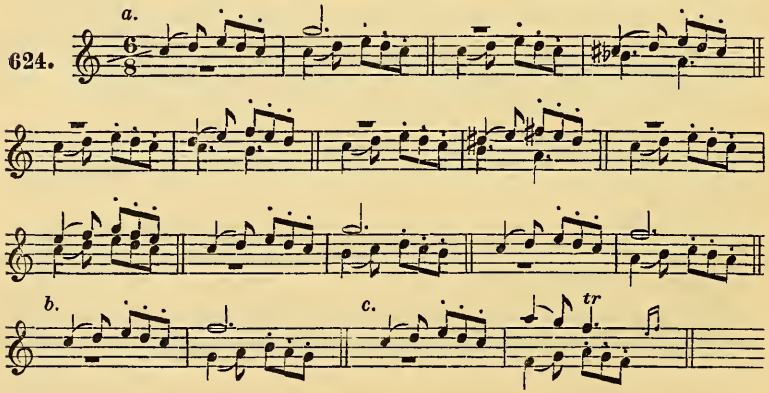
Es kommen solche Bildungen in den Werken der besten Meister vor, und können zu anmuthigem Wechselspiel der Stimmen Gelegenheit geben. Im Ganzen werden sie selten gebraucht. Gewöhnlich bricht das Modell nicht ab, sondern führt seine Stimme beim Eintritt der Sequenz fort.

623.

Was dann diese fortgeführte Stimme zu der Nachahmung hören lässt, nennt man Gegensatz. In vorstehendem Beispiel ist das eingehakte Motivglied der Gegensatz zu der darunter erscheinenden Nachahmung.

Die Nachahmungen sind unter mancherlei Gesichtspunkten zu betrachten, die wir jetzt entwickeln wollen.

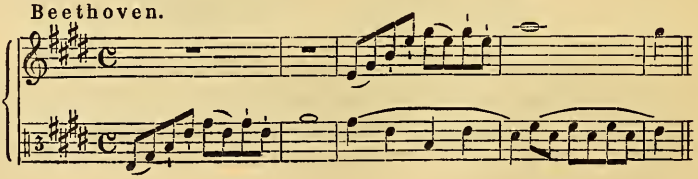
Intervalleneintritt der Nachahmung.

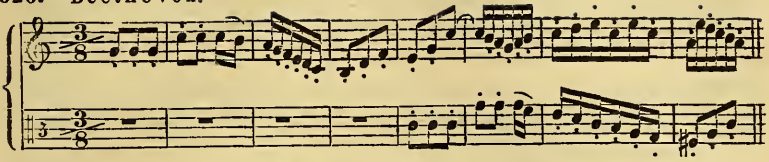
Die nachahmende Stimme kann auf jedem Intervall eintreten, auf der reinen, auf der übermässigen Prime, auf allen Arten von Ober- und Untersekunden, Terzen, Quarten, Quinten u.s.w. Z.B.

624.

Kürze und Länge der Nachahmung.

Das Modell kann sein ein Motivglied, wie in Beispiel 623, ein Motiv, wie in Beispiel 624, ein Abschnitt, z.B.

Beethoven.

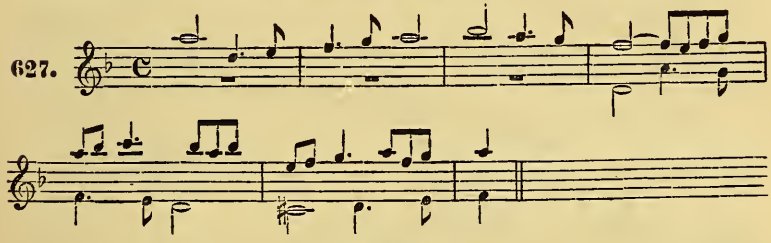
625.

ein Satz, —

626. Beethoven.

und überhaupt jeder musikalische Gedanke, der einen auffass- und behaltbaren Sinn giebt.

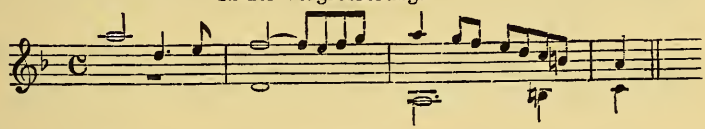
Veränderungen der Nachahmung.

Das Modell kann nachgeahmt werden:

In der Gegenbewegung.

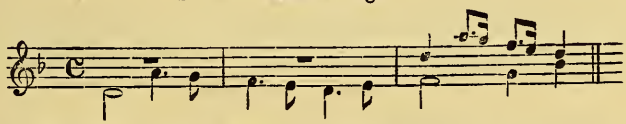
627.

In der Vergrösserung.

628.



In der Verkleinerung.

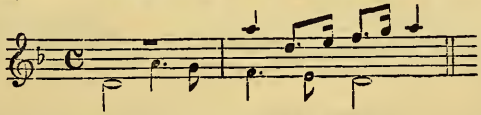
629.



Auch mehrere dieser Veränderungen zugleich kann man anwenden. Z. B.

Nachahmung in der Verkleinerung und Gegenbewegung zugleich.

630.



Strenge und freie Nachahmung.

Wenn das Modell von der anderen Stimme genau mit denselben Intervallen und Intervallengrössen, die kleine Sekund z. B. mit der kleinen Sekund, die grosse Terz mit der grossen Terz nachgeahmt

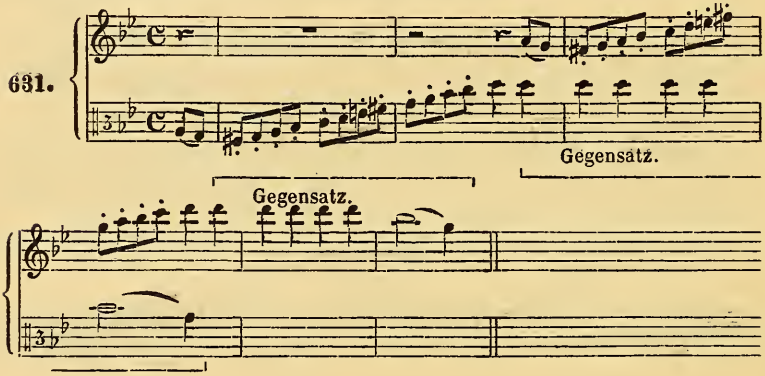
wird, ist es eine strenge Nachahmung, wie in Beispiel 624 bei *a.*, b. und *c.* zu sehen. Davon wird in einer späteren Lehre die Rede sein.

Freie Nachahmungen sind solche, wo das Modell nicht so streng in allen Intervallenschritten wiedergegeben, wo z. B. ein kleiner Sekundenschritt mit einem grossen, ein Terzenschritt mit einem Quartenschritt u. s. w. nachgeahmt wird. Solcher Art sind die übrigen Nachahmungen in Beispiel 624.

Kanonische Nachahmungen.

Wenn die Nachahmung nicht allein das Modell, sondern auch den Gegensatz fortführt, wird sie eine kanonische genannt. Z. B.

631.



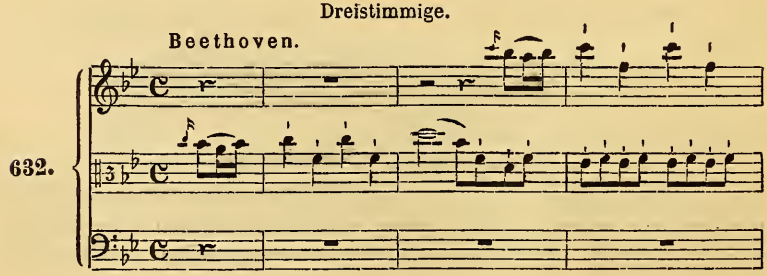
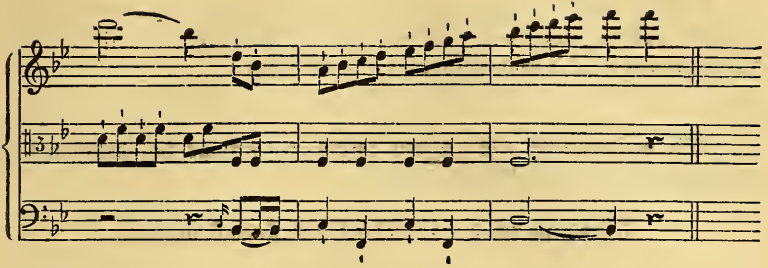
Ein ganzes Stück so fortgeführt, heisst Kanon, dessen nähere Erklärung ebenfalls einer späteren Lehre vorbehalten bleiben muss.

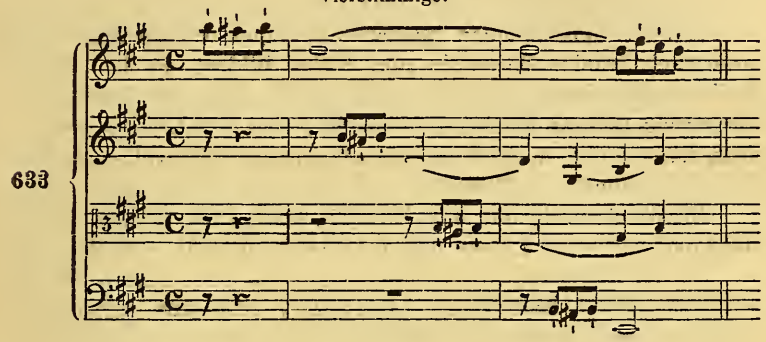
Zahl der Stimmen.

Wie unter zwei, können auch unter drei, vier und mehr Stimmen Nachahmungen stattfinden. Z. B.

Dreistimmige.

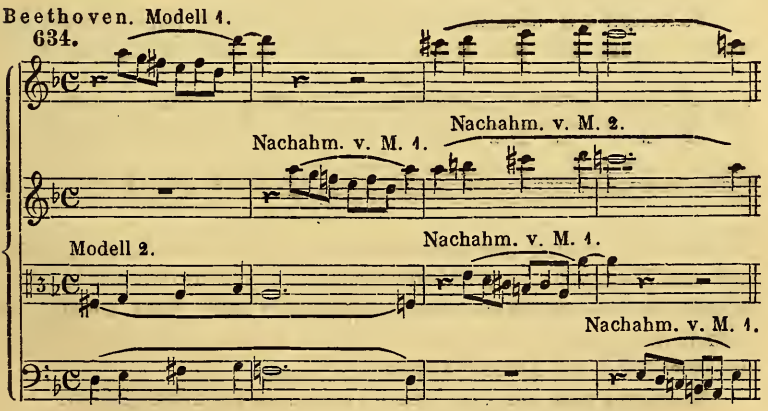
Beethoven.

632.

Vierstimmige.

633

Doppelnachahmungen.

Sie entstehen, wenn zwei Modelle zugleich aufgestellt und nachgeahmt werden.

Beethoven. Modell 1.

634.

Die unendlich verschiedenen Anwendungen und Mischungen aller dieser Nachahmungsarten muss der Schüler in den Partituren

der Meister studiren. Er wird namentlich in den Quartettkompositionen selten eine Seite finden, wo nicht eine oder die andere Nachahmungsweise sich seinem Auge darböte.

Wir wollen nun die Regeln angeben, welche bei solchen Gestaltungen zu berücksichtigen sind.

Uebungen in den verschiedenen Nachahmungen.

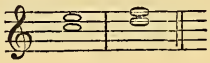
Zweistimmige.

Der Gegensatz in harmonischer Hinsicht.

In der zweistimmigen Nachahmung muss der Gegensatz eine gute zweistimmige Harmonie zum Modell bilden. Es ist über die Bedingungen einer solchen in dem Kapitel über die harmonische Figurirung Einiges vorgebracht worden. Diese Setzweise wird jedoch dem Schüler in der Regel am schwersten. Wir wollen sie daher hier noch einmal, ausführlicher und auf andere Weise behandeln.

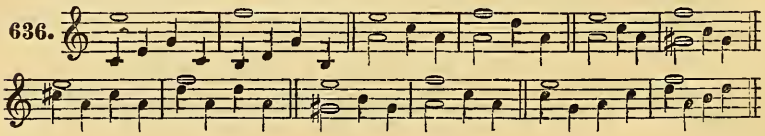
Da alle Accorde nur unvollständig erscheinen können, so entsteht dadurch leicht Leere und Unbestimmtheit der Harmonie.

Das Hauptmittel, beide Mängel zu vermeiden, liegt in der Anwendung der harmonischen Figurirung, oder der gebrochenen Accorde. Nehmen wir folgende Töne an:

635. 

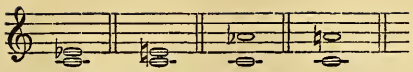
zu wie vielen Accorden können sie gehören!

Begleiten wir dagegen die obere Stimme mit gebrochenen Accorden, so lässt sich jede Harmonie ganz bestimmt darstellen. Z. B.

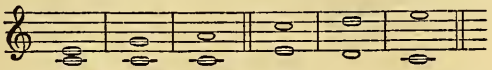
636.

Bei Anwendung der gebrochenen Accorde, die dann natürlich auch mit Wechselnoten und Durchgängen ausgefüllt werden können, ist also die Schwierigkeit nicht so gross als wenn Note gegen Note einfach mit einem Accordtone begleitet werden soll, und folglich nur zwei Töne des Accordes erscheinen.

Hier sind nun folgende Bemerkungen zu berücksichtigen.

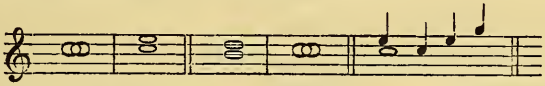
1. Die Intervalle, welche sich für die zweistimmige Setzweise am besten eignen und deshalb am meisten gebraucht werden, sind die kleine und grosse Terz, die kleine und grosse Sext.

637. 

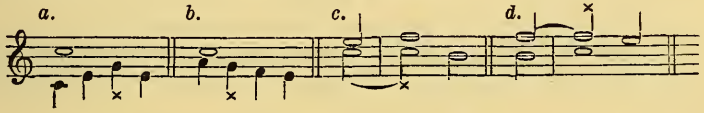
Danach kommt die reine Quint und die reine Oktav. Doch klingen beide schon harmonisch leerer, und sollen nur einzeln zwischen den Terzen und Sexten zuweilen gebraucht werden. Z. B.

638. 

Der Einklang giebt gar keine Harmonie, und ist nur am Anfange und zum Schluss eines Gedankens, oder vorübergehend in harmonischer Figurirung zu verwenden. Z. B.

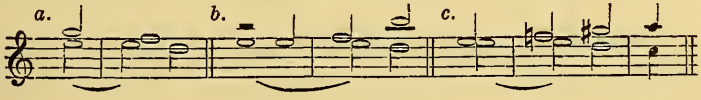
639. 

Die reine Quart klingt als Accordintervall leer. Sie kann nur entweder als harmonische Nebennote, wie bei *a.*, oder als Durchgang, wie bei *b.*, oder als Vorhalt, unten oder oben, wie bei *c.* und *d.* erscheinen.

640. 

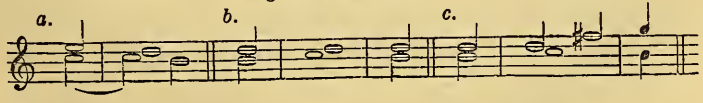
2. Die übrigen Intervalle können theils als wirkliche Accordtöne, theils als Vorhalte, Wechselnoten und Durchgänge gebraucht werden. Die nachfolgenden Beispiele aber werden genügen, den Schüler zu orientiren:

Die kleine Sekund.

641. 

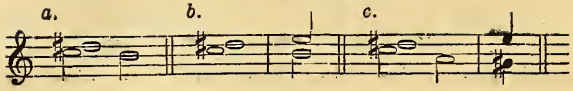
Bei *a.* als Vorhalt der Terz; bei *b.* als Sekundaccord des Nebenseptaccordes; bei *c.* als Vorhalt mit Auflösung auf einem zweiten Accord.

Die grosse Sekund.

642. 

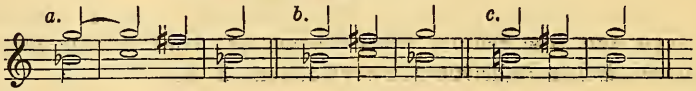
Bei *a.* als Vorhalt; bei *b.* als Sekundaccord; als letzterer deutlicher durch eine zweite harmonische Note bei *c.*

Die übermässige Sekund.

643. 

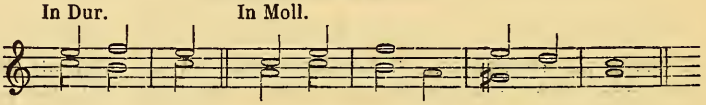
Nur als Vorhalt wie bei *a.* brauchbar. Sollte sie sich als Accord wie bei *b.* auflösen, so geschähe es in das leere Intervall der Quart; in letzterem Falle müsste ein zweites Accordintervall folgen, wie bei *c.*

Die übermässige Quart.

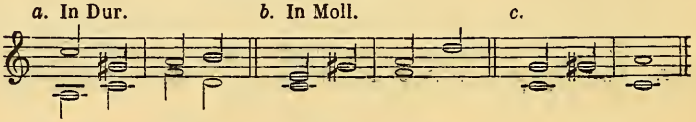
644. 

Als Auflösung des Vorhaltes bei *a.*; als Accord bei *b.* und *c.*

Die verminderte Quint.

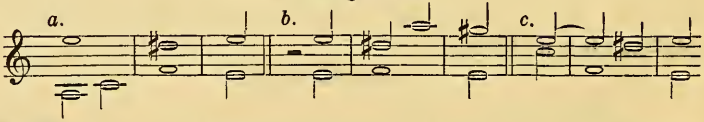
645. 

Die übermässige Quint.

646. 

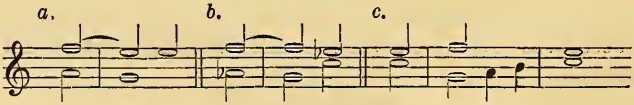
Bei *a.* und *b.* als Accord, bei *c.* als Durchgang.

Die übermässige Sexte.

647. 

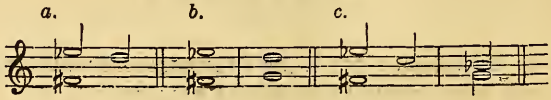
Besser bei *b.* mit zweitem Accordton, als bei *a.*, bei *c.* vorgehalten.

Die kleine Septime.

648. 

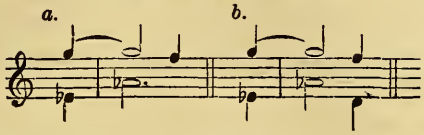
Als Vorhalt bei *a.* und *b.*, bei *c.* frei.

Die verminderte Septime.

649. 

Bei *a.* als Vorhalt; bei *b.* als Accordnote; besser bei *c.* mit einem zweiten Accordtone.

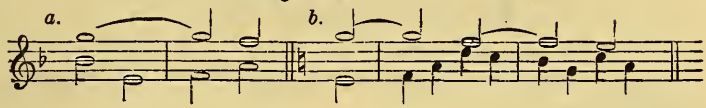
Die grosse Septime.

650.

Bei *a.* als Vorhalt, bei *b.* als Accord.

Die kleine None.

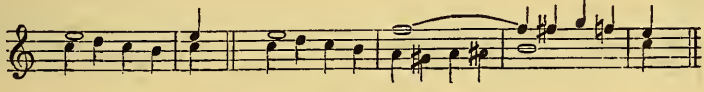
Wie die kleine Sekund eine Oktav höher.

Die grosse None.

651. 

Nur als Vorhalt, aber mit fortschreitendem Bass in ein anderes Accordintervall.

Als Wechselnoten und Durchgänge können, wie schon bemerkt, alle Intervalle vorkommen,

652. 

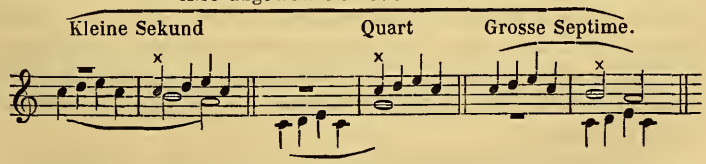
was weiterer Beispiele nicht bedarf.

Eintritt der Nachahmung.

Beim Eintritt der Nachahmung ist vorzüglich darauf zu sehen, dass das erste Intervall des Gegensatzes ein gutes Verhältniss zu jener bilde, und zugleich die Harmonie bestimmt ankündige.

Deshalb vermeidet man in der Regel die kleine Sekunde, mehr aber noch die reine Quart und grosse Septime.

Also ungewöhnlich oder schlecht:

653.

Die Eintritte in sämmtlichen früher angeführten Beispielen von Nachahmungen zeigen gute und bestimmte harmonische Verhältnisse.

Die Fortführung des Gegensatzes.

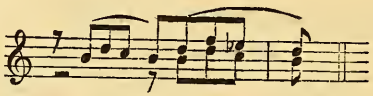
Zweierlei ist hierbei zu berücksichtigen.

Der Gegensatz soll — wie dies schon im Worte liegt — sich von dem Modell rhythmisch und tonisch unterscheiden und

der Gegensatz soll doch eine Fortsetzung des Modells bilden.

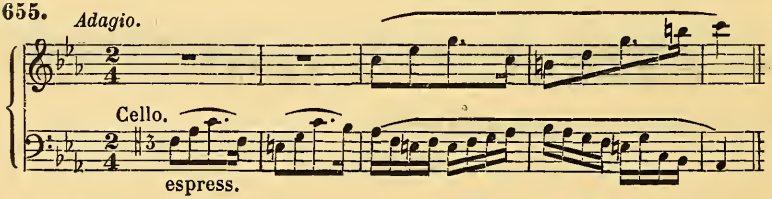
Was den ersten Grundsatz betrifft, so kommen in den modernen Kompositionen der besten Meister allerdings Stellen vor, die demselben widersprechen, wie z. B.

654.



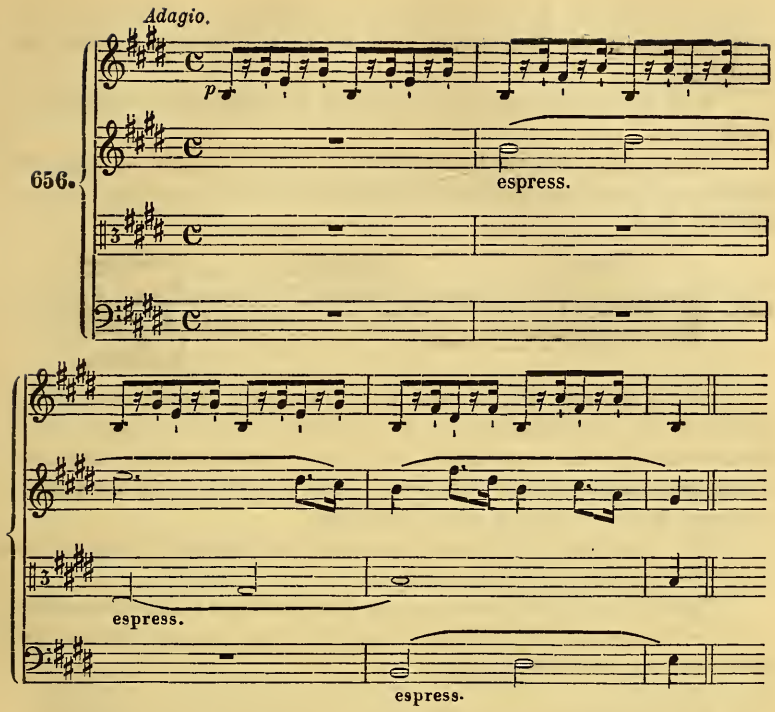
Allein dieselben bilden Ausnahmen, mit welchen der Schüler nicht beginnen kann.

Der Lernende muss das Wesen der Gegensätze an vielen guten Gestaltungen der Meister studiren. Als Anleitung dazu mögen einige Beispiele folgen.

655. *Adagio.*

In vorstehender Nachahmung aus dem Adagio des Beethoven'schen *F*dur-Quartetts, Op. 59, sind beide Forderungen erfüllt. Betrachtet man die Nachahmung in der Oberstimme — im dritten und vierten Takte — und den Gegensatz dazu im Violoncello, so erkennt und fühlt man die rhythmische Verschiedenheit. Sieht man auf die untere Stimme allein, und verfolgt ihren Gang vom Anfang bis zum Ende für sich, so wird man eine einheitsvolle Melodie nicht vermissen. Sie wandelt selbständig für sich hin, als hätte sie sich nach einer zweiten Stimme gar nicht zu richten.

Es können natürlich ausser den Stimmen, welche die Nachahmungen bringen, auch noch andere als blosse Begleitung dazu gesetzt werden.

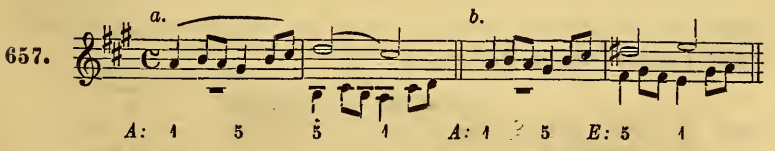
Folgende dreistimmige Nachahmung mit einer Nebenstimme in der ersten Violine aus dem Quartett Nr. 8, Op. 59 von Beethoven ist ein schönes Beispiel.



Die harmonische Unterlage der Nachahmung.

Im Allgemeinen ist als Grundsatz anzunehmen, dass das harmonische Verhältniss des Modells sich bei der Nachahmung wiederholen soll. Ruht z. B. das Modell auf einem einzigen Accorde, so soll die Nachahmung auch nur einen als harmonische Unterlage haben. Der Accord der Nachahmung kann dabei derselbe oder ein anderer sein.

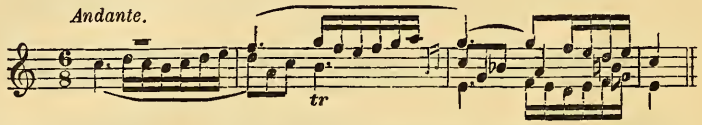
In Beispiel 656 hat das Modell einen Accord zur harmonischen Unterlage, und jede Nachahmung auch.

Hat das Modell zwei Accorde, so soll auch die Nachahmung zwei haben.

Man sieht aus vorstehendem Beispiele, dass es auf den gleichen symmetrischen Wechsel der Accorde, nicht auf die gleiche Modu-

lation ankommt. Bei *a.* wie bei *b.* hat jede Hälfte des Taktes einen andern Accord, die Modulation aber ist in beiden Abschnitten verschieden.

Was bei zwei Accorden, ist auch bei drei und mehreren zu beobachten.

Allerdings weichen die Meister von dieser Maxime ab und harmonisiren zuweilen die Nachahmung mit mehr Accorden als das Modell. Z. B.

658.

Hier ruht das Modell auf dem tonischen Dreiklange allein, während die Nachahmungen in der Ober- und Unterstimme mit mehreren Accorden begleitet sind. Der Schüler möge auch diese Verschiedenheiten üben, aber erst, wenn er sich in den oben angegebenen Weisen gehörig ausgebildet hat.

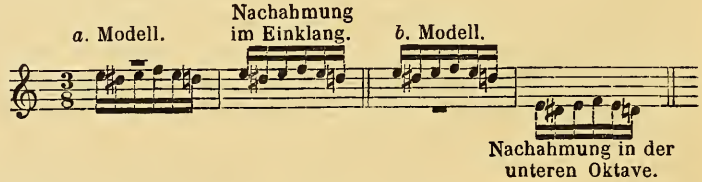
Alle modulatorisch guten Accordfolgen können zum Eintritt einer Nachahmung benutzt werden.

Für die Uebungen, welche der Schüler in der zweistimmigen und dreistimmigen Nachahmung von jetzt ab vornehmen wird, folgen hier noch einige Anweisungen.

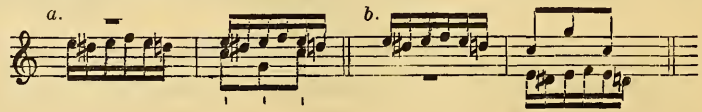
I. Die zweistimmige Nachahmung auf einem, und zwar demselben Accorde, welcher dem Modell zu Grunde liegt.

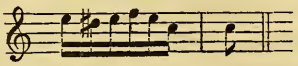
Der Schüler erfinde sich ein Modell und setze dann die Nachahmung in eine andere Stimme, zuerst in demselben Intervalleintritt, d. h. im Einklang, oder als Oktav. Z. B.

659.



Alsdann führe er das Modell weiter nach den Gesetzen der zweistimmigen Setzweise überhaupt und mit Berücksichtigung eines guten Gegensatzes, z. B. etwa so:

660.

Hierbei wird der Schüler gleich bemerken, wie viel darauf ankommt, dass der Schlusston des Modells natürlich in das erste Intervall des Gegensatzes einmündet. Wäre z. B. die letzte Note des Modells in vorstehendem Beispiel (anstatt *d*) *c*, —

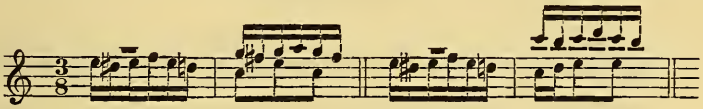
661. 

so wäre der melodische Fortschritt schon etwas steifer, während oben bei 660 das *d* ganz natürlich in das *c* herunter tritt.

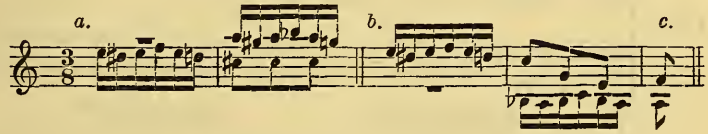
Man muss daher bei Erfindung des Modells immer schon den Eintritt der Nachahmung, dem Accord und Intervall nach, im Sinne haben, um sich bei jenem nach diesem richten zu können.

Hat der Schüler sich so an Nachahmungen auf demselben Accorde und mit demselben Intervalleintritt geübt, so versuche er:

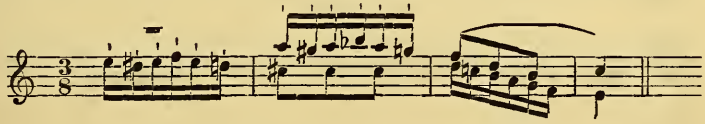
a. Eintritte auf demselben Accorde, aber in anderen Intervallen. Z. B.

662. 

b. Eintritte auf einem anderen Accorde. Z. B.

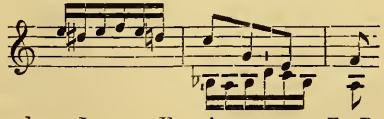
663. 

Um aber solchen kleinen Gestaltungen mehr Befriedigung für das Gefühl zu verleihen, gebe man ihnen einen Anhang und Abschluss. Z. B. die Nachahmung bei *a.* in Beispiel 663 könnte man so fortführen:

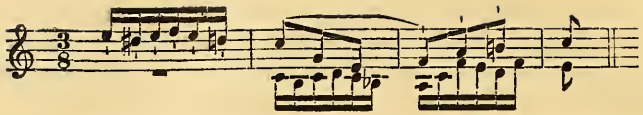
664. 

Gegen das Modell und den Eintritt der Nachahmung bei *b.* in Beispiel 663 wäre nichts einzuwenden, wenn der Schluss nicht zu steif wäre.

Eine fliessendere Auflösung erhalten wir entweder, indem wir frei nachahmen



oder auf einem andern Intervalle einsetzen. Z. B.

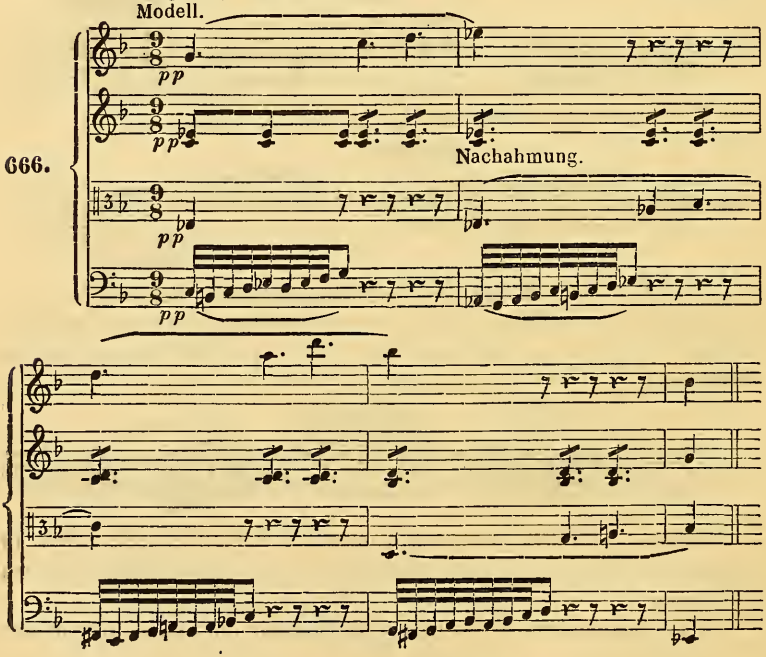
665.

Hat der Schüler nun diese einfache Art von zweistimmigen Nachahmungen durchgeübt, so möge er Nachahmungen zwischen zwei Stimmen mit begleitenden Nebenstimmen versuchen, wie sie in den Werken der Meister öfter, als rein zweistimmig erscheinen. Hier ist die Schwierigkeit nicht so gross, weil man auf gute zweistimmige Harmonie nicht Rücksicht zu nehmen hat, da die anderen Stimmen die fehlenden Intervalle ergänzen können.

Die Gestaltungen der Art sind unendlich, müssen in den Musterkompositionen aufgesucht und fleissig nachgebildet werden.

Ein Beispiel wird genügen, zu zeigen, wie die Sache gemeint ist.

Aus Beethoven's erstem Quartett.
Adagio affettuoso ed appassionato.

666.

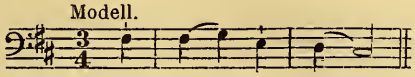


II. Dreistimmige Nachahmungen.

Das Verfahren ist: Zuerst wird das Modell erfunden und in eine Stimme gesetzt. Dann bestimmt man eine gute Accordfolge für die Nachahmung in der zweiten und dritten Stimme. Hierauf sucht man

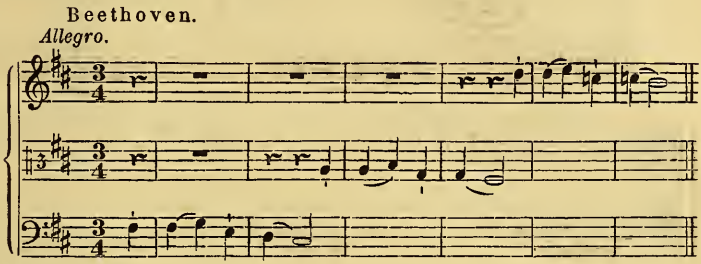
die geeigneten Intervalle für die Eintritte der Nachahmungen, und endlich führt man alle Stimmen melodisch gut fort. Z. B.

667. Modell.



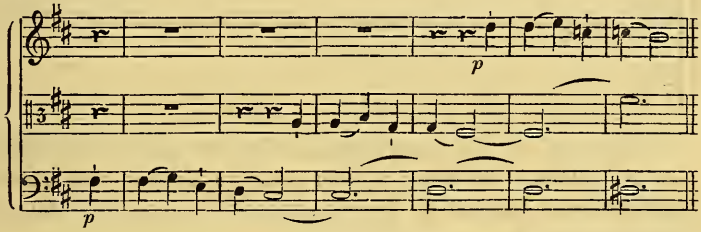
Scizze der Nachahmungen:

668. Beethoven. *Allegro.*



Ausführung:

669.

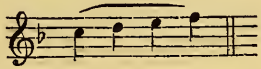


Auf dieselbe Weise werden vier- und mehrstimmige Nachahmungen, welcher Art sie seien, erfunden, angelegt und ausgeführt.

Zum Schlusse dieser Bemerkungen möge noch ein Beispiel folgen, wie aus dem geringen Keime des Motivs einer Melodie die interessantesten Nachahmungen gebildet werden können.

Auf S. 241, Beispiel 590, ist die Themamelodie zu dem ersten Satze des Beethoven'schen *F*dur-Quartetts zu sehen. Das Motiv besteht aus den vier Viertelnoten:

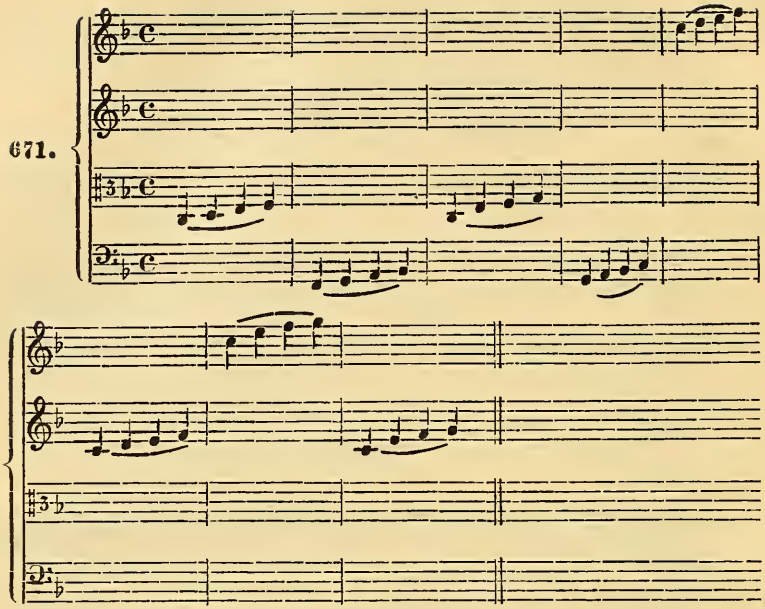
670.

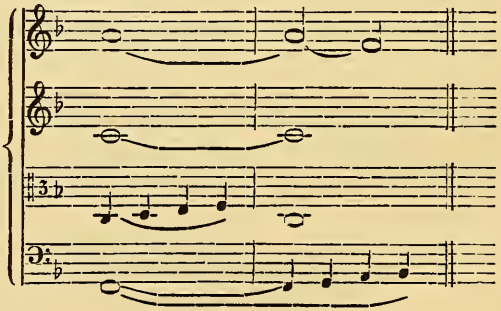


Auf S. 241, Beispiel 591, ist durch Fortsetzung dieses Motivs eine Melodie von acht Takten entstanden.

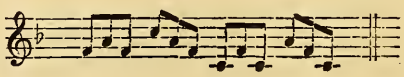
Diese Motive erscheinen dort in derselben Stimme und sind deshalb nur Wiederholungen.

Beethoven hat sie aber in verschiedene Stimmen vertheilt und dadurch Nachahmungen hervorgebracht, nach folgender Ordnung.

671.

Nun galt es, ein interessantes Gewebe der anderen Stimmen dazu zu setzen. Es standen dem geübten Meister unerschöpfliche Mittel dafür zu Gebote. Er konnte zunächst bloss einfache Harmonien hinzufügen. Z. B.

672.

Er wollte aber ein lebhafteres und kontrastirenderes Stimmenspiel, und zwar in einer zweiten Nachahmung hervorbringen. Dazu bedurfte es eines zweiten Motivs. Er wählte folgendes:

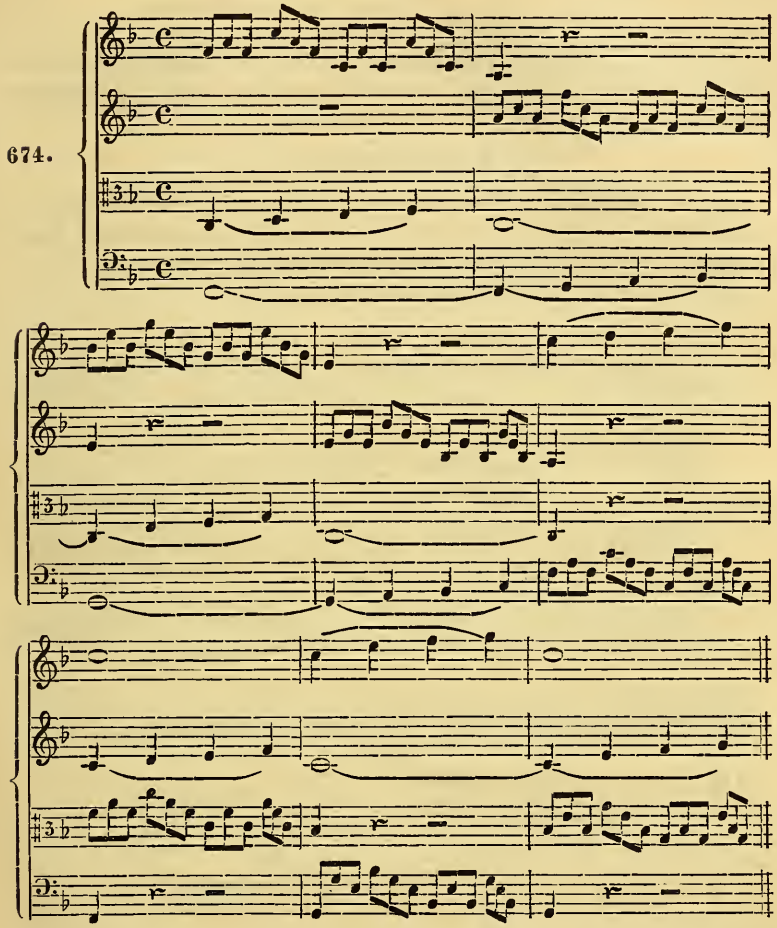
673.



welches er dann gleichfalls in den verschiedenen Takten des Entwurfes Beispiel 671, wo die Stimmen noch schwiegen, vertheilte.

Hierdurch kam folgende schöne Gestaltung zum Vorschein.

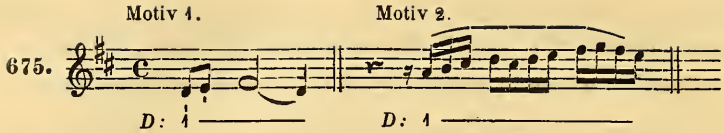
674.



Sie entstand dadurch, dass der Meister zwei, früher einzeln nacheinander erschienene Motive zusammenbrachte und gemeinschaftlich fortführte.

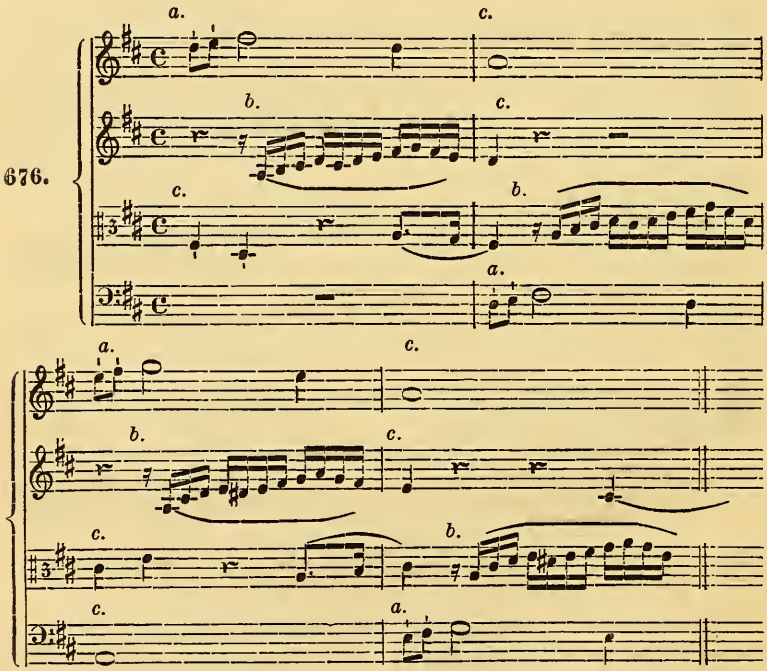
Will nun der Schüler ähnliche Bilder hervorbringen, zunächst jetzt nur noch als einzelne Uebungen in solch polphoner Setzweise, was hat er zu thun?

1. Er erfindet über dieselbe Accordunterlage zwei rhythmisch und tonisch verschiedene Motive. Z. B.



2. Er entwirft sich eine Harmoniereihe von einigen Takten mit symmetrischem Wechsel der Accorde nach den oben angegebenen Grundsätzen, z. B.

$$D : 1, 1, \dot{5} \mid \dot{5} \mid .$$

3. Er bringt das erste Motiv nach diesem Harmonieschema in verschiedene Stimmen, wie etwa bei *a.*, setzt dann das zweite dazu, etwa wie bei *b.*, und füllt endlich die Harmonie aus, etwa wie bei *c.*, mit Rücksicht auf den natürlichen Stimmenfluss.

Auf diese Weise nun übe sich der Schüler fleissig in allen Arten von Nachahmungen fort, bis ihm das mechanische Verfahren dabei so geläufig geworden, dass er kaum noch besonders daran zu denken, dass er nicht mehr mühsam dabei zu rechnen braucht, dass sich die künstlichsten Kombinationen leicht wie von selbst in seinem

Kopfe erzeugen, und sie ihm dienstbar werden für höhere Befehle, welche der ausgebildete schaffende Künstlergeist ihm später diktiren mag.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Die Formen des Quartetts.

Unter den Formen des Quartetts verstehen wir die grossen, selbständigen abgeschlossenen Abtheilungen aus denen ein Quartett besteht. In der Sonatenform, welche dem Quartett, wie der Sinfonie und der Klaviersonate in der neueren Zeit zu Grunde zu liegen pflegt, haben wir gewöhnlich vier solche Abtheilungen oder Formen,

I. ein Allegro (zuweilen mit einer langsamen Einleitung);
II. ein Adagio oder Andante;
III. Presto oder Menuett;
IV. Finale (lebhaft, zuweilen mit langsamer Einleitung) oder Rondo.

Das Schema kann viele Modifikationen erleiden, an erster Stelle kann statt des Allegro ein Andante stehen u. s. w. Hauptsache ist, dass die Abtheilungen in ihrer Folge einen gewissen Gegensatz repräsentiren, einen Wechsel von Bewegung und Ruhe oder umgekehrt. Dieser kam in früherer Zeit noch deutlicher zum Ausdruck, wo die Sonate nur aus den Abtheilungen I., II. und IV. bestand. Haydn schob das Menuett ein, Beethoven setzte an dessen Stelle das Scherzo. Die Suite, welche bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Instrumentalmusik die Hauptform bildete, bestand aus mehr als vier Abtheilungen. Das Verhältniss der Abtheilungen zum Ganzen, wie es in der Sonate besteht, ist eins von vielen. Es sind andere Gruppirungen möglich, haben früher bestanden, sind in neuerer Zeit versucht worden und in der Zukunft noch zu erwarten.

Der gebräuchliche Ausdruck für diese Abtheilungen ist Satz. Indem wir uns desselben bedienen, machen wir darauf aufmerksam, dass wir dieses Wort auch in einem anderen Sinne gebraucht haben: nämlich als die Summe zweier Abschnitte.

Vom Kleinen zum Grossen fortschreitend können wir die Entwickelung eines ganzen Satzes (in dem neuen Sinne) folgendermassen tabellarisch darstellen:

Motivglied.
Motiv.
Abschnitt.
Satz.
Einfache Periode.
Zusammengesetzte Periode, oder Periodengruppe.
Theil.
Folge von Theilen.
Satz.

Jeder einzelne Bestandtheil ist verschiedener Modifikationen, Veränderungen fähig, wodurch eine grosse Mannichfaltigkeit in den Sätzen möglich wird. Wir wollen von diesen allen zunächst nur die Veränderungsfähigkeit der einfachen Periode aufzeigen.

Wir haben die einfache Periode bisher stets achttaktig konstruirt; sie kann aber auch andere Verhältnisse haben. Sie kann sechstaktig sein.

677. *Adagio.* *a.* *p* *b.* *c.* cresc. *p*

678. *Andante.*

679.

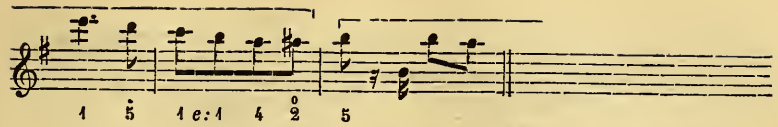
680. oder:

681. oder: u. s. w.

Es giebt ferner:

Siebentaktige einfache Periode.

682. Beethoven.



Solche zu sieben Takten verkürzte einfache Perioden kommen öfter in obiger Endigungsweise vor. Der Schluss oder Halbschluss nämlich fällt in den Anfangstakt der nächsten Periode, wird von dieser gleichsam weggefangen und zum eigenen Anfang benutzt.

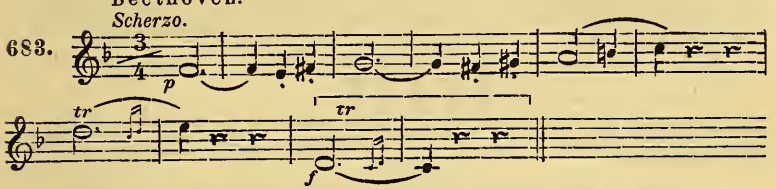
Es giebt

Verlängerte einfache Perioden.

Zu zehn Takten.

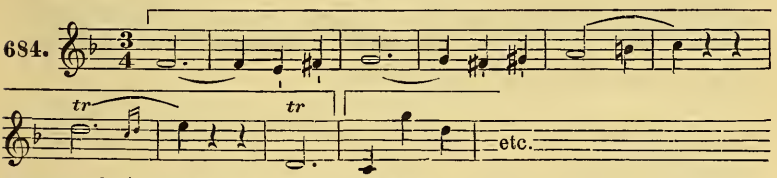
Beethoven.

Scherzo.

683.

Hier ist die Periode durch einen angehängten Abschnitt verlängert, wie die Einhakung zeigt.

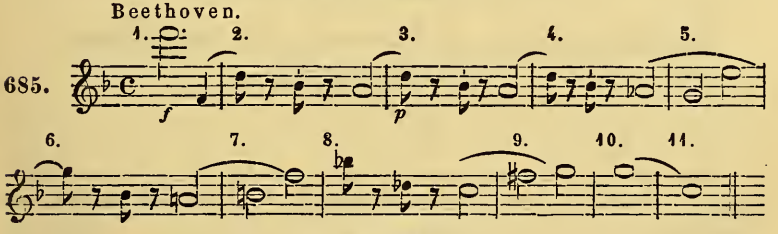
Es giebt Perioden:

Zu neun Takten.

684.

ganz nach Analogie der siebentaktigen.

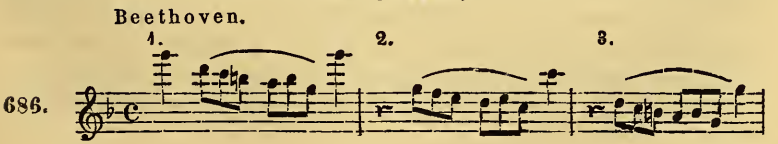
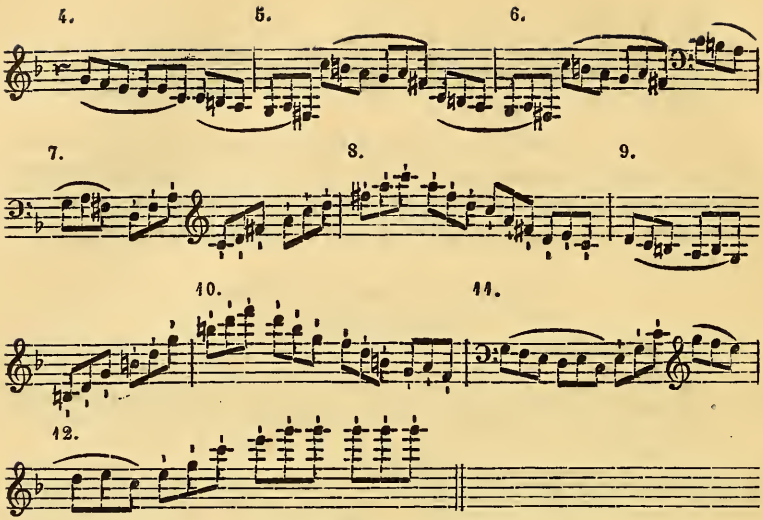
Zu elf Takten.

Beethoven.

685.

Zu zwölf Takten.

Beethoven.

686.



Auch dreizehn-, ja vierzehntaktige Perioden kommen vor.

Fünftaktige Abschnitte sind ebenfalls nachweisbar. Alle diese Bildungen sind am Anfange eines Satzes weniger gebräuchlich, sie treten aber im Verlauf des Stückes, namentlich in den sogenannten Durchführungen häufig auf und verhüten die metrische Monotonie, die durch den ununterbrochenen Gebrauch zwei-, vier- und achttaktiger Konstruktionen leicht entsteht.

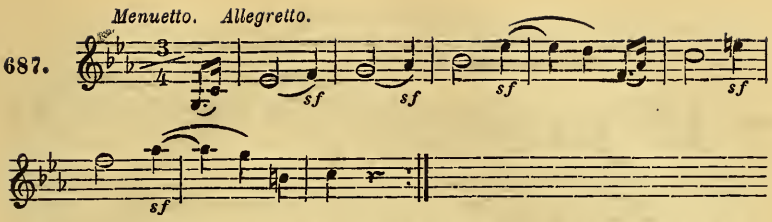
Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Die Komposition der Menuett oder des Scherzo eines Quartetts.

Der Schüler ist nun weit genug um die Komposition eines Scherzo oder einer Menuett des leichtesten Satzes im Quartett, zu versuchen.

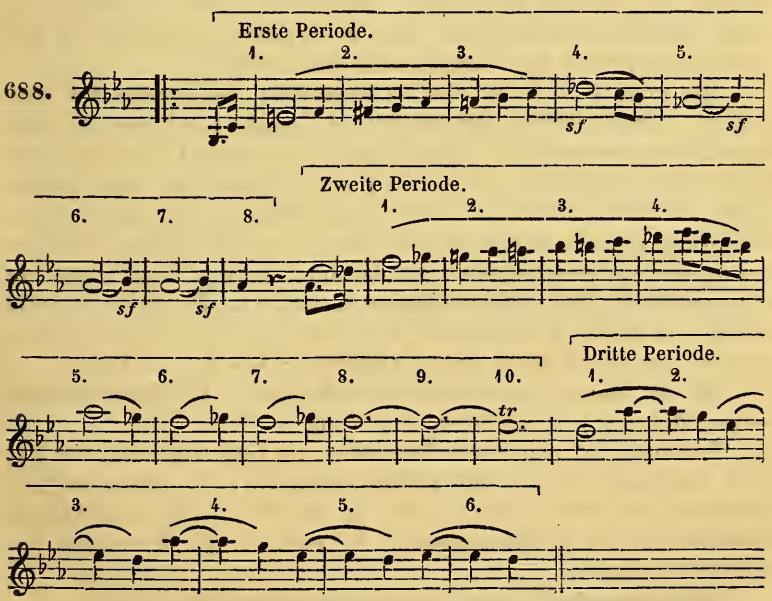
Wir nehmen gleich ein Beispiel in möglichst kurzer Form für den Anfang her, analysiren es, und geben die Methode an, wie man ähnliche Stücke danach komponiren, d. h. zusammensetzen kann.

Der Anfang der Menuett besteht oft nur aus einer einfachen Periode von acht Takten, —

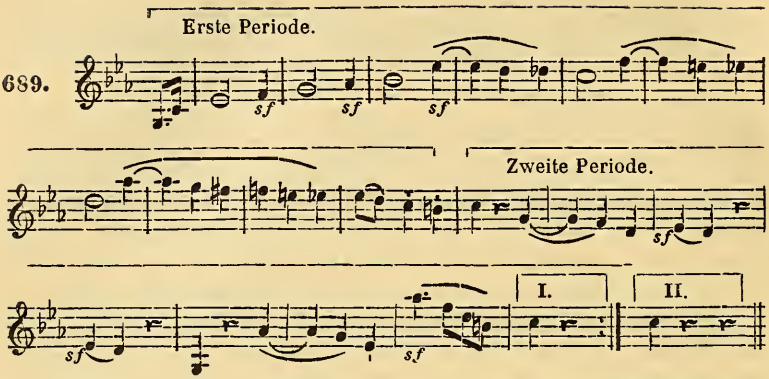
687. *Menuetto. Allegretto.*

welche wiederholt wird, und folglich für das Gehör eine zusammengesetzte, eine Doppelperiode, oder Periodengruppe giebt. Diese erste Gruppe nennen wir die Themagruppe, welche hier in der kleinen Menuettform, zugleich den ersten Theil derselben bildet.

Auf den ersten Theil folgt ein zweiter, der zwei Periodengruppen enthält. Die erste davon bringt mehr oder weniger Perioden, deren Melodien aus dem Melodiematerial des ersten Theils oder der Themagruppe nach den Veränderungsweisen gewoben sind, welche wir in dem Kapitel über die Veränderungen der Melodie angedeutet haben. Wir nennen sie die thematisch gearbeitete, oder Mittelsatzgruppe.

Mittelsatzgruppe der obigen Menuett:

688.

Die zweite Gruppe wiederholt die Themagruppe, meist jedoch in verlängerter Gestalt und mit mancherlei weiteren Veränderungen, welche später angedeutet werden sollen. Wir nennen sie die Repetition.

Repetitionsgruppe,

689.

Dieser ganze zweite Theil wird in der Regel ebenfalls wiederholt, wie die Wiederholungszeichen angeben.

Periodenzahl und Grösse.

Die Mittelsatzgruppe ist aus drei einfachen Perioden zusammengesetzt, wie die Einhakung zeigt. Die erste hat acht, die zweite hat zehn, die dritte sechs Takte. Dies giebt Mannichfaltigkeit der Perioden hinsichtlich ihrer Grösse oder ihres Umfangs.

Die erste Periode hat das Anfangsmotiv des Themas mit dem Auftakt, daran schliesst sich ein zweites, neues Motiv, welches der dritte Takt wiederbringt, dann kommt im vierten Takte ein neues Motiv; die Takte fünf, sechs und sieben bringen das erste Themamotiv, und das Viertel im achten Takt schliesst diese Melodie ab. Die zweite Periode ist eine in der Melodie ziemlich genaue Wiederholung der vorhergehenden, nur in einer anderen Tonart, und am Schlusse durch drei einfache Motive verlängert. Die dritte Periode bringt den zweiten Abschnitt des Themas, und die anderen Takte spinnen das zweite Motiv dieses Abschnittes fort bis ans Ende.

Mit der blossen Umwandlung der Melodie — des Melodiefadens — begnügt sich der gute Komponist nicht.

Er bringt sie in anderen Tonarten. So liegt hier die erste Periode zumeist in *F*moll; die zweite in *Des* dur; die dritte auf der Dominant und Tonika von *C* moll, in der Form einer Halbkadenz zurückleitend in die Haupttonart, in welcher die Repetition erscheint.

Er harmonisirt die umgewandelte Melodie auch anders.

Er vertheilt sie in verschiedene Stimmen.

Er giebt ihr andere Begleitungsfiguren, und ertheilt ihr dadurch auch andere Instrumentation, anderen Klang.

Um den Raum zu sparen, lasse ich die Beispiele zu den Punkten 2, 3, 4 und 5 hier weg, da ich bei der Methode der Erfindung sie einleuchtender darstellen kann.

Die erste Periode der Repetitionsgruppe wiederholt das Thema, aber zu zehn Takten erweitert durch Wiederholung des zweiten Abschnittes und durch Einschieben der wiederholten Motive des zweiten und dritten Taktes der ersten Periode des Mittelsatzes in der Gegenbewegung. Die zweite Periode ist eine angehängte Schlussperiode, gewebt zum grössten Theil aus dem vierten Motiv des Themas, und vermannichfaltigt zum Theil durch die oben unter 2., 3., 4., 5. angegebenen thematischen Veränderungsmittel.

Themagruppe, Mittelgruppe und Repetitionsgruppe bilden den Hauptsatz der Menuett. Ihm folgt

Das Trio.

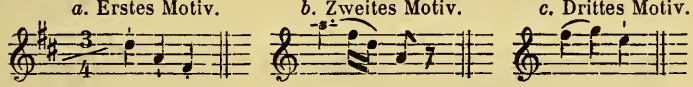
Das Trio besteht ebenfalls, wie die Menuett, aus zwei Theilen und wird nach denselben Gesetzen konstruirt wie diese. Nur wählt der Komponist in der Regel für das Trio eine neue (verwandte) Tonart und sucht seinen Themen einen Charakter zu geben, welcher gegen die des Hauptsatzes kontrastirt.

Nach dem Trio wird der Hauptsatz der Menuett, eventuell mit Varianten wiederholt.

Der Schüler soll nun selbst eine Menuett komponiren.

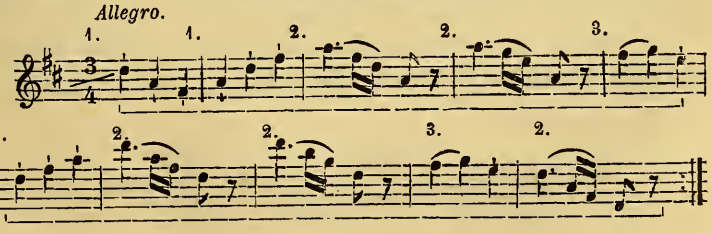
Wir nehmen an, der Schüler wolle eine achttaktige Melodie, ein Thema aus drei verschiedenen Motiven spinnen.

Er suche demnach drei solche Motive im $^3/_4$ Takt, z. B. in *D* dur, zu erfinden, abgesondert für sich, ohne noch an ihren Zusammenhang zu denken. Z. B.

690.

Er ist jetzt im Stande, Hunderte von Melodien aus obigen drei Takten, alle aus demselben Motivmaterial und jede doch wieder anders, hervorzurufen.

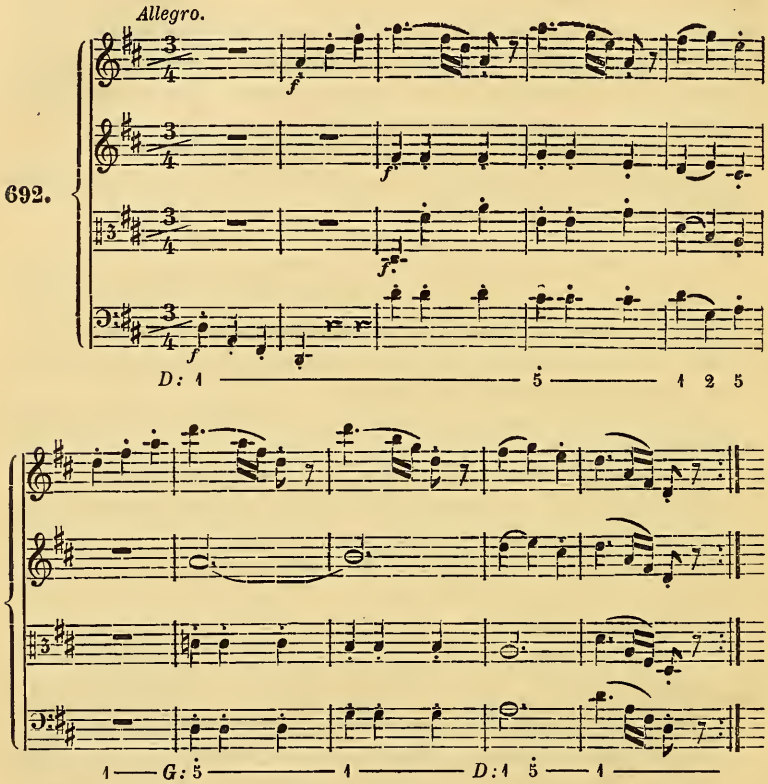
Wir nehmen eine Bildung aus obigen Motiven in folgender Weise an:

Thema zu einer Menuett.

691.

Wir nehmen an, er habe die Accorde zu seinem Thema so bestimmt, wie sie in dem folgenden Beispiel 692 bezeichnet sind.

Wir nehmen ferner an, er vertheile die obige Melodie an verschiedene Stimmen, und geben dem Thema in der Ausführung folgende Gestalt.

692.



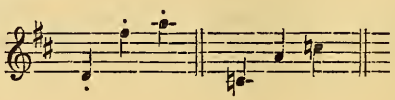
Hiermit ist der erste Theil der Menuett, die Themagruppe, geschaffen.

Nun soll der Schüler aus diesem Material den thematischen Mittelsatz gewinnen. Er mache dazu folgende Vorversuche.

1. Nehme er melodische Umwandlungen mit dem Thema vor, und zwar mit jedem Motiv einzeln. Z. B.

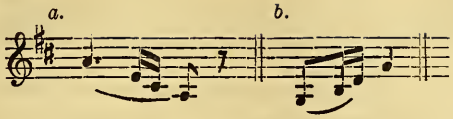
Mit dem ersten:

693.



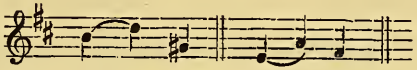
u. s. w.

Mit dem zweiten:

694. 

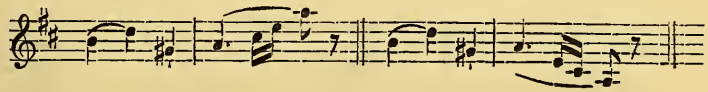
Anmerkung. Das Motiv bei *b.* ist die rückgängige Wiederholung des Motivs bei *a.* Auch solche melodische Umwandlungen kommen zuweilen vor, doch selten, einmal, weil sie nicht leicht zu erkennen sind, und sodann auch, weil sie oft eine unmelodische, gezwungene Gestalt dadurch erhalten, was hier indess nicht der Fall ist.

Mit dem dritten:

695. 

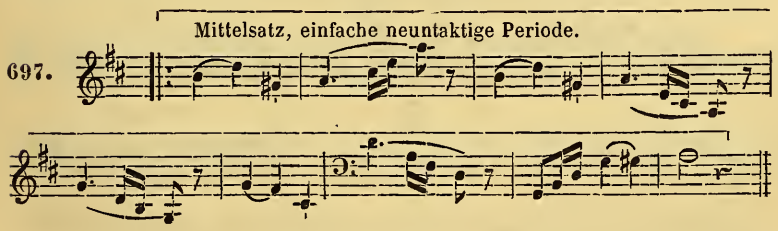
2. Verbinde der Lernende sodann diese verschiedenen Motive mit einander, z. B.

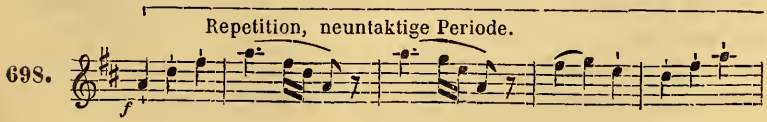
das dritte mit dem zweiten:

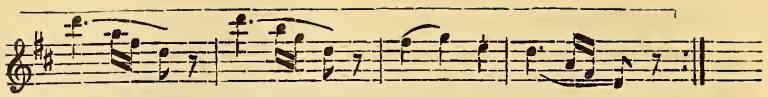
696. 

3. Endlich bilde er daraus eine zusammenhängende Melodie für den Mittelsatz, indem er einige verschiedene Perioden, in anderen, — bei so kleinen Formen nahverwandten, — Tonarten an einander reiht.

Wir wollen, um unsere erste Arbeit der Art kurz und leicht zu machen, den Mittelsatz nur aus einer einfachen Periode bestehen lassen. Z. B.

697.

Daran hänge er dann die Repetition, in einfachster Form, etwa so:

698. 

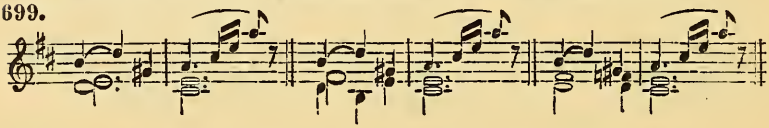


Nun sollen diese Melodieskizzen in der Partitur ausgeführt werden. Die Aufgabe ist, — da sie als solche in allen drei Gruppen sich sehr ähneln —, durch verschiedene Anwendung der anderen thematischen Mittel, als andere Vertheilung an die Stimmen, andere Harmonien, anderes Accompagnement und anderen Klang, dem Dagewesenen neuen Reiz zu geben.

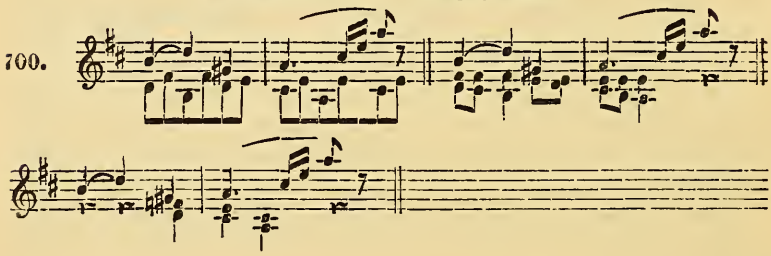
Auch diese Verschiedenheiten soll der Schüler erst einzeln an einzelnen Motiven oder Abschnitten versuchen, z. B.

Der erste Abschnitt des Mittelsatzes mit verschiedenen Harmonien.

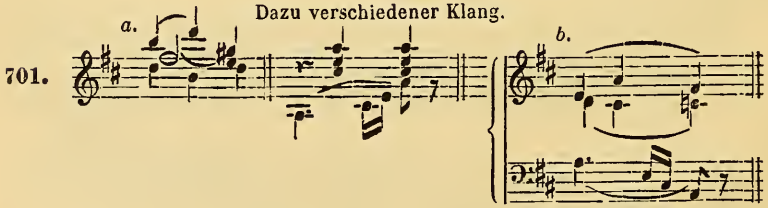
699.



Mit verschiedenem Accompagnement.

700.

Dazu verschiedener Klang.

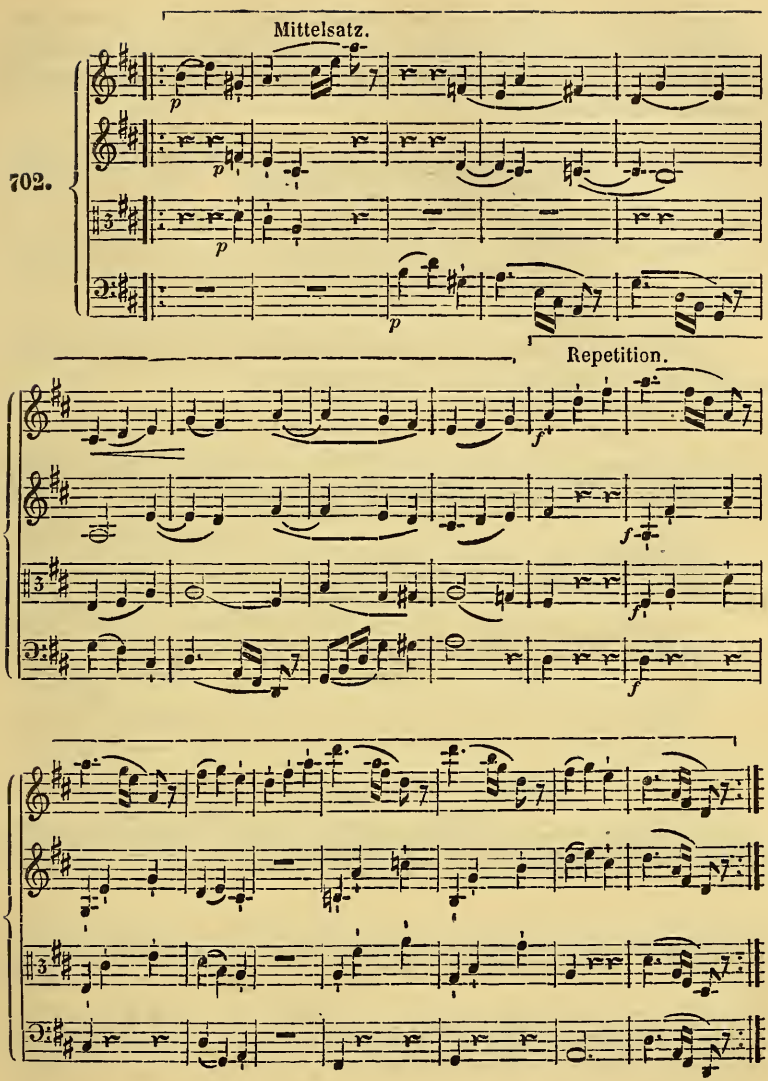
701.



(Aus letzterem Beispiel, bei *b.* ist zu ersehen, dass thematische Motive auch im Accompagnement benutzt werden können.)

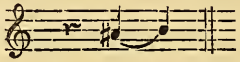
Die Repetition kann man in derselben Weise wie den Mittelsatz variiren.

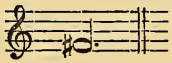
Wir setzen nun den Mittelsatz und die Repetition in Partitur her, und bemerken, dass die Menuett von Haydn ist.

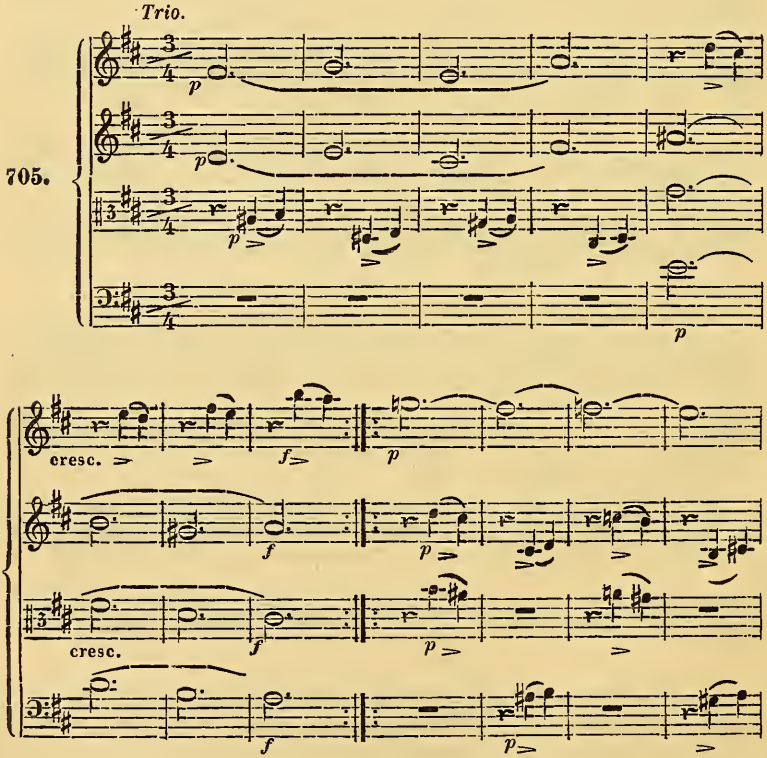
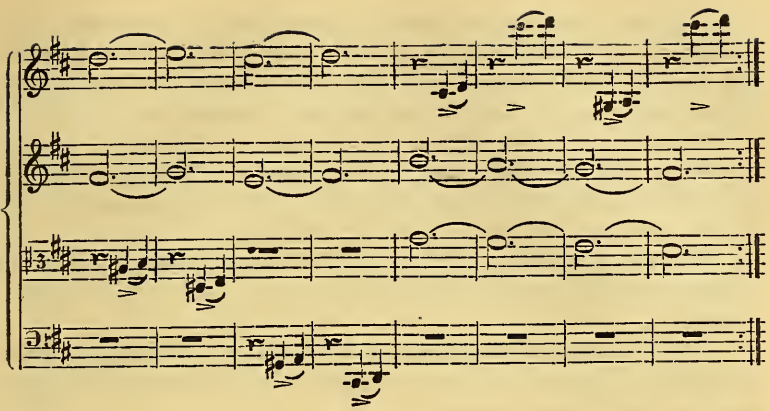


Der Schüler gehe zurück auf die drei einzelnen Motive und vergleiche dann die ganze Menuett, um zu sehen, wie gering der ursprüngliche Stoff, die eigentliche Erfindung dazu ist, und wie viel der Kunst der thematischen Arbeit anheimfällt, die technisch von Jedem zu erlernen ist, der die nöthigen Lehren dazu kennt und die nöthigen Uebungen danach anstellt.

Drei Motive sind in dieser Menuett von Haydn angewendet. Aber mit noch weit geringerem Urmaterial lassen sich die interessantesten Gestaltungen hervorrufen. Was kann geringer sein als folgendes einzelne Motiv?

703.

und dieses zweite?*)

704.

Und doch hat aus diesen beiden einzig und allein Haydn das ganze Trio zu vorstehender Menuett gebildet.

705.

*) Man vergleiche die ähnlichen Beispiele 620 und 621 von Beethoven.

Man sieht aus dieser Analyse, dass mit Hülfe thematischer Arbeit aus einem sehr geringen Material ein gutes Ganzes entstehen kann. Allerdings ist die von uns angegebene Methode der thematischen Erfindung sehr äusserlich, aber sie hat das Gute, dass nach ihr auch ein unentwickeltes Talent ein Thema zu Stande bringt. Ist mit ihrer Hülfe die Kraft erstarkt, so kann und muss die Methode selbst bei Seite gestellt werden.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Der erste Satz des Quartetts.

In dem vorigen Kapitel ist die Bildung einer kleinen Form, der Menuett oder des Scherzo, gezeigt worden. Doch wird in dem vorgeführten Beispiele noch Manches dunkel geblieben sein. Schon die Konstruktion der Perioden in der Menuett, jede für sich betrachtet, ist hinsichtlich der Modelle und Sequenzen etwas auffallend, verwickelter, als sie der Schüler bisher kennen gelernt hat. Ferner sind andere Punkte, z. B. die Verbindungsmittel der Perioden, noch nicht auseinandergesetzt. Noch unsicherer mag der Schüler werden, wenn er neuere Scherzi in den Partituren guter Meister studirt und die mancherlei Abweichungen von der Haydn'schen kleinen Form erblickt. Es sollten aber hier nur die ersten Andeutungen über Entstehung und Formung eines ganzen Tonstückes gegeben werden.

Jetzt gehen wir an die Auseinandersetzung der grösseren, ausgeführteren Formen, und dabei wird dem Schüler Alles deutlich zum Bewusstsein kommen, was ihm bisher etwa noch dunkel geblieben und ihn in seinem Bilden unsicher gemacht hat.

Wir nehmen zunächst noch einmal die einfache Periode vor, um sie von neuen, oder doch noch nicht vollständig erklärten Seiten zu betrachten, und gehen stufenweise fort, bis zur Ausführung der ganzen, grossen Form des ersten Allegrosatzes.

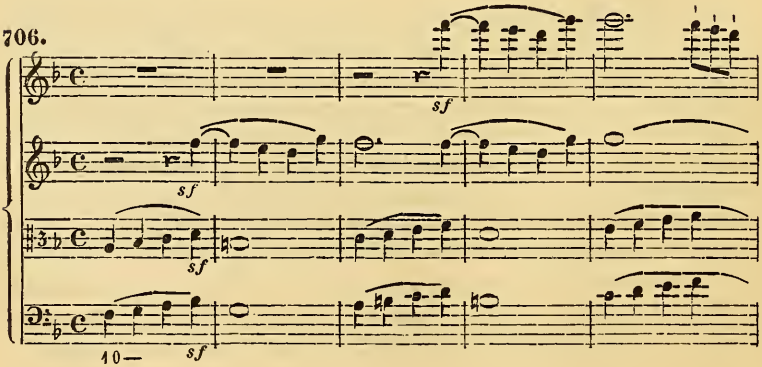
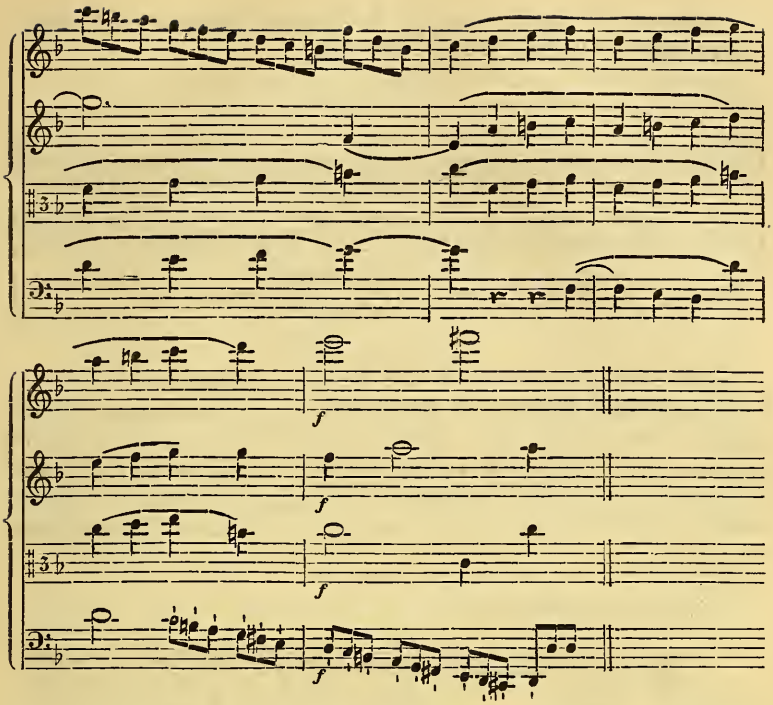
Um für die spätere Analyse nicht zu weitläufig werden zu müssen, wollen wir für manche Verhältnisse noch einige Zeichen annehmen.

Wir bezeichnen die einfachen Perioden nicht mehr mit einer Einhakung, sondern bei ihrem Anfang bloss mit der Taktzahl und einem kleinen Striche danach.

8 —, 10 — bedeutet demnach zwei einfache Perioden, wovon die erste acht, die zweite zehn Takte enthält. Ausserdem kommen auch zuweilen Sätze, ja Abschnitte vor, die nicht als Theile einer Periode gelten können, sondern selbständig für sich zählen. Wo sie in unserer späteren Analyse ganzer Tonstücke erscheinen, erhalten sie eine besondere Zahl. Stände z. B. 4 —, so würde das einen selbständigen Satz von vier, 2 — einen selbständigen Abschnitt von zwei Takten bedeuten.

Motivinhalt der Hauptmelodie oder der führenden Stimme.

Viele Melodien der Perioden laufen in einer Stimme fort, und sind gleich zu erkennen. Viele erscheinen aber auch an verschiedene Stimmen vertheilt, wie wir schon gesehen haben, und es erfordert einige Uebung, sie überall in ihrem Zusammenhange zu erkennen, besonders in polyphonen Bildungen. Von letzterer Art ist z. B. folgende aus dem schon mehrmals citirten Quartett von Beethoven, *F*dur, Op. 59.

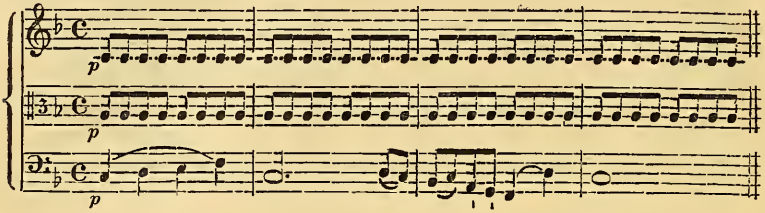
706.

Es handelt sich hier darum, die führenden Stimmen zu erkennen. Die Führung wechselt in dem ersten Satze Takt um Takt zwischen Bratsche und Violinen. Vom fünften Takte ab übernimmt die erste Violine die Führung mit einem neuen Motiv und lenkt im siebenten ins Thema ein. Die Eintheilung der Periode kann man bis dahin klar an den unteren Stimmen verfolgen, welche das Motiv rein in Sequenzen fortsetzen.

Motivinhalt der begleitenden Stimmen oder des Accompagnement der Hauptmelodie.

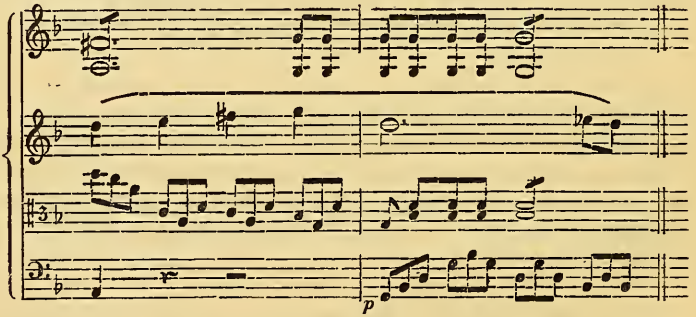
Jede Melodie in jeder Periode enthält in der Regel ein Accompagnement entweder in rein homophoner, rein polyphoner oder in homophon-polyphon gemischter Art. Jede begleitende Stimme hat im weitesten Sinne des Wortes auch eine Melodie, und als solche, wie jede andere, dieselben Bildungsgesetze, d.h. es sind darin Modelle und Sequenzen.

Der Motivinhalt jeder begleitenden Stimme nun ist genau derselbe, wie der der Hauptmelodie, d.h. er ist entweder thematisch, oder neu, oder aus beiden gemischt.

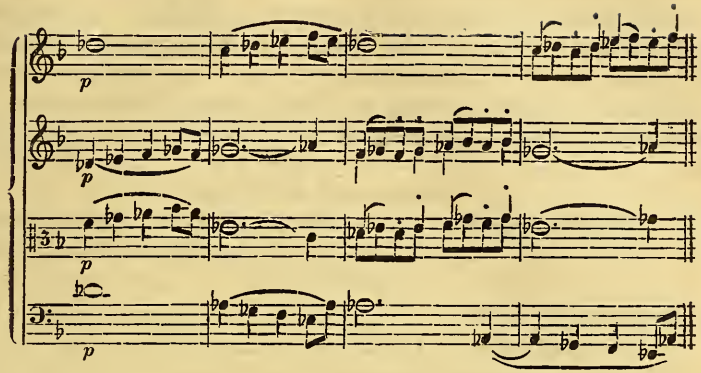
Nehmen wir noch einmal die Melodie, das Thema zu dem Beethoven'schen Allegro, Beispiel 590 vor.

707.

Das Accompagnement in den beiden Oberstimmen zu der im Basse liegenden Melodie ist rein homophon, bloss harmonisch ergänzend. Beide Stimmen haben gleichen, aber von der unteren Stimme verschiedenen Motivinhalt, denn es ist keine Aehnlichkeit mit irgend einem Motiv des Thema zu bemerken. Das Modell liegt in dem ersten Takt und wird in den anderen ganz in gleicher Weise fortgeführt.

Im folgenden Beispiele

708.

liegt die Melodie in der zweiten Stimme. Die erste Stimme ist blosses Accompagnement, homophon. Die dritte Stimme hat im ersten Takte ein bedeutenderes neues Motiv, im zweiten Takt gesellt sie sich zu dem Motiv der ersten Stimme und wird mit ihr homophon. Der Bass ist im zweiten Takte selbständig. Man kann ferner den ersten Takt in der dritten Stimme und den zweiten Takt des Basses unter die Nachahmungen rechnen, wo dann das Modell in der Viola, die umgekehrte freie Nachahmung in dem Violoncello erscheint. Es ist also hier Homophonie und Polyphonie im Accompagnement gemischt.

In dem folgenden Beispiele:

709.

ist durchgängig Polyphonie, und zwar so bedeutend, dass jede Stimme die Hauptmelodie sein könnte. Doch ist wohl die Oberstimme als die Führerin zu betrachten. Diese Polyphonie ist zugleich durchgängig thematisch, denn alle Stimmen verarbeiten Motive aus dem Thema.

Diese Bemerkungen sind sehr rhapsodisch, aber sie genügen, um zu zeigen, wie auch das Accompagnement veränderungsfähig ist.

Die modulatorische Führung der Perioden.

Hinsichtlich des modulatorischen Inhalts der Perioden giebt es folgende vier verschiedene Arten:

1. Perioden, die durchaus in einer angeschlagenen Tonart bleiben, die von Anfang bis zu Ende nur dieser Tonart leitereigene Accorde enthalten.

2. Perioden mit vorübergehender ausweichender Modulation, d. h. wo zwar Anfang und Ende derselben Tonart angehören, dazwischen aber eine oder mehrere andere Tonarten berührt werden. Diese nennen wir vorübergehend ausweichende.

3. Perioden, die in einer Tonart anfangen, aber in einer anderen endigen, die also eine bleibende Ausweichung haben. Wir nennen sie bleibend ausweichende.

4. Perioden endlich, die fast unausgesetzt ausweichend moduliren, wo eine vorherrschende Tonart nicht zu bemerken ist. Diese wollen wir herumschweifende nennen.

Bezeichnung der modulatorischen Gestaltung der Perioden.

Wir bezeichnen von jetzt an den Modulationsgang einer Periode in folgender Weise: –

Die Zahl vor einer Periode zeigt an, wie viel Takte sie enthält, der darauf folgende Buchstabe die Tonart. Wo letztere wechselt,

wird die neue Tonart durch den resp. Buchstaben wieder angezeigt. Also bedeutet z. B. folgende Bezeichnung: 10—*D*, dass die Periode zehn Takte enthält und die Modulation durchaus eine leitereigene in *D* dur ist. Die Bezeichnung: 12—*a*, *F*, *a*, bedeutet, dass die Periode zwölf Takte enthält, in *A* moll anfängt, *F* dur berührt, nach *A* moll zurückgeht, und folglich eine vorübergehend ausweichende ist, u. s. w.

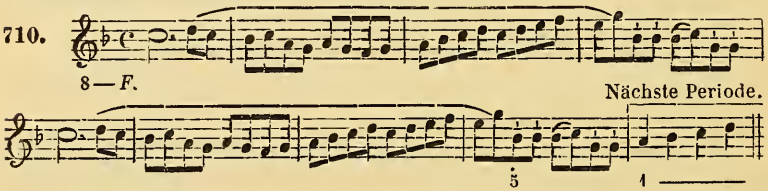
Anfangsaccord der Perioden.

Die Mehrzahl der Perioden fängt mit dem tonischen Dreiklang an. Danach viele auch mit dem Accord der fünften Stufe (Dreiklang, Sept- oder Nonenaccord), manche auch mit irgend einem anderen Accorde einer Tonart.

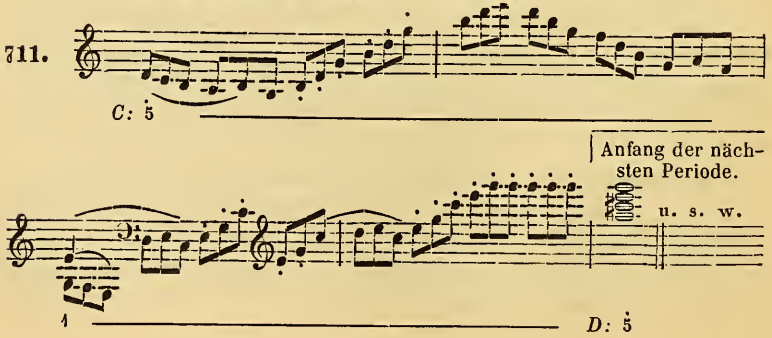
Das Ende der Periode in harmonischer Hinsicht.

Die Perioden endigen entweder mit einem
Ganzschluss,
Halbschluss,
Trugschluss (im engeren oder weiteren Sinne).

Die Ganzschlüsse am Ende der Perioden werden im Verlaufe des Satzes am meisten so gebraucht, dass der Schlussaccord in den Anfangstakt der nächsten Periode fällt. Z. B.

710.

Tritt der Schlussaccord noch am Ende der alten Periode ein, so wird der Ganzschluss meist in möglichst unvollkommener Gestalt angewendet; auch bringt dann der Anfang der nächsten Periode gewöhnlich einen anderen Accord als den tonischen Dreiklang der Tonart, in welcher die vorhergehende Periode schloss.

Eintritt des Ganzschlusses am Ende derselben Periode.

711.

Es soll der Fluss der Perioden nicht unterbrochen werden, kein Stillstand der Gedanken eher als am Schlusse der Haupttheile einer grossen Form eintreten.

Wohl kommen Ausnahmen von dieser Regel vor, besonders am Anfange, in der Themagruppe, wie z. B. gleich in dem weiter unten erscheinenden ersten Allegro von Beethoven zu sehen; doch hält eben hier das Anfangsgefühl jedem Schlussversuche Stand.

Halb- und Trugschlüsse haben keine beruhigende Wirkung, machen eine Folge nothwendig, und werden daher oft angewendet.

Periodengruppen.

Die Periodengruppen bestehen aus zwei, drei — vier und noch mehr einfachen Perioden.

Sie sind entweder durchaus thematisch, wenn alle einzelnen Perioden darin aus dem Thema gebildet, oder durchaus neu, wenn keine thematischen Perioden darin erscheinen, oder gemischt, wenn sie theils aus neuen, theils aus thematischen Perioden zusammengesetzt worden.

Beispiele und nähere Erörterungen können wir hier unterlassen, da in der folgenden Analyse für alles darüber zu Bemerkende mehrfache Gelegenheit geboten wird.

Bemerkt sei noch, dass wir den Anfang einer Periodengruppe mit ⌐, das Ende mit ¬ bezeichnen, und die Ordnung ihrer Aufeinanderfolge beim Anfang einer jeden durch Zahlen über den Beispielen angeben.

Alle Zeichen, welche wir von jetzt an für die Analyse einer jeden musikalischen Form anwenden, reduciren sich auf folgende wenige.

1. 3.
⌐10—*a*. 12—*A*—*F*—*d*. 8—*D*—*B*. ¬⌐—

1.
Die Einhakung ⌐ bedeutet erste Periodengruppe. 10—*a* bedeutet die erste Periode darin, welche zehn Takte enthält und durchaus leitereigen in *A* moll modulirt. 12—*A*—*F*—*d* bedeutet die zweite Periode, zwölf Takte lang, in *A* dur beginnend, nach *F* dur und *D* moll sich wendend; 8—*D*—*B* bedeutet die dritte Periode, acht Takte enthaltend, in *D* dur beginnend, nach *B* dur sich wendend. Die ganze Gruppe besteht also aus drei Perioden.

Nach den Hauptzügen gegeben, hat der erste Satz folgende Konstruktion.

Er besteht aus drei grossen Theilen.

Jeder Theil zerfällt in mehrere Periodengruppen.

a. Der erste Theil hat in der Regel folgende vier:

1. Themagruppe.
2. Uebergangsgruppe.
3. Gesanggruppe.
4. Schlussgruppe.

b. Den zweiten Theil bildet eine Mittelsatzgruppe, Durchführung genannt.

An diese schliesst sich:

c. Als dritter Theil die Repetition, d. h. die Wiederholung der Gruppen 1 2 3 und 4 des ersten Theils. In neuerer Zeit kommt meist noch dazu:

ein Anhang, d. h. ein verlängerter Schluss, welcher aus einer einfachen Periode, oft aus einer ganzen Gruppe besteht.

Der modulatorische Gang ist, wenn das Stück in Dur gesetzt, im Allgemeinen folgender.

1. Die Themagruppe fängt im Hauptton an und schliesst darin.

2. Die Uebergangsgruppe fängt im Hauptton an und modulirt dann so, dass man am Ende derselben auf die Tonart der Dominante gespannt wird, welches meist durch eine Halbkadenz geschieht.

3. Die Gesanggruppe erscheint nun in der neuen Tonart der Dominante und schliesst darin.

4. Die Schlussgruppe bleibt ebenfalls im Ganzen in der Dominante.

5. Die Mittelsatzgruppe, welche den zweiten Theil beginnt, weicht in entfernte Tonarten aus und führt in ihrer letzten Periode nach der Haupttonart zurück.

Die Repetition bleibt in der Haupttonart, sie bringt alle vier ersten Gruppen in derselben und unterscheidet sich hauptsächlich durch diese Modulationsänderung vom ersten Theile. Der Anhang bringt oft noch eine überraschende Ausweichung.

Der modulatorische Gang in Moll unterscheidet sich von dem in Dur dadurch, dass die Gesang- und Schlussgruppe des ersten Theils nicht in der Dominante, sondern in der Dur-Tonart der kleinen Oberterz erscheinen. Ginge das Stück z. B. aus *C* moll, so würden jene beiden Periodengruppen in *Es* dur gesetzt werden. Bei der Repetition erscheint die Gesanggruppe dann in der Haupttonart, aber nicht in Moll, sondern meist in Dur, also bei obiger Annahme nicht in *C* moll, sondern in *C* dur; die repetirte Schlussgruppe kann in Dur oder in Moll, oder auch abwechselnd die eine Periode davon in Dur, die andere in Moll u. s. w. erscheinen.

In Hinsicht der Gedanken stellt die erste, oder Themagruppe das Hauptthema auf. Die zweite oder Uebergangsgruppe bringt neue Gedanken; ebenso die dritte und vierte, die Gesang- und Schlussgruppe. — Der zweite und dritte Theil bringen im Wesentlichen keine neuen Gedanken, sondern nur die Gedanken des ersten Theils in neuer Bearbeitung. Namentlich ist die Mittelgruppe oder Durchführung der eigentlichen thematischen Arbeit gewidmet.

Noch in den Mozart'schen Werken meist kurz gehalten, ist die Durchführung seit Beethoven fast der Haupttheil des ersten Satzes geworden. Es ist die Durchführungspartie, in welcher die Kompositionen der Meister die grösste Mannichfaltigkeit aufweisen und die grösste Fülle von Geist und Kunst entfalten: bald werden hier alle Motive des ersten Theils behandelt, bald nur einige; zuweilen erfolgt die Entwickelung nur an einem einzigen Motiv. Bald ist es ein Konflikt von Themen, der den Gegenstand der Durchführung bildet, bald ist es ein unscheinbares Gedankenglied aus dem ersten Theil, welches hier in den Vordergrund des Interesses tritt. Nicht selten auch tauchen in der Durchführung gänzlich neue Gestalten auf.

Der Anhang bringt den Hauptgedanken oder doch einen Gedanken aus dem ersten Theile noch einmal oder einigemal in gesteigerter und unerwarteter neuer Gestalt.

Es giebt auch viele erste Sätze, wo schon im ersten Theile, namentlich in der Uebergangsgruppe und in der Schlussgruppe, thematische Perioden vorkommen, d. h. wo schon das Thema in Umwandlungen erscheint.

Diese hier nur im Allgemeinen gezeichneten Formen des ersten Satzes sind unendlicher Modifikationen fähig, welche der Schüler, wenn er die eben angegebenen Grundzüge scharf aufgefasst hat, überall leicht erkennen und nachahmen kann.

Der Lehrer thut gut dem Schüler an diesem Punkte unter Umständen etliche Freiheit zu gestatten und es zu erlauben, dass nach der Durchführung einmal sofort die Gesanggruppe einsetzt etc.

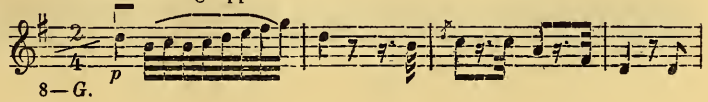
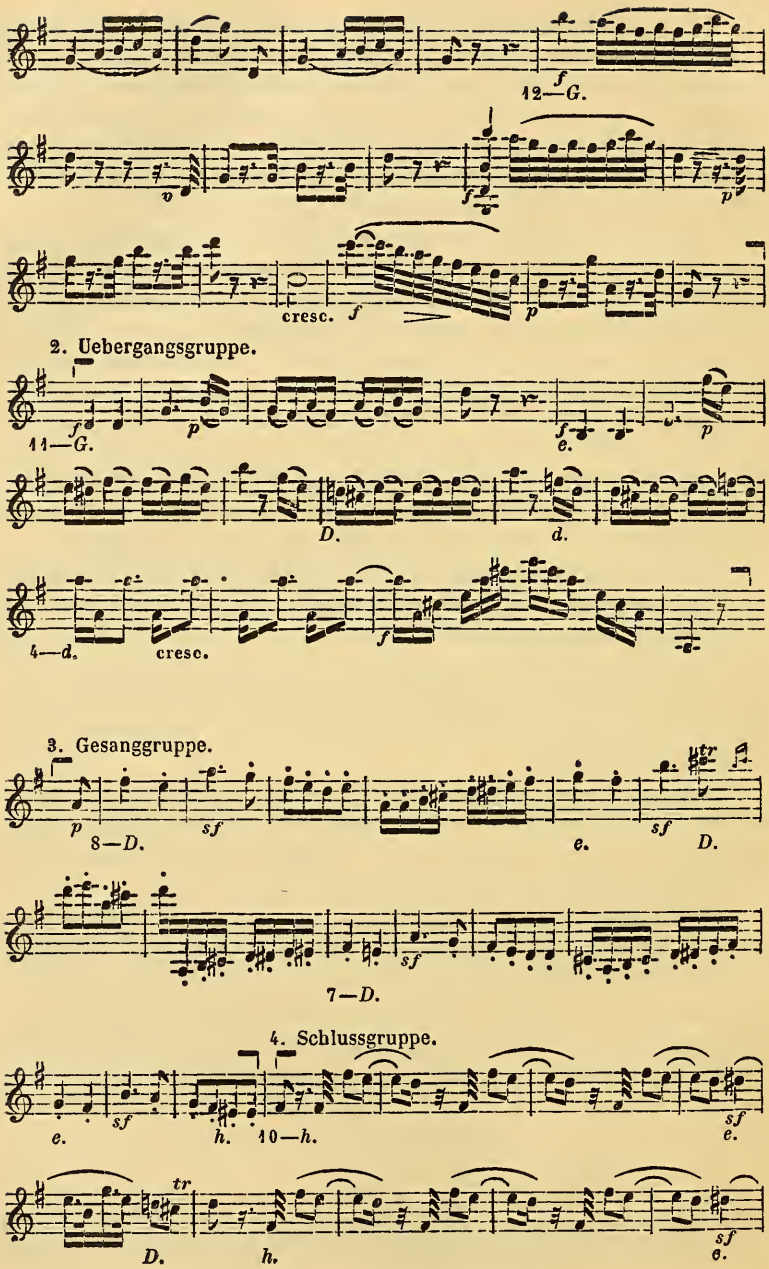
Hier folgt nun die Analyse eines solchen ersten Satzes aus dem Quartett von Beethoven Nr. 2. Es genügt dabei die Aufzeichnung der führenden Stimmen, welche die fortlaufende Melodie bilden.

Quartett II von Beethoven.

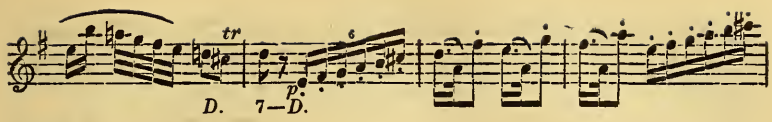
Allegro.

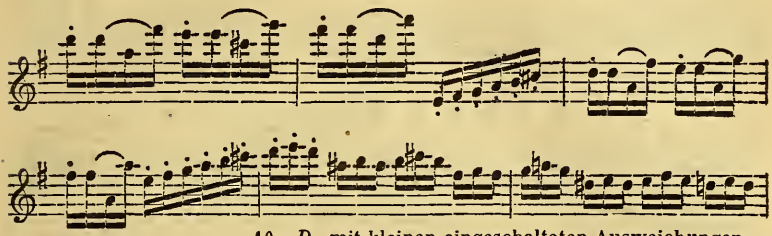
1. Themagruppe.

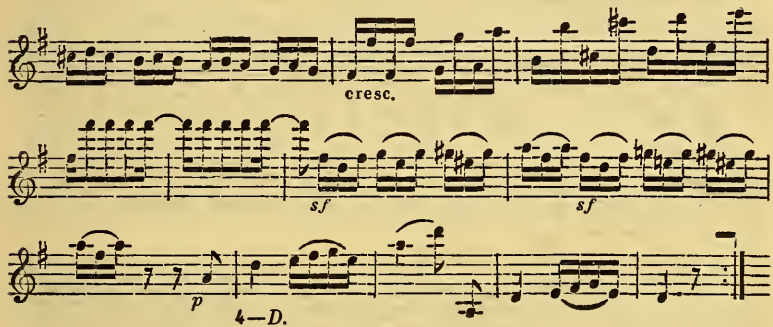
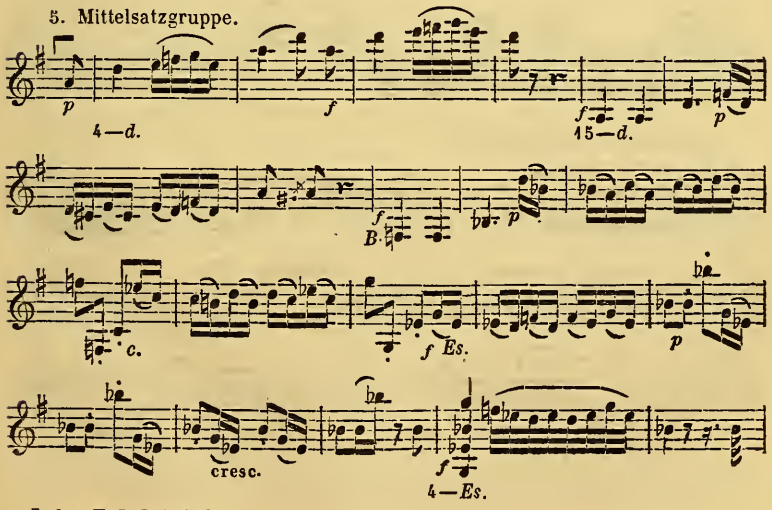
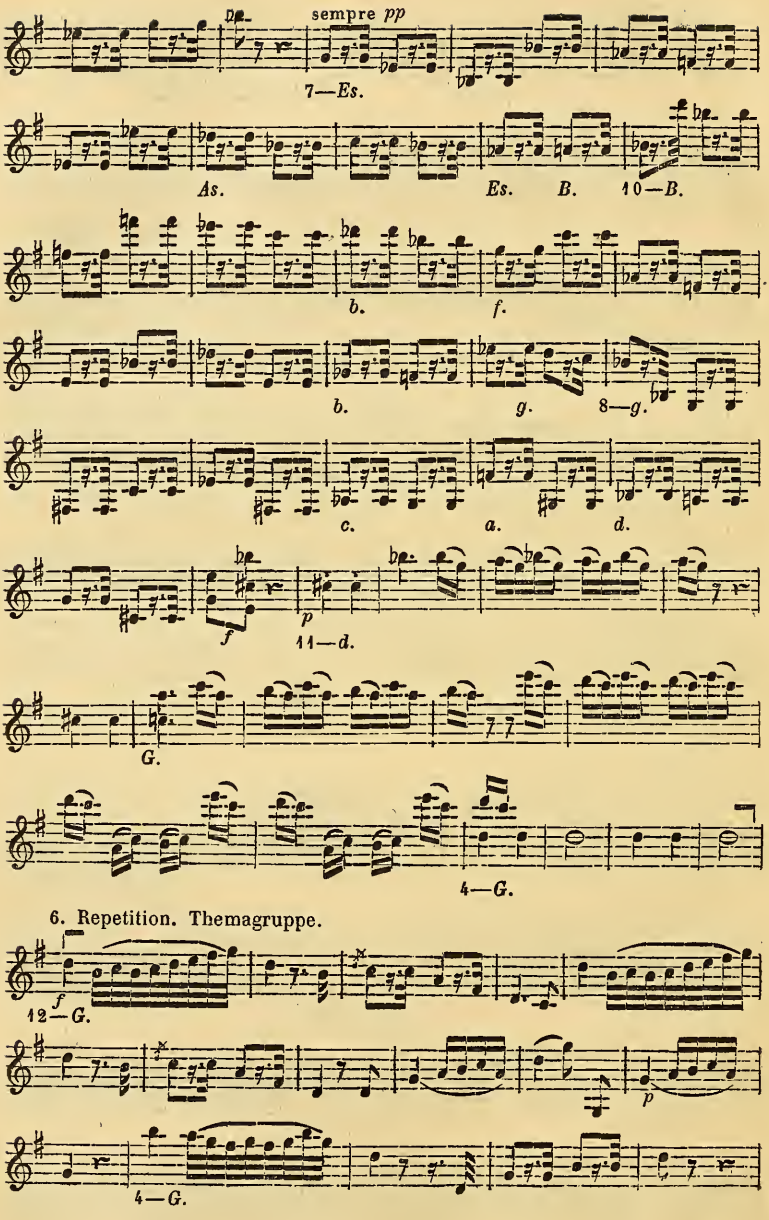
712.

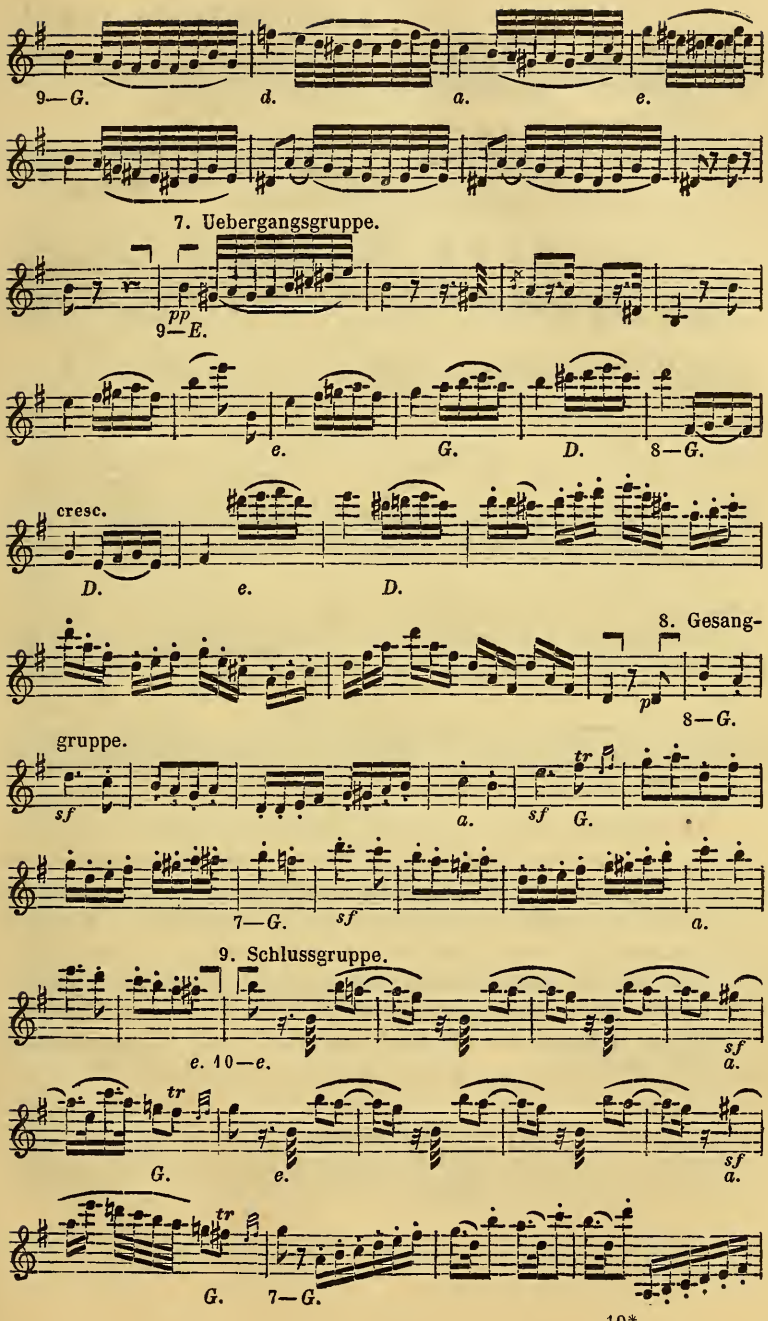
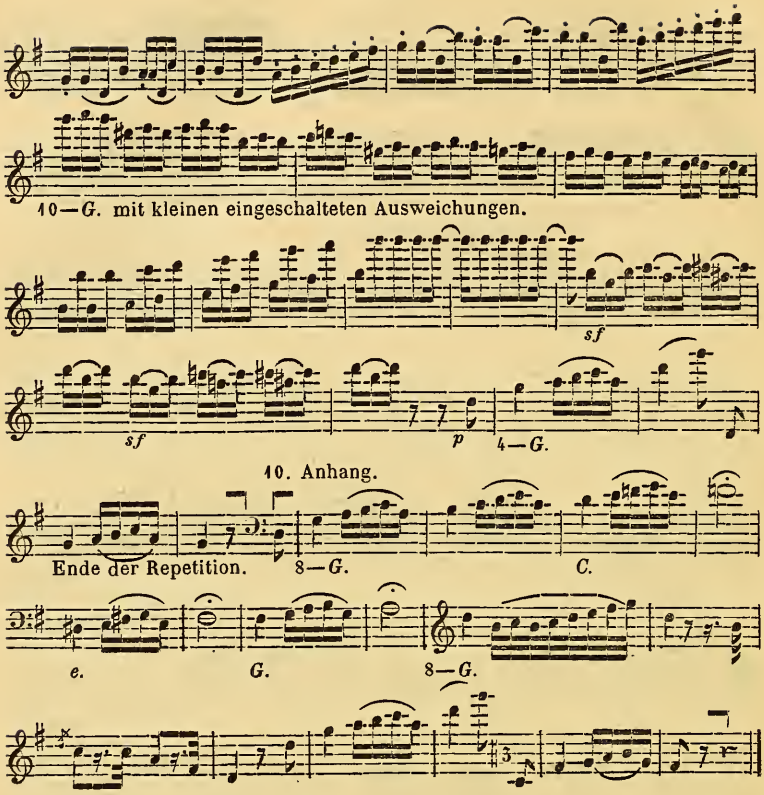


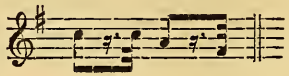
12—G.
cresc.
2. Uebergangsgruppe.
11—G.
D.
d.
4—d.
cresc.
3. Gesanggruppe.
8—D.
e.
7—D.
4. Schlussgruppe.
h.
10—h.
D.
h.



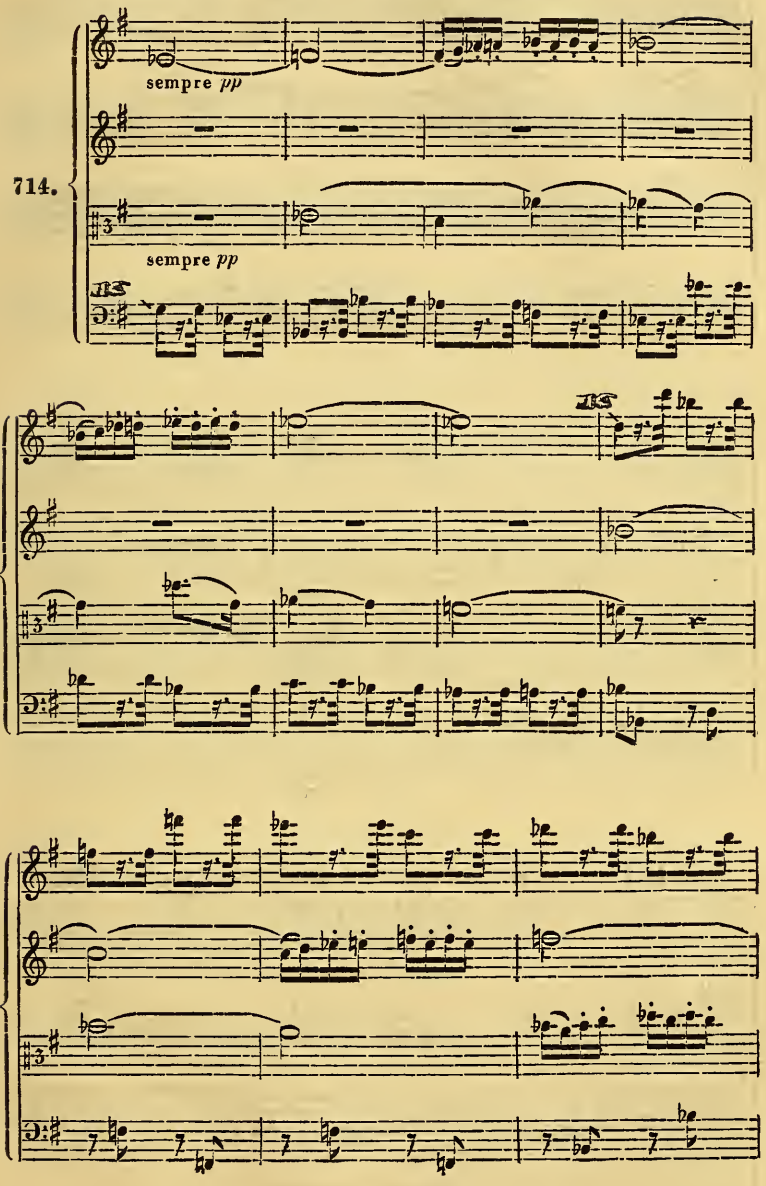


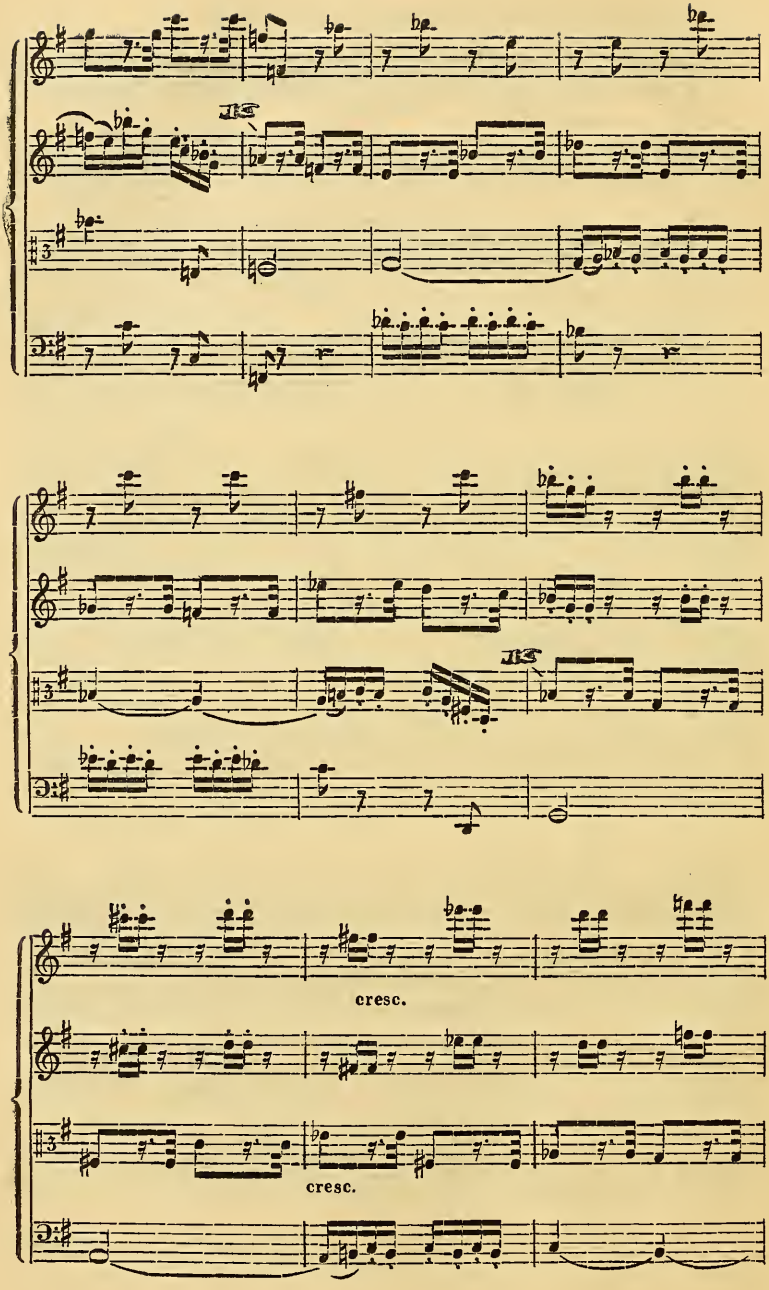
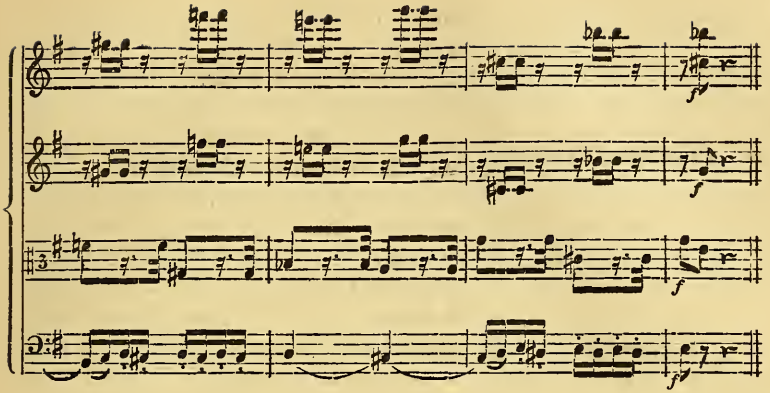
10—*D.* mit kleinen eingeschalteten Ausweichungen.

5. Mittelsatzgruppe.



6. Repetition. Themagruppe.

9—G.
d.
a.
e.
7. Uebergangsgruppe.
pp
9—E.
e.
G.
D.
8—G.
cresc.
D.
e.
D.
8. Gesang-
p
8—G.
gruppe.
sf
a.
sf
tr
G.
7—G.
sf
a.
9. Schlussgruppe.
e. 10—e.
sf
a.
tr
G.
e.
sf
a.
tr
G.
7—G.

Der Schüler nehme nun die Partitur vor und untersuche erstens, wie die obige Zeichnung in die verschiedenen Stimmen vertheilt, und zweitens wie sie durch das Accompagnement auf die mannichfaltigste und interessanteste Weise umspielt ist. Ein Beispiel aus dem Mittelsatze möge zeigen, was aus einer scheinbar geringen Melodiezeichnung durch mannichfaltige Vertheilung und neues Figurenspiel dazu gemacht werden kann. Sie liegt in der vierten, fünften und sechsten Periode des Mittelsatzes, und ist durchgängig aus dem dritten Motiv des Themas gebildet, nämlich:

713. 

Hier ist die ganze daraus entstandene Gestalt.




cresc.
cresc.

Bemerkt sei, dass hier der Meister bei der Harmonisirung des thematischen Motivs auf ein Gegenthema gekommen ist, welches den melodischen Hauptinhalt der Gruppe bildet. Für seine analytischen Studien aber halte sich der Schüler zunächst hauptsächlich an die thematischen Motive. Sie repräsentiren die Einheit der Konstruktion.

Eine sehr gute Methode, sich die Konstruktion der Formen und ihre Verschiedenheiten anschaulich zu machen, ist, sich dieselben bloss mit den von mir dafür angegebenen Zeichen schematisch auszuziehen. Ich gebe hier als Beispiel einen solchen Auszug von dem Beethoven'schen ersten Allegro.

Allegro, *G* dur, $^2/_4$.

Erster Theil.

1. Themagruppe.
   - 8 — *G*.
   - 12 — *G*.

2. Uebergangsgruppe.
   - 11 — *G* — *e* — *D* — *d*.
   - 4 — *d*.

3. Gesanggruppe.
   - 8 — *D* — *e* — *D*.
   - 7 — *D* — *e* — *h*.

4. Schlussgruppe.
   - 10 — *h* — *e* — *D* — *h* — *e* — *D*.
   - 7 — *D*.
   - 10 — *D*, mit kleinen eingeschalteten Ausweichungen.
   - 4 — *D*.

Zweiter Theil.

5. Mittelsatzgruppe.
   4 — *d*.
   15 — *d* — *B* — *c* — *Es*.
   4 — *Es*.
   7 — *Es* — *As* — *B*.
   10 — *B* — *b* — *f* — *b* — *g*.
   8 — *g* — *c* — *a* — *d*.
   11 — *d* — *G*.
   4 — *G*.

[Repetition.]

6. Themagruppe.
   12 — *G*.
   4 — *G*.
   9 — *G* — *d* — *a* — *e*.

7. Uebergangsgruppe.
   9 — *E* — *e* — *G* — *D*.
   8 — *G* — *D* — *e* — *D*.

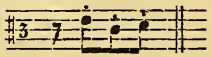
8. Gesanggruppe.
   8 — *G* — *a* — *G*.
   7 — *G* — *a* — *e*.

9. Schlussgruppe.
   10 — *e* — *a* — *G* — *e* — *a* — *G*.
   7 — *G*.
   10 — *G*, mit kleinen eingeschalteten Ausweichungen.
   4 — *G*.

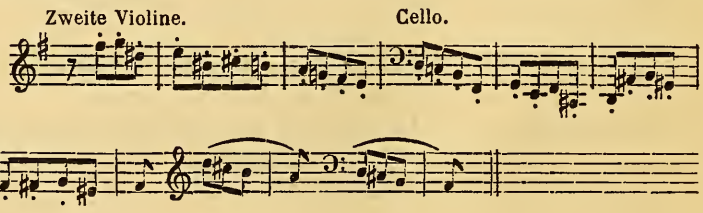
10. Anhang.
   8 — *G* — *C* — *e* — *G*.
   8 — *G*.

Die Schlussgruppe zeigt in ihrer dritten Periode fast in jedem Abschnitte neues Motivmaterial. Aber dafür geht als Einheit durch die anderen Stimmen wechselweise nur ein Motiv, welches noch dazu, obwohl etwas schwer erkennbar, thematisch ist, denn es erinnert an das Motiv der Viola im fünften Takte des Thema. Dort erscheint es so:

715.



In genannter Periode läuft es durch die verschiedenen Stimmen in folgender Gestalt:

716.

Solche Bildungen kommen oft vor, und vermehren die Mittel der Mannichfaltigkeit bei grösster Einheit zugleich.

Wie schon bemerkt, verarbeiten die vier verschiedenen Gruppen des ersten Theils vorstehenden Allegros von Beethoven neues Motivmaterial, und so sind viele derartige Formen konstruirt. Es ist dann gleichsam der ganze erste Theil als Thema zu betrachten, welchen der zweite thematisch weiter ausführt. Es giebt aber auch sehr viele Formen der Art, wo namentlich schon die Uebergangs- und die Schlussgruppe durch thematische Arbeit aus der Themagruppe gebildet werden. Der Schüler muss sich durch fleissiges Studium sehr vieler Partituren guter Meister nach und nach die verschiedenen Behandlungsweisen zu eigen machen.

Neues Motivmaterial erscheint in dem Durchführungstheile unseres Satzes nicht. Dagegen schreitet hier die ausweichende Modulation weiter, in entferntere Tonarten, und bringt neue, kühnere und überraschendere Harmonieverbindungen und Wendungen.

Der Repetitionstheil weicht ausser in der Modulationsordnung hier auch noch darin vom ersten Theile ab, dass seine Uebergangsgruppe der des ersten Theils nicht entspricht. Sie ist aus der Themagruppe gebildet und erinnert nur am Schlusse an die analoge Stelle des ersten Theiles.

Die Gesanggruppe des ersten Theils des Beethoven'schen Allegro bringt keinen Schluss, sondern nur einen Halbschluss. Dies geschieht jedoch selten. Meist endet sie mit einem Ganzschluss.

Die Uebergangsgruppe des ersten Theils ist sehr kurz, sie besteht nur aus einer Periode und einem Satz. Die meisten Gruppen der Art sind aber länger ausgesponnen und enthalten oft drei, vier, ja fünf Perioden.

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Der zweite und vierte Satz des Quartetts.

Der Schüler kennt nun die Form des ersten Allegro eines Quartetts, sowie die des dritten Satzes: nämlich der Menuett oder des Scherzo.*) Als zweiter Satz kommt zuweilen ein Variationenwerk vor. Oefter wird hier ein Adagio, Andante gesetzt.

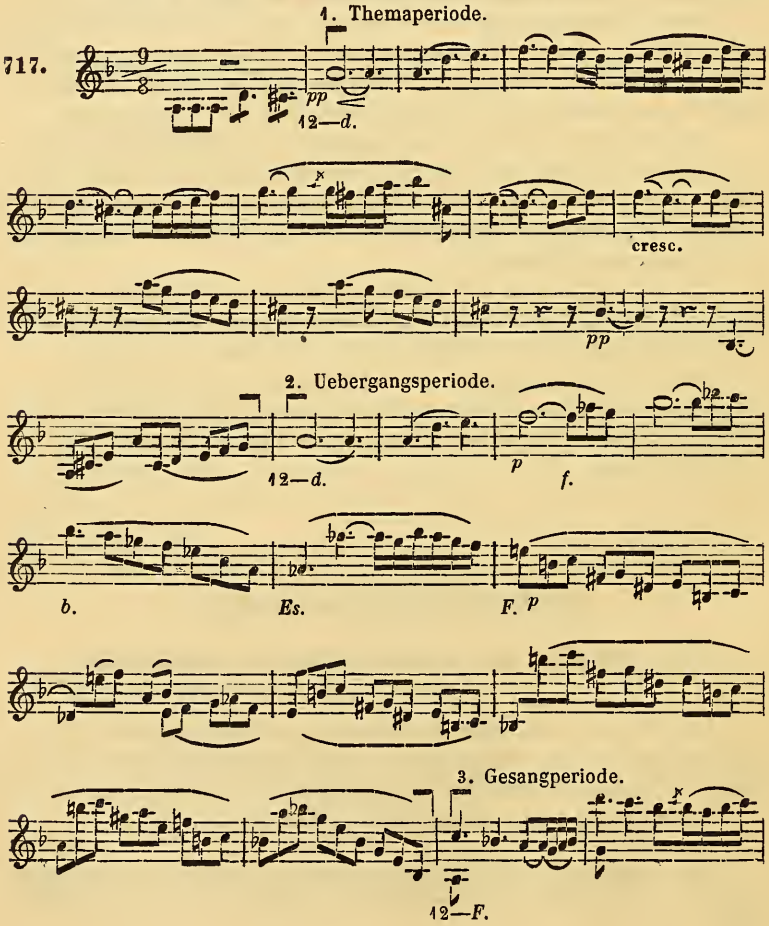
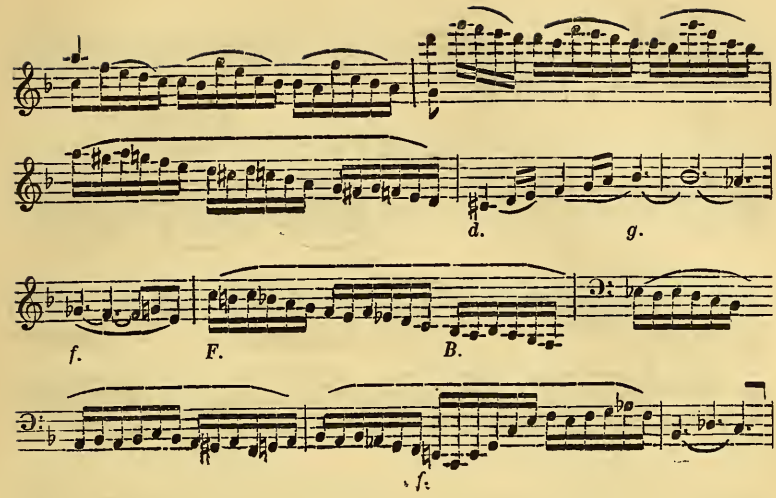
*) Es gehört unter die Ausnahmen, wenn das Scherzo an zweiter Stelle steht wie z. B. in der 9. Sinfonie von Beethoven oder in der zweiten von Schumann.

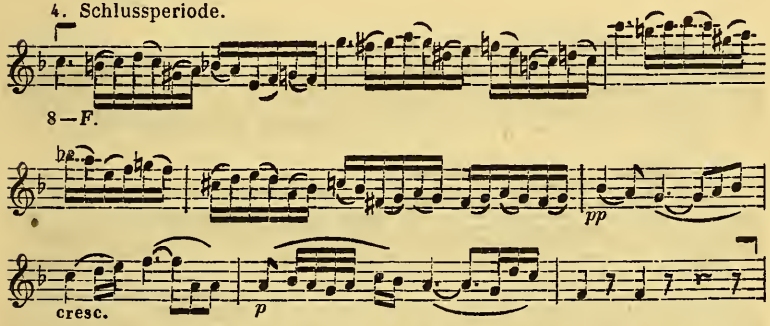
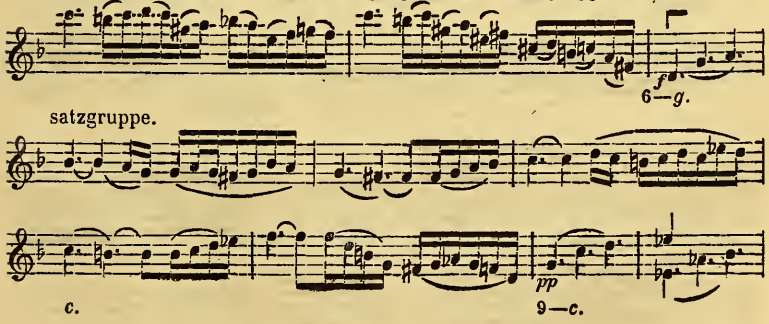
Diese Form ist im Allgemeinen dieselbe, wie die des ersten Allegro, nur mit kleineren Periodengruppen, welche oft von einfachen Perioden, ja Sätzen vertreten werden, und meist mit Weglassung des Wiederholungszeichens am Schlusse des ersten Theils, wenigstens in den neueren Werken. Auch wird wohl eine Gruppe ganz weggelassen, bald die Schlussgruppe, bald die Mittelsatzgruppe.

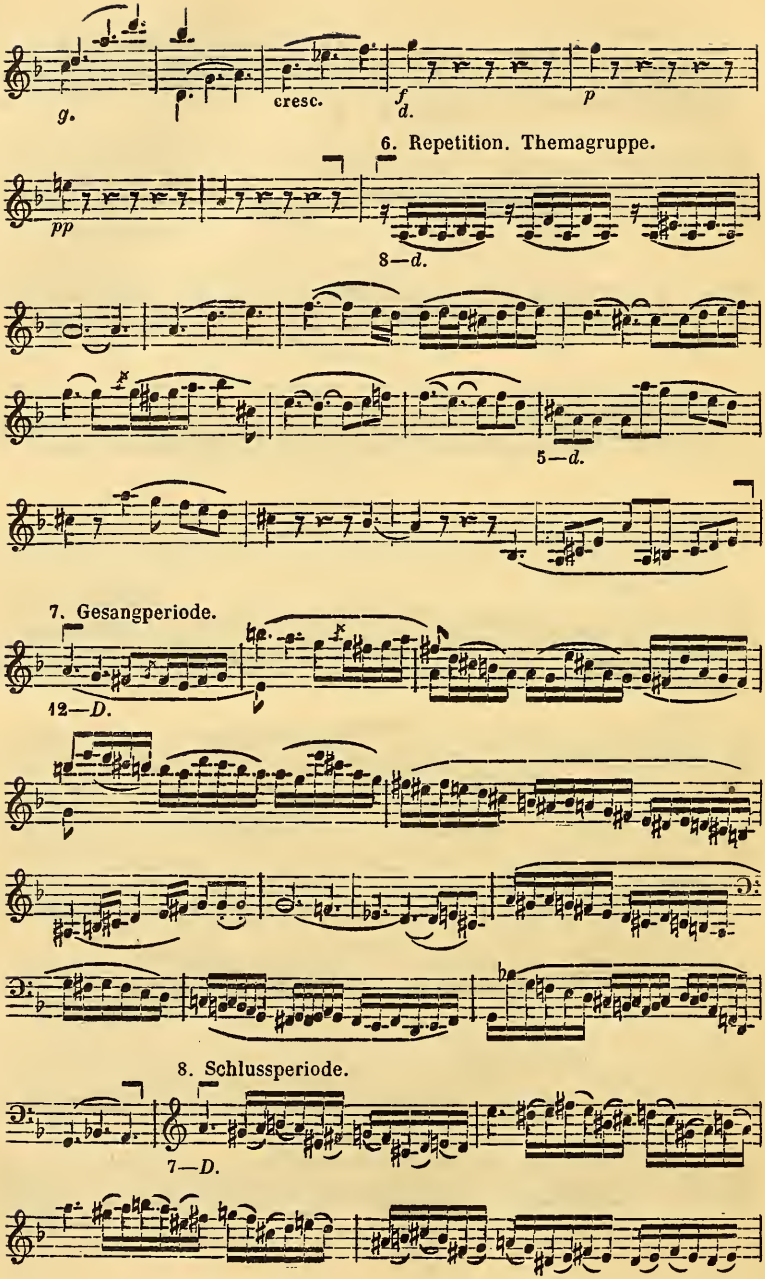
Als Beipiel einer vollständigsten und ausgeführtesten Form der Art folge hier der zweite Satz aus dem Quartett Op. 18. Nr. 1 von Beethoven.

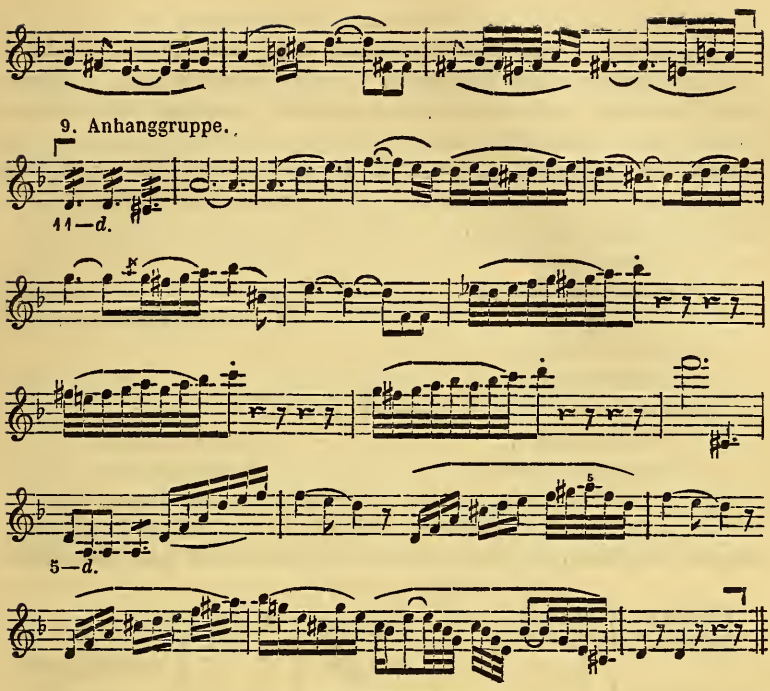
Adagio affettuoso ed appasionato von Beethoven.

717.



4. Schlussperiode.

Selbstständiger Abschnitt als Uebergang zur Mittelsatzgruppe. 5. Mittel-

satzgruppe.


g.
cresc.
f
d.
p
6. Repetition. Themagruppe.
pp
8—d.
5—d.
7. Gesangperiode.
12—D.
8. Schlussperiode.
7—D.



Erläuterungen.

Das Adagio erfordert eine bedeutendere melodische Erfindung: die Fähigkeit lange, ausdrucksvolle und gehaltvolle Themen zu gestalten, wie man sie am besten durch Uebungen in der Vokalkomposition erwirbt. Das erste Thema dieses Beethoven'schen Adagio ist ein solcher weit ausholender, tiefer Gesang.

Die Uebergangsgruppe kann man schon vom neunten Takt ab datiren. Abweichend von den im vorigen Kapitel aufgestellten Normen ist sie zum Theil aus thematischem Material gebildet.

Bei der Repetition hat sie Beethoven weggelassen und ist gleich zur Gesanggruppe übergegangen. Dies thun die Meister der Kürze wegen in Stücken mit langsamem Tempo öfter.

Von der Repetition an habe ich bei jeder Periode oder Gruppe nur die Haupttonart, die kleinen vorübergehenden Ausweichungen aber nicht bezeichnet.

Der Schüler untersuche möglichst viele Formen der Art, um sich die kleinen und mannichfaltigen Abweichungen von der vorstehenden, welche eine der ausführlichsten ist, klar zu machen.

Der vierte Satz.

Für den vierten Satz war bis vor Kurzem die gebräuchlichste Form die des

Rondo.

Das Rondo — wie der Name schon sagt: aus dem alten Rundtanz mit Refrain hervorgegangen — unterscheidet sich in seiner Form von dem ersten Allegro nur dadurch, dass auf die Schlussgruppe nicht unmittelbar die Mittelsatzgruppe folgt, sondern das Thema erst dazwischen geschoben wird, welches also wenigstens dreimal erscheint. Auch bleibt das Wiederholungszeichen weg. Die Folge der Gruppen ist also:

Themagruppe.
Uebergangsgruppe.
Gesanggruppe. — Mittelsatzgruppe.
Schlussgruppe.
Themagruppe.

Repetition.

Themagruppe. — Gesanggruppe.
Uebergangsgruppe. — Schlussgruppe.

Anhang. (In welchem zuweilen das Thema noch einmal, meistens gekürzt, erscheint.)

Schema des Rondo von Beethoven aus seinem ersten Quartett. *F* dur.

Allegro, *F* dur, $^2/_4$.

Thema-gruppe: 8 — *F*. 10 — *F*.

Uebergangs-gruppe: 8 — *F*. 7 — *d*. 9 — *d*. 8 — *G*.

Gesang-gruppe: 8 — *C*. 6 — *C*. 6 — *C*.

Schluss-gruppe: 8 — *C*. 12 — *c*.

oder Schlussgruppe auch so.

Erste Repetition.

Thema-gruppe: 8 — *F*. 10 — *F*.

Mittelsatz-gruppe: 8 — *d*. 8 — *d*. 8 — *c*. 10 — *Des*. 7 — *Des*. 9 — *C*. 8 — *c*. 10 — *b*. 8 — *F*. 8 — *F*. 6 — *D*. 6 — *D*. 14 — *Es*. 10 — *C*. 6 — *F*.

Zweite Repetition.

Themagruppe: 8 — *F*. 10 — *F*.

Uebergangsgruppe: 8 — *F*. 7 — *d*. 11 — *B*. 8 — *C*.

Gesanggruppe: 8 — *F*. 6 — *F*. 6 — *F*.

Schlussgruppe: 8 — *F*. 12 — *f*.

Anhang.

7 — *B*. 12 — *d*. 12 — *F*. 7 — *B*. 9 — *F*. 8 — *F*.

Sämmtlich thematisch gearbeitet.

Die Mittelsatzgruppe in diesem Beethoven'schen Rondo ist, wie das Schema zeigt, eine der längsten und ausgeführtesten, die bis jetzt geschaffen worden. Der Komponist hat deshalb den Gedankenstoff der einzelnen Perioden darin nicht alle aus dem Hauptthema gezogen, sondern noch eine Periode aus der Schlussgruppe thematisch bearbeitet und mit beiden abgewechselt.

Besonders aufmerksam machen wir den Schüler auf die in diesem Rondo vorkommenden Modulationen von Nachbartonarten wie *D*, *Es* etc. Sie begegnen in Rondosätzen als Mittel launiger Spannung häufig. Ihre Ausführung durch Beethoven ist jedoch des eigenen Studiums werth.

Der Schüler verfolge in der Partitur erst die hier angegebene Eintheilungsweise der Perioden und Periodengruppen und versuche dann selbst andere. Dies wird seinen Blick für die verschiedenen Konstruktionsweisen der Formen sicherer machen. Die Grundzüge wird er in jeder Form immer herausfinden und wieder erkennen.

An Stelle des Rondo tritt neuerdings als vierter Satz häufiger ein pathetisch bewegtes Finale. Die Form desselben ist in den Grundzügen der des ersten Quartettsatzes gleich. Zuweilen wird ihm auch eine langsame Einleitung vorausgeschickt.

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

Die Erfindungs- und Ausführungsmethode eines vollständigen Satzes des Quartetts.

Nachdem im Vorhergehenden ausführlich die Konstruktion der Theile und Elemente erklärt ist, welche den Organismus eines ganzen Satzes bilden, mögen hier einige Anweisungen darüber erfolgen, wie man am einfachsten bei dem Entwurfe und der Ausführung eines solchen ganzen Satzes verfährt.

Dem Entwurfe müssen Vorarbeiten vorausgehen. Wir zerlegen sie in folgende drei Theile:

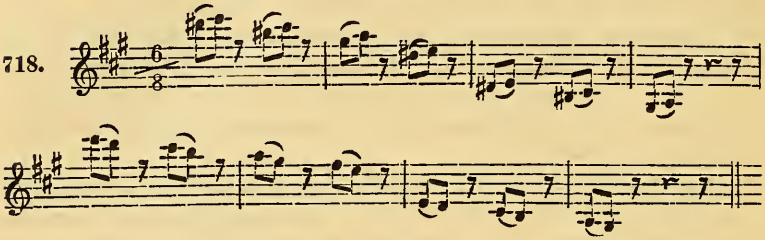
1. Erfindung der Themen,
2. Modellirung der Motive,
3. Periodenbildung,

und wollen im Folgenden auf die einzelnen näher eingehen.

I. Erfindung der Themen.

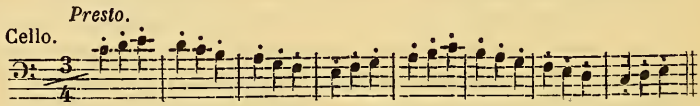
Wir haben bisher die Themen motivweise, ja taktweise entstehen lassen. Diese Weise kommt in der Praxis wirklich vor: Es giebt Themen, die aus einem einzigen Motive bestehen. Wir verweisen auf Beethoven, auf das Allegro seiner Violinsonate in *A* dur:

718.



auf das Thema zu dem Trio des Scherzo in dem *Es* dur-Quartett.

719.



ferner auf das Hauptthema des ersten Satzes der *D* dur-Sonate Op. 32, das im ersten Satze der *C* moll-Sinfonie.

Aber der Schüler möge von jetzt ab ja versuchen sich von der motivweisen Zusammensetzung der Themen beim Erfinden zu emancipiren. Gute, bedeutende Themen bedingen den Eindruck des Satzes in erster Linie. Zur Erfindung der Hauptgedanken haben daher die grossen Tonmeister in der Regel die ganze Kraft ihres Geistes, die erregtesten Momente ihres Gemüthes zusammengenommen. Mozart und Haydn, die in der Regel schnell arbeiteten, warteten oft lange auf ein günstiges Thema und liessen wohl auch eine Arbeit liegen Mangels passender Hauptgedanken. Gluck pflegte zu sagen »Meine Oper ist fertig«, wenn er in seinem Tagebuche die Hauptthemen der Sätze stehen hatte.

Auf der andern Seite haben auch die Komponisten die Augenblicke glücklicher Eingebung redlich ausgenutzt und in einer solchen Stunde nicht allein die Hauptgedanken zu einem ganzen Werke, sondern zuweilen zu verschiedenen Werken hingeworfen. Daher datirt dann in zusammengesetzten und cyklischen Kompositionen die sogenannte Einheit der Erfindung.

Man sammle in fruchtbaren Zeiten, damit man nicht Mangel leide in den unfruchtbaren.

Mit Recht rühmt man die Plastik der Themen in der älteren Musik. Der Schüler studire in dieser Beziehung namentlich Händel und die Italiäner des 17. Jahrhunderts.

Es versteht sich, dass der Komponist in der Regel immer schon bei Bildung eines solchen Gedankens die harmonische Unterlage und wenigstens ein ungefähres Bild der Begleitung in sich habe.

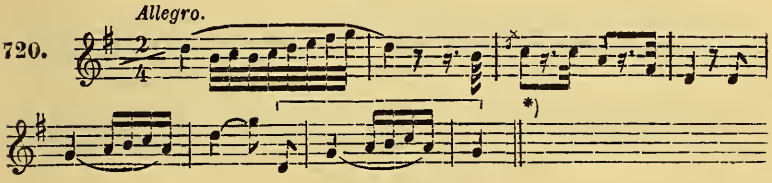
Für einen ersten Satz werden in der Regel vier Themen gebraucht: 1. Das Hauptthema, 2) ein Thema zur Uebergangsgruppe, 3) ein Thema für die Gesanggruppe und 4) eins für die Schlussgruppe.

Von den letzten drei ist das für die Gesanggruppe, welches gewöhnlich schlechthin das zweite Thema genannt wird, das wichtigste. Es bildet in der Regel eine Ergänzung oder einen Gegensatz zum Hauptthema. Die Themen für Uebergangs- und Schlussgruppe können eventuell aus Motiven der beiden anderen Themen gebildet werden. In der Skizze stellt man zuweilen für diese Partien eigene Gedanken auf, die in der Ausführung nicht gebraucht werden. So findet sich in Beethovens Eroica-Skizzen ein Thema, das erst im *G* dur-Concert zur Verwendung kam.

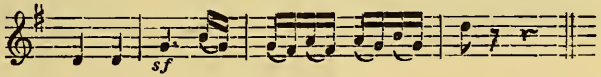
Nicht immer schreibt man in der Skizze die Themen vollständig aus, oft sind sie mit einem Motiv genügend angedeutet.

Für das zweite Quartett von Beethoven sieht die Skizze folgendermassen aus:

Themagruppe.

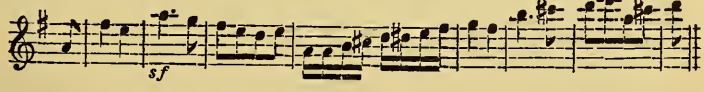
720. *Allegro.*

Uebergangsgruppe.

721.



Gesanggruppe.

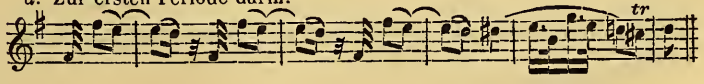
722.



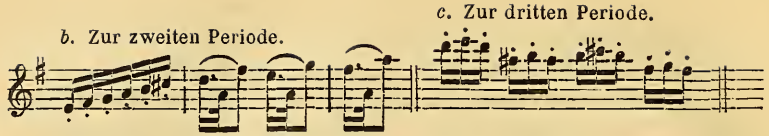
Schlussgruppe.

a. Zur ersten Periode darin.

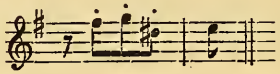
723.



*) Der eingehakte letzte Abschnitt gehört eigentlich schon nicht zum ersten Entwurf, denn er ist schon eine Wiederholung des Vorhergehenden. Derselbe Fall ist bei manchen anderen dieser Entwürfe zu bemerken.



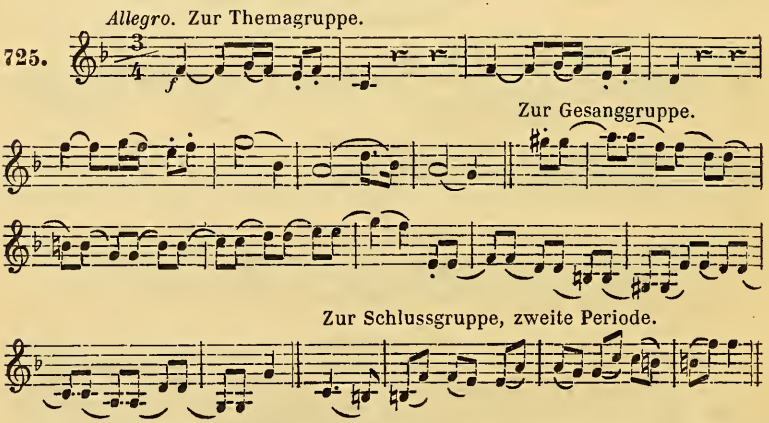
oder anstatt *c.* die darunter liegende Figur, welche durch die ganze Periode geht:

724. 

Dies wären die neuen, von einander wirklich verschiedenen Gedanken, welche in diesem ersten Allegro vorkommen. Alles andere darin ist thematische Verarbeitung und Umwandlung derselben, und die Erfindung im strengen Sinne des Wortes ist folglich damit vollendet.

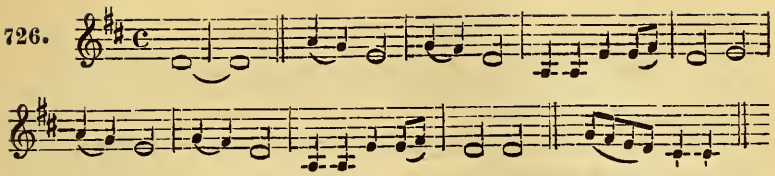
Viele Grundskizzen zu anderen Quartetten haben weit weniger neues Grundmaterial.

So hat z. B. das erste Allegro des ersten Quartetts von Beethoven folgende erste Skizze als Unterlage des Ganzen, —

725.

Schon die Uebergangsgruppe ist zum grössten Theil aus dem ersten Thema gebildet, und ebenso der grösste Theil der Schlussgruppe. Zwar kommen noch einige kleine neue Gedanken darin vor; man braucht sie jedoch in der ersten Skizze nicht mit auszuführen.

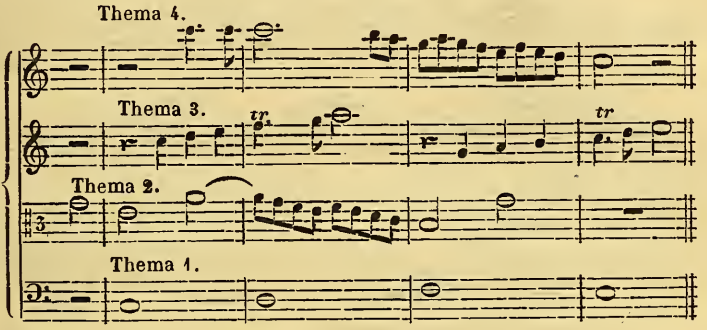
Manche Formen haben noch weniger Grundmaterial. Das grosse Finale in der *D* dur-Symphonie von Haydn z. B. ist als erste, als Grundskizze nur aus dem Thema und einem Takte einer Gegenstimme herausgesponnen, und seine Grundskizze ist folgende:

726.



Die Grundskizze zu dem Schlusssatze der grossen *C*dur-Sinfonie (Jupiter) von Mozart liegt in folgenden fünf Takten:

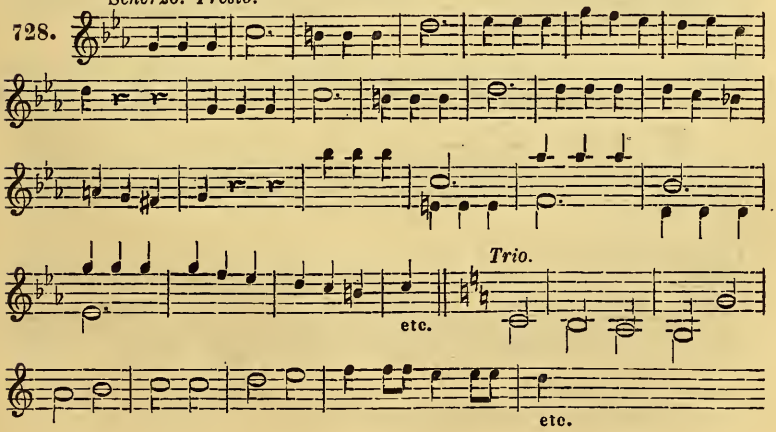
727.



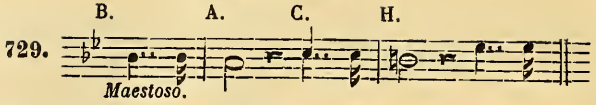
Hier sind noch einige Beispiele erster Entwürfe und Skizzen von Beethoven, die beweisen, dass er sehr abgerissene, unvollständige Gedanken meist hingeworfen, zu mehreren ganz verschiedenen Werken zugleich, die er oft erst viel später weiter ausgeführt hat.

Aus den Skizzen zur 10. Symphonie.
(In der Reihenfolge, wie sie notirt sind.)

728. *Scherzo. Presto.*

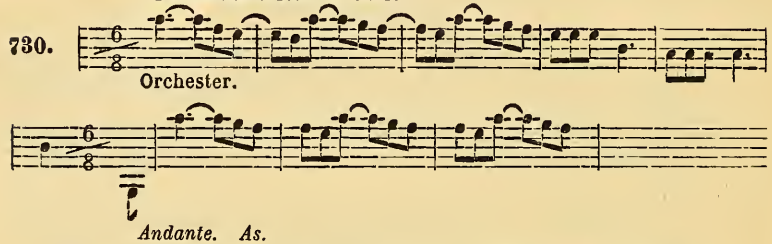


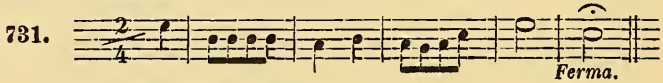
Skizze zur Ouverture.



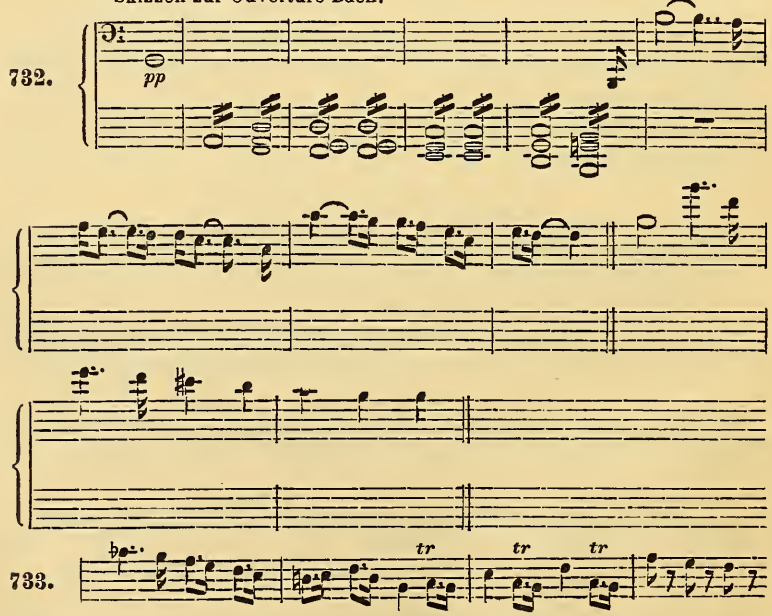
Diese Ouverture mit der neunten Symphonie, so haben wir eine Akademie im Kärntner Thor. *)

Skizzen zur 10. Symphonie.
Finale des ersten Stückes.





Skizzen zur Ouverture Bach.

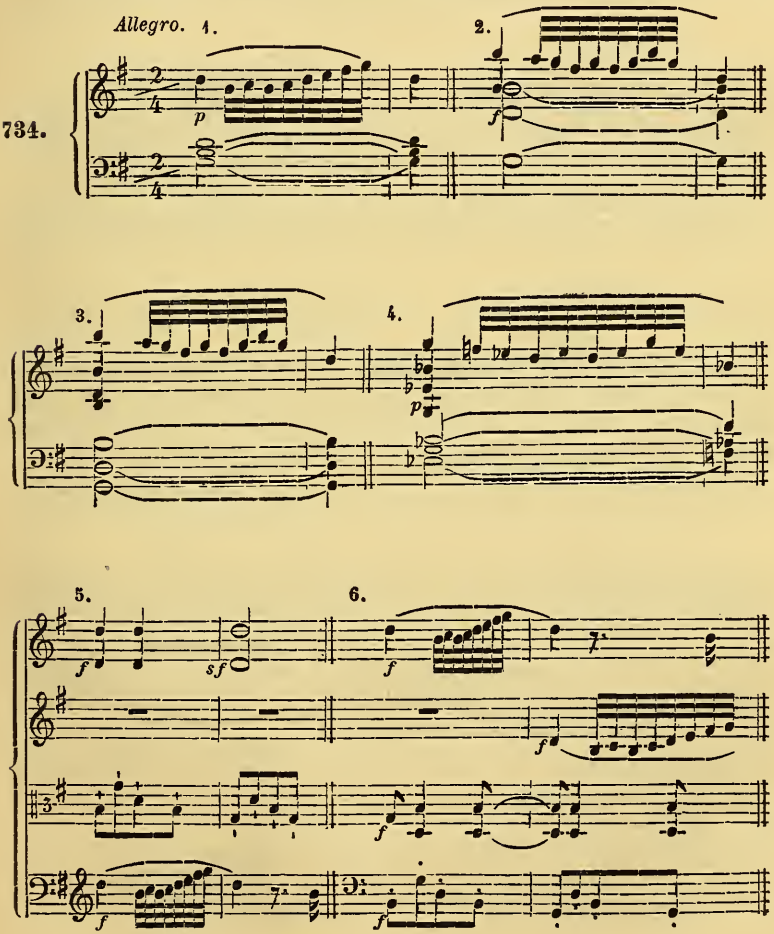
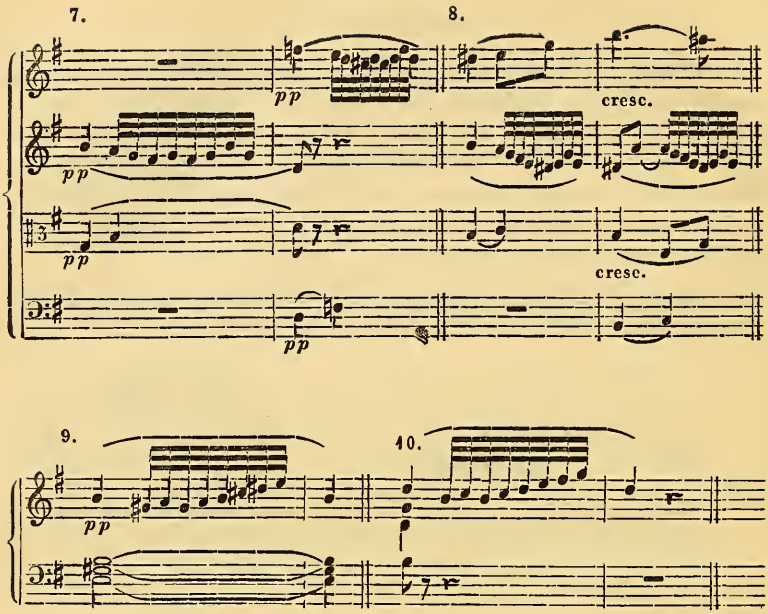
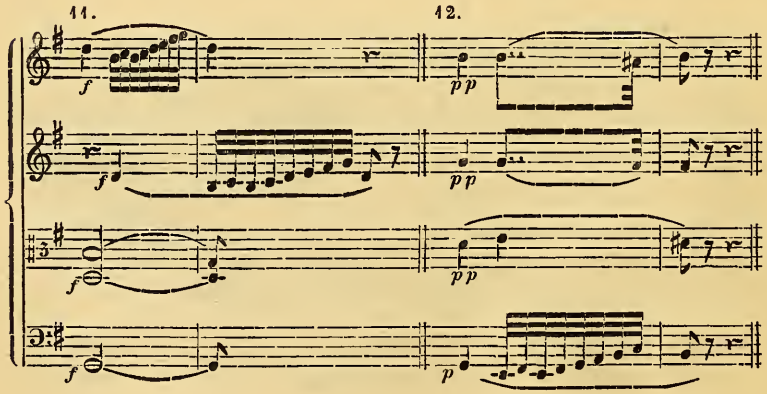
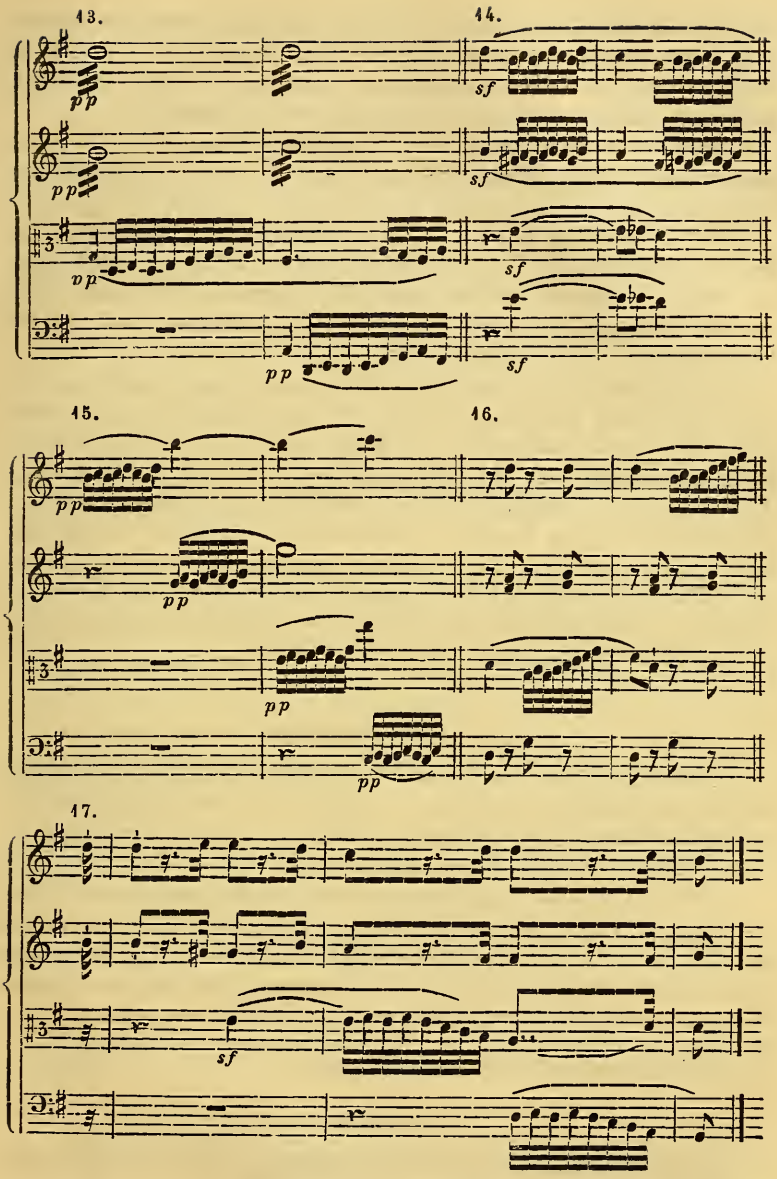


*) Von Beethoven dabei geschrieben.

II. Modelliren.

Hat der angehende Komponist die Hauptgedanken zu einem Stücke gewonnen und damit die schwerste Aufgabe gelöst, die der eigentlichen Erfindung; so zerlege er nun alle diese Themen wieder in ihre Theile: in Abschnitte, Sätze, Motive und Motivglieder. Diese Theile und Theilchen bearbeite er nun mit allen Mitteln der Umwandlungskunst und suche von der einen Grundform immer so viel Modelle abzuleiten als möglich.

Bei Beethoven erscheint der erste Abschnitt seines Hauptthema in folgenden zehn verschiedenen Gestalten:

734.

Dass damit die Umwandlungsmöglichkeiten nicht erschöpft sind, und gar nicht erschöpft werden können, wird man nach den vorangegangenen Bemerkungen einsehen. Es wären noch hundert und aber hundert neue Gestaltungen daraus zu ziehen, z. B.



Hat der Schüler auf diese Weise ein Motiv, einen Abschnitt des Hauptthemas behandelt, so gehe er an den zweiten, dritten u. s. w., wenn er neues Motivmaterial enthält. Ebenso fahre er dann fort,

die Skizzen der Uebergangs-, Gesang- und Schlussgruppe thematisch umzuwandeln, und zwar jedes Motiv, jeden Abschnitt für sich, so lange, als ihm noch Veränderungen beifallen. Macht er zwanzig, ist es gut, macht er vierzig, fünfzig, ist es noch besser.

Befolgt der Schüler diese Uebungsweise, so wird er nach gar nicht langer Zeit erstaunen, wie reich seine Phantasie geworden.

Den Schüler in der Kunst des Umbildens und Modellirens zu fördern, sind Studien in praktischen Werken dringend anzurathen.

Sehr instruktive Muster bietet die ältere Literatur namentlich in den dreitheiligen Fugen des Dieterich Buxtehude und in den Choralcantaten von Sebastian Bach.

In Rücksicht auf den Durchführungstheil suche man aus der Grundform auch Modelle zu bilden, welche den Charakter der ersteren verändern. Namentlich mit Hülfe von Takt- und Rhythmusänderungen kann man den ursprünglichen Ausdruck und Sinn eines Thema in sein Gegentheil kehren und bis zur Karrikatur treiben. Interessante Belege hierfür bieten Berlioz's Sinfonien, sowie die Faustsinfonie von Franz Liszt. Grosse Leistungen in der Kunst motivischer Umbildungen findet man auch in den späteren Opern Richard Wagner's. Ein Studium der in ihnen enthaltenen Leitmotive und ihrer Veränderungen wirkt belehrend und anregend.

III. Periodenbildung.

Der dritte Theil der Vorarbeiten besteht darin, dass der Schüler die verschiedenen Modelle, welche er in der vorhergehenden Station gebildet hat, zu Perioden — eventuell auch zu Periodengruppen ausführt. Je mehr, desto besser!

Hat der Schüler diese Vorarbeiten in der vorgeschlagenen Weise beendigt, so steht ihm ein Vorrath von fertigen Gliedern und Gliederchen zu Gebote, der mehr als ausreichend ist für den Bedarf des einen Satzes. Es handelt sich nun nur darum, diese fertigen Glieder aneinander zu passen, zusammenzufügen und zu verbinden.

Diese Arbeit bildet den eigentlichen

Entwurf.

Der Schüler geht dabei Theil für Theil und in den einzelnen Theilen Gruppe für Gruppe vor.

Der fertige Komponist oder Meister kann unzählige Wege für den Aufbau des Ganzen einschlagen. Es ist nicht undenkbar, dass er von der Mitte aus beginnt und dass ihm der Keim des ganzen

Satzes in einer reinen Durchführungsidee entgegenkommt, von welcher aus seine Phantasie erst allmälig zu den Ausgangspunkten vordringt.

Der Lernende aber, für den es sich darum handelt nur überhaupt etwas Ganzes und Zusammenhängendes zu Stande zu bringen, und die gegebene Form korrekt auszufüllen, kommt am schnellsten zum Ziele, wenn er Schritt vor Schritt geht und dabei zunächst äusserlich und mechanisch verfährt.

Deshalb beginne er mit der vollständigen

Skizzirung der ersten oder Themagruppe.

Die Skizze der ersten Periode davon hat er erfunden. Sie ist in der Regel das Modell zu den anderen Perioden der Themagruppe. Der Schüler hat freie Hand: ob er diese Gruppe aus zwei oder mehr Perioden bilden will, auch darüber, ob diese Perioden gleich lang sein sollen oder nicht. Beim Abschluss der ganzen Gruppe muss er jedoch einen Blick auf die Skizze der folgenden Uebergangsgruppe werfen.

Fängt z. B. die Uebergangsgruppe, wie meist geschieht, mit dem tonischen Dreiklang der Haupttonart an, so dürfte das Ende der Themagruppe keinen vollkommenen Ganzschluss bilden, sondern als letzten Accord 5 oder $\dot{5}$ haben, und der Schlussaccord müsste in den Anfang der Uebergangsgruppe fallen. Fängt dagegen die Uebergangsgruppe mit einem anderen Accorde als dem tonischen Dreiklang an, so kann die Themagruppe mit einem vollständigen Ganzschlusse enden.

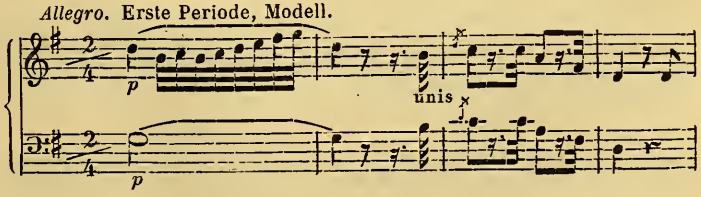
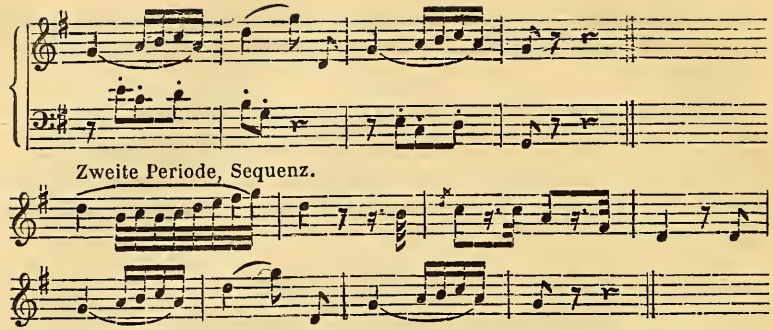
Nehmen wir die erste Skizze zu dem zweiten Quartett von Beethoven wieder auf.

Die erste Periode besteht aus acht Takten.

Das Schema zur Themagruppe könnte also einfach so sein:

Themagruppe. $\begin{cases} 8 — G. & \text{Modellperiode.} \\ 8 — G. & \text{Sequenzperiode.} \end{cases}$

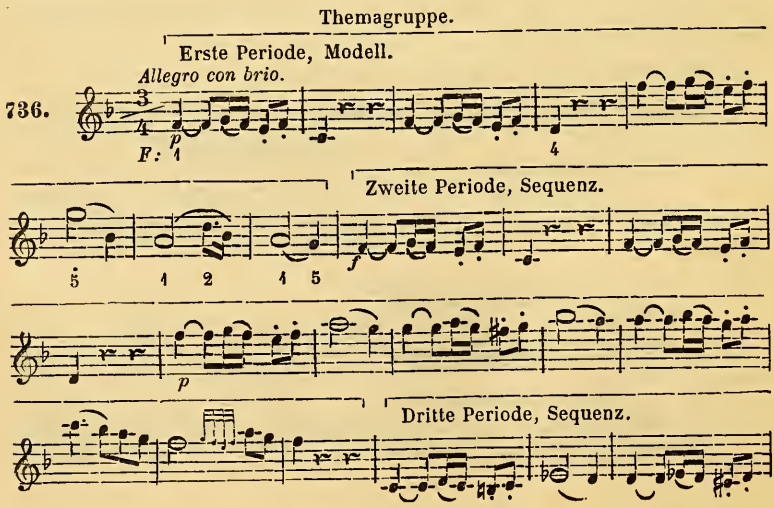
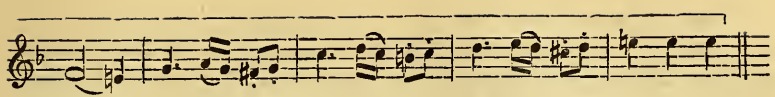
Demnach würde die Skizze zu der ganzen Themagruppe so aussehen.

735.



Der Schüler könnte als ersten Bildungsversuch die Skizze der Themagruppe so lassen, da ja die Melodie beim zweiten Male anders zu begleiten, in anderen Klang zu bringen, in eine andere Stimme u. s. w. zu verlegen, und dadurch die zu getreue Wiederholung der ersten Periode zu vermeiden wäre. Der Meister Beethoven hat aber eine freiere Sequenz gebildet; nicht allein ist die Melodie verändert, das Accompagnement anders gestaltet, sondern auch der Umfang der Periode bis zu zwölf Takten verlängert worden. Sein Schema dieser Gruppe sieht so aus:

$$\begin{cases} 8 — G. \\ 12 — G. \end{cases}$$

Die Ausführung der Skizze danach ist in Beispiel 712 zu sehen.

Anstatt zwei haben, wie angedeutet, manche Themagruppen auch drei Perioden, wo der Themaperiode zwei Sequenzperioden folgen, wie z. B. in dem ersten Allegro des ersten Quartetts von Beethoven.



Das Schema dazu wäre demnach:

Themagruppe. { 8 — *F.* Modellperiode.
12 — *F.* Sequenzperiode.
8 — *F.* Sequenzperiode.

Aufgabe.

Der Schüler bilde aus seinem Thema die Skizze zu der Themagruppe nach beiden Schemen.

Es folgt nun die

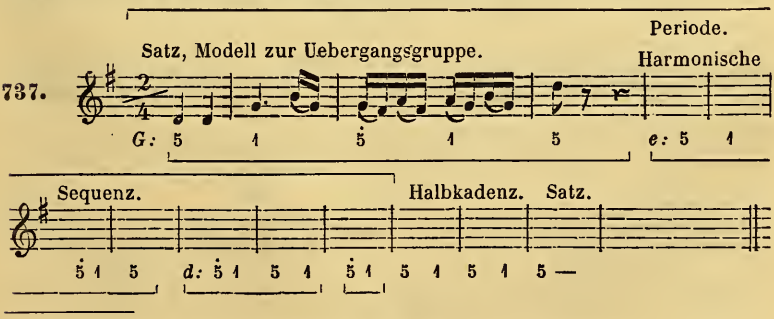
Vollständigo Skizzirung der zweiten, oder Uebergangsgruppe.

Die erste oder Themagruppe ist leicht zu skizziren. Die zweite dagegen, die Uebergangsgruppe, macht den Schülern mehr zu schaffen.*) Die Konstruktion derselben ist in den Werken der Meister sehr verschieden und hat namentlich Schwierigkeiten hinsichtlich der Modulation.

Diese muss nämlich so eingerichtet werden, dass am Ende der Gruppe eine Halbkadenz nach der Dominante erscheint, in welcher dann die Gesanggruppe folgen soll.

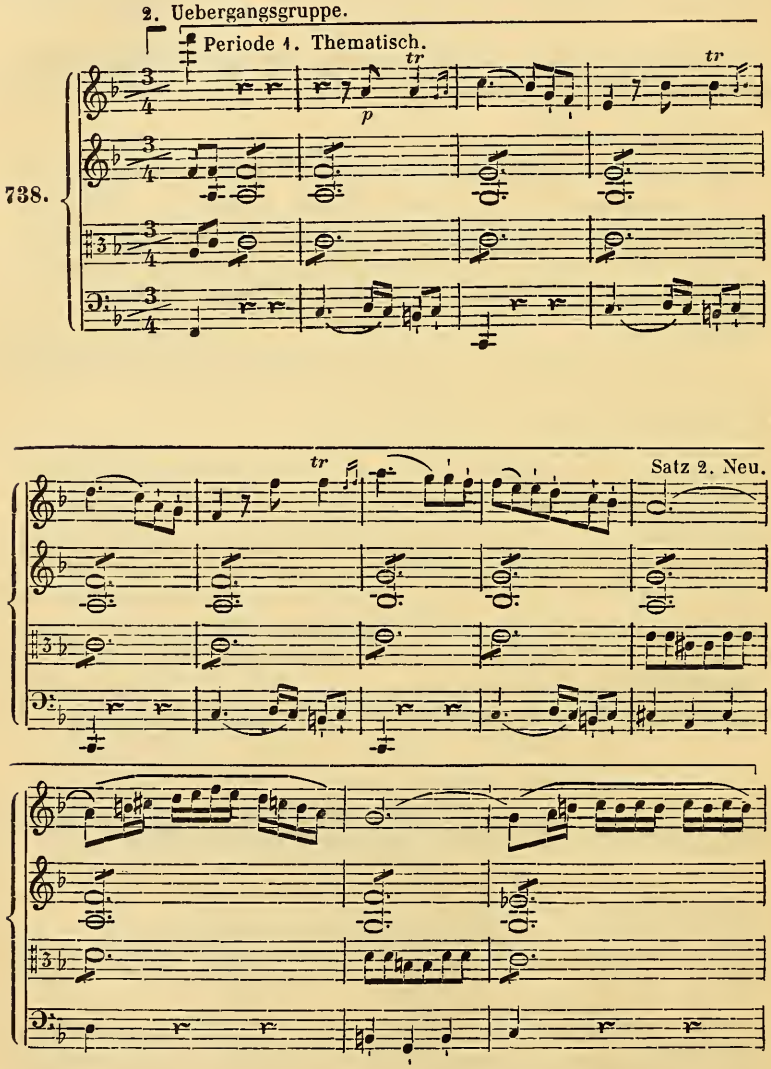
Hier ist also die Aufgabe, Harmoniefolgen für die Sequenzen zu wählen, die auf angenehme Weise auf die Halbkadenz führen.

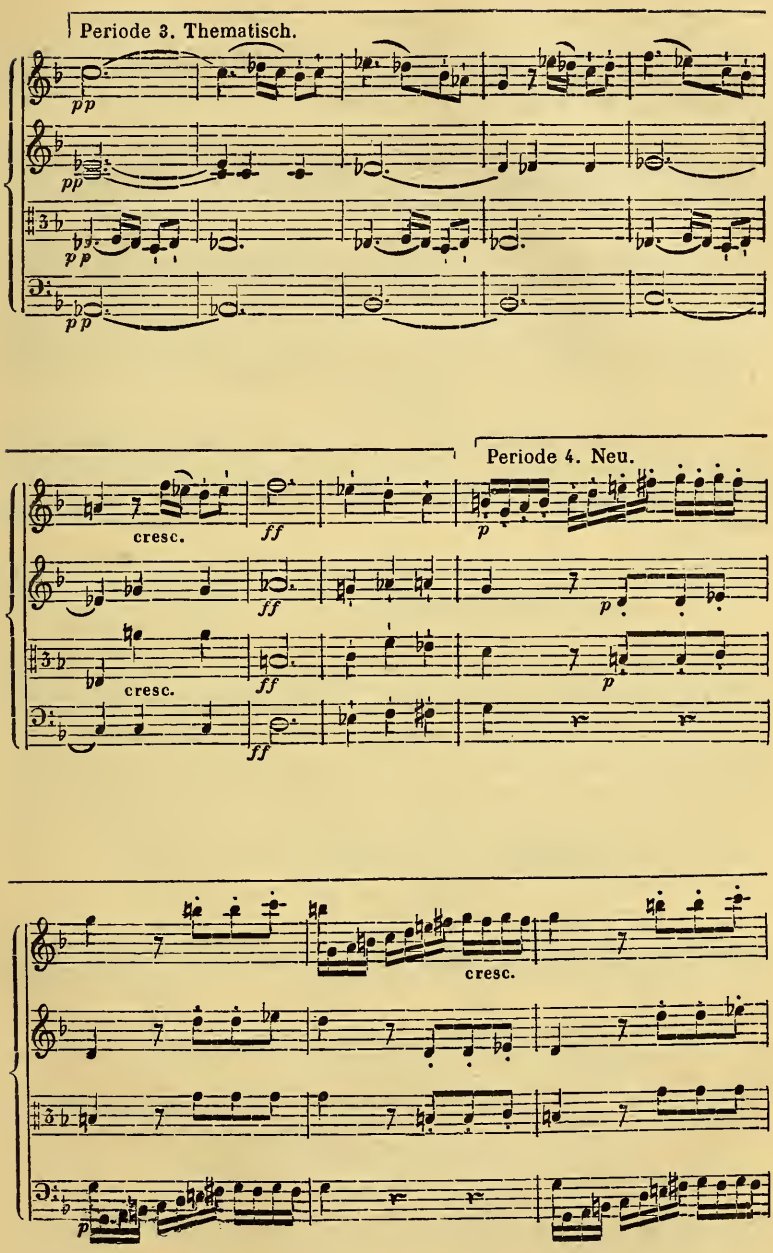
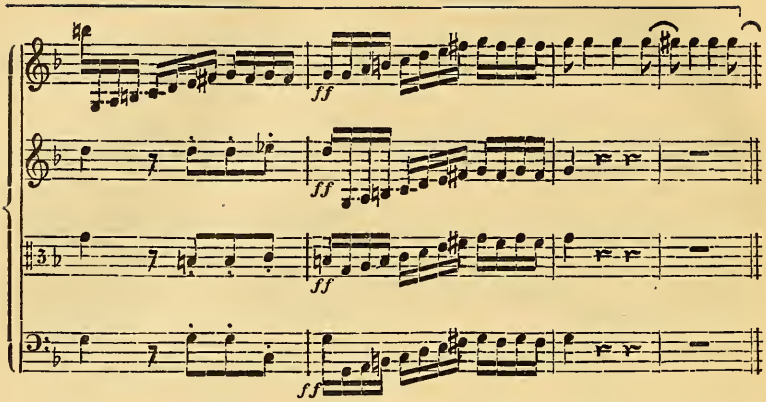
Der Schüler wird zunächst am besten verfahren, wenn er die Harmoniefolgen des Modells bei den Sequenzen im Ganzen beibehält, sie aber in andere Tonarten so versetzt, dass sie allmählig und, nach Maassgabe der Länge der Periode, ungezwungen auf der Halbkadenz nach der Dominante ankommen. Dies kann er, da er die Melodie des Modells vor sich hat, zuerst abgekürzt durch die Angabe der Modulationsführung thun. So wäre z. B. die harmonische Skizze zu obiger Uebergangsgruppe etwa so einzurichten.

737.

*) Zuweildn auch den Meistern: Siehe Beethovens Skizzen zum 1. Satze der Eroica.

Die Perioden dieser Gruppe sind über ein neues Motiv gebildet. Oft erscheint aber in der Uebergangsgruppe auch Motivmaterial aus der Themagruppe mit neuem zusammen, besonders wenn sie mehrere Perioden enthält und von grösserem Umfange ist.

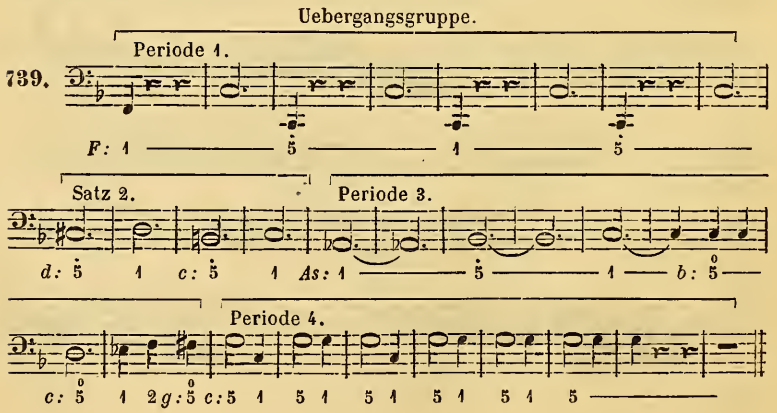
So in der folgenden aus dem ersten Beethoven'schen Quartett, *F* dur, $^3/_4$.




Periode 3. Thematisch.
Periode 4. Neu.
cresc.
cresc.
cresc.

Vorstehende Uebergangsgruppe hat drei einfache Perioden und einen selbständigen Satz. Die erste und dritte Periode haben thematische, der Satz und die vierte Periode neue Modelle. Das Schema wäre also:

Uebergangsgruppe.
- 8 — *F* — — thematisch.
- 4 — *d* — *c.* — neu.
- 8 — *As* — *b.* — *c.* thematisch.
- 8 — *c.* — — neu.

Um den schwierigsten Theil der Uebergangsgruppen, den Modulationsgang, in seinen Verschiedenheiten recht in die Gewalt zu bekommen, rathe ich dem Schüler, viele Gruppen der Art in den Werken der Meister aufzusuchen, die Schemas davon auszuziehen, und dann auf einer Zeile die Harmoniefolgen für den Bass mit der Bezeichnung anzugeben, z. B. obige Gruppe so:



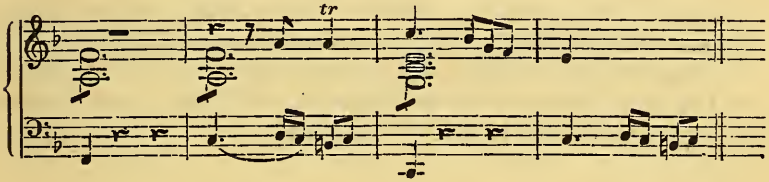
Aufgabe für die vollständige Skizzirung der Uebergangsgruppe.

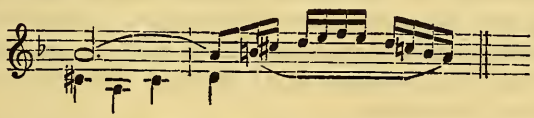
Der Schüler entwerfe sich

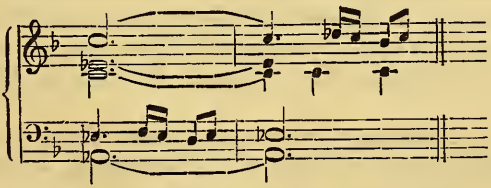
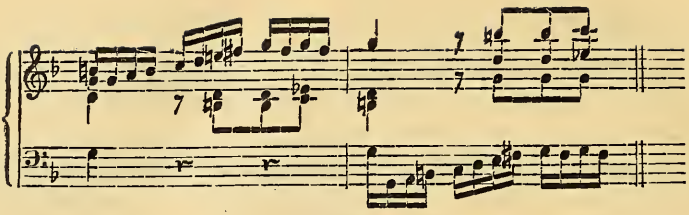
a. ein Schema der einzelnen Perioden bloss mit Angabe der Tonart, in welcher jede anfangen soll.

b. Alsdann bestimme er den Modellinhalt einer jeden Periode, ob thematisch, ob neu. Wenn thematisch, hat er eine reiche Auswahl aus dem zweiten Theil der Vorarbeiten vor sich; wenn neu, giebt ihm seine erste Skizze wenigstens das Modell zu einer Periode; braucht er mehrere neue Modelle, so erfinde er sie entweder vorher noch, oder gleich während der Skizzirung der ganzen Uebergangsperiode. Erstere Art ist leichter für den Anfang, letztere kann er später, wenn er geübter ist, anwenden.

Also würde der Schüler die in Beispiel 738 ausgeführte Uebergangsgruppe im Schema erst so vor Augen bringen:

8 — *F.* — Thematisch. Modell, aus dem Vorrath der zweiten Skizze genommen:

4 — *d.* — Neu. Modell, entweder vorher in der ersten Skizze entworfen, oder jetzt nacherfunden:



8 — *As* — Thematisch. Modell, aus dem Vorrath der zweiten Skizze genommen.

8 — *c.* — Neu. Modell, entweder vorher in der ersten Skizze entworfen, oder jetzt nacherfunden:

Nun entwickelt der Schüler die vollständige Skizze dieser ganzen Gruppe, indem er

c. den Modulationsgang der ersten Periode so fortspinnt, dass er sich an den ersten Accord der zweiten Periode fliessend anschliesst, wie etwa in Beispiel 739 in der ersten Periode geschehen ist, und

d. dann das Modell diesem vorgezeichneten Harmoniegange gemäss fortführt, wie etwa in Beispiel 738 in der Oberstimme der ersten Periode zu sehen.

Dieselbe Prozedur nimmt er dann mit der zweiten Periode und so fort mit allen Perioden, welche zu der Gruppe gehören sollen, vor, bis sie in der Skizze vollständig ausgeführt erscheinen.

Und wie der Schüler mit dieser Gruppe verfahren, verfährt er mit allen folgenden, bis der ganze erste Theil vollständig skizzirt vorliegt.

Bei dem

Entwurf des zweiten Theiles

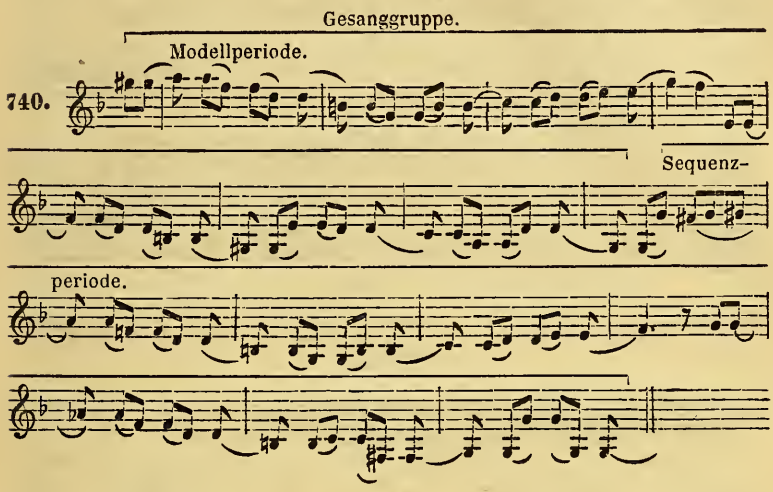
der Durchführung, ist der Anfang für den Schüler das Schwierigste. Für diesen sind äusserliche Anweisungen fast unmöglich. Der Anfang der Durchführung hängt ganz davon ab, was im ersten Theile gesagt ist und was eventuell der Komponist mit dem ganzen Satze auszudrücken beabsichtigt.

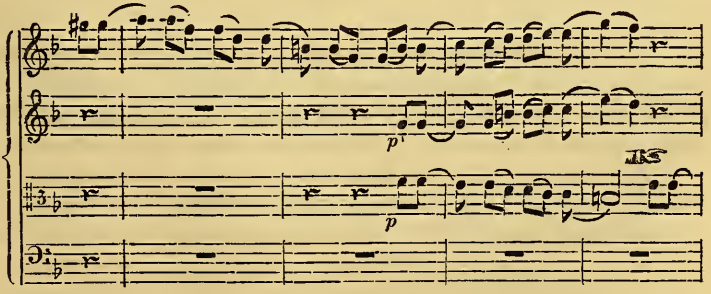
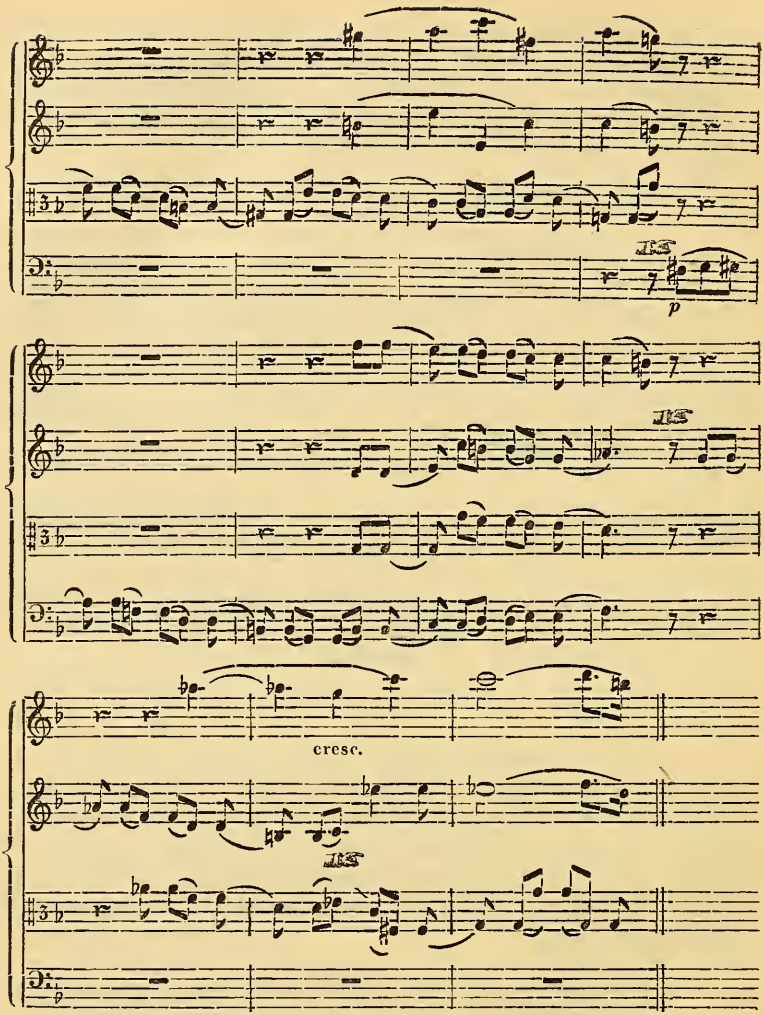
Wir rathen dem Schüler die fertige Skizze zum ersten Theile mehrmals durchzugehen und mit dem Gedanken, der sich ihm dann am stärksten aufdrängt die Durchführung zu beginnen.

Es brauchen in diesem Theile, wie schon bemerkt, gar keine neuen Gedanken mehr vorzukommen, sondern alle Perioden desselben können aus den Gruppen des ersten Theils gezogen werden.

Davon hat nun der Schüler eine grosse Menge vor sich, mehr als er brauchen kann, und er hat folglich für die vollständige Skizzirung der Durchführung nichts weiter zu thun, als zu wählen und anzupassen. Er berücksichtige, dass die Perioden ihrem Umfang nach mannichfaltig werden, d. h. der ganze Theil nicht etwa lauter

acht- oder lauter zehntaktige u. s. w. enthalte, sondern dass sie verschieden an Taktzahl erscheinen, dass Modell- und Sequenzperioden sich nicht allzusehr äusserlich ähneln. Man kann ein Thema fortlaufen lassen und doch den Sequenzcharakter verbergen, wie ein Vergleich der folgenden beiden Beispiele ergiebt.

740.

So sieht die Gruppe, Modell- und Sequenzperiode, in der Melodieskizze aus. Bei der Ausführung in der Partitur wird dieser Melodiefaden oft an verschiedene Instrumente vertheilt, zu Nachahmungen benutzt, und es treten dazu Gegensätze, wodurch die Sequenz zuweilen mehr oder weniger versteckt erscheint, sich gleichsam verkriecht. Man vergleiche obige Skizze mit der hier folgenden Ausführung.

741.



Die bedeutendsten Muster solcher thematischen Umkleidungskunst bietet die Fugenkomposition, die ältere namentlich. In die Sonatenform ist sie niemals meisterlicher übertragen worden als durch Johannes Brahms im ersten Satze seiner *C*moll-Sinfonie.

Obwohl der Durchführungstheil neuen Gedankenstoff nicht braucht, hat er doch zuweilen solchen. Auch dem Schüler wird sich bei der Ausführung des melodischen Entwurfs der Durchführung ein Gegenthema einfinden, das in ganz neue Gebiete verlockt. Er hüte sich vor Abschweifungen! Die Durchführungen des

Schülers werden zunächst dürftig ausfallen. Erst mit der Ausbildung im polyphonen Styl und nach langer energischer Uebung im sogenannten Kontrapunkt wird er Herr in diesem Theile. Hier bewährt sich Kunst und Meisterschaft, hier aber auch kommen Mängel in der Ausbildung am ersten zum Vorschein und auch die allergrösste Naturbegabung reicht an dieser Stelle nicht aus, jene Mängel zu verdecken. Die Instrumentalkompositionen eines Franz Schubert und eines C. M. von Weber zeigen ihre Schwäche in der Durchführungspartie.

Wie bekannt ist für den Durchführungstheil seit Beethoven eine Länge und Ausdehnung üblich geworden, die von vielen Seiten praktisch und theoretisch bekämpft wird.

Schwierig wie der Anfang ist auch der Schluss der Durchführung, der Uebergang in die Repetition. Letztere fügt sich zuweilen nur widerwillig an den zweiten Theil in der Regel um so schwieriger, je bedeutender die Durchführung selbst gewesen.

Der Entwurf der

Repetition

ist in der Skizze des ersten Theils schon vorgezeichnet, ihr hat der Schüler im Ganzen zu folgen, und dabei nur die neuen Wendungen zu berücksichtigen, welche der verschiedene Modulationsgang bedingt. Auch werden hier mancherlei thematische Veränderungen vorgenommen, welche der Schüler durch fleissiges Studium in den Partituren der Meister sich aneignen muss.

Der Anhang endlich bringt gewöhnlich noch eine oder zwei, wohl auch noch mehr Perioden, in welchen Gedanken aus dem ersten Theile in unerwarteten neuen thematischen Gestaltungen, oft auch mit überraschenden Harmonien und Modulationen ausgestattet erscheinen. Die Prozedur der volltändigen Skizzirung aller dieser Gruppen bleibt immer dieselbe.

Es liegt nach diesen Operationen die vollständige Skizze oder Zeichnung des ganzen Satzes vor. Wenn der Komponist sie aber nun so im Ganzen vor seinem Geiste vorüberziehen lässt, oder sie auf dem Klavier durchspielt, wird ihm Mancherlei aufstossen, was ihm schon nicht mehr recht zusagen und gefallen will. Bald ist es eine melodische Biegung oder Wendung, bald eine Harmoniefolge, die sich dem Flusse des Ganzen widerstrebend zeigt; bald fehlt einer Periode noch etwas, sie sollte um einige Takte länger sein; bald erscheint eine andere zu lang in der Verbindung mit anderen, u.s.w. u.s.w.

Hier muss nun die Feile verbessernd angelegt, hier etwas weg-

genommen, dort etwas eingeschaltet werden u. s. w., um das noch Unvollkommene zu beseitigen und Besseres an dessen Stelle zu bringen.

Der Schüler wird wohlthun, wenn er die ganze Skizze mehrmals durchgeht und jedesmal nur ein Element durchprüft, jetzt z. B. erst die Melodie, dann die Harmonie, dann den Periodenbau u. s. w.

Erst wenn die ganze Skizze gereinigt ist, geht man an die Ausführung in der Partitur, die nun gelehrt werden soll.

Die Ausführung der ganzen Skizze in der Partitur.

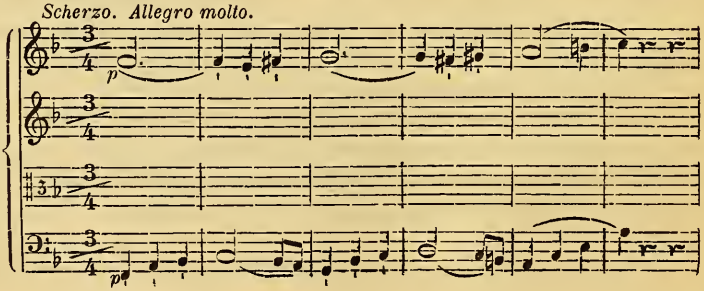
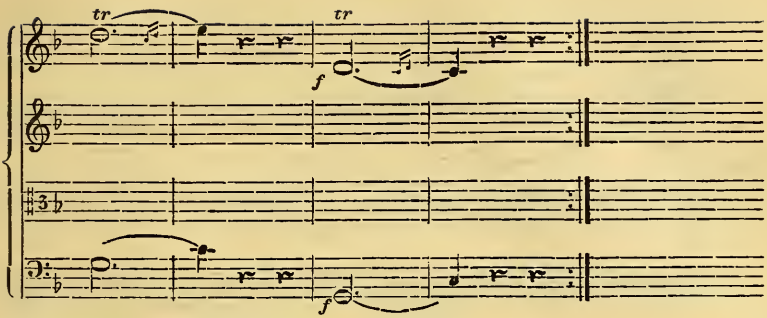
Liegt die ganze Skizze gereinigt vor, so kommt die vorletzte Prozedur, die Ausführung in der Partitur, wo die Melodie an die verschiedenen geeigneten Stimmen vertheilt, das Accompagnement dazu gesetzt, und das ganze Klangbild dadurch vollendet wird.

Man kann dies auf verschiedene Weise thun. Manche führen jede Periode gleich vollständig aus. Andere, und darunter waren die grössten Meister: Haydn, Mozart, Beethoven, Hummel u. s. w., bedienten sich einer anderen Methode. Nach ihr wird

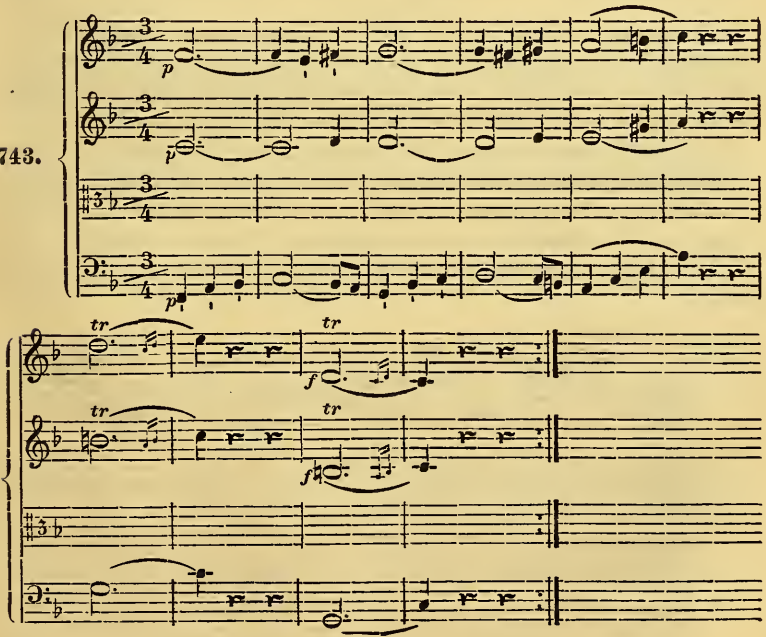
1. die ganze Hauptstimme eingetragen und sogleich in die betreffenden Instrumente vertheilt;
2. setzt man den jeweiligen Bass unter;
3. fügt man die Füllstimmen, eine nach der andern hinzu.

Diese Methode hat mehrere Vortheile. Sie hält den Blick aufs Ganze, sie zwingt das Stück wiederholt vom Anfang bis zum Ende durchzuarbeiten; das melodische Bedürfniss der accompagnirenden Stimmen kommt besser zur Geltung und schliesslich schützt sie vor Ermüdung, da man bei ihr die Partitur schnell anwachsen sieht, während man Seite für Seite fertig instrumentirend kaum vom Flecke kommt.

In Beispiel 683 ist die Skizze zu dem ersten Theile des Scherzo von Beethoven zu sehen. Diese denke sich der Schüler jetzt zuerst in die Partitur eingetragen. Die Melodie ist vollständig der ersten Violine zugetheilt. Dazu würde nun zunächst der Bass gesetzt, in folgender Weise.

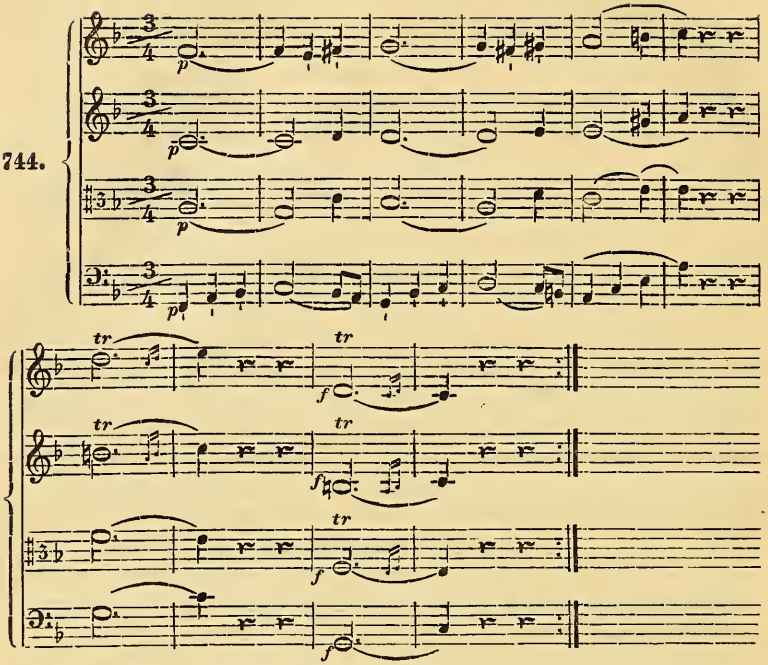
742.

Die Modulation entstand mit der Erfindung der Melodie zugleich, und ist nun durch das Violoncello bestimmt. Das Werk der beiden anderen Stimmen ist daher, die Harmonie zu vervollständigen, d. h. die fehlenden Accordtöne noch dazu zu setzen. Im ersten Takte würde also noch *c* und *a* zu bringen sein, im zweiten Takte *c* und *g* u. s. w. Nun ist aber nicht allein die Harmonie zu ergänzen, sondern die Stimmen, welche dies Geschäft zu übernehmen haben, sollen auch möglichst bestimmte melodische Gestalt für sich zeigen. Dazu kommt man eben am besten, wenn man jede dieser Stimmen einzeln durch die ganze Periode führt. Z. B. nun erst die zweite Violine, —

743.



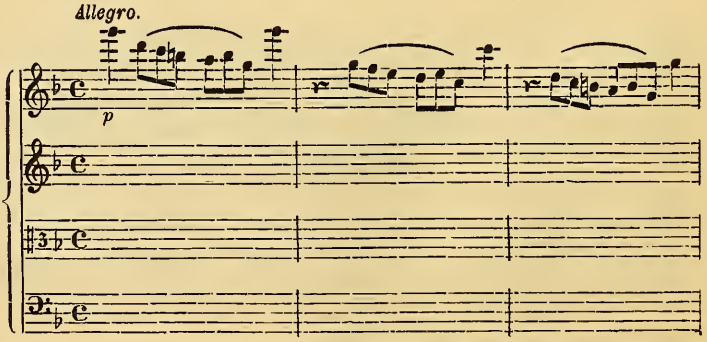
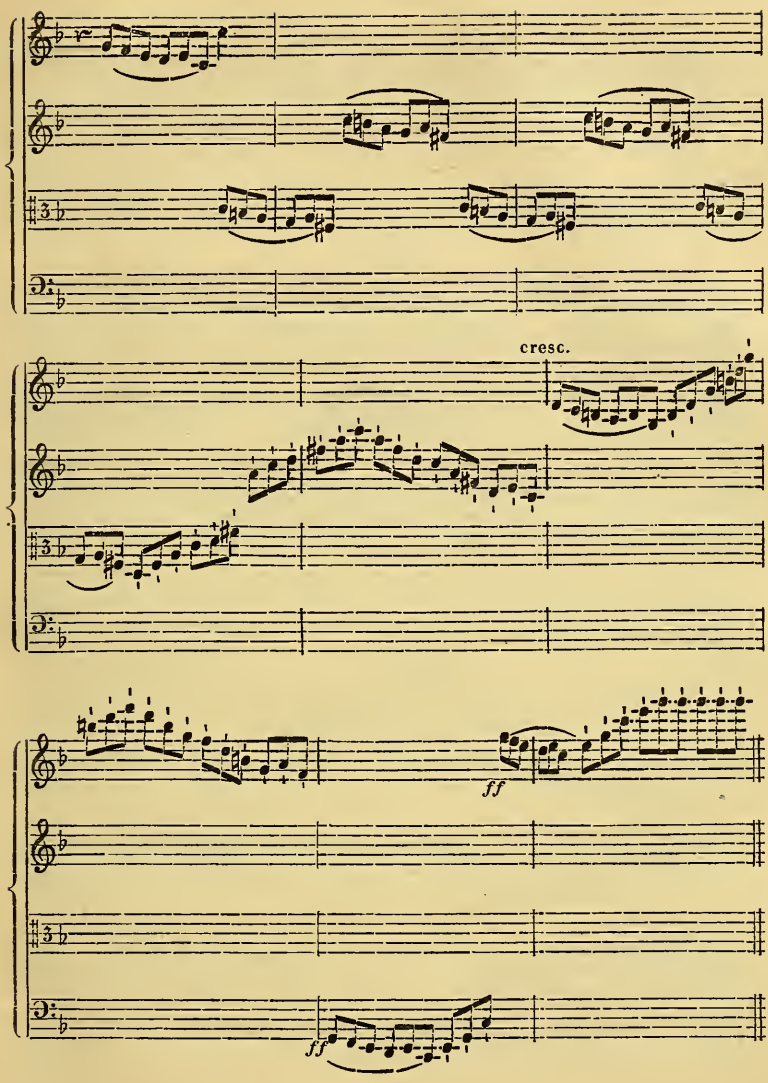
alsdann die Viola als letzte Stimme.

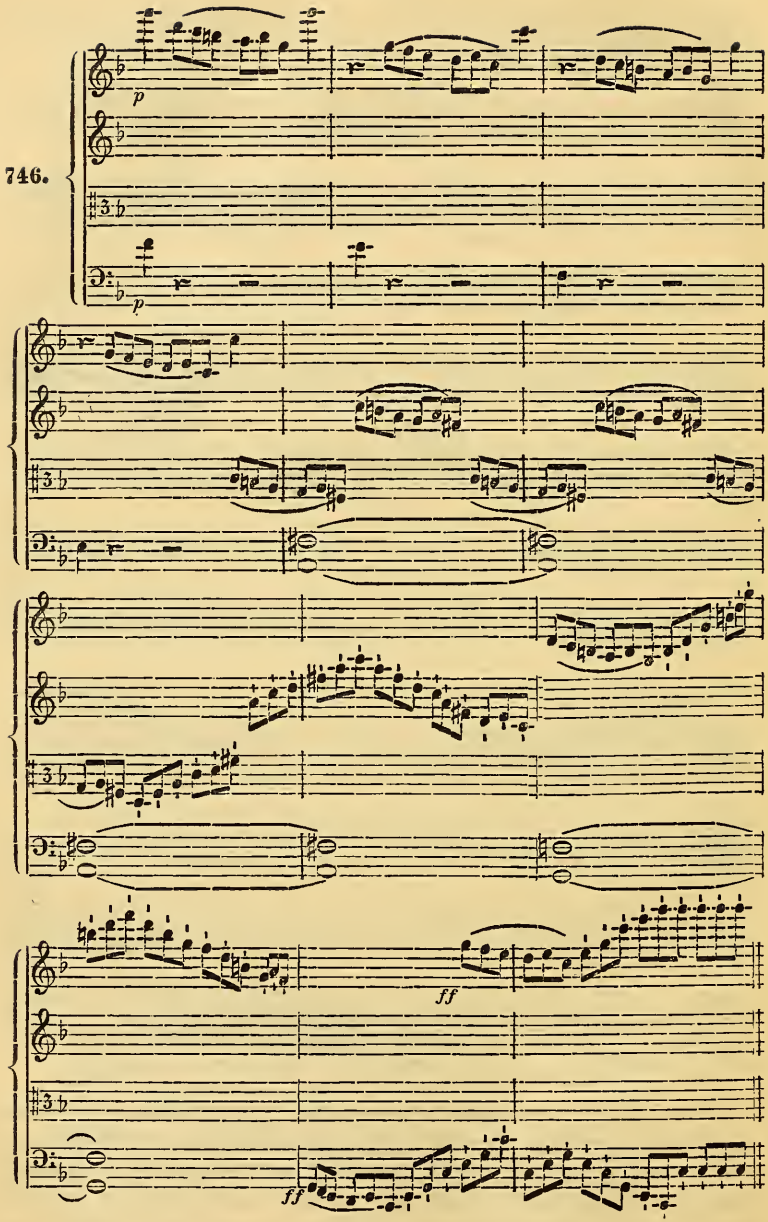
744.



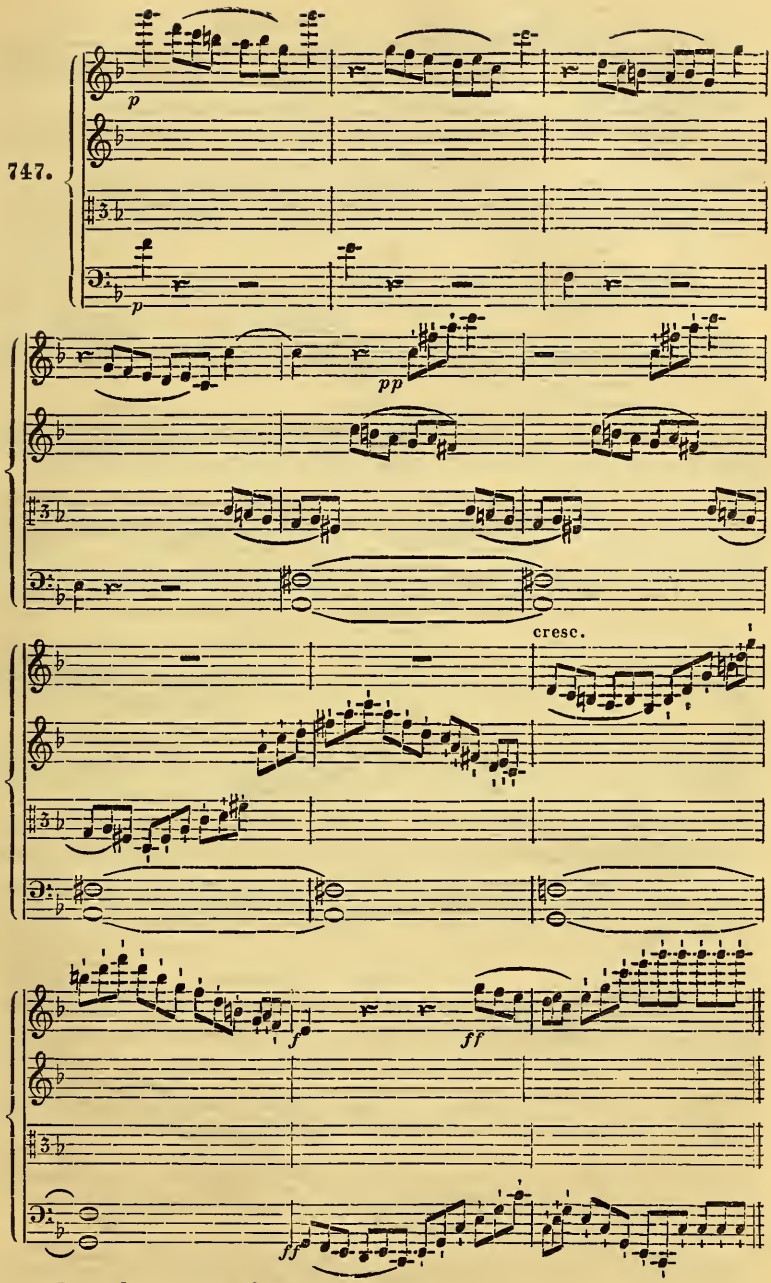
Man sieht, dass jede der beiden Mittelstimmen, obgleich melodisch nicht so bedeutend wie die erste Violine und das Violoncello, doch immer noch einen fest bestimmten Gang für sich hat und in ihrem Steigen und Fallen dem Gesetz der Hauptmelodie folgt.

In dieser Periode liegt die Hauptmelodie durchgängig in einer — der Oberstimme. Nun nehme der Schüler die Skizze zu der zwölftaktigen Periode von Beethoven, Beispiel 686, vor. In dieser ist die Melodie an verschiedene Stimmen vertheilt, und wird demnach auch erst so in die Partitur gebracht, wie hier zu sehen.

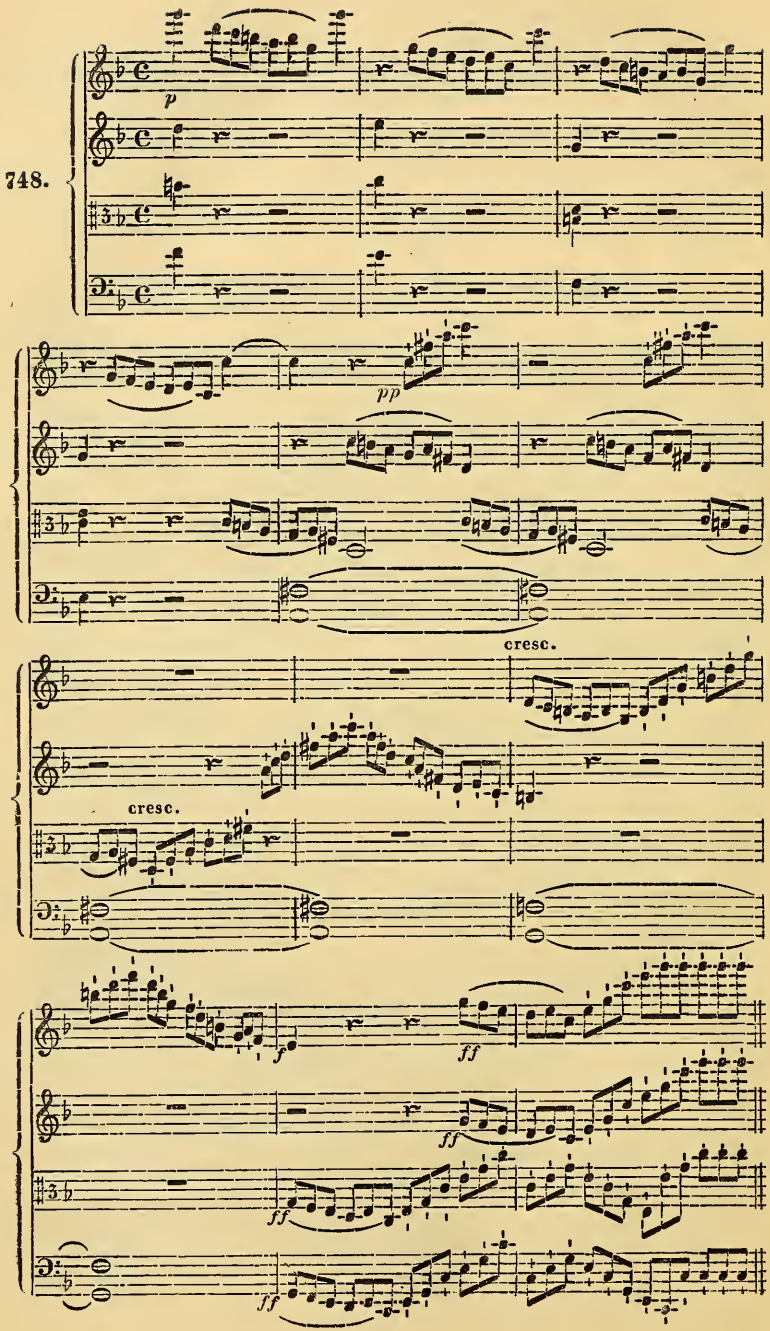
745.

Nun gilt es, aus diesen vereinzelten, abgerissenen Bilderchen ein Ganzes zu weben, die einzelnen Stimmen da, wo sie abgebrochen sind, weiter zu spinnen, und durch andere Motivzuthat die Harmonien zu ergänzen und zu vervollständigen. Auch hier wird die Ausführung der Violoncellostimme zunächst vorgenommen, nach der Beethoven'schen Gestaltung so:



Alsdann würde die erste Violine weiter geführt, ausgefüllt und verbunden, z. B.

747.

Jetzt kann man das Bild vollenden, indem man die übrigen Stimmen zugleich fortführt und ausfüllt wie folgt.

748.



Was hier an einzelnen Perioden gezeigt worden, gilt für die Ausführung der ganzen Skizze in der Partitur. Doch kann der Schüler diese Arbeit in drei Abschnitte trennen, nämlich:

a. die Skizze des ersten Theils nur in die Partitur bringen und dann ausführen; ebenso

b. die Durchführung und endlich

c. die Repetition und den Anhang.

Bei der Ausführung der Skizze ist als Hauptgrundsatz stets festzuhalten:

1. die wesentlichste, die Hauptmelodie, erst einzutragen, sie liege in einem Instrumente, oder in mehreren vertheilt;

2. sodann die zu diesem Bilde wichtigsten Nebenzüge hinzuzufügen, und

3. endlich die weniger bedeutenden, die Füllstimmen zur Ergänzung des Ganzen nachzutragen.

Ist das Tonstück auf diese Weise vollständig in Partitur gebracht, so kommt endlich die letzte Aufgabe, die Prüfung des Ganzen. Man kennt für Dichterwerke die Horazische Regel: *nonum prematur in annum* — der Dichter soll sein Werk neun Jahre liegen lassen, damit es ihm fremd werde und er die Kritik unbefangen, wie an die Arbeit eines Anderen legen könne, denn so lange er daran arbeitet, und so lange es noch warm in seiner Phantasie nachklingt, hat er kein Auge für die Mängel desselben. Beethoven befolgte diese Regel in früherer Zeit fast wörtlich; er hielt seine Werke viele Jahre im Pult verschlossen und änderte oft daran, ehe er sie dem Druck übergab. Doch was der Meister, wenn auch nicht in so ausgedehnter Zeit, thun soll, darf man von dem Schüler noch nicht verlangen. Dieser hat, so lange seine Kompositionen nur noch Uebungen sein sollen, keine Zeit zu verlieren, und mag das Aenderungsgeschäft bald vornehmen. Er mache es auch hier, wie bei der Hauptskizze, gehe seine Arbeit mehrmals, jedes Element einzeln betrachtend, durch, und verbessere, was ihm nicht mehr zusagen will. Dann führe er sie in seiner Phantasie oder am Klavier im Ganzen aus, lausche auf die geringsten Andeutungen, die ihm sein Gefühl und sein Geschmack geben, frage nach den Ursachen, warum diese oder jene Stelle ihm nicht gefällt, und suche danach die Verbesserungen in die Partitur einzutragen.

Siebenundzwanzigstes Kapitel.

Die Klavierkomposition.

Nachdem wir die Lehre von der Komposition des Streichquartetts ausführlich vorgetragen, können wir uns bei den mannichfaltigen Kompositionsformen für Klavier allein sowohl, als auch mit Begleitung von Streichinstrumenten, bis zum Quartett um so kürzer fassen.

Die Periodenbildung, welche der Schüler an der Sonate gelernt hat zu beherrschen, ist die Seele jeder Form.

Das gegenwärtige Kapitel soll daher nur andeuten, wie die Perioden zu kleineren Kompositionsformen zusammentreten.

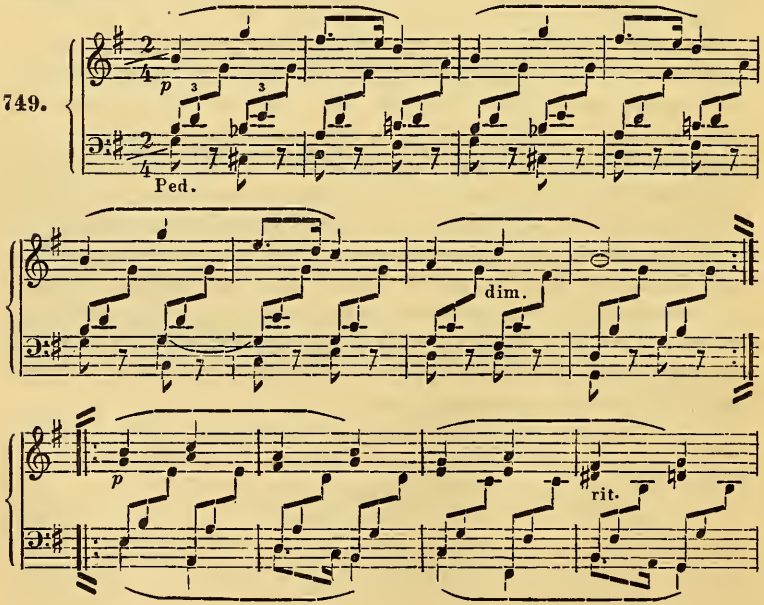
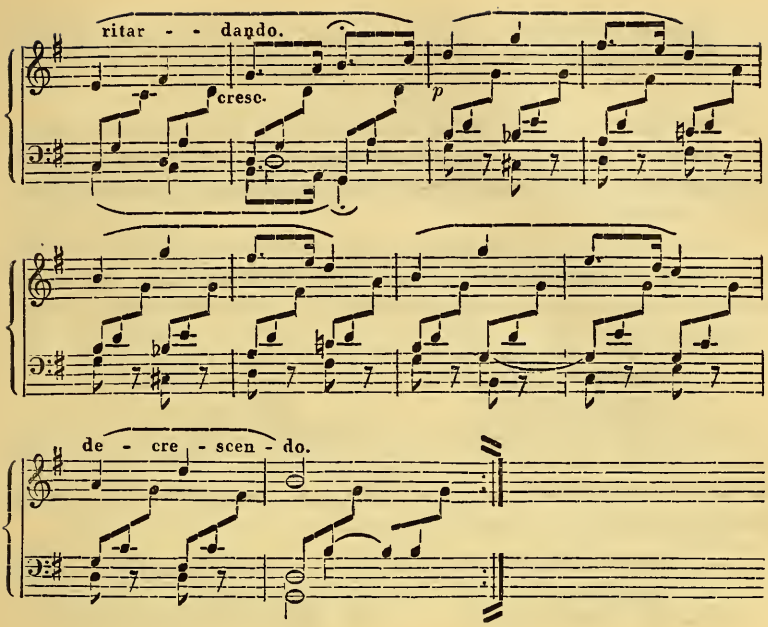
Wir wählen als solche Formen:

das Lied (für Klavier)
und die Etude.

Liedform.

Ein Muster für die Liedform in Klavierstücken geben die Kinderscenen von Schumann ab, hinsichtlich ihrer technischen Konstruktion sowohl, als auch ihrem geistigen Inhalt und Gehalte nach.

Ich setze das erste Stück her, und werde dann dem Schüler die Konstruktion des Tonbildchens im Ganzen und Einzelnen zum Bewusstsein bringen.

749.

Form des Stückes.

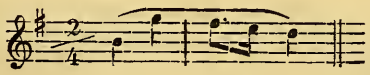
Zwei Theile. Der erste besteht aus einer einfachen Periode von acht Takten, der zweite hat zwei Perioden. Die erste davon ist eine einfache, zu sechs Takten verkürzte, die zweite eine einfache achttaktige.

Das Ganze ist also zunächst in folgendem Schema darzustellen:

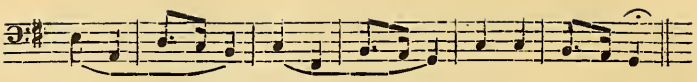
8 — *G.* :‖:
6 — *e* — *G* — *e* — *G.*
8 — *G.* :‖:

Modellinhalt.

Er liegt in dem ersten Abschnitte. Die Skizze, aus welcher das Ganze herausgesponnen ist, die eigentliche Erfindung also, besteht nur aus zwei Takten, nämlich:

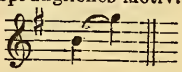
750. 

Der ganze erste Theil ist durch strenge und freie Sequenzen fortgesponnen. Die erste Periode des zweiten Theils enthält thematische Arbeit, zunächst im Basse:

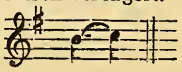
751.

Man sieht das erste Motiv des Modells in der Gegenbewegung, das zweite in seiner ursprünglichen Gestalt gebracht, und dadurch, wie eine andere Melodie vermittelst der thematischen Umwandlungskunst entstanden ist.

Aber auch die Oberstimme, sowie theilweise die zweite dazu, hat eine thematische Melodie. In den fünf ersten Takten ist sie aus dem ersten Motiv des Themas gebildet, durch tonische Verengerung, nämlich:

Ursprüngliches Motiv.

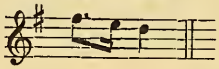
752. 

Tonisch verengert.

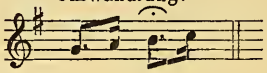
753. 

Im sechsten Takte ist das erste Glied des zweiten Themamotivs in der Gegenbewegung doppelt gebracht.

Ursprüngliches Motiv.

754. 

Umwandlung.

755. 

Die dritte Periode ist die treue Wiederholung der ersten.

Das Stück ist demnach beinahe das Bild eines ersten Theils der ersten Quartettform, in verjüngtem Massstabe. Es hat:

a. Themaperiode,
b. Mittelsatzperiode,
c. Repetition.

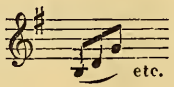
Nur die Uebergangsperiode fehlt.

Die modulatorische Führung

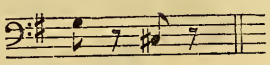
ist sehr einfach, wie bei solchen kleinen Stücken nöthig, wenn die harmonische Einheit nicht verletzt werden soll. Die erste Periode hat nur einen einzigen ausweichenden Accord: *Cis e g b* (Klammeraccord), die zweite wechselt zwischen *e* und *G*. Die dritte modulirt wie die erste.

Das Accompagnement

bleibt durchgängig dasselbe. Es hat als Modell in der Mittelstimme nur ein Motivglied, —

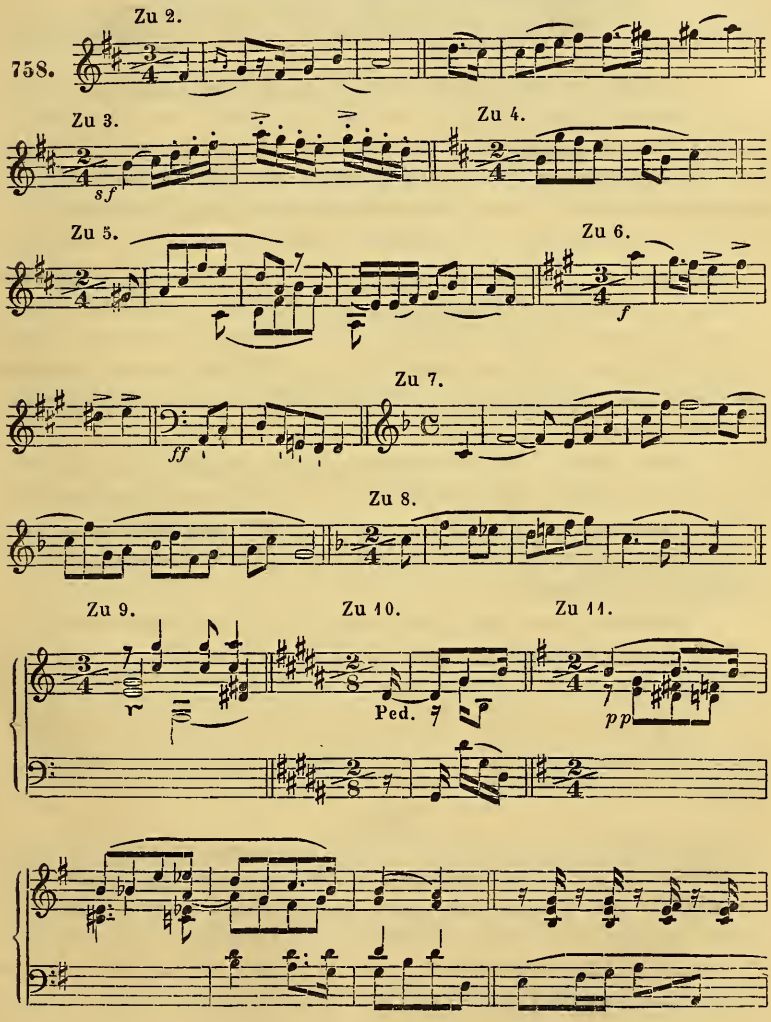
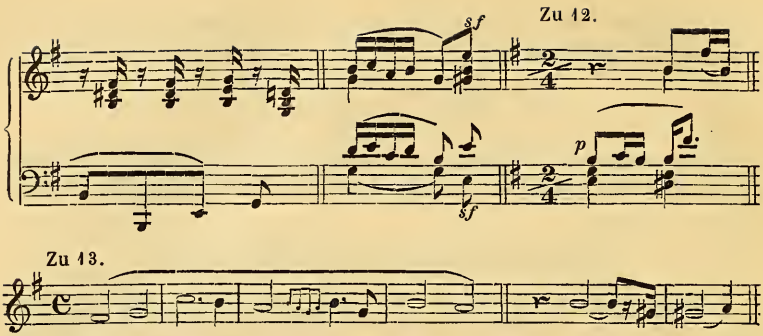
756. 

im Bass, ausser der zweiten Periode, wo er die thematische Melodie übernimmt, nur dieses:

757. 

Aus ebenso wenigem Material sind fast alle anderen Stücke gewebt. Die Grundskizzen derselben sind auf wenigen Zeilen darzustellen, wie folgt.

Grundskizzen zu den anderen Kinderscenen.

758. 

Ich habe die Skizzen in verschiedenen Weisen hergesetzt, theils in der Melodie allein, theils in der ganzen Gestalt, mit dem Accompagnement. Im Allgemeinen ist, wie schon früher bemerkt worden, die letztere Erfindungsweise bei dem geübten Komponisten, wenigstens für die erste Skizze, die gebräuchlichere; doch bietet auch die erstere, wo die Melodie zunächst allein entsteht, grosse Vortheile.

Man sieht aus den oben gegebenen Skizzen, wie wenig Material zu der eigentlichen Erfindung gehört, wie klein die Modelle sind. Aber aus ihnen heraus fertige Werke zu bilden, ist schwerer. Dazu gehört Studium, Erfahrung und Uebung. Eine der besten Methoden um sich in der Komposition solcher kleinen Formen zu vervollkommnen, ist folgende:

a. Man nehme ein Meisterwerk dieser Gattung vor und ziehe sich die Grundskizze, die Hauptmodelle auf ein besonderes Blatt aus.

b. Nach einiger Zeit, wenn man das Original vergessen, versuche man diese melodischen Modelle mit selbst erfundenem Accompagnement zu versehen.

c. Alsdann führe man diese Skizzen zu einem ganzen Stück aus.

d. Endlich vergleiche man seine eigene Ausführung mit der des Musters.

Es giebt, besonders wenn man sie längere Zeit fortsetzt, schwerlich eine Uebung, die aufklärender und schnellfördernder wäre.

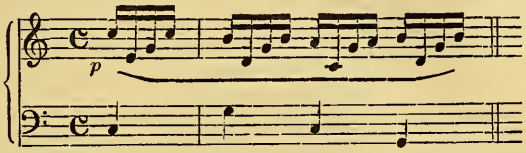
Etuden.

Die Etude ist ein kleineres oder grösseres Tonstück, welches oft nur Uebung der technischen Fertigkeit, sowie einer guten Vortragsweise zum Zweck hat. Gute Komponisten werden indessen immer streben, auch solchen Werken einen tieferen Gehalt von Phantasie oder Gemüth zu verleihen, und die neuere Zeit hat gar manches Werthvolle auch in dieser Beziehung hervorgebracht.

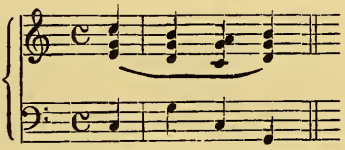
Von der kleineren Gattung solcher Etuden hat unter mehreren Anderen Stephen Heller in seinen 25 melodiösen Uebungsstücken für Pianoforte recht artige Muster geliefert.

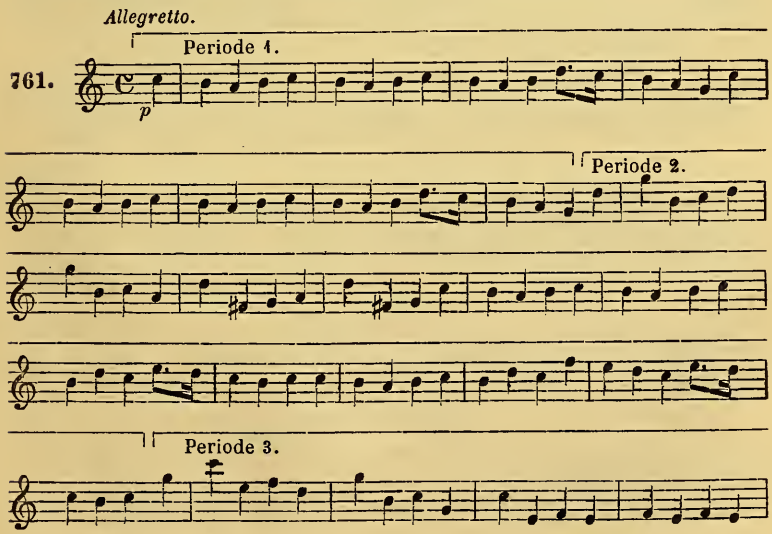
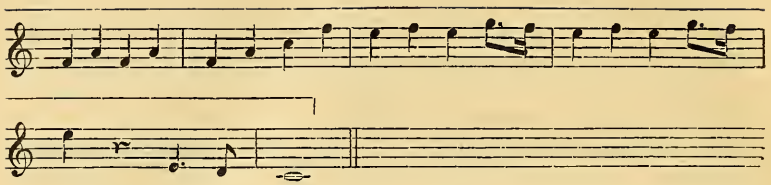
Da sie wohl im Besitz der meisten Klavierspieler sind, so will ich die erste davon analysiren.

Die erste Etude, *Allegretto,* $^4/_4$ *C*dur, hat als Modell nur folgendes Motiv.

759.

Dies ist die eigentliche Erfindung. Das ganze, 30 Takte enthaltende Stück besteht aus strengen und freien Sequenzen.

Dieses Modell ist nun wieder bloss eine Umsetzung folgender Accordfolge in harmonischer Figurirung.

760.

Die Melodieskizze des Ganzen sieht nun so aus:

761.

Das Schema der ganzen Form ist also eine Gruppe von drei einfachen Perioden:

Erste Periode 8,
Zweite Periode 12,
Dritte Periode 10.

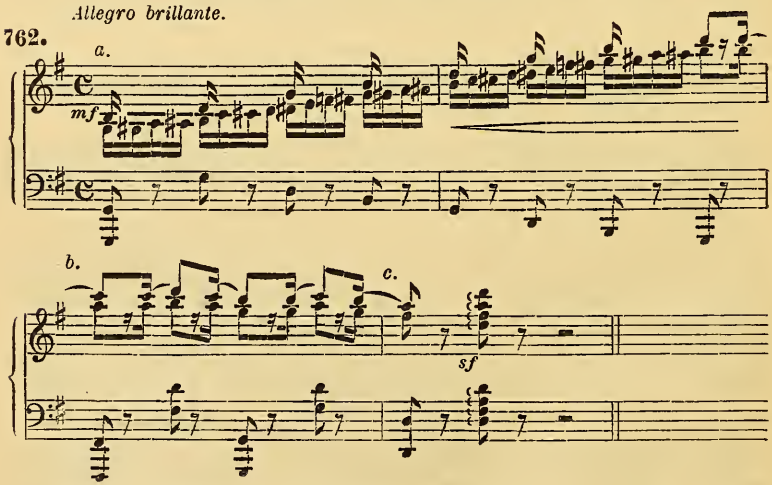
Die Modulation wechselt zwischen Ober- und Unterdominante von *C*.

Der Schüler muss bereits so weit geübt sein, dass er die Konstruktion solcher und ähnlicher kleinerer Formen (Tanzarten z.B.) gleich unmittelbar vom Blatte weg sich klar machen kann.

Von den grösseren Etudenformen

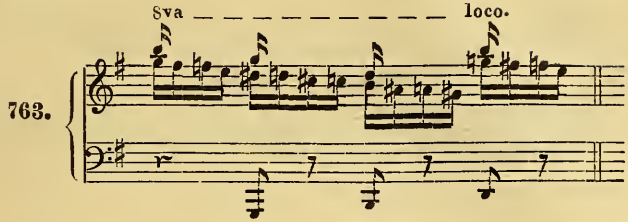
wollen wir eine aus den Studien für Pianoforte von Ign. Moscheles betrachten, und zwar das *Allegro brillante* Nr. 3.

Das Thema zu diesem sehr interessanten Stücke ist folgendes:

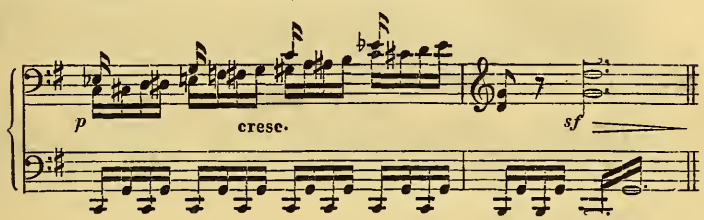
762.

Hierin liegen drei verschiedene Motive, *a.*, *b.* und *c.* — Aus diesen ist die ganze, aus 89 Takten bestehende Form herausgebildet, indem alle Perioden thematische Modelle haben.

Erste Periode: 8 — *G*. Das Modell dazu zeigt Beispiel 662.

Zweite Periode: 8 — *G*, *a*, *e*, *G*. Modell:

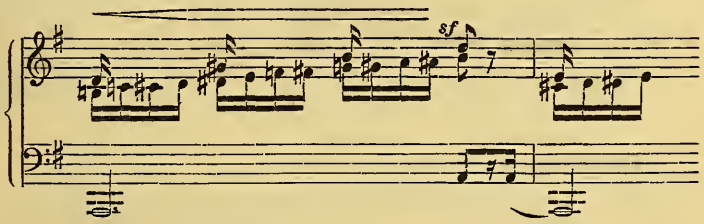
763.

Dritte Periode: 8 — *c*, *Es*, *d*. Modell:

764.



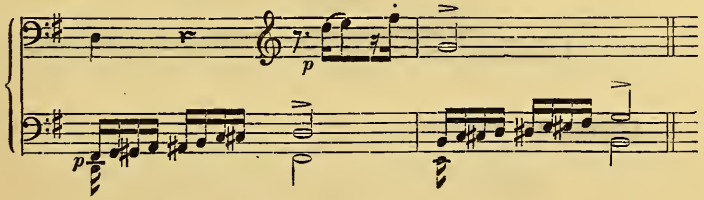
Vierte Periode: 6 — *D*. Modell:

765.

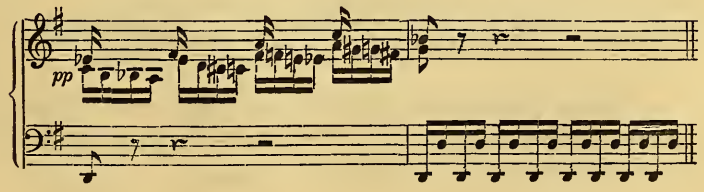


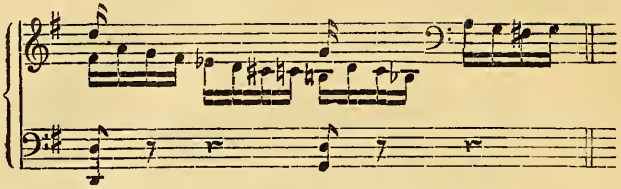
Fünfte Periode: 12 — *D*, *h*, *d*, *D*.

766.

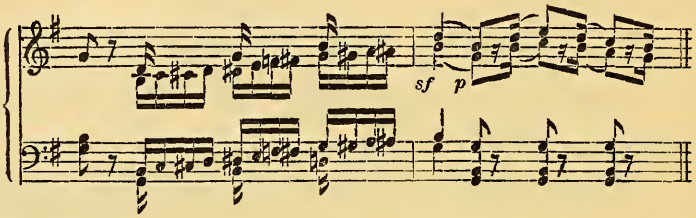


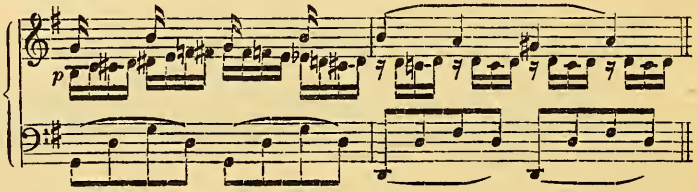
Sechste Periode: 7 — *g*, *D*, *g*, *d*.

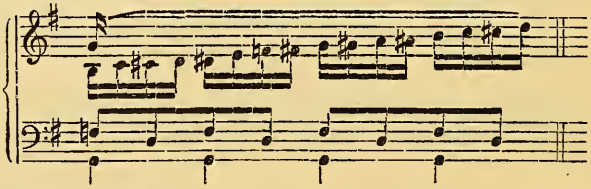
767.

Siebente Periode: 6 — *G*, *g*.

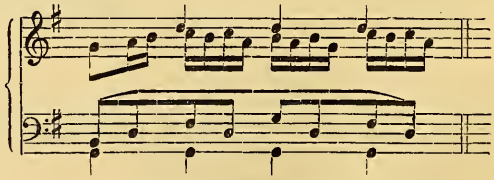
768.

Achte Periode, Repetition: 11 — *G*, *a*, *C*, *G*. Wie 662.

Neunte Periode: 8 — *G*.

769.

Zehntens. Satz: 4 — *G*.

770.

Elfte Periode: 6, — *C*, *d*, *c*, *G*.

771.

Zwölftens. Satz: 5 — *G*.

772.

Wie bunt und kraus solche Klavierwerke aussehen mögen, sie lassen sich zum grossen Theile auf die Variation einfacher Melodien zurückführen.

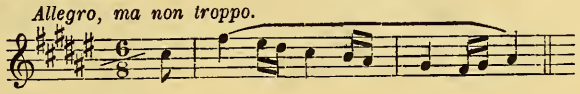
Ein einfaches Melodienmodell wird erfunden; dieses wird umspielt oder auf irgend eine interessante Weise variirt, und so läuft es dann, meist nur in modulatorische Sequenzen gebracht, durch das ganze Stück.

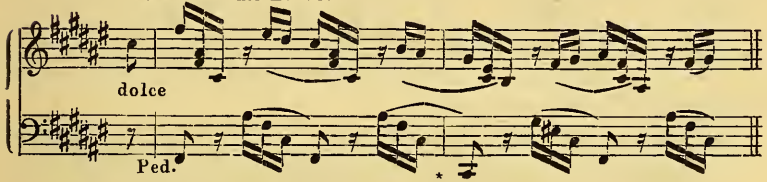
Ich will hier einige solche Modelle von bekannten und beliebten Stücken der Art erst einfach und dann in ihrer Umwandlung durch Variation hersetzen.

Etude de Salon, par Charles Mayer. Op. 33. Fr. Hofmeister.

Melodie-Modell.

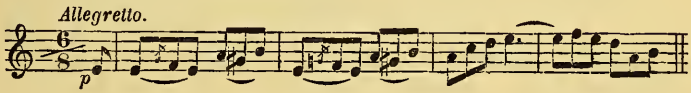
773.



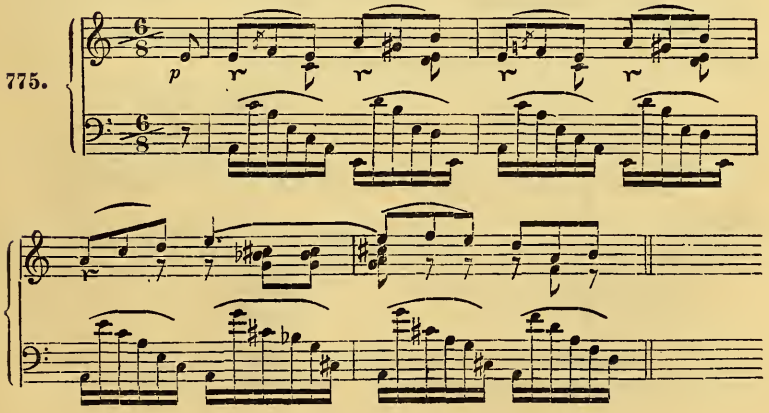
Variirt für die Etude.

Thème original et Etude, par S. Thalberg. Op. 45. Wien, P. Mechetti.

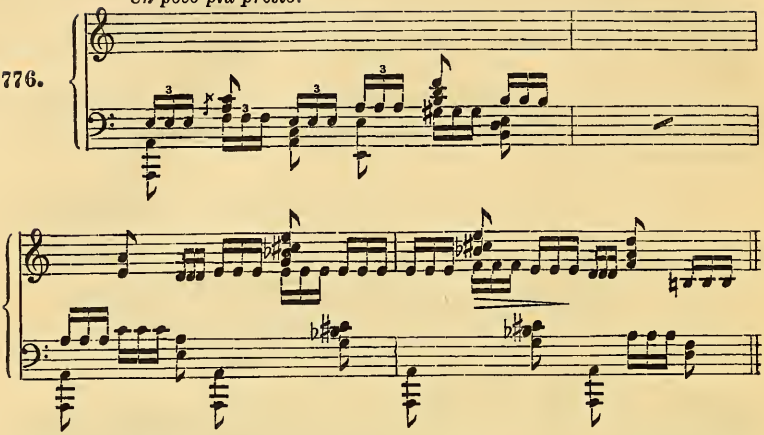
Melodie-Modell des Themas.

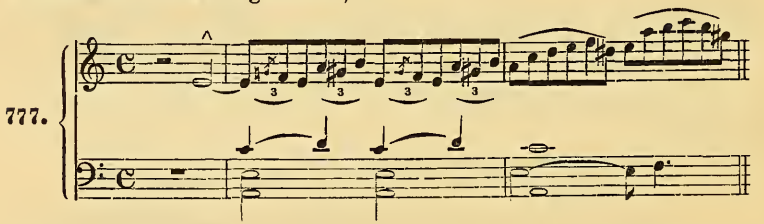
774.



Erste Darstellung desselben im Thema.

775.

Variirung desselben.
Un poco più presto.

776.

In einer kleinen vorhergehenden Einleitung ist das Thema auf interessante Weise angedeutet, —

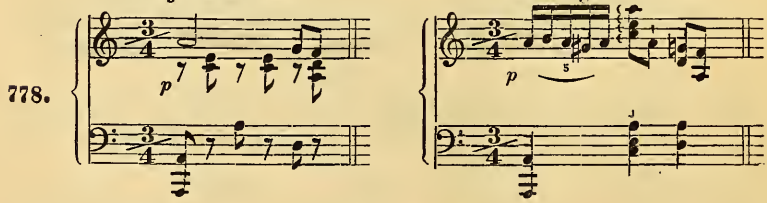
777.

an seiner Weiterführung kann man sehen, wie verschiedenartige Gestaltungen aus demselben Gedankenstoff zu bilden sind.

La Cadence, *Impromptu en forme d'Etude*, *par* S. Thalberg. Op. 36. Berlin, Schlesinger.

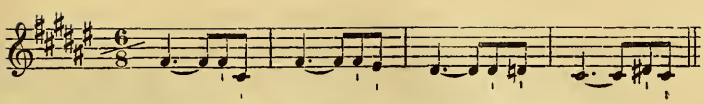
Die Erfindung besteht nur aus einem Takte und dessen Variirung in der Folge. Beide Modelle sehen so aus:

Erstes Modell.
Allegro scherzando.

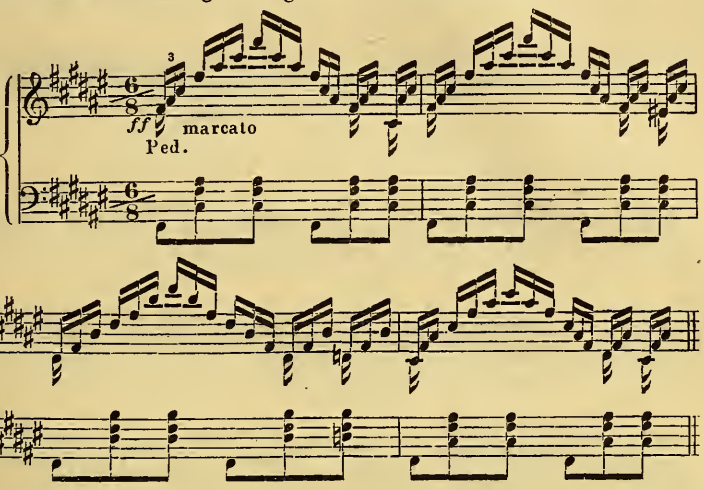
Zweites Modell.
Variirung des ersten.

778.

Die beliebte Etude von Charles Mayer, Op. 61 Nr. 3, hat folgendes einfache Melodie-Modell, —

779.



welches durch Variirung in folgender Gestalt erscheint:

780.

Grand Galop chromatique pour le Pianoforte, par F. Liszt. Op. 12. Leipzig, Fr. Hofmeister.

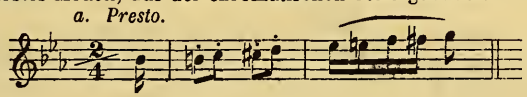
Der Hauptgedanke zu diesem geistreichen, in wilder, übermüthiger Lust hinstürmenden, berühmten Galopp von Liszt — ist aus den Tönen der chromatischen Scala entsprungen.

Ich will davon die drei Hauptmodelle hersetzen, welche die erste Skizze, die eigentliche Erfindung ausmachen, und dann zeigen, wie mannichfaltig Liszt diese Modelle durch die Kunst der thematischen Arbeit zu behandeln verstanden hat.

Erstes Modell, aus der chromatischen Scala gebildet.

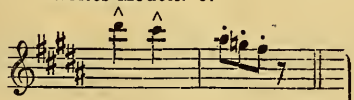
a. Presto.

781.



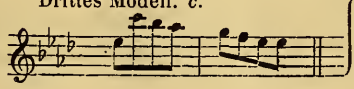
Zweites Modell. *b.*

782.



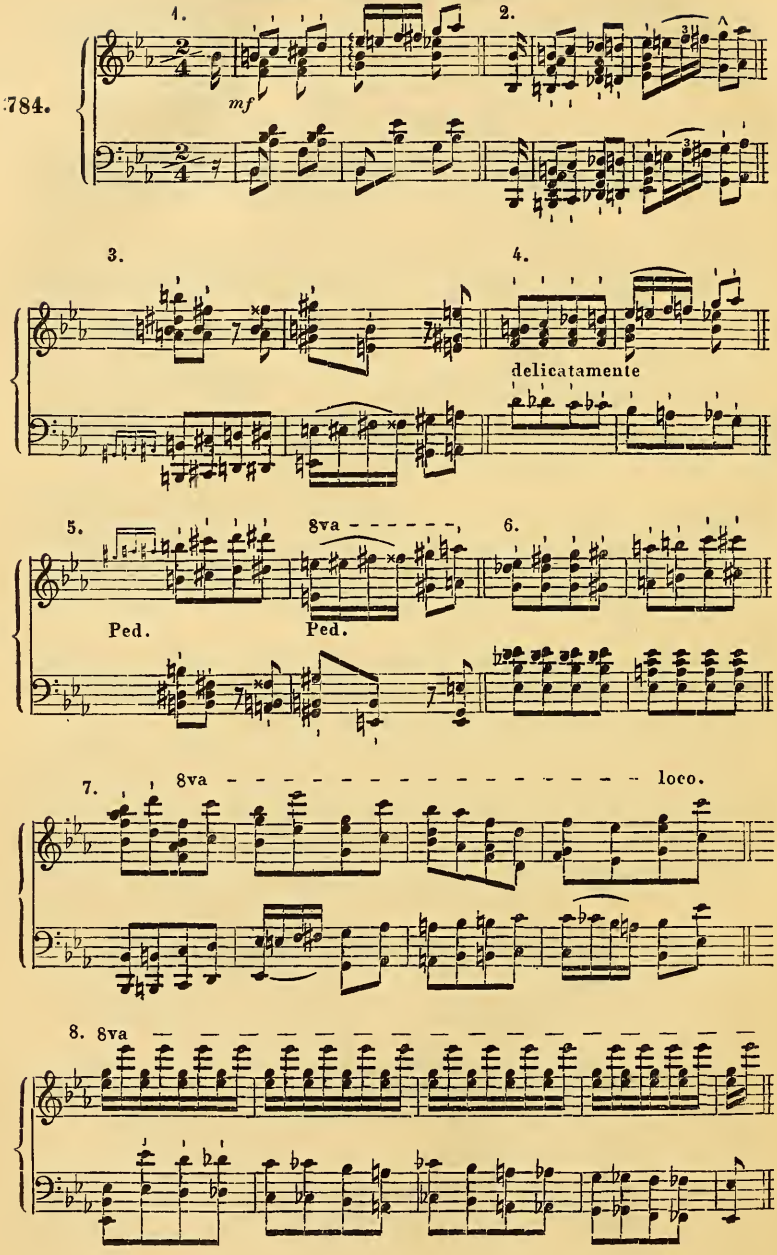
Drittes Modell. *c.*

783.

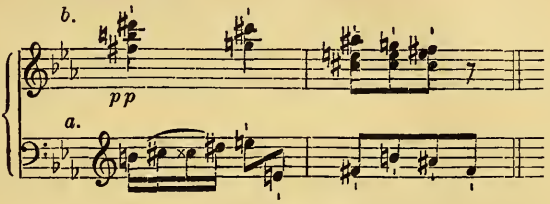


Beide frei erfunden.

Verschiedene Darstellung des Modells *a*.

784.

Der Schüler suche nun als Uebung im Erkennen der thematischen Beziehungen *a.* die verschiedenen Umgestaltungen der beiden anderen Modelle in den Anfängen der Perioden auf; und sodann *b.* wie diese Umgestaltungen innerhalb der Periode wieder umgestaltet worden sind.

Die Modelle *a.* und *b.* sind auch zusammen gebracht worden.

785.

Nimmt der Schüler zu den beim Streichquartett erläuterten Formen noch die des einfachen und erweiterten Liedes und der Etude hinzu, so hat er die Grundtypen beisammen, auf welchen die Klavierkomposition beruht. Allerdings gehen aber gerade in der Klavierkomposition diese Grundtypen die mannichfachsten Varianten ein: auch kommen dieselben Grundformen unter verschiedenen Namen wieder. Ein historisch geordnetes Studium der Klaviermusik*) giebt über diese Verhältnisse schnellen und gründlichen Aufschluss.

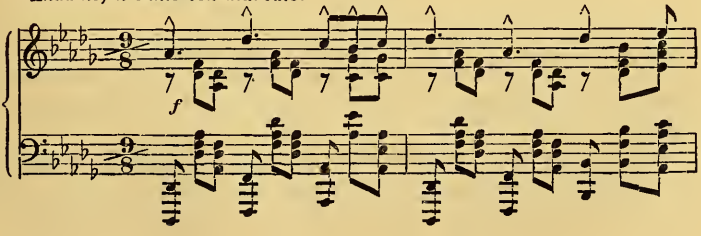
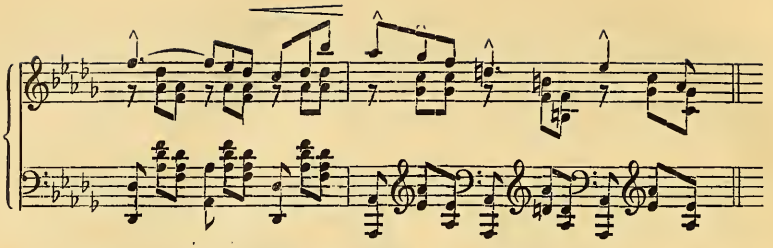
Im Allgemeinen gelten auch für den Klavierstyl — Stimmführung und Harmoniebehandlung — die Regeln, welche für ein Streichquartett gegeben worden sind.

Das besondere Klangwesen des Klaviers veranlasst aber mancherlei Modifikationen.

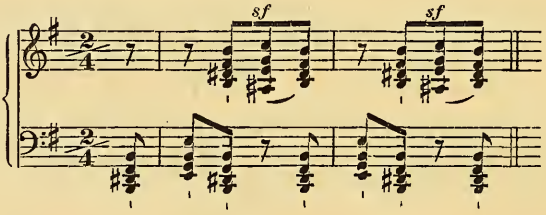
Dass z. B. in Sätzen, wie folgender, in den Zwischenstimmen nicht von unerlaubten Oktaven die Rede sein kann, versteht sich, —

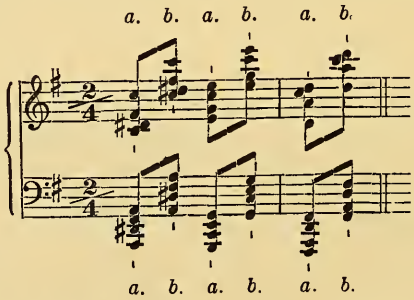
Charles Mayer, *Air italien*, Op. 76.

Andante, il canto ben marcato.

786.

*) Vielleicht nach C. Weitzmann: »Geschichte des Klavierspiels».

es sind Verdoppelungen der Stimmen, wie sie bei mehr als vierstimmigen Setzweisen bekanntlich selbst im strengen Vokalstyl vorkommen.

In folgendem Beispiele aus der zweiten Etude von Moscheles kommen im Basse Oktaven- und Quintenfolgen zugleich vor, ohne dass sie eine üble Wirkung machten.

787.

Auch Sprünge aller Arten erscheinen. Zum Beispiel in demselben Stücke:

788.

Sie wirken gleichsam sechzehnstimmig, etwa wie von zwei Pianofortes angegeben, wovon *a.* vorschlägt, *b.* in der Oktave nachschlägt.

Dass aber jede Komposition aus der klanglichen Besonderheit der Tonorgane, welche die Ausführung übernehmen sollen, heraus erfunden werde, ist die erste Bedingung des Gelingens.

ANHANG.

Zum ersten Kapitel.

Scalen, Intervalle und Rhythmen.

Am einfachsten und leichtesten unterscheidet man die Töne nach ihrer melodischen Entfernung.

Als kleinste Maasse für die Entfernung zwischen zwei sich folgenden Melodietönen nimmt die neuere Musik an: Ganz- und Halbtöne.

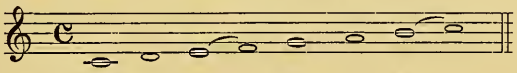
Alle grösseren Entfernungen lassen sich auf diese kleinsten Grössen zurückführen, sie sind Multiplikationen derselben.

Es giebt nun gewisse für die Schule und den Unterricht konstruirte Hülfsmelodien, deren Töne in gerader Linie — von der Tiefe zu der Höhe oder umgekehrt — fortlaufend ausschliesslich in diesen kleinsten Entfernungen von Ganz- und Halbton zu einander stehen.

Man nennt diese Hülfsmelodien

I. Scalen oder Tonleitern.

Man kann viele Scalen bilden, welche sich nach Zahl und Stellung der Halbtöne und Ganztöne wesentlich unterscheiden. In der neueren Musik verwendet man principiell jedoch nur zwei derselben: die Durscala und die Mollscala. Jede der beiden besteht aus einer Folge von acht Tönen. Die Durscala von *C* aus heisst:

1. 

Die durch den Bogen verbundenen Töne sind von einander um einen Halbton entfernt; zwischen den übrigen Stufen liegt ein Ganzton.

Die Anordnung für die Töne der Durscala ist demnach folgende:

Vom 1. zum 2., vom 2. zum 3., vom 4. zum 5., vom 5. zum 6., vom 6. zum 7. Ton der Durscala beträgt die Entfernung einen Ganzton, vom 3. zum 4., vom 7. zum 8. einen Halbton, oder kürzer gesagt:

Die Durscala hat zwei Halbtöne, zwischen der 3. und 4. Stufe, den anderen zwischen der 7. und 8. Stufe. Alle Melodien, deren Töne dieser Anordnung folgen, basiren auf der Durscala.

Man kann mit denselben Tönen, aus welchen die Durscala besteht auch andere Scalen bilden, welche sich von ersteren wesentlich unterscheiden, d. h. durch eine andere Stellung der Halbtöne.

Nehmen wir von der Melodiegruppe *c d e f g a h* als untersten Ton: *d*, so erhalten wir eine Scala: *d e f g a h c d* mit den Halbtönen zwischen 2 und 3 und 6 und 7.

Beginnen wir mit	so finden wir die Halbtöne zwischen
e: *e f g a h c d e*	1 und 2 und 5 und 6.
f: *f g a h c d e f*	4 und 5 und 7 und 8.
g: *g a h c d e f g*	3 und 4 und 6 und 7.
a: *a h c d e f g a*	2 und 3 und 5 und 6.
h: *h c d e f g a h*	1 und 2 und 4 und 5.

Bis in die zweite Hälfte des Mittelalters hinein war auch der grössere Theil dieser Scalen wirklich im praktischen Gebrauch, bei den Griechen wurden sie Oktavengattungen genannt, in der frühesten christlichen Zeit Kirchentöne.

Wir haben von ihnen ausser der Durscala nur die eine beibehalten, welche durch die Halbtöne zwischen 2. und 3., 5. und 6. Stufe charakterisirt wird (hypodorische oder äolische Tonleiter der früheren Zeit).

Wir fanden sie in obiger Tabelle von *a* aus gebildet. Sie erfuhr wegen ihrer Verwendung zu Harmonien die Umbildung, dass ihr siebenter Ton um einen Halbton erhöht wurde.

Man veränderte also *a h c d e f g a* in *a h c d e f gis a*.

In dieser Gestalt bildet sie unsere harmonische Molltonleiter und liegt dem Accordsystem der Molltonart zu Grunde.

Um aber den unsangbaren Schritt zu umgehen, welcher auf diese Weise zwischen der 6. und 7. Stufe entstand und in der Zeit da es nur Gesangmusik gab, sehr hinderlich war, stellte man noch eine Nebenform für diese harmonische Molltonleiter auf: die sogenannte melodische Mollscala.

Sie ist aufwärts und abwärts verschieden, nämlich

a h c d e fis gis a; *a g f e d c h a*.

Die nach unten gehende Hälfte gleicht der ursprünglichen äolischen Scala vollständig, die aufwärts gehende hat die 6. und 7. Stufe erhöht.

Wir haben — um nochmals hierauf zurückzukommen — principiell nur die zwei Tonleitern von Dur und Moll. Von welchem Tone aus dieselben gebildet werden ändert nichts an ihrem Wesen. *C* dur und *D* dur und *H* dur etc. haben dieselbe Scala, ebenso wie *X* moll

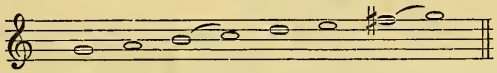
und *Y*moll gleich sind. Eine sogenannte »Charakteristik« der Durtonarten unter einander, wie sie im vorigen Jahrhundert von Dilettanten und musikalischen Mystikern zuerst aufgestellt wurde, ist zum grössten Theile haltlos.

Die verschiedenen Durscalen und die verschiedenen Mollscalen sind nur Transpositionen desselben Schema in anderer Höhe.

Die von uns bisher benutzten sieben Töne *c d e f g a h* sind jedoch nicht ausreichend um die Durscala oder die Mollscala beliebig zu transponiren.

Beginnen wir die Durscala z.B. mit *g*, so haben wir die Reihe *g a h c d e f g*. In dieser sind die Bedingungen der Durscala bis zum sechsten Tone erfüllt; der Halbton steht zwischen 3 und 4, der Schluss aber passt nicht für Dur, denn 7 und 8 sollen den zweiten Halbton bilden. *f g* aber ist, wie wir aus der *C*durscala wissen, ein Ganzton. Wir müssen demnach für *f* einen um einen Halbton höher gelegenen Ton nehmen, oder wie der übliche Ausdruck lautet, wir müssen *f* erhöhen.

Das Zeichen für die halbtonweise Erhöhung eines Tones ist ♯ (das Kreuz), dem den Ton benennenden Buchstaben wird im Falle der Erhöhung die Silbe *is* angehängt. Wir haben demnach in der *G*durscala an siebenter Stelle für *f* den Ton *fis* einzusetzen, und die Notenbezeichnung der ganzen Reihe ist folgende:

2. 

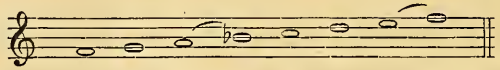
Bilden wir zum anderen Male eine Durscala aus den Tönen *c d e f g a n* von *f* aus, so zeigt sich, dass die vierte Stufe, das *h* nämlich, nicht den Bedingungen einer Durscala entspricht. Es fehlt der Halbton zwischen 3 und 4 und wir haben für das *h* dessen Halbton nach unten zu wählen. Wir müssen das *h* um einen Halbton erniedrigen.

Das Zeichen für die Erniedrigung ist ♭ (das *Be*), dem Buchstaben des erniedrigten Tones wird die Silbe *es* angehängt. Wir würden an Stelle des *h* in *f* dur also ein *hes* einzusetzen haben. Aus komplicirten Gründen heisst aber die Erniedrigung von *h* nicht *hes* sondern *b**).

---

*) Die Engländer kennen heute noch kein *h*, sie nennen dasselbe das natürliche *b* (*b* natural), woraus allein man schon ahnen kann, dass von den beiden Namen *b* und *h* der erstere der ältere ist. Die romanischen Völker haben die Benennung der Noten mit den Buchstaben des Alphabets schon lange aufgegeben und bedienen sich dafür der (sogenannten Solmisations-) Silben $\binom{do}{ut}$ (*c*) *re mi fa sol la si*, welche bekanntlich auch in Deutschland beim Gesangunterricht in Brauch sind.

Die Notenbezeichnung der *f*durreihe ist demnach folgende:

3. 

In einigen Fällen macht sich eine doppelte Erhöhung, in anderen eine doppelte Erniedrigung des *C*durtones nöthig.

Die erstere wird durch ein 𝄪 oder × (Doppelkreuz) bezeichnet und durch die Silbe *isis* ausgedrückt, die andere durch 𝄫 (doppelt-*Be*) und die Silbe *eses*.

Wie bei den Durscalen, so ist auch bei den Mollscalen der Gebrauch der Kreuze und *Be*, welche Versetzungszeichen genannt werden, nothwendig.

Um aber der fortwährenden Wiederholung dieser Zeichen auszuweichen, setzt man sie in den Stücken, welche auf der betreffenden Tonleiter beruhen, ein für allemal an den Anfang hin. Sie bilden an dieser Stelle die sogenannte »Vorzeichnung«. Soll im Verlaufe die Wirkung eines Versetzungszeichens wieder aufgehoben werden, so bedient man sich dazu des Aufhebungszeichens des sogenannten Quadrat (♮).

Die Vorzeichnungen geben in den Durtonarten die Töne an, welche nicht in *C*dur vorkommen, in den Molltonarten diejenigen, welche nicht in *A* moll enthalten sind (d. h. in der abwärts gehenden Hälfte der melodischen Mollscala).

Darnach haben *G*dur und *e*moll 1 ♯ als Vorzeichen

» » *D*dur » *h*moll 2 ♯ » » u. s. w.

» » *F*dur » *d*moll 1 ♭ » »

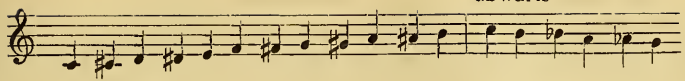
» » *B*dur » *g*moll 2 ♭ » » u. s. w.

Aufgaben.

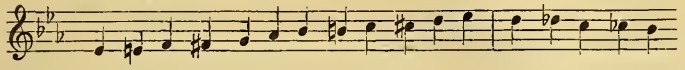
Der Schüler konstruire von *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h* aus die Durtonleiter und beide Molltonleitern. Darnach dasselbe auch von *cis*, *dis*, *eis*, *fis*, *gis*, *ais* aus und von *des*, *es*, *fes*, *ges*, *as*, *b*.

Dur- und Mollscala und ebenfalls die erwähnten Kirchentöne beruhen auf einer Mischung von Ganz- und Halbtönen. In der ältesten Zeit und in der neuesten wieder erscheint aber zuweilen auch eine Scala, die in lauter Halbtönen auf- und abwärts schreitet. Man nennt sie die chromatische Tonleiter.

Sie umfasst bis zur Wiederholung des Ausgangstones in der nächsten Oktav 12 Stufen und wird gewöhnlich mit dem Anschluss an die (diatonische) Dur- oder Mollscala notirt. Also von *C* aus aufwärts:

4. abwärts

etc.

5. von *Es* aus:



etc.

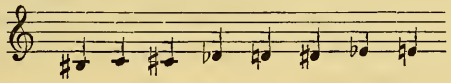
Die zuweilen erwähnte

enharmonische Tonleiter

beruht auf einer Folge von Tönen, deren Entfernung geringer als ein Halbton ist. Bei den Griechen war sie im praktischen Gebrauch. Unsere moderne Musik verwendet solche Töne nur in sehr beschränkter Weise; auf den heutigen Tasteninstrumenten sind sie gar nicht einmal zu bilden.

Was wir als »enharmonische Tonleiter« auszugeben pflegen, sieht folgendermassen aus:

6.



etc.

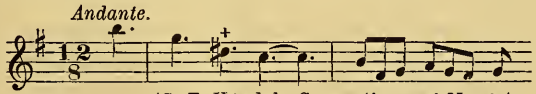
II. Intervalle.

Von Alters her bedient man sich heute lateinischer Namen zur Bezeichnung der einzelnen Stufen der Tonleiter. Es heisst darnach die 1. Stufe Prime, die 2. Stufe Sekund, die 3. Stufe Terz, die 4. Stufe Quart, die 5. Stufe Quint, die 6. Stufe Sext, die 7. Stufe Septime, die 8. Stufe Oktav.

Die Prime hat auch den Beinamen Tonika, Quart und Quint werden Unter- und Oberdominante genannt, Sext und Terz Unter- und Obermediante. Die Scalen (und Tonarten) der Dominanten und Medianten heissen Verwandte der Tonika.

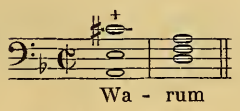
Die Septime hat den Titel Leitton. Sie wurde in der Zeit des einstimmigen Gesanges ausschliesslich dazu benutzt in die Oktav (d. i. = Grundton) zurückzuleiten. Seit Einführung der Harmonie wird sie auch abweichend behandelt, z. B.

7. *Andante.*



(G. F. Händel, Concerti grossi Nr. 3.)

8.



J. Brahms. Motette: »Warum ist das Licht« etc.

Man überträgt nun diese lateinischen Namen für die einzelnen Stufen der Tonleitern auch auf die Entfernungen, welche zwei beliebige Töne zu einander bilden. Der Zwischenraum zwischen *c* und *e* zum Beispiel wird eine Terz genannt, der von *e* zu *a* eine Quart u. s. w. Diese Zwischenräume selbst führen den Gattungsnamen: Intervalle.

Das grösste Intervall, welches wir in der Scala kennen gelernt haben, ist das der Oktav. Wir können die Intervallenbildung noch weiter fortsetzen. Auf unseren modernen Konzertflügeln z. B. bis zur Bildung einer Quinquagesima (Intervall von 50 diatonischen Stufen) um welche der unterste Basston und der oberste Sopranton auseinander stehen, auf der Orgel mit Anwendung der einfüssigen und zweiunddreissigfüssigen Register bis zu Intervallen von hundert und mehr Stufen.

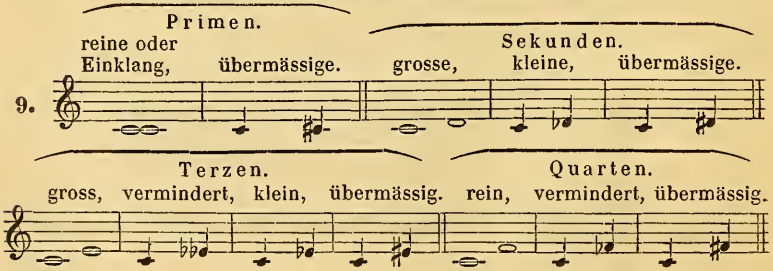
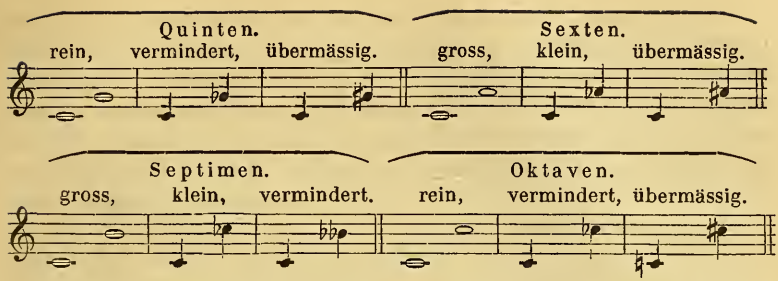
Thatsächlich geht man aber in der Praxis nur bis zur Benennung von Nonen (Intervalle von 9 Stufen), Undecimen (11) und Terzdecimen (13) und reducirt alle grösseren Intervalle auf Summen aus Oktaven — dem Grundsatze nach, dass alle Töne sich in ihrer Scalenoktav nur wiederholen, oder kurz gesagt nach dem Satze von der Gleichheit der Oktaven.

Aufgabe.

Der Schüler übe sich in der lateinischen Benennung der einzelnen Stufen aller Dur- und Mollscalen und untersuche die Intervalle, welche dieselben unter einander bilden.

Ein Vergleich zwischen den Sexten und Septimen der beiden Hälften der melodischen Mollscala, der Terzen in Dur und Moll desselben Tones führt darauf, dass man zweierlei Sorten von Terzen, Sexten und Septimen anzunehmen hat. Geht man aber aus einer Tonart in die anderen, so findet man, dass von allen Intervallen mehrere Sorten vorkommen.

Wir geben zunächst vom Tone *C* aus eine

Tabelle der gebräuchlichsten Intervalle.

Zur Unterscheidung und Bildung der einzelnen Sorten Intervalle geht man von den Intervallen aus, welche in der Durscala enthalten sind. Die Sekunden, Terzen, Sexten, Septimen, welche zu einem als Grundton angenommenen Tone in seiner Durscala gehören, heissen gross, die Primen, Quarten, Quinten und Oktaven n der Durscala rein.

Will man also die einzelnen Sorten der Sekunden, Terzen, Sexten, Septimen eines Tones unterscheiden und bilden, so geht man von den grossen Sekunden etc. aus, bei den Primen, Quarten, Quinten und Oktaven von den reinen. Für die grossen Intervalle und die reinen bietet die Durscala den Anhalt.

(Dafür, dass die Durprimen, -Quarten, -Quinten und -Oktaven nicht konform mit den anderen Intervallen grosse, oder letztere konform mit den ersteren reine genannt werden, bestehen keine inneren Gründe. Der Schüler muss sich dem inkonsequenten und unbequemen Sprachgebrauch fügen.)

Durch einfache Erhöhung des oberen Tones erhält man aus den grossen und reinen Intervallen übermässige. Bei der Erniedrigung trennen sich beide Klassen wieder. Aus den grossen Intervallen bildet man durch einfache Erniedrigung zuerst die kleinen und erst durch doppelte Erniedrigung die verminderten, bei den reinen heissen die einfach erniedrigten schon vermindert.

Aufgabe.

Der Schüler stelle für alle Töne der chromatischen Tonleiter (auf- und abwärts) Intervallentabellen nach dem oben für *C* gegebenen Formular schriftlich zusammen und mache sich nach denselben zunächst rein verstandesmässig die Intervalle zu eigen. Besondere Aufmerksamkeit ist dabei der Unterscheidung der gleich klingenden aber grammatisch verschiedenen Intervalle zuzuwenden wie *c dis* und *c es, c fis* und *c ges*, denjenigen Intervallen also, welche nach dem Sprachgebrauch als enharmonisch verwandte bezeichnet werden.

Junge Leute, die von Kindheit auf unter verständiger Leitung musicirt haben, können in der Regel die Intervalle dem Gehöre nach unterscheiden und haben nur die Namen einzuprägen. Diejenigen Schüler aber, welche diese Fähigkeit nicht erworben haben, müssen unter allen Umständen das Versäumte nachholen, bevor sie zur Accordlehre schreiten dürfen. Der nächste Weg ist der, dass man Treffübungen vornimmt, wie sie jede Gesangschule enthält. Man wird die Intervalle am besten mit der eigenen Stimme hören lernen, das Klavier ist dazu weniger geeignet, eher die Violine. Den Anfang macht man mit den diatonischen Intervallen der Scalen, Oktav und Quint zuerst, dann die Terzen, hierauf Quarten, Sexten und Sekunden. Erst wenn diese fest sitzen, geht man zu den abgeleiteten über, von welchen die übermässigen noch heute die meiste Schwierigkeit bieten. In der Zeit der blossen Vokalmusik wurden sie deshalb vermieden und die zunächst liegenden, übermässige Sekund und übermässige Quart (Tritonus) waren ausdrücklich verboten. Namentlich der Anhalt an den Tasteninstrumenten hat mittlerweile die Schwierigkeiten gehoben und das letzt genannte Verbot wird seit dem 17. Jahrhundert von den besten Meistern nicht mehr beachtet.

Die gehörmässige Beherrschung der Intervalle ist in der Regel die Frucht einer langjährigen musikalischen Praxis. Sie ist aber — wir wiederholen es — das unentbehrliche Fundament für den Harmoniekursus. Wer nicht mit Leichtigkeit die Intervalle einer Stimme verfolgen kann — und nicht bloss die der sogenannten Oberstimme, sondern auch namentlich die des Basses — sollte nicht zur Harmonie zugelassen werden. Es übt sehr im Hören der Intervalle und auch im Auffassen der Rhythmen, wenn man vorgespielte Melodien nachzuschreiben sucht. Selbstverständlich fängt man diese Uebungen mit leichten, einfachen Sätzen an und schreitet nur allmählig zu complicirteren weiter. Auch auf das Harmoniestudium müssen diese Uebungen im Nachschreiben angewendet werden.

Die in anderen Lehrbüchern abgehandelte »Umkehrung der Intervalle« hat besser ihren Platz als Einleitung zum Kontrapunkt.

III. Rhythmus.

ist die Ordnung der Töne in Bezug auf ihre Zeitdauer.

Die Elemente des Rhythmus sind: Längen und Kürzen, die sich durch Töne in unerschöpflicher Mannichfaltigkeit darstellen lassen.

In der neueren Musik ist der Rhythmus — von einigen Ausnahmen abgesehen, deren bedeutendste das Recitativ bildet — an die Form des Taktes gebunden.

Takt

(im neueren Sinne) ist eine Eintheilung der Töne in gleich lange Gruppen. Jedem Einzeltakt liegt dieselbe Summe derjenigen Zeitwerthe zu Grunde, welche in der Taktvorzeichnung den Nenner bilden. Zum Beispiel: im $^4/_4$ Takt oder $\mathfrak{C}$ Takt ergiebt die Summe der in jedem einzelnen Takte nach einander erklingenden Töne vier sogenannte Vierteltöne.

Rhythmus und Takt sind nicht gleiche Begriffe. Es giebt Rhythmen, welche eine taktmässige Darstellung ausschliessen. Der Takt ist dem Rhythmus untergeordnet. Es können in einem Takte mehrere Rhythmen erscheinen und es kann sich andrerseits ein Rhythmus über mehrere Takte erstrecken. Der (moderne) Takt ist in erster Linie ein mechanisches Hülfsmittel der Eintheilung und als solches in die Musik eingeführt worden, zunächst um den Ueberblick in stimmenreichen Partituren zu erleichtern.

Die Formen in welchen die rhythmischen Werthe der Töne innerhalb des Taktes erscheinen und die Zeichen dafür sind folgende:

Ganze Note, auch ganzer Ton in diesem Sinne genannt

Halbe Note, halber Ton . . . . . .

Viertel . . . . . .

Achtel . . . . . .

Sechzehntel. . . . . .

Zweiunddreissigstel . . . . . .

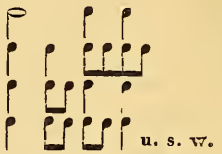
Vierundsechzigstel . . . . . .

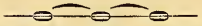
Hundertachtundzwanzigstel . . . . . .

Eine halbe Note wird nur halb so lange ausgehalten, als eine ganze. Ein Viertel hat wieder nur die Hälfte der Zeitdauer einer halben Note, und so fort gilt die jedesmal folgende Note nur die Hälfte der unmittelbar über ihr stehenden. Soll nun die Zeit, welche eine ganze Note aushält, durch halbe Noten erfüllt werden, so müssen von der letzteren Art zwei hinter einander erscheinen. Soll die ganze Note durch Viertel ersetzt werden, so müssen vier erscheinen, und so fort von Achteln 8, von Sechzehnteln 16, von Zweiunddreissigsteln 32, von vierundsechzigsteln 64, von Hundachtundzwanzigsteln 128.

Ausserdem gebraucht man als längste Zeitgrösse auch die *Brevis* 𝅜, welche die Geltung von zwei ganzen Noten hat.

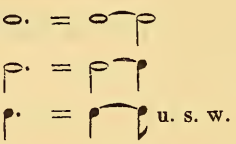
Wir können die Zeitdauer einer ganzen Note auch durch die verschiedensten Mischungen und Verbindungen kleinerer Werthe ausfüllen, z. B.

durch eine halbe Note und zwei Viertel
durch Viertel und Achtel . . . . .

Ferner kann ein Ton mehrere Takte hindurch dauern, z. B.

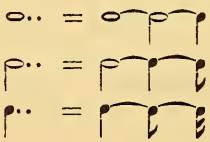


wo der Ton drei ganze Noten lang ausgehalten wird.

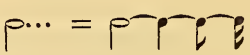
Sodann stellen wir noch andere Werthe her 1) durch den einfachen Punkt, welcher hinter die Note gesetzt wird und ihre Dauer um die Hälfte verlängert, z. B.



2) durch den Doppelpunkt, d. h. einen zweiten Punkt, welcher nach dem ersten gesetzt wird und die Hälfte desselben gilt. Z. B.



Auch drei Punkte werden wohl zuweilen hinter eine Note gesetzt, wo immer der folgende die Hälfte des nächstvorhergehenden ausdrückt. Z. B.



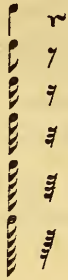
Pausen

sind Schweigezeichen. Es kommt vor, dass zwischen dem Ende des einen und dem Anfang des anderen Tones kürzere oder längere Zeit inne gehalten, pausirt werden soll.

Die einfachen Zeichen dafür sind:

Für die ganze Note ein Querstrich unterhalb einer Linie:

Für die halbe Note ein Querstrich oberhalb einer Linie:

Für die anderen Notenarten diese: 

Was die Punkte nach den Noten bedeuten, ihre Verlängerung nämlich, das gelten sie auch nach den Pausen. Z. B.

, Pause dafür:

Die mitgetheilten Notenformen enthalten nur eine relative Bestimmung über die Dauer der einzelnen Töne. Etwas genauer lässt sich dieselbe regeln durch die Angabe eines besonderen

Tempo,

d. i. die Bestimmung über die Art und Weise in der sich die rhythmischen Werthe folgen sollen: aber sie lautet nur allgemein ob langsam oder schnell oder in einer Art, welche zwischen diesen beiden Polen der Fortbewegung liegt (Andante, Adagio, Allegro, Presto, Prestissimo, Largo, Grave, tempo di Minuetto, tempo di Marcia etc.)

Ein Mittel zur absoluten Bestimmung der Zeitdauer der Taktgrössen hat man jedoch am Anfang unseres Jahrhunderts in dem Metronom gefunden, welcher den Zeitwerth der der Zeiteintheilung zu Grunde liegenden durch Beziehungen auf die Sekundenschläge der Uhr regulirt.

Es giebt nur zwei Haupt-Taktordnungen, daraus aber können viele Taktarten gebildet werden.

Die erste Taktordnung ist die zweitheilige, wo jeder Takt aus zwei Zeiten oder Takttheilen zusammengesetzt ist.

Die zweite Taktordnung ist die dreitheilige, welche drei Zeiten oder Takttheile enthält.

Die Takttheile können durch kleinere oder grössere Noten vorgestellt werden; es kann eine halbe Note, ein Viertel u. s. w. als

Takttheil gelten. Je nach der Art der Takttheile, welche dem Taktganzen als Messer zu Grunde liegen, entstehen die verschiedenen Taktarten, welche durch die bekannten Zahlen $^2/_4$, $^3/_4$ u. s. w. angegeben werden.

Die obere dieser in Gestalt eines Bruches über einander gesetzten Ziffern zeigt an, wie viele Theile der Takt enthält, die untere sagt zu welcher Art diese Theile gehören. Im $^2/_4$ Takt sind also z. B. zwei Takttheile, und diese Takttheile sind Viertel.

Man theilt diese Taktarten auch in einfache und zusammengesetzte ein.

Einfache sind:

1. Der Zweivierteltakt, $^2/_4$.
2. Der kleine Allabrevetakt oder Zweizweiteltakt 𝅗𝅥 𝅗𝅥, $^2/_2$ oder 2, oder 𝍪.
3. Der eigentliche oder grosse Allabrevetakt oder Zweieinteltakt 𝅝 𝅝, $^2/_1$ oder 𝍪, oder auch wohl 𝍪.
4. Der Dreivierteltakt, $^3/_4$.
5. Der Dreiachteltakt, $^3/_8$.
6. Der Dreizweiteltakt, $^3/_2$, 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥.

Zusammengesetzte:

7. Der Viervierteltakt (auch ganzer Takt genannt), statt $^4/_4$ gewöhnlich mit 𝍪 vorgezeichnet.
8. Der Sechsachteltakt, $^6/_8$.
9. Der Sechsvierteltakt, $^6/_4$.
10. Der Neunachteltakt, $^9/_8$.
11. Der Zwölfachteltakt, $^{12}/_8$.

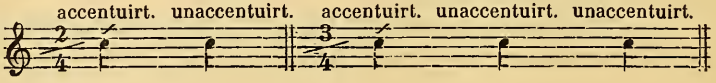
Seltener kommen zur Anwendung:

Der Zweiachteltakt, $^2/_8$; der Vierachteltakt, $^4/_8$; der Vierzweiteltakt, $^4/_2$, der auch mit dem Zweieinteltakt verwechselt und wie dieser bezeichnet wird; der Sechssechzehnteltakt, $^6/_{16}$; der Neunvierteltakt, $^9/_4$, und der Neunsechzehnteltakt, $^9/_{16}$. Zu den zusammengesetzten gehören auch noch die fünf- und siebentheiligen Taktarten, welche nur selten vorkommen.

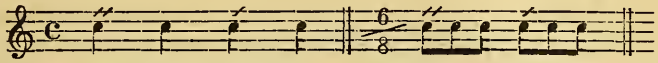
Accent. Zeitgewicht.

Unser Gefühl legt unwillkührlich auf die erste Zeit eines Taktes, auf den ersten Takttheil ein inneres Gewicht, hingegen auf die zweite im zweitheiligen, auf die zweite und dritte im dreitheiligen Takte ein geringeres. Die ersteren nennt man accentuirte oder gute, die letzteren unaccentuirte oder schlechte Takttheile. Z. B.

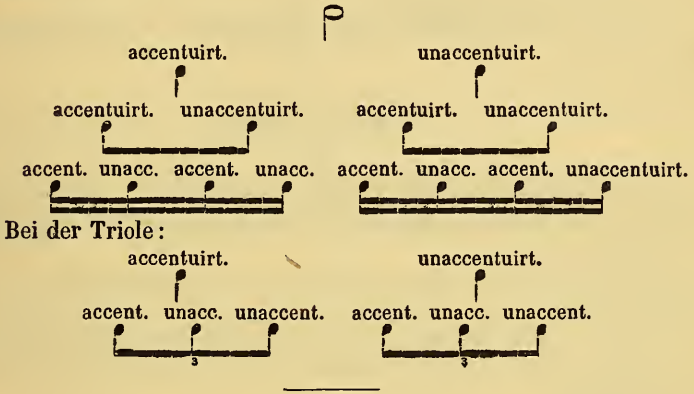
10.



In zusammengesetzten Taktarten macht sich dasselbe Verhältniss fühlbar, nur bei jeder wiederholten accentuirten Note in etwas geringerem Gewicht, so dass der erste Takttheil immer den Hauptaccent behält. Z. B.

11.

Den schwereren Takttheil nennt man auch Niederschlag, Thesis, den leichteren Aufschlag, Aufstrich, Arsis, weil man beim Taktschlagen jenen durch Senken, diesen durch Heben der Hand bezeichnet.

Dasselbe Verhältniss findet auch zwischen kleineren rhythmischen Werthen statt, in welche die vorgezeichneten Taktheile zerfallen.



Zum neunten Kapitel.

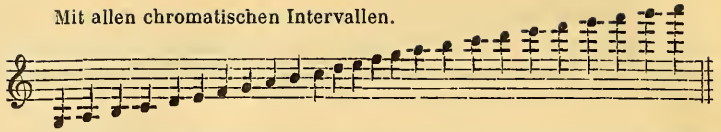
Die Technik der Streichinstrumente.

Das sicherste Mittel, leicht ausführbar und wirkungsvoll für ein Instrument zu schreiben, ist freilich, es selbst zu spielen. Da das aber bei der Menge von Instrumenten, die der Komponist zu verwenden hat, kaum möglich ist, so muss er sich die technische Behandlung derselben aus den Schulen, das aber, was ihr individuell Wirkungsvolles ausmacht, durch ununterbrochenes Beobachten zu erwerben suchen. Für die Kenntniss der Technik der Violine, Viola und des Violoncell soll hier das Nöthigste angegeben werden.

Die Violine.

Für den Gebrauch im Quartett und selbst in Werken für volles Orchester kann man der Violine folgenden Tonumfang anweisen.

Mit allen chromatischen Intervallen.

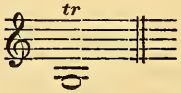
12. 

Virtuosen gehen wohl noch um einige, und vermittelst des Harmonika- oder Flageoletspiels noch um viele Töne höher.

Man kann nun zunächst alle gebräuchlichen diatonischen Dur- und Molltonleitern bis zu sehr schnellem Tempo hinauf und herab und in allen möglichen Stricharten auf der Violine ausführen.

Die Virtuosen durchlaufen ebenfalls ziemlich schnell die ganze chromatische Scala. Doch ist das schon eine schwere Aufgabe, welche anhaltende Uebungen bedingt. Für Quartett- sowie für Orchesterkompositionen thut man wohl, chromatische Gänge nur im langsameren Tempo zu setzen.

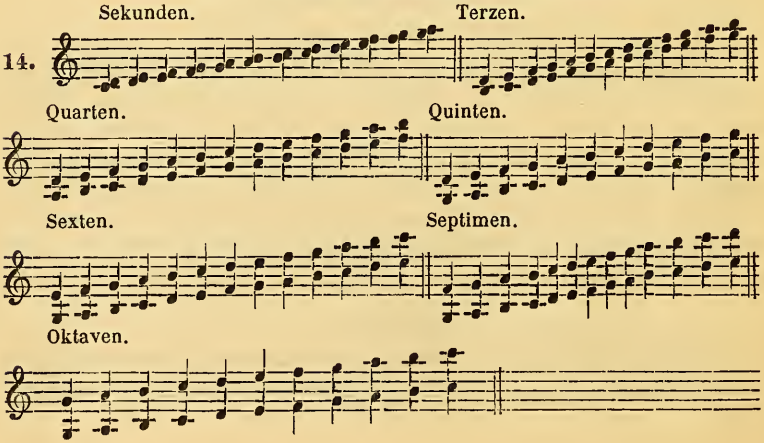
Triller sind auf jedem Tone auszuführen, ausgenommen auf dem unteren *G*,

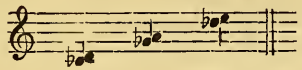
13.

wenn er mit dem Nachschlag ausgeführt werden soll. Auf den höchsten Tönen, etwa von *a* an, wird der Triller wegen der engen Lage der Finger schwer.

Auf der Violine können zwei, drei und vier Töne zugleich angegeben werden.

Von der dritten Saite, *D*, angefangen, sind als Doppelgriffe alle Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen und Oktaven ausführbar.

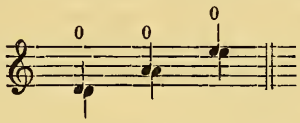
Tabelle aller leicht ausführbaren Doppeltöne.

14.

Diese Doppelgriffe können auch in allen chromatischen Intervallen ausgeführt werden. Darunter sind freilich manche leichter, manche schwerer. Die leichtesten sind diejenigen, wobei ein Ton auf einer leeren Saite angegeben wird, wie z. B. in diesen Sekunden:

15.  u. s. w.

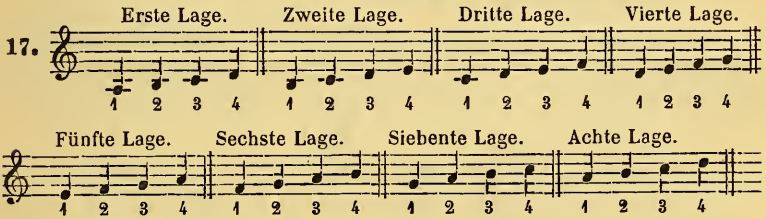
Auch höher als die Tabelle angiebt sind die Doppelgriffe aller Arten noch auszuführen, doch werden sie je höher, je schwerer; wer nicht für Virtuosen schreibt, möge sich ihrer enthalten.

Ein und denselben Ton kann man doppelt, im Unisono, angeben; folgende drei Töne sehr leicht, wegen der leeren Saiten,

16. 

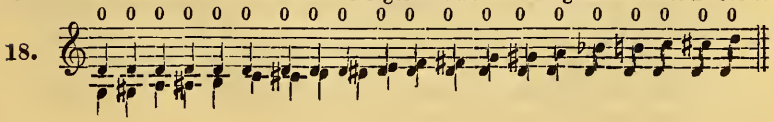
andere dagegen, welche doppelt gegriffen werden müssen, sind vollkommen rein schwer darzustellen.

Man kann auf jeder Saite eine lange Reihe von Tönen dadurch ausführen, dass man die Hand in eine höhere Lage bringt. Solcher Lagen nimmt man acht an. Auf der *G*-Saite z. B.:

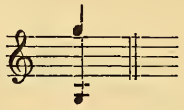
17.

Wie auf der *G*-Saite kann man dieselbe Prozedur auf allen anderen leeren Saiten vornehmen, und natürlich auch alle chromatischen Töne mit ausführen.

Da man mit dem Bogen zwei zunächst liegende Saiten zugleich forttönen lassen kann, so sind ganze diatonische sowohl als chromatische Scalen zu durchlaufen, während dazu ununterbrochen eine leere Saite fortklingt. Z. B.

Chromatische Scala auf der *G*-Saite fortgeführt bei fortklingender leerer *D*-Saite.

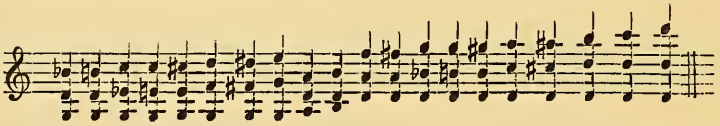
18. 

Bei allen zweistimmigen Griffen müssen die Töne stets auf zwei nächstliegenden Saiten zu erreichen sein. Folgender Doppelgriff z. B.

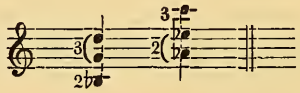
19.

ist nicht auszuführen, denn zwischen dem oberen und unteren *g* liegen die Saiten *A* und *D*, welche der Bogen mit anstreichen würde, wenn er beide Töne zugleich angeben wollte.*)

Derselbe Fall ist es, wenn drei Töne zugleich erklingen sollen. Sie müssen auf drei zunächst liegenden Saiten zu erreichen sein. Auch können diese gleichzeitig nur durch eine besondere Vorrichtung des Bogens gewonnen werden, durch Herabspannung der Haare nämlich. Doch sind sie auch bei straff gespanntem Bogen so schnell hinter einander anzugeben, dass sie das Ohr fast für gleichzeitig erklingend nimmt.

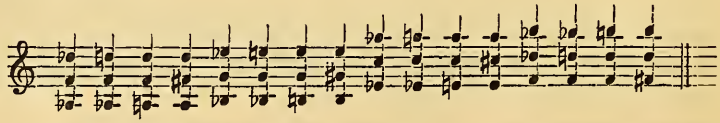
Die leichtesten sind diejenigen, wo einer oder zwei ihrer Töne auf blossen Saiten zu haben sind. Z. B.

20. 

Wenn jeder Ton gegriffen werden muss, sind diejenigen die schwersten, wo zwei Töne mit demselben Finger gefasst werden müssen, wie z. B.

21. 

Dagegen sind diejenigen dreifachen Griffe leichter auszuführen, deren Töne durch neben einander liegende Finger gefasst werden können, wie z. B.

22. 

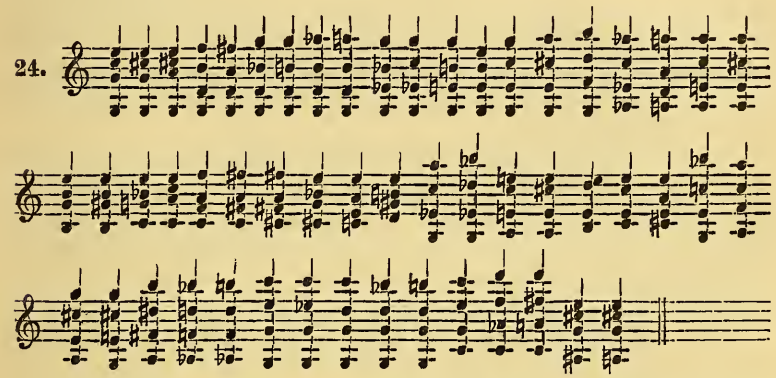
Griffe, wo ein Finger übersprungen wird, sind ebenfalls anzuwenden. Z. B.

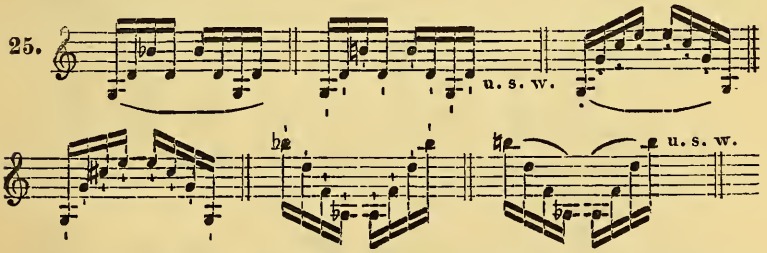
---

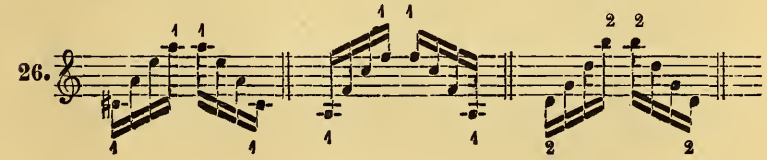
*) Man kann allerdings das obere *g* auch auf der *D*-Saite greifen, aber in einer hohen Lage, die zu erfassen schon schwer ist.

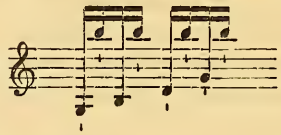
23. u. s. w.

Endlich können auch vierfache Griffe gar mannichfaltiger Art benutzt werden, wobei wieder die am leichtesten und hellklingendsten sind, welche die meisten leeren Saiten enthalten. Folgende Tabelle möge sich der Jünger, welcher nicht selbst Violine spielt, wohl einprägen.

24.

Alle drei- und vierstimmige Accorde kann man gebrochen, in Arpeggien ausführen. Z. B.

25.

Auf diese Weise sind auch Stellen auszuführen, in denen nicht alle Töne zugleich gegriffen werden können, wo aber derselbe Finger von unten nach oben, oder von oben nach unten überspringend den Ton ergreift. Z. B.

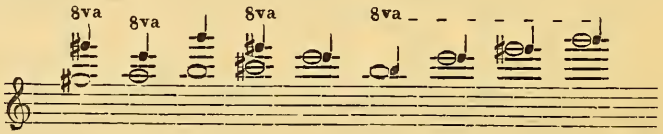
26.

Auf der Violine kann man alle Stricharten ausführen, und die Töne in der möglichsten Geschwindigkeit auf einander folgen lassen. Nur weite Sprünge, über eine oder zwei Saiten hinweg, sind in schnellem Tempo schwer. So ist z. B. folgende Stelle

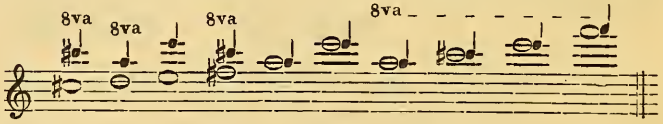
27.

im Adagio- oder Andante-Tempo leicht, im Prestissimo-Zeitmasse aber kaum auszuführen. Doch haben Virtuosen in neuerer Zeit auch in solchen und noch viel schwereren Sprüngen Ausserordentliches geleistet, was man aber in der Quartett- und Orchestermusik natürlich zu vermeiden hat.

Eine besondere Art von Klang lässt sich erzeugen, wenn die Saiten mit den Fingern der linken Hand bloss leicht berührt, — nicht auf das Griffbret festgedrückt, und mit dem Bogen sanft angestrichen werden. Es sind die in neuerer Zeit namentlich von Paganini sehr ausgebildeten Harmonika- oder Flageolettöne. Man theilt sie ein in natürliche und künstliche.

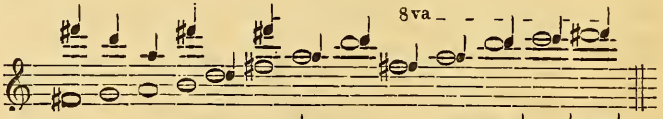
Die natürlichen entstehen durch leichte Berührung gewisser Punkte auf den leeren Saiten. Die auf jeder Saite am sichersten und klangvollsten ansprechenden sind folgende.

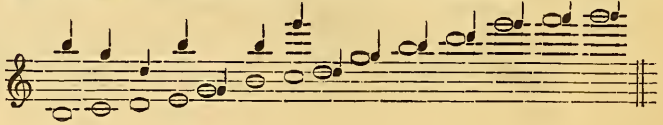
Die ganzen Noten zeigen die auf der leeren Saite leicht zu berührenden Stellen, die Viertelnoten die dadurch erzeugten Harmonikatöne an.

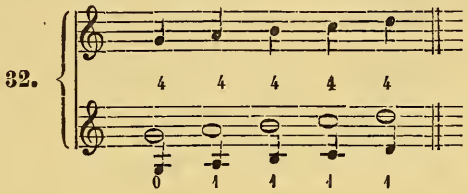
28. *E*-Saite.

29. *A*-Saite.

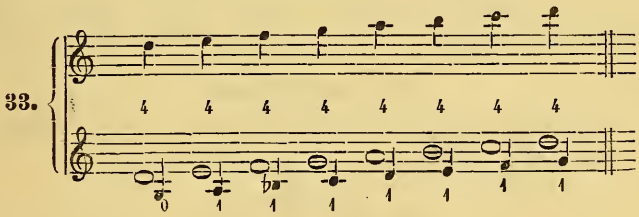


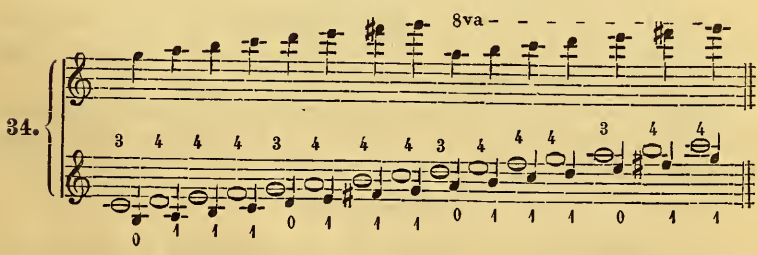
30. *D*-Saite.



31. *G*-Saite.

Die künstlichen Flageolettöne werden dadurch erzeugt, dass der erste Finger stark auf die Saite drückt, während die anderen sie nur leicht berühren.

Die Viertelnoten auf der unteren Zeile werden durch den ersten Finger fest aufgedrückt; die ganzen Noten werden mit dem vierten Finger leicht berührt; die Viertelnoten auf der oberen Zeile zeigen den gewonnenen Harmonikaton an. Es sind hier nur die diatonischen Intervalle hergeschrieben, die Bezeichnung gilt aber auch für die chromatischen.

Dieses Fingersatzes bedient man sich nur auf der *G*-Saite, und auch da ist er sehr schwer, wegen der weiten Spannung der Hand, welche er verlangt.

Die Quinte, leicht berührt, giebt ihre hohe Oktave.

Die Quarte, leicht berührt, giebt ihre hohe Duodezime.



Dieser Fingersatz ist der leichteste.

Der Gebrauch der Flageolettöne in der Quartett- und Orchesterkomposition erfordert die Auswahl der am leichtesten auszuführenden und auch manche weitere Vorsicht; dass man sie z. B. nicht in

schnellem Tempo oder wenigstens nicht in zu schnellen Noten auf einander folgen lässt u. s. w.

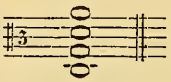
Eine andere Modifikation des Klanges entsteht durch den aufgesetzten Dämpfer (sordino), wodurch die Töne gleichsam wie mit einem Schleier überzogen und schöne Wirkungen hervorgebracht werden. Alles, was ohne Dämpfer auf der Violine auszuführe ist, kann auch mit demselben bewerkstelligt werden. Nur muss man dem Spieler für das Aufsetzen oder Wegnehmen desselben eine kleine Pause geben.

Man kann ferner auf den Streichinstrumenten auch Töne ohne Mitwirkung des Bogens erzeugen, indem man die Saiten mit den Fingerspitzen der rechten Hand in Vibration setzt, wie bei der Zither, der Guitarre oder Harfe. Man nennt diese Spielweise Pizzicato. Hier muss man die Töne in ihrer Folge nach einander nur in mässiger Bewegung anwenden, da die Finger nicht so schnell wie der Bogen auf- und abfahren können. Doppel-, drei- und vierfache Griffe sind jedoch ebenso schnell wie mit dem Bogen zu geben.

Endlich kann man, anstatt die Saiten mit den Haaren anzustreichen, sie auch umgekehrt mit dem Bogenstabe anschlagen, welche Spielart durch *col legno* (mit dem Holze) bezeichnet wird. Doch ist ein besonderer Gewinn für den Effekt dadurch nicht zu erreichen, da die auf solche Weise erzeugten Töne so mager, spitz und knisternd herauskommen, dass sie kaum noch als solche gelten können.

Die Viola (Bratsche).

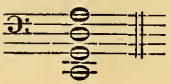
Die Bratsche wird in Quinten gestimmt, wie die Violine, aber eine Quint tiefer als diese.

35.

Ihr Tonumfang ist im 9. Kapitel angedeutet. Vermittelst der Flageolettöne kann man aber auch auf ihr, wie auf der Violine, eine Menge höhere Töne erzeugen.

Alles, was über die Violine gesagt worden, gilt in allen Punkten auch von der Bratsche, wenn man sie als eine um eine Quint tiefer stehende Violine betrachtet.

Das Violoncell.

Die Stimmung des Violoncell ist genau die der Bratsche, eine Oktave tiefer.

36. 

Sein Tonumfang ist im 9. Kapitel ebenfalls angedeutet; doch kann man ihn durch das Flageolet um sehr viel erweitern.

Es sind alle Arten von Figuren, namentlich diatonische, eigentlich ebenso schnell wie auf der Violine auszuführen; da aber ein guter, voller Klang wegen der Dicke der Saiten schwerer zu erzielen ist, so thut der Komponist für Quartett- und Orchestermusik wohl, die Ansprüche an schnellen Wechsel der Töne im Vergleich zur Violine etwas zu moderiren.

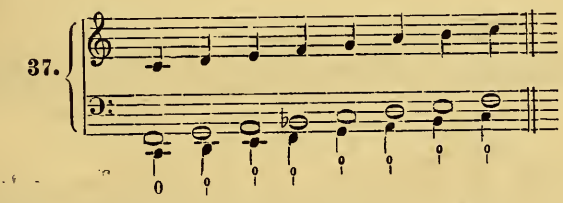
Was bei der Violine Lagen, sind bei dem Violoncell Positionen, deren man vier annimmt. Das Zeichen, wo der Daumen in eine andere Position fortrücken soll, ist ♀.

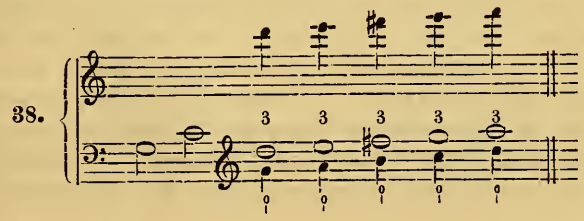
Von Doppelgriffen sind Quinten, Sexten und Septimen leicht. Oktaven sind ebenfalls leicht in höheren Regionen, in der Tiefe dagegen schwer. Weite Griffe sind nur ausführbar, wenn der tiefere Ton auf einer blossen Saite angegeben werden kann.

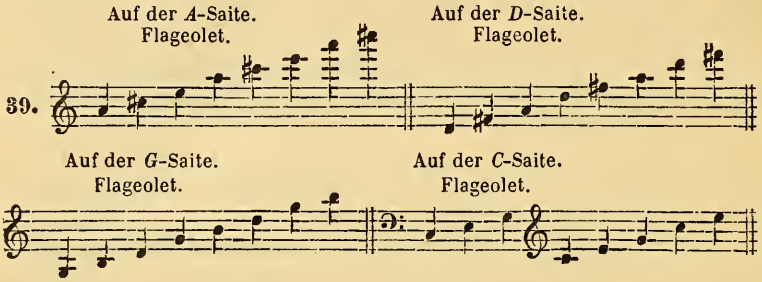
Von drei- und vierfachen Griffen gilt ungefähr dasselbe, was bei der Violine bemerkt worden. Die leichtesten sind die, wo eine oder zwei leere Saiten mit genommen werden können.

Die Flageolettöne werden auf dem Violoncell auf dieselbe Art wie auf der Violine und der Viola gewonnen, aber die höheren, nach dem Stege zu, erzeugen sich leichter, williger, und klingen der längeren Saiten wegen schöner und voller als auf jenen beiden Instrumenten.

Durch leichte Berührung der Quarte, bei festem Aufsatz des Daumens, werden die Harmonikatöne in der Doppeloktave gewonnen.

37.

Durch leichte Berührung der Quinte bei festem Aufsatz des Daumens — aber nur in den höheren Tonlagen, wo die Griffe enger liegen — erhält man die Harmonikatöne der Duodecime der Grundtöne.

38.

Die am sichersten ansprechenden und wohlklingendsten Harmonikatöne auf dem Violoncell sind folgende (nach der Tonhöhe auf dem Pianoforte berechnet) :

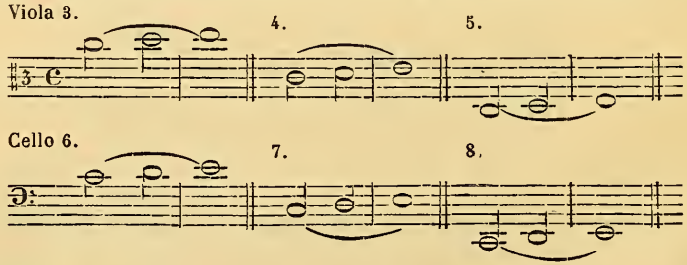
39.

Zum Schlusse wollen wir über die Klangmittel des Streichquartetts noch einen kurzen Ueberblick an einem praktischen Beispiele geben.

Folgende kleine Melodie, obwohl von demselben Instrumente, der Violine, vorgetragen, ist doch dreifach verschieden instrumentirt, denn sie erscheint in drei verschiedenen Klangmodifikationen.

40. Violine.

Man kann sie wieder auf der Viola und weiter auch auf dem Violoncell anders instrumentiren, wie folgendes Beispiel zeigt.

41.

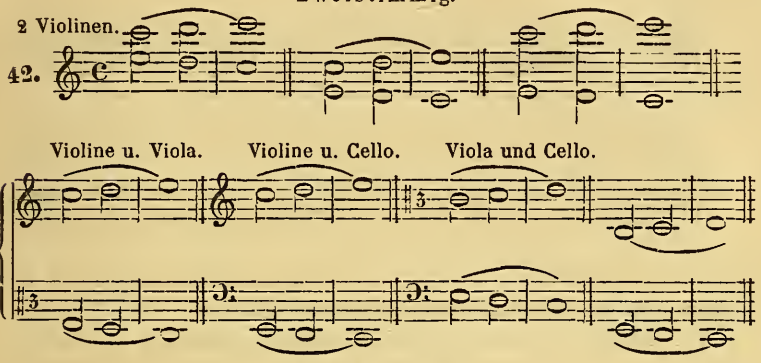


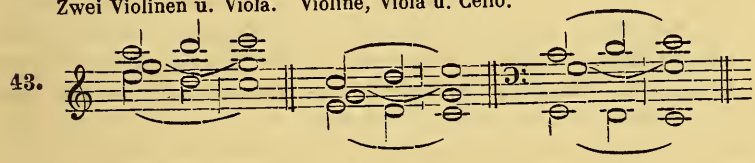
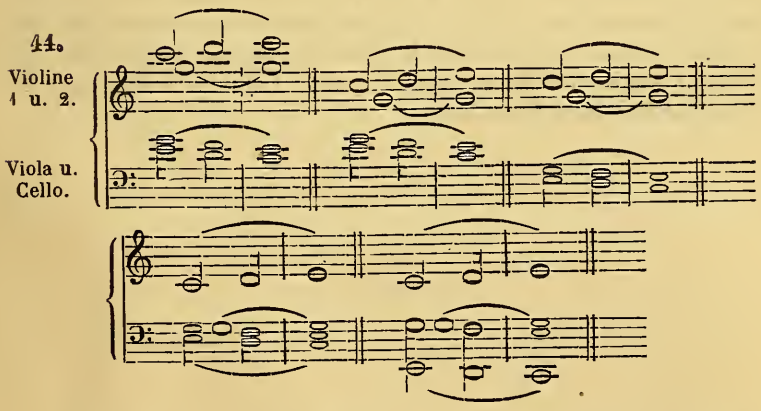
Zwar sind die Töne bei 3 und 4 in der Viola den Tönen bei 1 und 2 in der Violine, und ebenso die Töne bei 6 im Violoncello denen bei 2 in der Violine, bei 4 in der Viola, die Töne bei 7 im Violoncello denen bei 5 in der Viola der Tonhöhe nach ganz gleich, aber keineswegs ganz gleich im Klange, wie Jeder hören wird, der obige Beispiele von den verschiedenen Instrumenten vortragen lässt.

Denkt man nun daran, dass im Streichquartett ausser der einstimmigen auch die zwei-, drei- und vier-, und wenn man Doppel-

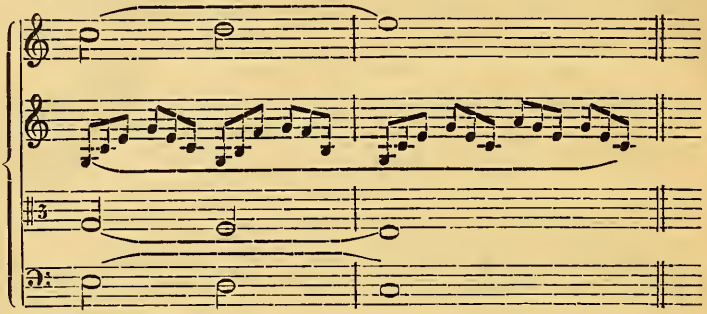
griffe benutzt, noch viel mehrstimmige Setzweise anzuwenden ist, so wird begreiflich, wie unendlich verschieden derselbe einfachste Gedanke mit der einfachsten Begleitung schon in Klang gesetzt, instrumentirt werden kann. Nur einige Beispiele können als nächste Hinweise gegeben werden.

Zweistimmig.



Dreistimmig.

Vierstimmig.

Dass nun in dieser einzigen Gestalt des Gedankens die Klangmischungen noch lange nicht erschöpft sind, bedarf keiner besonderen Auseinandersetzung. Nun denke man aber dazu an die unendlichen rhythmisch verschiedenen Begleitungsweisen einer und derselben

Melodie, welche in dem Reiche der Möglichkeit liegen, und wodurch jedesmal ein anderes Klangbild, eine andere Klangmodifikation entsteht, z. B.

45.

so wird man begreifen, welcher unendlichen Mannichfaltigkeit der Instrumentation schon das Streichquartett fähig ist.

Von höheren künstlerischen Absichten abgesehen — hat der Schüler bei der Verwendung des Streichquartetts hauptsächlich darauf zu achten, dass jeder wesentliche Gedanke aus dem Ensemble klar hervortritt. Man muss daher das Augenmerk zunächst auf die Stimme richten, welche die Hauptzeichnung, die Hauptmelodie vorzutragen hat, und die anderen so danach berechnen und setzen, dass sie jene nicht decken, nicht in Schatten stellen, sondern sich vielmehr an dieselbe anschmiegen, sich ihr unterordnen und sie ins gehörige Licht stellen. Dagegen fehlen nicht bloss Anfänger, sondern auch erfahrene Komponisten, ja man könnte den grössten Meistern wohl hie und da Ungeeignetes in dieser Beziehung nachweisen. Um so mehr strebe der Kunstjünger in erster Linie nach Klarheit. Ihr folgt Wahrheit und Schönheit.

MT 40 .L792 1

Lobe, Johann Christian, 1797
-1881.

Lehrbuch der musikalischen
komposition

Date Due

Library Bureau Cat. No. 1137

781.61 L78k 1
MUSIC
3 5002 00268 1976
Lobe, Johann Christian
Lehrbuch der musikalischen komposition,

MUSIC LIBRARY

MT 40 .L792 1

Lobe, Johann Christian, 1797
-1881.

Lehrbuch der musikalischen
komposition