LK 240

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Kroszbegyi Géza
könyvkötészete
Budapest, V. ker.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

761
543
709.

Kurzes praktisches Lehrbuch

für

Klaviersatz und Accompagnement

(gegründet auf des Verfassers Harmoniesystem)

oder

vollständiger Lehrgang

des Generalbassspiels und des homophonen Tonsatzes
für Klavierinstrumente

in 24 Übungen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nebst geschichtlichen Mittheilungen über Klavierbau,
Klavierspiel, Klaviersatz und Klavierlitteratur

LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA KÖNYVTÁRA

von

Otto Tiersch.

A MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA KÖNYVTÁRA 1910

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1881.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 240
Zeneművészeti Főiskola
LM 231/1587
Liszt Múzeum

Alle Rechte vorbehalten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

261
543

MAGYAR KIR. ZENE-AKADEMIA 1875 OSZTÁLY

Vorrede.

Das Klavier ist unter allen Musikinstrumenten das geeignetste uud darum ein unentbehrliches Hilfsmittel zur Erlangung einer guten musikalischen Bildung. Alle Dilettanten und alle Fachmusiker, welche höheren Ansprüchen inbetreff eines gediegenen Verständnisses und eines gebildeten Geschmacksurtheils in musikalischen Dingen genügen wollen, bemühen sich daher mit Recht, die Herrschaft über dieses Bildungsmittel zu erringen. Von allen Einsichtigen wird nun immer mehr und mehr anerkannt, dass in dieser Beziehung die blosse Fertigkeit, musikalische Kunstwerke auf dem Klaviere korrekt, geläufig und sinngemäss wiedergeben zu können, nicht ausreicht. So begrüsst es L. Köhler in seinem Werke: »Der Klavierunterricht« (2. Aufl., Leipzig 1868, S. 249) als »ein willkommenes Ergebniss des fortschreitenden musikalischen Zeitgeistes«, dass selbst »schlechte Musiker« jetzt »Generalbass studirt« haben »und praktisch darin geübt sind«, und fährt dann fort: »Wie sich nun jene einst zurückgebliebenen Musikerschichten dem Studium der speciellen Musikwissenschaft zugewendet haben, so ist es jetzt an den Musikerinnen und vor Allem an den Lehrerinnen, denen schon viele »»Dilettantinnen«« mit gutem Beispiel vorangegangen sind, das Harmoniestudium oder den sogenannten »»Generalbass«« gründlich zu betreiben«. »Man kann auch später den Contrapunkt und die Fugenkunst studiren, ja sogar (ohne selbst etwas zu componiren) die Compositionslehre und Instrumentationskunst verstehen lernen und dadurch zu einem ungleich höher stehenden Musikwesen werden. Man wähle jedoch anerkannte und erprobte Lehrer, höre auch nicht — wie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

es leider immer zu geschehen pflegt — mit dem Studium auf, wenn es schwer und trocken sein sollte, oder wenn es bis zum »»reinen Satz«« einmal durchgemacht ist! Bei Fleiss und Aufmerksamkeit wird sichs bald leichter und angenehmer machen und bei wiederholtem und consequent fortgeführtem Studium zu den höheren Regionen der Kunsterkenntniss bringen«.

Darf man auch die etwas optimistische Auffassung L. Köhler's hinsichtlich der jetzigen Gründlichkeit selbst in »zurückgebliebenen Musikerschichten« billig in Zweifel ziehen, so wird man doch umsomehr in seinen Forderungen ihm volle Zustimmung gewähren müssen. Mindestens im Generalbasse, in der Harmonie- und Modulationslehre und in den erlernbaren allgemeinen Kenntnissen und Fertigkeiten des homophonen Tonsatzes für Klavier sollte jeder Klavierspieler und jede Klavierspielerin geübt sein. Eine Herrschaft über diese Kunstmittel ist ein nothwendiges Erforderniss, mag es sich — bei vorhandenem Talente — um die selbstthätige Verwerthung derselben handeln, oder — bei mangelnder Anlage zur Komposition — nur um die Erlangung eines eingehenden musikalischen Verständnisses und eines gediegenen künstlerischen Geschmacksurtheils. Alle diejenigen, welche Drang und Beruf zu öffentlichen Kunstleistungen (als Komponisten, als Pianisten, als Schriftsteller, als Kritiker oder als Lehrer) in sich fühlen, sollten allerwenigstens diesen Theil der Kunst für ihr Instrument voll und ganz beherrschen. »Wollt ihr Poeten sein, so commandirt die Poesie« (Goethe). Besonders aber solche Komponisten, welche in irgend einer Weise für das Klavier thätig sein wollen, sind von jener Verpflichtung nicht zu entbinden, sollte die Erfüllung derselben ihnen auch nur dazu dienen, ihre Selbstkritik zu wecken und zu schärfen, damit sie nicht durch voreilige Veröffentlichung von Erzeugnissen ihrer Musse — (die Musen haben hiermit sehr oft nichts zu thun, siehe S. 228 ff. dieses Buches) — die Sündfluth mit vermehren helfen, in welcher aus der Welt der Klavier- und Liedkomposition in neuerer Zeit das Gute mit dem Schlechten unterzugehen droht.

Bis jetzt hat es nun leider an einem Buche gefehlt, welches diese für jeden Klavierspieler unerlässlichen Anforderungen kurz

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zusammenfasst und dieselben in leicht fasslicher Weise so darstellt, dass auch alle, die nicht speciell für Komposition beanlagt sind, jene Studien mit Interesse und mit Erfolg betreiben können. Diesem Missstande soll die vorliegende Arbeit abzuhelfen suchen; es bildet dieselbe also gleichsam eine Ergänzung zu jeder gediegenen Klavierschule.

Das Werk giebt zuerst in gedrängter aber auf die Quellen hinweisender Fassung geschichtliche Mittheilungen über die Entwickelung des Klavierbaues, der Klavierspieltechnik, der Notenschrift, der Generalbasslehre, der Harmonielehre und des Tonsatzes für Klavier, sowie eine Uebersicht der Klavierkompositionen aller bedeutenderen Meister älterer und neuerer Zeit. Hierauf folgt ein umfassender Lehrgang des Generalbasses von den Anfangsgründen der Intervallen- und Accordlehre bis zum korrekten Aussetzen und Spielen von Chorälen nach bezifferten Bässen. Weiter bringt das Buch eine vollständige Harmonie- und Modulationslehre nebst Anleitung zur Klavierkomposition bis zum selbständigen Bilden von rhythmischen Sätzen und Perioden für Klaviersatz und zur Herstellung von Variationen, Transscriptionen, Paraphrasen, Arrangements nnd Klavierauszügen. Den Schluss bildet die Angabe eines kurzen Lehrganges für die Kunst des Lesens und Spielens von Partituren.

Entsprechend meinem Harmoniesysteme verfährt das vorliegende Lehrbuch — (im Gegensatze zu allen ähnlichen Werken) — positiv aufbauend, indem es, von zwei einfachen Grundgesetzen (s. S. 44 und 45) ausgehend, aus der Unsumme aller überhaupt möglichen Tonverbindungen immer nur das Gute und Richtige hervorhebt und einübt. Ausserdem beschränkt es sich principiell auf das, was in der Kunst des Tonsatzes wirklich lehrbar ist, und verzichtet somit auf alle schönrednerischen Phrasen und auf jede ästhetisirende Spiegelfechterei. Weder die Fähigkeit zum musikalischen Empfinden überhaupt, noch die Anlage dazu, jeder solchen Empfindung sofort den sprechendsten und gleichwohl geist- und maassvollen Ausdruck zu geben, noch auch die schon für das blose Spiel mit interessanten Toncombinationen nothwendige Erfindungsgabe können

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

angelernt werden; die hier vorgeschriebenen Studien sollen daher nur zur unbedingten Herrschaft über das Darstellungsmaterial führen und die Erfindungsgabe fördern und vermehren helfen, vor allem jedoch sollen sie auf leichterem und auf kürzerem Wege als irgend eine praktische Musikübung eine gediegene Ausbildung der musikalischen Auffassungskraft herbeiführen und den unentbehrlichen Maassstab zur richtigen Werthschätzung der technischen Hilfsmittel an die Hand geben. Bei dieser Art des Unterrichts fühlt der Schüler immer Boden unter den Füssen, und er gelangt unter stets sich steigerndem Interesse zur Herrschaft über die einfachsten Tonbeziehungen wie über die modernsten Ausdrucksmittel des Klaviersatzes, ohne dass er jemals, — wie dieses nach allen anderen Lehrgängen der Fall ist, — rathlos vor dem Chaos aller Möglichkeiten stehend, sich durch die Beobachtung von zahllosen Verboten und Specialregelchen den Kopf zu verwirren braucht. Und das alles gilt auch für diejenigen, denen die specielle Anlage zur Komposition fehlt, wenn sie nur sonst auffassungsfähig, strebsam und fleissig sind.

Die nach meinem Harmoniesysteme mögliche Vereinfachung des harmonischen Apparats und seiner Definitionen und Lehrsätze gestattete eine so präcise Fassung, dass schon auf etwa 60 Seiten (S. 31—93) der Inhalt der sogenannten »Generalbasslehren« älterer und neuerer Zeit und auf weiteren 20 Seiten (bis S. 113) alles das gegeben werden konnte, was selbst die besten Harmonielehren (z. B. die E. F. Richter'sche) überhaupt bieten; und zwar ist das gegebene Uebungsmaterial trotz dieser Gedrängtheit so reichhaltig, dass in den meisten Fällen schon bei mittelmässiger Begabung des Schülers die Durcharbeitung des dritten oder vierten Theils jeder Aufgabe zur Fertigkeit führen muss. Deutlicher noch treten die Vorzüge des eingeschlagenen Weges in den späteren Theilen des Werkes hervor. Die Theorie von der Tonverwandtschaft durch Nachbarschaft (S. 113 ff.) führt schon auf S. 132 aus dem generalbassmässigen Tonsatze heraus zu dem Choralsatze in Seb. Bach'scher Art nnd zur Fähigkeit, auch lebhafter gegliederte Melodien nach gegebenen einfachen Harmonien in passender Weise zwei-, drei- und vierstimmig zu harmonisiren, ferner aber (S. 149) zur

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fertigkeit im Herstellen von rhythmischen Figuren und Gliedern aus einzelnen Accorden und einfachen Accordschritten und (S. 153) zur Gewandtheit in der Kunst der melodischen Variirung von gegebenen Melodien. Des weiteren gelangt der Schüler in derselben Weise zur Herrschaft über das gesammte rhythmische (s. S. 155 ff.), harmonische (s. S. 192 ff.) und modulatorische (s. S. 240 ff.) Material des Klaviersatzes älterer und neuerer Zeit, und hiermit zu der Fähigkeit, eine Melodie selbständig harmonisiren (S. 257), klaviermässig begleiten (S. 260) resp. interessant variiren und bearbeiten zu können (S. 265), woran sich dann die Herstellung von Themen mit Variationen, von Transscriptionen, Paraphrasen, Arrangements und Klavierauszügen von selbst anschliesst. Was den Umfang des Gebotenen anlangt, so werden selbst die Vertreter und Verehrer der sogenannten »chromatischen Theorie« — (die ja natürlich ebenso unmöglich ist, wie etwa eine »grüne Farbenlehre« oder eine »viereckige Perspektive«) — alles das finden, was sie berechtigt sind, von der heutigen Theorie zu verlangen (s. z. B. S. 193 ff. und 202 ff.), nämlich die Erklärung und Begründung für die Ausdrucksmittel auch der modernen Tonkunst. Von der Anwendung einer chromatischen Notation und Terminologie musste Abstand genommen werden, da die bis jetzt gemachten Vorschläge für eine Neuordnung unserer Tonschrift und Tonbenennung allgemeine Anerkennung weder gefunden noch verdient haben.

Wer weiter strebt, kann nach Durcharbeitung des vorliegenden Lehrbuches entweder zum Studium des »Contrapunkts und der Nachahmung« (Leipzig 1879) und dann zu »Fuge und Kanon« übergehen, oder er kann sich der »Instrumentationslehre« und den homophonen Formen des Tonsatzes zuwenden. Für »Fuge und Kanon«, für »Instrumentationslehre« und für die freien Kompositionsformen (»Liedsatz« etc.) sind die Lehrbücher des Verfassers über das Stadium der Vorarbeiten noch nicht hinausgekommen; die hier gegebenen Andeutungen waren aber nothwendig, um die Stellung des vorliegenden Werkes in der Reihe der erschienenen und projektirten Lehrbücher des Verfassers zu kennzeichnen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
M. KIR. ZENE-AKADÉMIA

Was die unterrichtliche Verwerthung des vorliegenden Lehrbuches betrifft, so wird sich dasselbe ebenso für das Selbststudium, wie als Leitfaden für die Hand des Schülers gebrauchen lassen. Die bestimmt gestellten Aufgaben und die stets angedeutete Art ihrer Lösung beseitigen alle Schwierigkeiten; der Lehrer selbst aber wird sich viel leichter in dieses als in jedes andere meiner Lehrbücher hineinarbeiten können, da das wesentlich Neue meiner Anschauungen hier erst später und nach und nach auftritt. Im Privatunterrichte kann der Klavierlehrer, nachdem er die Elementarkenntnisse der allgemeinen Musiklehre an der Hand einer Klavierschule, beim praktischen Unterrichte oder durch ein besonderes Lehrbuch dem Schüler zu eigen gemacht hat, sofort mit der ersten Uebung (S. 31) beginnen lassen, indem er den Stoff dieser und jeder anderen Uebung auf mehrere Wochen vertheilt. Für den Gebrauch dieses Leitfadens in Musikinstituten, — die ja häufiger Schüler aufnehmen müssen, als sie neue Theorieklassen eröffnen können, — erwähne ich noch, dass an drei verschiedenen etwa durch den Uebungsstoff für ein Semester getrennten Stellen — (nämlich S. 31, S. 93 und S. 132) — der Anfang zu erfolgreichen Studien möglich ist, ohne dass alles Vorhergehende mit Ausnahme von Uebung 1, 2, 4 und 8 sofort vorausgesetzt zu werden braucht; bei späterem Eintritte kann das Uebersprungene durch Nachhilfe oder durch Privatfleiss dann sehr wohl nachgeholt werden.

Die angeführten Belegstellen und Uebungsbeispiele sind absichtlich fast sämmtlich klassischen und nichtklassischen Kompositionen und bekannten Lehrbüchern (Werckmeister, Türk, Dehn, Reichel, Richter etc.) entommen; eine Namhaftmachung der betreffenden Autoren hielt ich, da es sich ja immer nur um Brocken handelt, wegen der Zeit- und Raumverschwendung für unthunlich.

Die beiden ersten Bogen des Werkes wurden als Manuscript gedruckt und an eine Reihe hervorragender Komponisten, Pianisten, Schrifsteller und Verleger mit der Bitte um Einsendung etwaiger Ergänzungen und Berichtigungen geschickt; es sind mir infolge dessen auch mehrere werthvolle Mittheilungen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zugegangen. Die betreffenden Herren Einsender namhaft zu machen, unterlasse ich, da ich ihnen eine Verantwortlichkeit für etwa von mir begangene Irrthümer nicht aufbürden mag; ich darf daher meinen herzlichsten Dank für die mir gewährte Unterstützung und die damit bezeugte freundliche Gesinnung hier nur ganz im allgemeinen aussprechen. Folgende Ergänzungen resp. Berichtigungen mögen aber Aufnahme finden: 1. Nach Ansicht des Herrn Dr. Fr. Kullak ist die Originalausgabe der S. 16 Anm. 10 genannten Cramer'schen Klavierschule wahrscheinlich eine englische (London, ohne Jahreszahl). — 2. Die achte Auflage der Löhlein-Müller'schen Klavierschule (s. S. 16, Anm. 5) ist von C. Czerny (Leipzig 1825) unter dem Titel: »A. E. Müller's grosse Pianoforteschule« besorgt worden. — 3. Die mir nicht näher bekannte Damm'sche Klavierschule hat nach Mittheilung des Verlegers (Steingräber) die 21. Auflage erreicht. — 4. Von L. Köhler ist neuerdings (bei Peters) eine gute und sehr billige Klavierschule erschienen.

Die in dieser Vorrede hervorgehobenen Eigenthümlichkeiten des vorliegenden Lehrbuchs resultiren fast alle aus der Einrichtung meines Harmoniesystems, welches 1. auf äusserst einfachen Principien beruht (siehe S. 44ff.), 2. alles Vorkommende auf einfache und konsequente Weise aus diesen Principien heraus entwickelt (s. S. 46ff.), und endlich 3. alles bis jetzt in der Praxis geleistete umfasst, von der einfachsten Melodie des unentwickelten Musikstils bis zu den noch aufs heftigste angefeindeten Neuerungen eines R. Wagner. Da es mir nicht um die Werthschätzung meiner Arbeiten, sondern lediglich um die Sache zu thun ist, so würde man mir eine grosse Freude bereiten, wenn man ein Harmoniesystem namhaft machen wollte, welches jene drei ausschlaggebenden Kriterien für die Güte eines Systems in höherem oder auch nur in annähernd gleichem Grade besitzt; bis jetzt ist mir, trotz reiflichster Prüfung der einschläglichen Litteratur, ein solches System noch nicht bekannt geworden. Kann man aber ein solches Harmoniesystem nicht nennen, so wird man der vorliegenden Arbeit wie meinen anderen Arbeiten einiges Interesse nicht versagen wollen; es hiesse ja die vitalsten Interessen der Tonkunst absichtlich verletzen, wollte man hier

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

aus irgend einem Grunde gleichgültig dreinschauen. Mir selbst wird man aus gleichem Grunde den Wunsch nicht verargen, meine Anschauungen die weiteste Verbreitung gewinnen zu sehen, und man wird mir daher auch verzeihen, wenn ich etwas lebhaft für meine Sache gesprochen habe. Uebrigens bin ich weit davon entfernt, zu fordern, was ein freundlich gesinnter Beurtheiler meiner Theorie den Verlegern gerathen hat, — nämlich alle sonst über die gleiche Materie erschienenen Schriften als Makulatur einstampfen zu lassen. Es wird eine jede Anschauung noch ihr Publikum finden, sei sie auch noch so veraltet. Lebte doch vor wenigen Jahren in meinem Geburtsorte noch ein alter Herr, der niemals die Trottoirplatten betrat, sondern selbst bei schlechtem Wetter mitten in der Dorfstrasse einherschritt, — weil er vor 50 Jahren als Gemeindevertreter gegen jene Neuerung gestimmt hatte.

Berlin im September 1881.

T.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Inhalt.

Erstes Buch: Einleitung. Seite

Erstes Kapitel: Geschichte des Klavierbaues 1
Zweites Kapitel: Entwickelung der Notenschrift und der Spieltechnik für Klavier 8
Drittes Kapitel: Entwickelung des Generalbasses, der Harmonielehre und des Satzes für Klavier 17

Zweites Buch: Vom Generalbasse und vom Accompagnement.

Erstes Kapitel: Klaviatureintheilung. Benennung und Bezifferung von Intervallen. (1. Übung.) 31
Zweites Kapitel: Benennung und Bezifferung von Accorden. (2. Übung.) 36
Drittes Kapitel: Umkehrungen und Lagen der Accorde. (3. Übung.) 40
Viertes Kapitel: Tonverwandtschaft. Konsonanz und Dissonanz. Wohlklangsregeln. (4. Übung.) 43
Fünftes Kapitel: Accordverbindungen nach bezifferten Bässen. (5. Übung.) 49
Sechstes Kapitel: Weitere gebräuchliche Signaturen und mehrfache Bezifferungen einer Note. (6. Übung.) 60
Siebentes Kapitel: Begleitung von gegebenen Melodien nach bezifferten Bässen. (7. Übung.) 77

Drittes Buch: Tonart und Tonleiter. Harmonisirung von Choral- und Liedmelodien nach gegebenen Harmoniefolgen.

Erstes Kapitel: Von den Tonarten und Tonleitern. (8. Übung.) . . 93
Zweites Kapitel: Genauere Unterscheidung der Intervalle und Accorde. (9. Übung.) 99
Drittes Kapitel: Accordverbindungen nach Stufenbezeichnung. Vorhalte, Vorausnahmen und dergl. (10. Übung.) 103
Viertes Kapitel: Mehrstimmige Bearbeitung von Chorälen und Liedern nach gegebenen Harmonien und unter Zuziehung von Vorhalten etc. und von Nachbartönen. (11. Übung.) 109

Viertes Buch: Vom Rhythmus und von der leitereigenen Modulation im Klaviersatze.

Erstes Kapitel: Rhythmus. Metrum. Figur. Accordbrechung. Variation. (12. Übung.) 132
Zweites Kapitel: Figuren in verschiedenen Stilarten. Rhythmisches Glied. (13. Übung.) 154

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Seite

Drittes Kapitel: Gemeine und stimmige Brechung von Accordverbindungen. (14. Übung.) 173
Viertes Kapitel: Accordverwandtschaft in der Tonart. (15. Übung.) 208
Fünftes Kapitel: Die accordischen Dissonanzen der Tonart. (16. Übung.) 214
Sechstes Kapitel: Praktische Verwerthung der leitereigenen Accorde der Tonart. (17. Übung.) 220
Siebentes Kapitel: Rhythmischer Satz und rhythmische Periode. Motiv. Thematische Arbeit. Modelle und Sequenzen. (18. Übung.) 221

Fünftes Buch: Ausweichende Modulation und praktische Anwendung des Klaviersatzes.

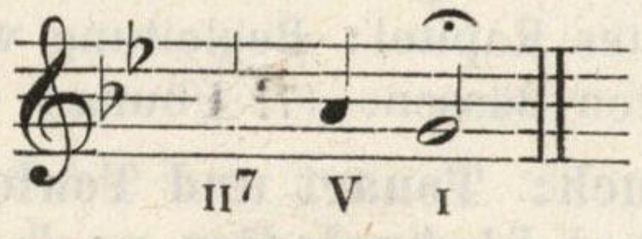
Erstes Kapitel: Modulation. Kirchentöne. (19. Übung.) 240
Zweites Kapitel: Bearbeitung von Chorälen und Liedern mit Ausweichungen. (20. Übung.) 257
Drittes Kapitel: Begleitung von Melodien. (21. Übung.) 260
Viertes Kapitel: Transscription, Paraphrase und Thema mit Variationen. (22. Übung.) 265
Fünftes Kapitel: Satz für vier- und mehrhändiges Klavierspiel. (23. Übung.) 268
Sechstes Kapitel: Der polyphone Satz für Klavier. Klavierauszug und Partiturspiel. (24. Übung.) 270

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Folgende Druckfehler entstellen den Sinn, und wolle man dieselben daher gefälligst verbessern:

S. 67 Beispiel c. 1. Takt 2 muss $\frac{6}{4}$ und Beisp. c. 2. Takt 1 muss 4 in der Bezifferung gestrichen werden.

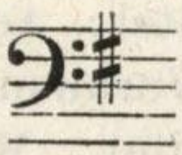
S. 100 ist in Zeile 8 der Hinweis (d) zu streichen.

S. 110 System 5 heisst der Schlusstakt 

.

S. 172 Beispiel p. Takt 2 hat der Alt statt .

S. 204 fehlt über dem 2. Systeme der Hinweis a. 9.

S. 239 Beispiel c. 1. und 2. heisst die Vorzeichnung  statt .

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erstes Buch.

Einleitung.

Erstes Kapitel.

Geschichte des Klavierbaues.

Der Tonsatz für Klavier hat in der verhältnismässig kurzen Zeit, während welcher man von einer selbständigen Schreibweise für Klavier überhaupt sprechen darf, ganz bedeutende Wandlungen durchgemacht. Eine von diesen Phasen der Entwickelung des Klaviersatzes bildete das sogenannte Accompagnement (der begleitende Klaviersatz), — und zwar ist diese Phase nach Charakter, Zweck und Notirungsweise (»Generalbassschrift«) sehr kenntlich von den übrigen Entwickelungsstufen des Klaviersatzes unterschieden, wenn auch für den Übergang zu und von dieser Satzart gegenüber den andern Entwickelungsstadien eine bestimmte zeitliche und sachliche Grenze keineswegs angegeben werden kann.

Der Klaviersatz ist bei seiner Ausbildung abhängig gewesen nicht bloss von der Technik der Komposition überhaupt, sondern in einem ganz wesentlichen Grade auch von der Einrichtung und von der Spielweise desjenigen Instruments, für welches er bestimmt war. Schloss sich der Klaviersatz auch anfänglich vollkommen dem Satze für die Orgel an, — da er aus diesem hervorging, wie denn überhaupt erst vom Anfange des 16. Jahrhunderts ab von gesonderten Klaviervorträgen der Organisten gesprochen wird, — so musste gleichwohl später der Satz für das »Clavichord« mit seinen »schüchtern erbebenden Tönen«, und für das rauschende »Clavicymbel« wesentlich anders sich gestalten als für die Orgel mit ihren ausgehaltenen Tönen, — und die leise und stark erklingenden, verschiedene Klangschattirungen, Ausdrucksmittel und Spielarten zulassenden Pianoforte, noch mehr aber unsere heutigen, kaum noch vollkommener zu denkenden Koncertflügel forderten wiederum eine andere Kompositionsweise, als jene alten Klavierinstrumente. Eben so bedeutenden

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Einfluss musste die Ausbildung der Spieltechnik auf den Tonsatz für Klavier ausüben, da ja die Komponisten, wenn sie auch zur Entwickelung dieser Spieltechnik bedeutend mitgewirkt haben, doch immerhin auf die Möglichkeit einer guten Ausführung gebührend Rücksicht zu nehmen hatten.

Will man daher die Entwickelung des Klaviersatzes genauer kennen lernen, so muss man in der Geschichte über Klavierbau und über Klavierspiel orientirt sein. — An dieser Stelle kann es sich in solcher Beziehung natürlich nur um Andeutungen handeln und um Hinweise auf die Quellen, aus denen der Wissbegierige sich weiter Raths erholen kann.

Das Klavier ist nicht die Erfindung eines Einzelnen, sondern es wurde dasselbe erst nach vielen Versuchen zu dem heute so überaus zweckmässigen und weitverbreiteten Tonwerkzeuge ausgearbeitet. — Die Zeit der Entstehung und die ältere Beschaffenheit dieses Instruments ist noch nicht sicher gestellt. Als Vorbilder für die Einrichtung der Klaviere nennt man gewöhnlich folgende ältere Instrumente: das Monochord, die Harfen und Lauten, das Psalterion und das Simikon und die dieser Familie angehörenden Instrumente des Mittelalters: Dulcimer, Spinett oder Espinette, Hackbrett oder Cymbal, — und endlich die mit Tasten versehenen Orgeln. Die ältesten eingehenderen Nachrichten[1]) über diese und andere Instrumente finden sich bei Seb. Virdung[2]), Ottomar Luscinius[3]) und Michael Prätorius[4]). Auch von Klavieren ist bei diesen Schriftstellern schon eingehend die Rede. Weitzmann (»Geschichte des Klavierspiels«, S. 231) und Ambros (»Geschichte der Musik«, III. S. 421) geben hierher gehörige Auszüge aus den genannten Werken. — Auch bei Nicolo Vicentino[5]) und Gioseffo

---

1) Siehe A. W. Ambros, »Geschichte der Musik«, III. Band (Breslau 1868), S. 419 ff.

2) »Musica getutscht und ausgezogen durch Sebastianum Virdung Priesters von Amberg« (Basel 1511). Aus der Widmung ergiebt sich, dass dieses Werk nur ein Auszug aus einem grösseren Werke desselben Verfassers ist.

3) Musurgia seu praxis Musicae. Illius primo quae Instrumentis agitur certa ratio, ab Ottomaro Luscinio Argentino duobus Libris absoluta. — Argentorati apud Joannem Schottem Anno Christi 1542. (Die Widmung datirt von 1536.) — Es ist dieses eine mit Zusätzen versehene und in lateinischer Sprache erschienene Ausgabe des Virdung'schen Werkes.

4) Michael Prätorius, »Syntagma musicum etc.« Das Werk erschien in drei Theilen (1615 und 1619), denen (1620) noch ein »Theatrum Instrumentorum« (enthaltend 120 Abbildungen von Instrumenten) folgte. Prätorius kannte und benutzte Virdung's Werk. Der erste Theil ist lateinisch, die übrigen sind deutsch geschrieben.

5) D. Nicolo Vicentino, »L'antica Musica etc.« (Rom 1555; zweite Ausgabe 1557.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zarlino [1]) findet man schon Beschreibungen und Abbildungen von solchen Tasteninstrumenten. (Siehe auch A. W. Ambros, a. a. O. IV. S. 235.)

Aus den genannten Werken und aus anderen Schriften ergiebt sich, dass zuerst zwei Gattungen von Klavierinstrumenten im Gebrauche waren: das Clavichord und das Clavicymbel, und dass diese Instrumente, besonders aber das Clavichord, bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts von Meistern und Schülern bevorzugt blieben, so lange nämlich, bis das im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts zuerst auftretende Pianoforte im Stande war, die guten Eigenschaften seiner beiden Vorgänger ohne deren Fehler in sich zu vereinigen. Die Clavichorde waren die frühesten Klaviere überhaupt, und erst später folgten die Clavicymbel, zu deren Erfindung man sich gedrängt sah, weil die Clavichorde auch bei grösster Vervollkommnung nur einen leisen, schüchternen Ton hatten. Will man sich über den Unterschied in der Einrichtung beider Gattungen genauer unterrichten, so sehe man bei C. F. Weitzmann [2]), A. W. Ambros (a. a. O., Bd. III u. IV) und bei Dr. Oscar Paul [3]) die Geschichte über die Entstehung dieser Instrumente nach. Hier soll nur noch im Anschlusse an Weitzmann (S. 230) eine kurze Angabe der charakteristischen Unterschiede beider Gattungen Platz finden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bei dem Clavichord (Monochord, Monacordo, Manicordo, Cembalo clavicordo, Clavier, Manicorde, Manicordion, Clavicorde, Dulce melos oder Dulcimer) hatten die Metallsaiten alle gleiche Länge und gleiche Stimmung. Das Clavichord hatte die Gestalt eines rechteckigen Kastens, der beim Gebrauch auf einen Tisch oder auf irgend ein anderes Möbel gestellt wurde. Auf jeder Taste befand sich ein aufrechtstehender Metallsteg, der von unten gegen die Saiten schlug und diese bald ihrer ganzen Länge nach, bald nur in einem dem betreffenden Tone entsprechenden Theile erklingen liess, so dass dieselbe Saite oder derselbe Saitenchor für zwei oder drei Tasten genügte. Der Spieler konnte bei dieser Einrichtung durch verschiedenes Anschlagen der Tasten den Ton leiser oder stärker erklingen lassen. Bei dem Clavicymbel (Cembalo, Clavicembalo, Gravecembalo, Arpicordo, Clavicymbalum,

---

1) G. Zarlino, »Le Istitutioni harmoniche etc.« (Venedig 1558, 1561, 1573 in Folio). Das Werk findet sich auch zu Anfang der Sammlung: »De tutte l'Opere del R. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia« (Venedig 1589).

2) C. F. Weitzmann, »Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur«. Zweite Auflage. (Stuttgart 1879.)

3) Dr. Oscar Paul, »Geschichte des Claviers vom Ursprunge bis zu den modernsten Formen«. (Leipzig 1868.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Flügel, Kielflügel, Harpichord, Arpichord, Steerstück, Schweinskopf, Clavicytherium, Harpsichord, Clavecin, Clavessin, — und in kleineren Formen: Spinetto, Buonaccordo, Virginale, Spinett, Virginal, Espinette, Epinette) hatte jede Taste ihre besondere Saite oder ihren besonderen Saitenchor (von 2—4 Saiten). Die Saiten waren für die tieferen Töne lang, für die höheren Töne kurz, weshalb dieses Instrument später andere Gestalten annahm als das Clavichord. Die Saiten wurden beim Clavicymbel durch Federkiele angerissen, die auf dem hinteren Theile der Tasten standen; sie wurden daher jederzeit gleichkräftig angeschlagen, und so war bei diesem Instrumente keine Schattirung der Töne möglich. — Beim Clavichord konnte man die Töne abgestossen (staccato) oder gebunden (legato) angeben; bei dem Clavicymbel konnte stets nur im Staccato, d. h. mit Abreissen einzelner Töne oder voller Accorde gespielt werden. »Das Clavichord war wegen seiner feinen Tonnüancen und wegen des nur ihm eigenthümlichen Bebens, welches durch Hin- und Herschieben des Fingers auf der Taste hervorgebracht werden konnte, unter der Hand des guten Spielers des höchsten Ausdrucks fähig, der Kielflügel dagegen behielt stets seinen einförmigen, durchdringenden Klang und wurde deshalb besonders zu Koncerten mit Orchesterbegleitung, oder zur Begleitung von Singechören gebraucht.« (C. F. Weitzmann, a. a. O.)

Die Anzahl der Tasten ist bei beiden Gattungen nicht immer die gleiche geblieben. Michael Prätorius giebt im zweiten Theile seines genannten Werkes (S. 60 ff.) über die Vervollkommnung der Klaviere bis zu seiner Zeit folgende Mittheilungen:

»Und sind anfangs (für die Clavichordia) nicht mehr denn 20 Claves allein, in genere diatonico, gemacht worden, darunter nur zweene schwartze Claves, das *b* und $\overline{b}$ gewesen. Hernach aber hat man den Sachen weiter nachgedacht und aus dem Boethio nach dem genere chromatico mehr semitonia darzu gebracht, also, dass ein solches Clavier draus worden« (dass es den Umfang von *F*, *G*, *Gis* an, bis $\overline{f}$, $\overline{fis}$ hatte). »Dass aber jetzo alle Symphonien und Clavicordia unten von *C* an und oben meistentheils ins $\overline{\overline{a}}$, $\overline{\overline{c}}$, $\overline{\overline{d}}$, (welches dann zum besten) auch wohl $\overline{\overline{f}}$ sich endigen, wird wenigen unwissend und unbekannt sein.« »Ich habe zu Prag beim (Organisten) Herrn Carl Luyton ein Clavicymbel mit aequal Saiten, so vor dreissig Jahren — (also um 1589) — zu Wien gar sauber und sehr fleissig gemacht worden, gesehen, in welchem nicht allein alle Semitonia, als *b*, *cis*, *dis*, *fis*, *gis* durch und durch duppliret, sondern auch zwischen *e* und *f* noch ein sonder-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lich Semi (?) oder semitonium (wie es etzliche nennen) gewesen, welches bei dem genere Enharmonico nothwendig sein muss, dass es also in den 4 Octaven von *C* bis dreigestrichen $\overline{\overline{c}}$, in alles 77 Claves gehabt hat.« Schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts wurden ähnliche chromatisch-enharmonische Tasteninstrumente gebaut, wie man aus den Beschreibungen von Nicolo Vicentino (»L'antica musica«, 1555) und Zarlino (»Istitutioni harmoniche«, 1558) ersehen kann. (Siehe auch Ambros, a. a. O. IV. S. 235.)

Diese letztere Einrichtung der Tastatur und Stimmung hatte den Zweck, die verschiedenen Tonarten in möglichst gleicher Reinheit hören zu lassen. Die zu grosse Zahl der Tasten (mindestens 19) in der Oktave, sowie die schwierige Bauart und umständliche Stimmung solcher chromatisch-enharmonischer Instrumente führten zu verschiedenartigen Versuchen, das gleiche Ziel in einer erträglichen Stimmung mit weniger Tasten in der Oktave zu erreichen, und so gelangte man durch praktische Versuche der Instrumentenmacher, Klavierstimmer und Klavierspieler und durch theoretische Spekulationen der bedeutendsten Musikgelehrten (Pietro Aron, Gioseffo Zarlino, Andreas Werckmeister, Georg Neidthardt und andere[1]) erst zu den ungleichschwebenden Temperaturen und sodann (im Anfange des 18. Jahrhunderts) zu unserer heutigen gleichschwebenden Temperatur[2]) mit nur 12 Tasten in der Oktave. — So wurden die Clavichorde etc. für den praktischen Gebrauch bequemer. — Die Vervollkommnung dann, welche das schon vor 1711 erfundene Fortepiano oder Hammerklavier nach und nach erfuhr, war die Ursache, dass man sich auch im Laufe des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Frankreich, Italien und England noch bemühte, jene alten Instrumente ihrem Tonumfange, ihrem Tongehalte und ihrer Spielart nach immer zweckmässiger und ansprechender zu gestalten. Über die zu diesem Zwecke eingeschlagenen Wege sehe man bei C. F. Weitzmann und bei Dr. O. Paul das Nähere nach. Die weitere Ausbildung des Hammerklaviers sollte jenen Bestrebungen, einen volleren und singenderen Ton zu erzielen, »die Erfüllung, den bisher allgemein geschätzten Instrumenten (Clavichordium, Clavicymbalum etc.) aber

---

1) Siehe des Verf. Abhandlung über »Tonsysteme und Temperaturen« in dem Jubiläumsprogramm (1875) des Konservatoriums der Musik (Direktor: Julius Stern) in Berlin, so wie bei Weitzmann, a. a. O. S. 248 die Anmerkung.

2) Siehe des Verf. »System und Methode der Harmonielehre« (Leipzig, 1868) S. 257 ff. und »Elementarbuch der musik. Harmonie- und Modulationslehre« (Berlin 1874) S. 12 ff.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zugleich den Untergang bringen.« Der Vorgang bei Erfindung des Hammerklaviers mag ungefähr der folgende gewesen sein.

Zu den Saiteninstrumenten, bei welchen das leise und starke Angeben des Tones in der Hand des Spielers lag, gehörte auch das schon in früherer Zeit beliebte Cymbal oder Hackbrett, bei welchem die Metallsaiten durch die in der Hand des Spielers befindlichen Holzklöppel bearbeitet wurden. Später verbesserte man die Resonanz des Hackbrettes, nahm statt der schrillen Metallsaiten sanfter klingende Darmsaiten und bezog das eine Ende jedes Klöppels mit weichem Leder; damit erhielt der Spieler die Mittel, seine Vorträge künstlerisch zu schattiren. An dieser Verbesserung des Hackbretts war besonders der in Eisleben geborene Pantaleon Hebenstreit betheiligt, der zugleich ein ausgezeichneter Virtuose auf seinem Instrumente war und von 1705 ab zu Paris, Wien und Dresden mit grossem Erfolge an den Höfen koncertirte. In der von Hebenstreit hergestellten Form soll das Cymbal mehr Tonfülle und Tonnüancirung gehabt haben als das Clavichord und das Clavicymbel; dieser Umstand mag die nächste Veranlassung zur Erfindung des Pianoforte gegeben haben. Sehr bald nach dem Auftreten Hebenstreit's treten nämlich in Italien, in Frankreich und in Deutschland fast gleichzeitig auch die neuerfundenen Pianoforte hervor. Bei ihnen werden statt der Holzklöppel in der Hand des Spielers jene durch die Tasten beweglichen Hämmerchen angewendet, durch welche sich eben das Pianoforte von dem Clavichord und dem Clavicymbel wesentlich unterscheidet.

Nach den in neuester Zeit veröffentlichten Auszügen[1]) aus italienischen und französischen Archiven haben wir die Erfindung des Hammerklaviers nicht dem berühmten Orgelbauer Gottfried Silbermann zu danken, dem man jene Erfindung zuerst allgemein zuschrieb, und eben so wenig dem Organisten und Theoretiker Ch. G. Schröter, der die Ehre dieser Erfindung 1763 gegen Silbermann für sich in Anspruch nahm; vielmehr waren der 1653 zu Padua geborene, später an dem Hofe zu Florenz lebende Klavierbauer Bartolomeo Christofori, der ein seit dem Jahre 1711 bekannt gewordenes derartiges Instrument baute und »Pianoforte« nannte, der erste, und der in Paris lebende Klavierbauer Marius, der im Jahre 1716 der Akademie zu Paris die Zeichnung und Beschreibung von vier verschiedenen Klavier-

---

1) Siehe: Leto Puliti, »Cenni storici della vita del serenissimo Ferdinando dei Medici, granprincipe de Toscana etc. Estratto dagli Atti dell' Accademia del R. Istituto musicale di Firenze« (1874), und: Ponsicchi, »Il Pianoforte sua origine e sviluppo (con tavole) etc.« (Firenze, 1876.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

modellen vorlegte, der zweite (allem Anscheine nach ebenfalls unabhängige) Erfinder eines Hammerklaviers. Silbermann hat freilich nachher viel zur Verbesserung des Pianoforte im Tonumfang, in der Tonfülle, in Stimmung und in Spielart beigetragen, und lediglich seinen Bemühungen ist es zuzuschreiben, dass dieses Instrument allgemeine Anerkennung und weitere Verbreitung gewann. Später wurden die Instrumente Silbermann's übertroffen von denen des berühmten Meisters Johann Andreas Stein (1728—1792) zu Augsburg, des Erfinders der »Wiener Mechanik«, in dessen Geschäft und Familie später der Freund Schiller's, der 1761 zu Stuttgart geborene Andreas Streicher eintrat, auf dessen Veranlassung hin das Stein'sche Geschäft 1794 nach Wien verlegt und zur grossen Blüthe gelangt ist. Die Silbermann'sche Mechanik, bei welcher im Gegensatze zu der Wiener Mechanik die Hämmer (wie schon bei Christofori) unabhängig von den Tasten und über diesen auf einer besonderen Leiste ruhen, wurde in England (besonders durch Backers, Stodart und Broadwood) verbessert und nachher als »Englische Mechanik« bekannt und verbreitet. In Frankreich waren besonders die Brüder Sebastian Erhard (der 1768 aus Strassburg nach Paris kam und sich später immer »Erard« schrieb) und Johann Baptist Erhard unermüdlich in Erfindungen zur Verbesserung der Flügel und Pianoforte. Die Zahl der Klavierbauer, welche empfehlenswerthe Verbesserungen anzubringen suchten, vergrösserte sich von Jahr zu Jahr sowohl in Deutschland, als auch in Frankreich, England und Amerika. Näheres lese man bei Weitzmann (a. a. O. S. 285 ff.) nach. So ist »das Klavier aus unscheinbarem Keime und erst nach Jahrhunderte dauernder Pflege zu dem heutigen Universalinstrumente emporgewachsen«. »Sein Ton ist voll und nachhallend, sein Tonreichthum übertrifft den des ganzen Orchesters, und der Spieler hat alle Schattirungen, vom leisesten Hauche bis zum durchdringendsten Forte in seiner Hand. Die Spielart des Pianoforte übertrifft an bequemer Ausführung der rapidesten Passagen und Figuren alle übrigen Instrumente, und der singende Ton des heutigen Klaviers eignet sich sowohl zum Vortrage einer ausdrucksvoll schattirten Melodie, die in mannigfaltigster Weise harmonisch begleitet werden kann, als zur Ausführung kontrapunktisch mehrstimmig ausgearbeiteter Tonwerke. Fähig, allen Zuständen der Seele, für welche der Sprache die Worte mangeln, einen lebendigen Ausdruck zu geben, ist das Klavier das bevorzugte Instrument des einsam Trauernden und des der Mittheilung bedürftigen einsam Glücklichen. Doch auch im glanzerfüllten Koncertsaal ist das Klavier eine ansprechende Erscheinung. Sein objektiver Charakter gleicht

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dem des Geigenquartetts; er schmiegt sich jedem Stimmungsausdruck an, und der Koncertflügel, mit seinem eleganten, festlichen Tone, verliert selbst seine Macht nicht, wenn er mit dem vollen Orchester ein Wechselspiel beginnt.« (C. F. Weitzmann, a. a. O. S. 219.)

Eine weitere Vereinfachung der Technik im Klavierspiele liesse sich etwa durch Einführung der sogenannten »chromatischen Klaviatur« erreichen, da diese mit ihren sechs Unter- und sechs Obertasten in der Oktave den Fingersatz erleichtert und die Spannweite nicht unwesentlich verringert[1]). Dagegen dürfte das Problem, die Tonfülle des Flügels noch zu erhöhen, durch einen von Zaremski beschriebenen und vorgeführten »Doppelflügel« von Mongraux-frères (Paris) vielleichst seine Lösung gefunden haben.

Über den Bau der neueren Klaviere handeln die mit Abbildungen versehenen Handbücher von Kützing[2]), André[3]), Welcker v. Gontershausen[4]), Sievers[5]), Blüthner und Gretschel[6]).

Zweites Kapitel.

Entwickelung der Notenschrift und der Spieltechnik für Klavier.

Mit einer bis zu so hoher Vollkommenheit gediehenen Entwickelung der Klavierbautechnik musste natürlich auch die Technik des Klavierspiels sich nach und nach bedeutend ändern und steigern. Als erste Vorbedingung hierzu war aber eine für dieses Instrument passende Tonschrift zu erfinden.

Das Klavierspiel entwickelte sich aus dem Orgelspiel heraus, und dieses ist, wie die Instrumentalmusik des späteren Mittelalters

---

1) Es hat sich behufs Einführung der chromatischen Klaviatur ein Verein: »Chroma« gebildet, der aber leider seine Hauptkraft von dieser Thätigkeit ablenkt und sich besonders auf die nach den gemachten Vorschlägen noch vollkommen verfrühte Änderung unserer Notation und auf eine ganz verfehlte Agitation zur Verbreitung einer »chromatischen Theorie« zu werfen scheint.

2) Carl Kützing, »Theoret.-prakt. Handbuch der Fortepiano-Baukunst« (Bonn und Chur, 1843), und: »Das Wissenschaftliche der Fortepiano-Baukunst« (Bern und Leipzig, 1844).

3) C. A. André, »Der Clavierbau etc.« (Offenbach a. M., 1855).

4) Welcker von Gontershausen, »Der Flügel etc. Eine umfassende Darstellung der Fortepiano-Baukunst«, Frankfurt a. M., 1856), und: »Der Clavierbau etc.« (Frankfurt a. M., 1870).

5) G. F. Sievers, »Il Pianoforte, guida pratica etc.« (Napoli, 1868).

6) Blüthner und Gretschel, »Lehrbuch des Pianofortebaues etc.« (Leipzig, 1875).

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

überhaupt, aus der mehrstimmigen Gesangmusik hervorgegangen. Der Organist, welcher lediglich seiner Phantasie zu folgen nicht Willens oder nicht im Stande war, spielte zuerst solche Kompositionen, die ursprünglich für Gesang bestimmt waren.

Die in (Mensural-) Noten geschriebenen Tonsätze der Kontrapunktisten erschienen bis ins 17. Jahrhundert hinein meist in einzelnen Stimmbüchern und nicht in Partitur. Aus dem 16. Jahrhundert sind nur einzelne wenige Partituren solcher Tonsätze vorhanden. Als älteste ihm bekannte gedruckte Partitur nennt H. Bellermann (»Contrap.« S. 27) eine 1577 in Venedig erschienene Arbeit von Ciprian di Rore, bei welcher die Stimmen auf fünfzeiligen Systemen über einander stehen. Man benutzte aber auch für alle Stimmen nur ein einziges Liniensystem mit 10 oder mehr Linien und 5 Schlüsseln (*G*-, *f*-, c^1, g^1 und d^2); in dasselbe schrieb man die verschiedenen Stimmen mit verschiedenfarbiger Tinte ein. So beschreibt und faksimilirt H. Bellermann (a. a. O., S. 28) zwei derartige handschriftliche Partituren aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Prätorius theilte bei der Notation für Orgel und Klavier die Linien in zwei Systeme, um die rechte und die linke Hand zu unterscheiden. Dieselbe Schreibweise findet sich schon bei Claudio Merulo (1533—1604) und Frescobaldi (1588 bis nach 1640. — Siehe Ambros a. a. O. III. S. 436 u. IV. S. 462). Aber selbst bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hinein war im übrigen die Herausgabe von Partituren nur wenig verbreitet, und den Organisten und Klavierspielern waren die Kompositionen daher meist nur in Stimmbüchern zugänglich.

Bei dem Fehlen aller Taktstriche und bei den sehr komplicirten Werthverhältnissen der einzelnen Notengattungen in der älteren Zeit ist es schon eine äusserst mühsame Arbeit, einen solchen Tonsatz aus den Stimmen in Partitur zu setzen. Wollte ein Organist aber damals ein solches Tonstück spielen, so musste er sich mit jeder einzelnen Stimme vollkommen vertraut machen, denn er hatte die Stimmen eben nur einzeln vor sich, oder doch im günstigsten Falle auf beiden Seiten seines aufgeschlagenen Notenbuches nur so angeordnet, dass links oben die höchste, links unten die tiefste Stimme stand, während die rechte Buchseite die beiden Mittelstimmen in ähnlicher Anordnung brachte. Neben der Notenschrift gab es daher für die Instrumentisten eine Tonschrift in Buchstaben, die sogenannte Tabulatur. Für Orgel und Klavier war in Deutschland bis weit in das 17. Jahrhundert hinein die sogenannte deutsche Tabulatur im Gebrauch, die den »italienischen Spartituren« (Partituren) vorgezogen wurde, bei welch letzteren jede Stimme (Parte) ihr eigenes System

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hatte. Als ältestes gedrucktes Orgeltabulaturbuch nennt Ambros (a. a. O. III. S. 435) das 1512 zu Mainz erschienene von Arnold Schlick. Aus späterer Zeit und namentlich aus dem 17. Jahrhundert sind viele Orgelkompositionen und selbst vielstimmige Vokalsätze in dieser Schreibweise aufbewahrt. Älter als alle gedruckten deutschen Tabulaturbücher ist das durch Fr. W. Arnold in »Chrysander's Jahrbüchern« veröffentlichte Orgelbuch von Conrad Paumann (anno 1452). Bei ihm hat die rechte Hand Mensuralnoten mit Liniensystem, die linke dagegen die deutsche Tabulaturschrift. — Neben dieser deutschen Orgeltabulatur gab es noch mehrere Arten von Tabulaturen für die Laute. Ambros unterscheidet (a. a. O. S. 126) eine deutsche, französische und italienische, während H. Bellermann (a. a. O. S. 31 ff.) nur eine ältere und neuere deutsche und eine italienische Lautentabulatur kennt. Man findet Tabulaturen abgebildet bei A. Kircher[1]) und bei Mersenne[2]). Von Kiesewetter sind in der »Leipziger allgem. Musikzeitung« (Jahrgang 1831) mehrere Abhandlungen über die Tabulaturen erschienen.

Als sich gegen den Anfang des 17. Jahrhunderts in den Kirchen die sogenannte »Seconda prattica di musica« immer mehr und mehr einschlich, bei welcher die Singstimmen fortwährend von der Orgel unterstützt und verstärkt wurden, wurde die Aufgabe des Organisten, die nur in Stimmbüchern erschienenen Kompositionen zu begleiten, immer schwieriger. Man fand aus dieser misslichen Lage nach und nach einen Ausweg, indem man dem Organisten eine ununterbrochen fortlaufende Bassstimme übergab, in welcher später auch die Zusammenklänge, die durch die übrigen Stimmen mit dem Basse gebildet wurden, über den Noten der Bassstimme durch Ziffern und andere Zeichen angegeben wurden. Eine solche Stimme nannte man Basso Continuo, Basso per l'Organo, Basso principale oder Basso generale (Generalbass), und die so entstandene Notationsweise heisst noch heute »Generalbassschrift«[3]).

Die endliche Einführung und weitere Verbreitung einer auf zwei Systeme beschränkten übersichtlichen Schreibweise für Klavier und Orgel verdanken wir wohl vorzugsweise dem als Organisten, Klavierspieler und Komponisten berühmten Meister Frescobaldi (siehe S. 9 und 19). In seinem 1615 zu Rom gedruckten

---

1) Athanasius Kircher, »Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni in X libros digesta« (Rom 1650).

2) Mar. Mersenne, »Harmonie universelle« (Paris 1636 u. 1637).

3) Siehe Kap. 3 dieses ersten Buches.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Werke: »Toccate e partite d'intavolatura di Cembalo« und in später von ihm herausgegebenen ähnlichen Tonsätzen haben die Noten der rechten Hand ein System von sechs Linien mit dem *c'*-Schlüssel erster oder dem *g'*-Schlüssel zweiter Linie, während die Noten der linken Hand auf einem Systeme von acht Linien mit dem *f*-Schlüssel auf der vierten und dem *c'*-Schlüssel auf der sechsten Linie stehen[1]). Die Zahl der Linien jedes Systems hat man demnächst bis auf fünf vermindert, und es wurden dann bis zum Anfange dieses Jahrhunderts der *c'*-Schlüssel[2]) erster und der *f*-Schlüssel vierter Linie, von da ab aber der *g'*-Schlüssel zweiter und der *f*-Schlüssel vierter Linie für beide Systeme angewendet.

Neben der Schwierigkeit des Notenlesens boten sich den Klavierspielern der früheren Zeit noch mancherlei andere Schwierigkeiten dar. Besonders die Unbehilflichkeit des Fingersatzes trat hindernd in den Weg, als die Komponisten anfingen, bewegtere melodische Gänge und Passagen anzuwenden und nachdem durch Einführung der gleichschwebenden Temperatur die Obertasten eben so häufig wie die Untertasten gebraucht werden konnten. Die erste geordnete Orgel- und Klavierschule erschien schon Ende des 16. Jahrhunderts. Es war dieses P. Girolamo Diruta's »Prima parte del Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi ed instromenti da penna«[3]). In diesem Werke wird die Lage der Hände und der Gebrauch der Finger gezeigt, und es wird hervorgehoben, dass es einen Unterschied ausmache, ob man die Orgel oder das Klavier spiele. »Ausser der kurzen Anweisung zum Orgel- und Klavierspielen enthält es Vorspiele in Noten von den berühmtesten italiänischen Organisten damaliger Zeit, die jedoch bloss zur Uebung der Finger bestimmt zu seyn scheinen, weil sie bloss die Scala mit beyden Händen bald auf-, bald abwärts durchlaufen«. (Forkel, Litteratur, S. 332). Das Buch hat im Anfange des 17. Jahrhunderts verschiedene Auflagen erlebt und scheint sehr verbreitet gewesen zu sein. Aber noch hundert Jahre später war der Fingersatz unbehilflich genug, wie sich aus den allgemeinen Regeln über Applicatur in folgendem Werke ergiebt: Lorenzo Penna, »Li primi albori musicali« (Bologna, 1656; eine 5. Auflage erschien zu Antwerpen 1690). Für die Skala werden nur der dritte und vierte, resp. der dritte und zweite

---

1) Siehe Ambros, a. a. O. IV. S. 462.

2) Siehe Übung 24.

3) Venedig; die Vorrede ist von 1593 datirt. Ein zweiter Theil dieses Werkes erschien 1609.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Finger verwerthet, so dass der Mittelfinger anfängt und immer über den entsprechenden kürzeren Finger übersetzt. Und selbst zur Zeit J. Mattheson's ist die Sache noch nicht wesentlich besser gestellt. Dieser berühmte Theoretiker lässt sich in seiner grossen »Generalbassschule«[1]) über den betreffenden Gegenstand wie folgt aus: »So mancher als spielet, so manche Art dieser Application wird man fast auch finden. Einer läuft mit 4, der andere mit 5, etliche gar, und fast eben so geschwind, mit nur 2 Fingern. Es liegt auch nicht hieran: so lange man sich nur eine gewisse Application aussiehet, und beständig dabey bleibet. Daran aber liegt es, die meisten sind so zweiffelhaft und so wenig feste bei dieser Sache, dass sie eine viertel Stunde gebrauchen, ehe sie mit sich selbst über die Finger können eins werden. Ich recommendire demnach keine Application in specie, sondern dass sich einer durch lange Praxin fest und unbeweglich zu einer eintzigen gewehne, doch so, dass sie auf alle Fälle passe, welches Nachdencken erfordert. In gar gemeinen Fällen ist nur dieses zu beobachten, dass man in der rechten Hand aufwerts den Gold- und Mittel-Finger, unterwerts aber den Mittel- und Zeigefinger nehme. Dahingegen sich die lincke Hand aufwerts des Zeige-Fingers und Daumens; herunter aber des Zeige- und Mittelfingers abwechselungs-weise bedienet. Ich sage dieses ist der gemeine Weg und Unterricht, der sich aber nur auf gar wenige Vorfälle passet.« Bis zu Sebastian Bach's Zeiten hing der Daumen beim Spiele gewöhnlich herunter, damit er die langausgestreckten Mittelfinger nicht störe, und wurde derselbe nur ausnahmsweise bei grösseren Spannungen gebraucht. Die Tonsätze Bach's, bei denen jede Stimme ihre volle Selbständigkeit bewahrt, waren natürlich mit diesem Fingersatze nicht ausführbar. Seb. Bach bildete sich daher seine eigene Applikatur, in welcher auch der Daumen und der kleine Finger stete Verwendung fanden und noch andere Mittel eines gebundenen Spiels (Fingerablösung etc.) gebraucht wurden. Seb. Bach's Sohn, Karl Philipp Emanuel Bach[2]), war in Deutschland der erste, der diesen Fingersatz seines Vaters in Regeln brachte, durch welchen Fingersatz der Daumen »aus seiner bisherigen Unthätigkeit plötzlich zur Stelle des Hauptfingers erhoben« wurde. Die Hände sollen nach seinem Werke horizontal über der Tastatur schweben, und die Finger sollen gebogen sein,

---

1) J. Mattheson, »Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom Generalbass. Welche etc.« (Hamburg, 1719) S. 118.

2) C. Ph. Em. Bach, »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«. (Siehe Seite 16 und 23.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ohne die Nerven anzuspannen. Aus der Lage der Finger und der Einrichtung der Klaviatur ergiebt sich als »erste Hauptregel, dass der kleine Finger nur selten, der Daumen nicht anders als im Nothfalle die schwarzen Tasten berühre«. Über das Untersetzen des Daumens und das Übersetzen der anderen Finger wird gelehrt, dass stets ein grösserer Finger über einen kleineren, dagegen ein kleinerer unter einen grösseren zu gehen hat. »Das Untersetzen des Daumens nach dem kleinen Finger, das Überschlagen des zweiten Fingers über den dritten, des dritten über den zweiten, des vierten über den kleinen, ingleichen des kleinen Fingers über den Daumen ist verwerflich.« Dieses Werk wurde grundlegend und epochemachend und hat noch heute hohe Bedeutung, wie denn auch das Spielen Seb. Bach's für eine gediegene Technik ganz unumgänglich nothwendig ist.

Durch W. A. Mozart's Klaviersatz und Klavierspiel wurde ganz besonders »ein wärmerer Vortrag, ein leichterer Fluss und eine schönere Abrundung der Passagen« herbeigeführt; Beethoven dagegen legte den grössten Werth auf die musikalische Deklamation, und er hat durch seine Werke »der Schule des idealen Klavierspiels gewissermassen einen Abschluss gegeben«.

Ein Zeitgenosse Mozart's, der Italiener Muzio Clementi, hat das Verdienst, »die Wirkungsmittel des Virtuosen um vieles erweitert und die Aneignung einer dazu nothwendigen grösseren Fertigkeit durch vortreffliche Studien erleichtert zu haben«. Das letztere erreichte er besonders durch seinen »Gradus ad Parnassum«[1]), durch dessen noch heute nicht zu umgehendes Studium die Finger unabhängig gemacht werden, ihre Ausdauer und Kraft gleichmässig geübt und gestärkt wird, beide Hände in Terzen-, Sexten- und Oktavengängen und in auf- und abrollenden Passagen und Accordbrechungen ausgebildet werden etc. So haben Clementi und mit ihm seine Schüler (J. B. Cramer, Ign. Moscheles etc.) noch für die heutige Technik ihre Bedeutung, und die Klavierwerke Mozart's wie diejenigen seines hervorragendsten Schülers (Joh. Nep. Hummel) dürfen zur Gewinnung einer guten Grundlage der Technik nicht übergangen werden, während das »Beethovenspielen« zu den höchsten Idealen des Pianisten gehören muss.

Gegenüber dem auf das Innere gerichteten Streben des Beethoven'schen Klavierspiels entwickelte sich in Beethoven's unmittelbarer Nähe (in Wien) eine Schule, welche nur das Äussere,

---

1) Ist jetzt in den Ausgaben von Peters und von Litolff für 5 Mark zu haben. In sehr instruktiver Auswahl ist das Werk durch Tausig (Trautwein, Berlin) und Lebert (Ebner, Stuttgart) bearbeitet worden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mechanische auszubilden suchte. Das thätigste Haupt dieser Wiener Schule war Karl Czerny. Dass dieser Meister gleichwohl auch Gediegenes zu leisten im Stande war, beweisen seine Schüler Fr. Liszt, Th. Döhler, Th. Kullak u. s. w., die freilich meist richtigere Wege eingeschlagen haben als ihr Lehrer. In Paris verfolgte ähnliche Zwecke wie Czerny die durch Louis Adam besonders in Aufschwung gebrachte Klavierschule des Konservatoriums, von deren Schülern Kalkbrenner, Herold, die beiden Herz (Henri und Jacques), Rosellen und Fr. Hünten am bekanntesten geworden sind.

Dieser Verflachung gegenüber haben wir es besonders K. M. v. Weber, Mendelssohn und Moscheles zu danken, dass die Koncert- und die Salonmusik wieder eine edlere Richtung erhielt, während Chopin und Rob. Schumann durch ihre Kompositionen und durch ihr anderweitiges Auftreten »dem geistlosen Handwerksschlendrian, wie der frivolen Leichtfertigkeit einen Damm entgegengesetzt und einer poetisch durchgeistigten, ernst strebenden Richtung der Kunst den Weg gebahnt« (A. W. Ambros) haben, dem wenigstens in Deutschland die bedeutendsten Virtuosen und Lehrer fortan treu geblieben sind. Auf die Spitze der Entwickelung wurde die Technik des Klavierspiels nach allen Seiten hin aber erst durch das Auftreten Fr. Liszt's gehoben. »Sein unbeschreiblich kraft- und machtvolles Spiel brachte eine völlige Revolution des Clavierspiels, der Clavierliteratur und des Clavierbaues hervor; er steigerte die Virtuosität zu einer Schwindel erregenden Höhe und scheint die Ausdrucksmittel seines Instruments dergestalt erschöpft zu haben, dass eine fernere Erweiterung desselben kaum gedacht werden kann.« (Weitzmann, a. a. O.) Veranlasst vielleicht durch das alle Schwierigkeiten in höchster Vollendung überwindende und diese Schwierigkeiten zugleich als nothwendige Ausdrucksmittel verschiedener Stimmungen benutzende Geigenspiel Paganini's und nicht unwesentlich gefördert durch den Verkehr mit seinem Zeit- und Geistesgenossen Fr. Chopin, warf sich Liszt auf das Studium des Klaviers, und er wurde so der Schöpfer einer Kunst des Klavierspiels, die alle Vorzüge der früheren Schulen in sich vereint. »Das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister — es ist nicht mehr Clavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugetheilt.« (Rob. Schumann.) — Liszt weicht wesentlich von den früheren Schulen ab. Seine Handhaltung, sein Anschlag, sein Fingersatz und überhaupt seine Spielweise machten es möglich, durch bis dahin ungekannte Wirkungsmittel mit dem Klaviere ein ganzes

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orchester in seiner Tonfülle und in seinen so verschiedenen Klangeffekten ersetzen zu können. Durch zahlreiche Schüler (H. v. Bülow, H. v. Bronsart, C. Tausig[1]) etc.) werden die Vorzüge seiner Spielweise fortgepflanzt und verbreitet. Weitzmann (a. a. O. S. 111) theilt einen Lehrgang mit, »welchen Hans von Bülow in seiner Lehrerpraxis bewährt gefunden hat«. »Derselbe umfasst alle Stadien vom Anfänger bis zum Virtuosen.« »Nachdem die ersten ‚Rudimente' überwunden sind, wozu sich als das unseres Wissens solideste Hilfsmittel der erste Theil der Lebert-Stark'schen Klavierschule (Stuttgart, Cotta, 11. Auflage) am meisten empfiehlt, sind am Platze:

I. a. Die Etüden von Aloys Schmitt, op. 16 (Bonn, Simrock), nebst den das erste Heft einleitenden »Exercises préparatoires« — stets in allen zwölf Tonarten zu üben. Es ist erwähnenswerth, dass der auch als Pianist eminente Meister Felix Mendelssohn-Bartholdy mit diesem Werke den Grund zu seiner musterhaften Technik gelegt hat.

b. Der relativen Trockenheit Schmitt's gegenüber Nebenverwendung von Stephen Heller, op. 15.

II. a. J. B. Cramer's Etüden[2]). — Vielleicht gleichzeitig als Einführung in das Bach-Spiel, dessen Präludien und Inventionen.

b. Stephen Heller, op. 46, 47.

c. C. Czerny, tägliche Übungen, so wie seine auffallenderweise bisher nicht nach Verdienst beachtete Etüdensammlung mit dem Titel: »Die Schule des Legato und Staccato«.

III. a. Clementi, Gradus ad Parnassum (Auswahl und Bearbeitung von C. Tausig).

b. Moscheles, op. 70, »24 Etüden«; ein in Norddeutschland mehr als im Süden verbreitetes Werk, welchem das Prädikat »klassisch« unbedingt gebührt.

IV. a. Henselt, Ausgewählte Etüden aus op. 2 und 5.

b. Daneben und zur Vorbereitung darauf: Haberbier, »Etudes-poésies« (Hamburg, Cranz); eine Art Fortsetzung von Stephen Heller.

c. Ausgewählte Stücke von Moscheles: Charakteristische Etüden, op. 75.

V. Chopin, op. 10 und op. 25, womit das Studium einzelner Präludien (technischer Specialtendenz) aus seinem op. 28 verbunden wird.

---

1) Des leider schon 1871 verstorbenen Tausig's »Tägliche Studien« (herausgegeben und commentirt — »Wie übt man am Klavier?« — von H. Ehrlich, Trautwein, 7. Aufl.) empfehlen Rubinstein und andere Meister als »ganz erschöpfend« etc.

2) Bearbeitung von H. v. Bülow (München, Jos. Aibl).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

VI. Liszt, 6 Etüden nach Paganini (Leipzig, Breitkopf und Härtel); 3 Concert-Etüden (Leipzig, Kistner); die grossen 12 Etüden »d'exécution transcendante« (Leipzig, Breitkopf und Härtel).

VII. Rubinstein, Ausgewählte Etüden und Präludien; V. C. Alkan, »12 grosse Etüden« in Auswahl; Theodor Kullak's »Schule des Octavenspiels« und andere nützliche Specialitäten untergeordneter Natur für rein technische Zwecke.«

Klavierschulen oder Anweisungen zum Klavierspielen sind eine grosse Anzahl vorhanden. C. F. Becker macht in seiner »Systematisch-chronologischen Darstellung der musikalischen Literatur« (Leipzig 1836 und 1839) über 150 derartige Arbeiten namhaft, und seit jener Zeit sind noch eine ganze Reihe ähnlicher Werke erschienen. Am bekanntesten sind geworden 1) aus älterer Zeit und für das Clavichord bestimmt: die Arbeiten von Diruta (bereits Seite 11 genannt), Couperin [1]), Maichelbeck [2]), Marpurg [3]), Karl Philipp Emanuel Bach [4]), Löhlein [5]) und Türk [6]); 2) aus neuerer Zeit und für das Pianoforte bestimmt: die Schulen von Müller [7]), Adam [8]), Muzio Clementi [9]), Cramer [10]),

---

1) F. Couperin, »L'Art de toucher le Clavecin«. (Paris 1702, 1707.)

2) Fr. Ant. Maichelbeck, »Die auf dem Clavier lehrende Cäcilie, welche etc.« (Augsburg 1738.)

3) Fr. Wilh. Marpurg, »Anleitung zum Clavierspielen« (Berlin 1755, 1765) und »Die Kunst das Clavier zu spielen, von dem Verfasser des kritischen Musicus an der Spree, 4. Auflage« (Berlin 1762).

4) CarI Philipp Emanuel Bach, »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und acht Probestücken in sechs Sonaten erläutert. Erster Theil« (Berlin 1753, 1759; Leipzig 1780 [?], 1787). »Dieses Werk, welches stets classischen Werth behaupten wird, ist in historischer Hinsicht höchst wichtig.« (Becker a. a. O. S. 370.) Es ist später noch mehrfach (von Schilling 1856) herausgegeben worden. Über den zweiten eben so wichtigen Theil sehe man S. 23 nach.

5) Georg Simon Löhlein, »Clavierschule, oder kurze und gründliche Anweisung etc.« (Leipzig und Züllichau 1765, 1772, 1779, 1781, 1797; Jena 1804; Leipzig 1819, 1825). Die fünfte Auflage ist von Witthauer, die sechste, siebente und achte sind von A. E. Müller vermehrt und umgearbeitet; namentlich hat der letztere Bearbeiter eigentlich nur den Anhang benutzt und schliesslich auch den Titel gänzlich umgeändert.

6) Daniel Gottlob Türk, »Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen« (Leipzig und Halle 1789; Halle 1800) und »Kleines Lehrbuch für Anfänger im Klavierspielen« (Halle 1792, 1805).

7) Man sehe die Bemerkungen zu Löhlein's Klavierschule nach.

8) Louis Adam, »Nouvelle Méthode, ou Principe général du doigté pour Forte-piano« (Paris 1798; Wien 1828; Prag 1831; Wien 1837; Leipzig 1838).

9) Muzio Clementi, »Méthode pour le Pianoforte etc.« (Paris 1801, 1802; Leipzig 1802, 1807; ferner in Wien und in Offenbach).

10) Jean Baptiste Cramer, »Instruction pour le Pianoforte etc.« (Paris; deutsche Ausgaben erschienen zu Offenbach, Berlin, Wien u. an anderen Orten.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

J. Czerny [1]), Hummel [2]), Kalkbrenner [3]), Moscheles und Fétis [4]), L. Köhler [5]) und Lebert und Stark [6]).

Eine ganz besondere Schwierigkeit ferner erwuchs den Klavierspielern durch die Benutzung der Generalbassschrift bei Darstellung einer accompagnirenden Klavierstimme. Hiervon wird in dem nächsten Kapitel bei Betrachtung der Entwickelungsstufen des Klaviersatzes zu sprechen sein.

Drittes Kapitel.

Entwickelung des Generalbasses, der Harmonielehre und des Tonsatzes für Klavier.

Die gesammte Instrumentalmusik unserer Zeit ist, wie bereits (S. 9) erwähnt wurde, aus der Gesangmusik hervorgegangen. Selbst die in den Tabulaturbüchern des 16. Jahrhunderts sehr häufig vorkommenden volksthümlichen Tanzstücke für Orgel, Klavier und Laute sind wohl aus Liedern entstanden, die ursprünglich zum Tanze gesungen und nur aus dem Stegreife durch Verdoppelung im Einklange und in der Oktave oder durch Angabe von einzelnen Grundtönen und Zusammenklängen mit Instrumenten begleitet wurden. Erst später wurden auch die Melodien auf Instrumente übertragen. In der Kunstmusik nahm man zunächst

---

1) Joseph Czerny (nicht zu verwechseln mit Carl Czerny, der viele praktische Studienwerke geschrieben hat, siehe S. 14), »Der Wiener Clavierlehrer, oder theoretisch-praktische Anweisung etc.« (Wien 1825, 1826).

2) Joh. Nepomuk Hummel, »Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianofortespiel etc.« (Wien 1827; ist auch in italienischer, französischer, englischer und spanischer Übersetzung erschienen).

3) Friedrich Kalkbrenner, »Méthode pour apprendre le Piano à l'Aide du Guide-mains. Anweisung etc.« (Leipzig; auch in italienischer Übersetzung mehrfach aufgelegt).

4) Moscheles und Fétis, »Die vollständigste Schule, oder die Kunst des Pianofortespiels etc.« Methode der Methoden etc. (Berlin, bei Schlesinger; der praktische Theil wurde später von Th. Kullak vermehrt und neu herausgegeben — Berlin 1847).

5) Louis Köhler, »Systematische Lehrmethode für Clavierspiel und Musik« (Leipzig 1857 und 1858).

6) Siegmund Lebert und Ludw. Stark, »Grosse theoretisch-praktische Klavierschule für den systematischen Unterricht nach allen Richtungen des Klavierspiels etc.« (Stuttgart, 11. Auflage, 1881). — C. F. Weitzmann's nunmehr selbständig erschienene und von mir mehrfach benutzte »Geschichte des Clavierspiels« bildete ursprünglich eine Hälfte des dritten Bandes dieser vorzüglichen Schule des Klavierspiels.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

einfach die für den mehrstimmigen Gesang bestimmten Tonsätze und übertrug dieselben ganz oder in einzelnen Stimmen je nach Bedürfnis und Gefallen auf Instrumente. Viele Ausgaben weltlicher Lieder und geistlicher Gesänge aus der zweiten Hälfte des 16. und dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts tragen auf ihren Titeln folgende Bemerkungen: »lustig zu singen und auch auf allerlei Instrumenten dienlich« resp. »tum viva voce, tum omnis instrumentis cantatu commodissimae«. Prätorius (»Syntagma music.« III. S. 168) erzählt, wie auch Ambros (»Gesch. der Musik«, III. S. 420) mittheilt, er habe eine Motette von zwei Knaben und einem Altisten singen lassen, die andern Stimmen aber durch Lauten, Theorben, Cithern, Violen, Klaviere etc. ersetzt, »also dass es in der Kirchen wegen des Lauts der gar vielen Saiten fast alles geknittert hat«. — Demnach waren die ersten Sachen für Orgel und Klavier rein vokal gedacht und polyphon gehalten.

Die bei den Sängern schon lange vorher beliebten »Diminutionen«, d. h. die Auflösung grösserer Notenwerthe in kolorirende melodische Figuren und »Leufflein«, mögen die erste Ursache gewesen sein, dass sich schon ziemlich früh eine für die kurz ausklingenden Töne der Klavierinstrumente besser passende Schreibweise ausbildete, die auch auf die Orgel übertragen wurde[1]). Auch die Übertragung von Tonsätzen auf die Laute, wo zu den Haupttakttheilen einzelne Griffe genommen wurden (man sehe ein interessantes Beispiel bei Ambros, a. a. O., II. S. 495 nach), hat wohl zur Entwickelung dieser mehr instrumentalen Satzart beigetragen. Das bereits erwähnte Orgelbuch von C. Paumann (siehe S. 10) enthält 24 Tonstücke im einfachen, aber bereits ganz instrumental gedachten, meist zweistimmigen Kontrapunkte. Eine 1549 herausgegebene Sammlung von »Fantasie o Ricercari« (theils augenblicklicher Eingebung entsprungener, theils sorgsam ausgearbeiteter Stücke) enthält Kompositionen von Adrian Willaert, Cyprian de Rore u. a., die aus Fragmenten der Tonleiter gebildet und zwar noch dürftig, aber doch schon instrumental gehalten sind. Bedeutender und vollkommen orgelmässig sind schon die »Intonazioni d'organo« (d. h. kurze Sätze, in deren jedem eine Kirchentonart charakterisirt wird) von Andrea Gabrieli (1510—1586), welche in dem Orgelbuche des jüngeren B. Schmid in deutscher Tabulatur aufbewahrt worden sind. Noch weit reicher und glänzender sind die »Intonationen«, welche der Neffe des vorhergenannten Meisters, der eben so berühmte Joh. Gabrieli (1557—1612), im Jahre 1593 zu Venedig drucken liess. »Die aller-

1) Siehe Ambros, a. a. O., III. S. 438.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

reichste und glänzendste Gestalt erreichten diese Vorspiele (Intonazioni, Präambeln und Präludien) in der Toccate — (also genannt vom ersten Berühren [toccare] der Orgel), — deren Art und Wesen Prätorius kurz und richtig bezeichnet, wenn er sagt, dass sie aus ‚schlechten (schlichten) entzeln Griffen und coloraturen' bestehen«. Die Toccaten von Claudio Merulo (1533—1604) »exponiren sich meist in ganz grandioser Weise, ehe sie in das buntbewegte Wesen hinein gerathen, und aus dem brillanten Passagenwerk, welches oft in lebendiger, geistvoller Figuration, oft aber auch vag herumirrlichterirend von der Höhe zur Tiefe, von der Tiefe zur Höhe, abwärts, aufwärts den ganzen Umfang der Claviatur rasch durchläuft, tauchen auch wohl zwischendurch kräftige, zuweilen sehr schöne drei- und vierstimmige Episoden auf, theils ganz einfach und gesangmässig, theils in dieser oder jener Stimme durch kurze, energische Figuren belebt« (Ambros, a. a. O., III. S. 520 ff.). Dieser Stil wurde nun neben und mit dem streng motettenhaften und dem lebhafter fugirten Stile der Sonaten, Canzonen, Ricercari und Fugen durch Girolamo Frescobaldi (1588 bis nach 1640) in Rom und durch viele andere italienische, französische und deutsche Meister des Orgel- und Klavierspiels weiter ausgebildet und mit mancherlei Klangeffekten und geistreichen Wendungen bereichert. Besonders auch eine um die Mitte des 17. Jahrhunderts aufblühende französische Orgel- und Klavierschule trug zur Vervollkommnung des Instrumentalstils wesentlich bei, indem sie einen eleganteren, rhythmisch gegliederten und reich verzierten Klaviersatz ausbildete. Gleichwohl sind alle Klavierkompositionen der französischen, italienischen und deutschen Meister damaliger Zeit mehr und mehr im polyphonen Instrumentalstile (»Orgelstile«) geschrieben, der durch Sebastian Bach seine höchste Entwickelung fand, und dessen Kenntnis und Aneignung mein bereits genanntes Werk über »Contrapunkt« lehrt. Homophone, dem Klavier besser entsprechende Tonsätze, in welchen eine Hauptmelodie durch eine einfacher oder reicher ausgestattete Begleitung gehoben wird, deren einzelne Stimmen die Hauptmelodie stützen, begleiten und umspielen, während sie selbst immer nur nebensächliche Bedeutung erlangen, entstanden erst später. — Als hervorragende Komponisten der »Periode des Orgelstils« sind zu nennen:

a. In Italien: Girolamo Frescobaldi und Bernardo Pasquini (1637—1710) in Rom; die beiden Gabrieli und Claudio Merulo in Venedig; Alessandro Scarlatti (zwischen 1650 und 1725), Domenico Scarlatti (1683—1757) und Francesco Durante (1684—1755) zu Neapel.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

b. In Frankreich: François Couperin (1668—1733), Louis Marchand (1669—1732) und J. Ph. Rameau (1683—1764).

c. In Deutschland: Hans Leo Hasler oder Hassler (1564—1612), Joh. Jakob Froberger (1635—1695), Joh. Kaspar Kerl (1628—1690), Joh. Pachelbel (1653—1706), Georg und Gottlieb Muffat (um und nach 1700), Dietrich Buxtehude (starb 1707), Joh. Ad. Reincke (1623—1722), Joh. Mattheson (1681—1764), Joh. Ad. Hasse (1699—1783), vor allen aber Georg Friedrich Händel (1685—1759) und Joh. Seb. Bach (1685—1750), so wie des letzteren Söhne: Wilhelm Friedemann oder der Hallische Bach (1710—1784), Karl Philipp Emanuel oder der Berliner (auch Hamburger) Bach (1714—1788), Joh. Christoph Friedrich oder der Bückeburger Bach (1732—1795) und Johann Christian oder der mailändische (auch englische) Bach (1735—1782).

Klavier- und Orgelkompositionen dieser und anderer Meister sind in folgenden neueren Ausgaben im Musikalienhandel zu haben:

1. E. Pauer, »Alte Meister« (I.—III. Band bei Breitkopf u. Härtel) und »Alte Claviermusik« (I. u. II., Leipzig, Senff) —, enthaltend Werke von Frescobaldi, Alessandro und Dom. Scarlatti, Durante, Paradies, W. Bird, Dr. John Bull, O. Gibbons, Champion, Couperin, Rameau, Froberger, Kerl, Gottlieb Muffat, Krebs und Mattheson.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2. H. M. Schletterer, »Classische Claviercompositionen aus älterer Zeit« (Leipzig, Rieter-Biedermann), enthaltend Werke von Durante, Scarlatti, Couperin, Rameau, Georg und Gottlieb Muffat.

3. Fr. Commer, »Sammlung der besten Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts für die Orgel« (Berlin, Bote und Bock), mit Kompositionen von Bruhns, Buxtehude, Froberger, Muffat, Pachelbel und Zachau.

4. Fischhoff (fortgesetzt von Zöllner), »Classische Studien« (Wien, Haslinger); Roitsch, »Alte Claviermusik« (Leipzig, Peters); Louis Köhler, »Les Maîtres du clavecin« (Coll. Litolff).

5. Einzelausgaben von Werken folgender Meister: Scarlatti, Krebs, Froberger, Mattheson, Buxtehude und G. Muffat bei Breitkopf und Härtel in Leipzig; Pachelbel, Buxtehude, Krebs, Zachau und Händel bei G. W. Körner in Erfurt; Händel bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, H. Litolff in Braunschweig und C. F. Peters in Leipzig; Seb. Bach bei Breitkopf und Härtel, Holle in Wolfenbüttel, Litolff, Peters und Steingräber in Hannover; K. Ph. Em. Bach bei Leuckart in Leipzig.

6. Gesammtausgaben der »Bachgesellschaft« und der »Händelgesellschaft« von Seb. Bach und G. Fr. Händel (bei Breitkopf und Härtel in Leipzig).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Eine bei Breitkopf und Härtel erschienene Gesammtausgabe bringt folgende Klavierwerke Seb. Bach's: I. und II. Lieferung: »Wohltemp. Clavier«; III. »Kunst der Fuge«; V. »Sechs Clavierübungen oder Suiten, op. 1«; VI. »Ital. Concert«, »Französ. Ouvert.« und »Aria con 30 Variazioni«; VII. »Sechs französ. Suiten« und »Kleinere Compos.«; VIII. »Sechs grosse engl. Suiten«; IV. u. IX. »Präludien, Toccaten, Phantasien und Fugen«; X. »Sechs grosse Sonaten für Clavier und Violine«; XI—XIV. »Concerte für zwei (resp. drei) Claviere mit Begleitung des Streichquartetts«; XV. »Sechzehn Violinconcerte von A. Vivaldi, von Bach für Clavier arrangirt«; XVI—XXIII. »Concerte für Clavier mit andern Instrumenten und Streichquartett«.

Nähere Mittheilungen über einzelne Meister und ihre Zeit findet man in den biographischen Werken von C. v. Winterfeld (»Joh. Gabrieli und sein Zeitalter«, I.—III. Band, Berlin 1834), F. Chrysander (»G. Fr. Händel«, I.—III. Band, Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1867), C. H. Bitter (»Johann Seb. Bach«, I. u. II. Band, Berlin 1865; »C. Ph. Em. und Wilh. Friedemann Bach und deren Brüder«, Band I. u. II., Berlin 1868) und Ph. Spitta (»Joh. Seb. Bach«, Band I u. II, Leipzig 1873 und 1878).

Von nicht gering zu schätzendem Einflusse auf die Entwickelung des homophonen Klaviersatzes war der von Vincenzo Galilei, Guilio Caccini, Emilio del Cavaliere, Jacobo Peri und Ludovico Viadana (um 1600) zuerst geübte kunstmässige Einzelgesang mit Begleitung, jene theils dramatisch-deklamatorische, theils bravourhaft-verzierte, in ihren Grundlagen damals ganz neue Sangesweise, welche sich von Florenz aus im Anfange des 17. Jahrhunderts schnell über die ganze musikalische Welt verbreitete. Noch wichtiger aber für den Klaviersatz war die Erfindung und Entwickelung des mit jener Neuerung ziemlich gleichzeitig auftretenden »Generalbasses«. Ludovico Viadana ist lange Zeit für den Erfinder dessen gehalten worden, was wir heute Generalbass nennen, — aber mit Unrecht[1]). Der Basso continuo sowohl als auch die Bezifferung sind »beides Fächer der Praktik, welche lange vor ihm schon vorhanden gewesen, und die er in der (immer falsch angezogenen) berühmten Vorrede zu seinen ‚Concerti' eben so wenig gelehrt, als erfunden hat«. (Kiesewetter, »Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik«, Leipzig 1834, S. 76). So findet man z. B. die Bezifferung schon in der Oper »Euridice« von Jacobo Peri angewendet, die vier Jahre früher (1600) erschien, als die 1604 erschienenen »Concerti«

1) Die Entstehung dieses Märchens schildert Ambros, a. a. O., IV. S. 248.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

des Viadana, und in dem »ersten Werke dieses neuen Stils und zugleich Musterwerke für die neue Künstlergeneration«, in der 1601 (richtiger 1602) zu Florenz gedruckten »Le nuove musiche«, hat auch Giulio Caccini »den Basso continuo mit weit reicherer und sorgsamerer Bezifferung versehen, als seine Nachfolger zu thun pflegen«[1]). Viadana selbst hat gar nicht einmal die Bezifferung angewendet, worüber ihm Mich. Prätorius (»Syntagma« III, 125 [145] ff.), der von der Bezifferung als von einer landläufigen Sache spricht (1519), geradezu Vorwürfe macht. Viadana versuchte, die neue Sangesweise in Kirchenkoncerten anzuwenden. »Die Unzulänglichkeit der Zahl der Sänger«, die mit schlechtem Erfolge sich abmühten, »in zweien oder dreien eine vielstimmige Composition aufzuführen«, und der Wunsch, den Sängern »Compositionen für verschiedene Stimmen zu liefern, daraus sie die für sie passenden wählen und Ehre einlegen könnten«, bot ihm die Veranlassung zu jenen, nach seiner Angabe 1597 oder 1596 gemachten Versuchen. »Zu der Ausführung solcher Gesänge«, — so fährt Kiesewetter (a. a. O., S. 75) fort, — »wurde dann freilich die Ergänzung (Ausfüllung) der Harmonie mit der Orgel nothwendig erfordert. Diese Praktik war den Organisten, deren Dienst überall von einem der tüchtigsten Glieder der Capelle versehen wurde, allerdings längst vollkommen geläufig; sie verstanden das ‚Accompagnement' über eine unbezifferte Stimme (die sie aus den einzelnen Parten für ihren Gebrauch als Basso continuo zusammensetzten« — siehe auch S. 10) »eben sowohl, als vom bezifferten Basse, welchen sie unter sich schon geraume Zeit vor dem Jahre 1600 als ein Hilfsmittel für das Gedächtniss und als einen nützlichen Weiser für besondere, in der Komposition vorliegende, Harmoniefolgen eingeführt hatten, regelmässig, das ist rein, auf dem Tasteninstrumente auszuführen. Allein seit der Einführung der Monodien und des concertirenden Stiles gehörte, wie man leicht einsieht, mehr Aufmerksamkeit und mehr Geschick dazu, verständig und mit Geschmack zu begleiten, als ehemals, wo man einen Chor zu begleiten hatte, der, in sich vollständig, auch ohne Hülfe des Organisten zurecht kommen mochte; darum musste jetzt auf die Begleitung eine grössere Sorgfalt verwendet werden. Und so entstanden die Regeln der Begleitung, und der sogenannte Generalbass mit der Bezifferung, als ein eigenes Studium, dessen Ausbildung wieder in der Folge nicht wenig dazu beitrug, die Kenntnisse der Harmonie (an sich und abgesehen von dem Kontrapunkte)

---

1) A. W. Ambros, a. a. O., IV. S. 199.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ins Klare zu setzen.« Die Zahl der zur Belehrung über diese Kunst erschienenen Lehrbücher über »Accompagnement« und über »Generalbass« ist eine bedeutende. C. F. Becker (»Literatur«) nennt gegen 140 Werke, und seitdem sind noch verschiedene Generalbasslehren veröffentlicht worden. Namhaft zu machen als einer der ersten, der den Generalbass ordentlich gelehrt hat, ist Agostino Agazzari[1]) (1578—1640), ein Schüler des Viadana. Hervorzuheben sind dann noch die deutschen Lehrbücher von Andreas Werckmeister[2]), Friedr. Erh. Niedt[3]), Joh. Dav. Heinichen[4]), Johann Mattheson[5]), G. Andr. Sorge[6]), Joh. Fr. Daube[7]), Marpurg[8]), Karl Philipp Emanuel Bach[9]), J. Ph. Kirnberger[10]), D. G. Türk[11]),

---

1) Agostino Agazzari, »Harmonici intronati Sacrarum Cantionum quae binis, ternis, quaternisque Vocibus concinendae. Lib. II. Op. 5. Mottectorum« (Venedig 1609). Dieser Sammlung geht eine lange Abhandlung über die Begleitung nach einem Basso continuo vorauf.

2) Andreas Werckmeister, »Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder Generalbass wohl könne tractirt werden etc.« (Aschersleben 1698, 1715) und »Harmonologia musica oder Kurtze Anleitung zur musikal. Composition« (Quedlinburg 1702).

3) Friedrich Erhardt Niedt, »Musikalische Handleitung, oder gründlicher Unterricht etc.« (Hamburg 1710), und »Handleitung zur Variation, wie man den Generalbass etc.« (Hamburg 1706). Eine zweite Auflage gab Mattheson heraus unter dem Titel: »Fr. Erh. Niedtens music. Handleitung zur Variation des Generalbasses« (Hamburg 1721).

4) Johann David Heinichen, »Neu erfundene und gründliche Anweisung etc.« (Hamburg 1711). Eine zweite gänzlich umgearbeitete und sehr vermehrte Auflage erschien unter dem Titel: »Der Generalbass in der Composition, oder neue und gründliche Anweisung etc.« (Dresden 1728).

5) Johann Mattheson, »Exemplarische Organistenprobe im Artikel vom Generalbass etc.« (Hamburg 1719; eine zweite Auflage erschien ebendas. 1731 unter dem Titel: »Grosse Generalbassschule oder exemplarische etc.«) und »Kleine Generalbassschule etc.« (Hamburg 1735).

6) Georg Andreas Sorge, »Vorgemach der musikalischen Composition etc.« I.—III. Theil (Lobenstein 1745—1747).

7) Johann Friedrich Daube, »Generalbass in drei Accorden etc.« (Leipzig 1756).

8) Friedrich Wilhelm Marpurg, »Die Kunst das Clavier zu spielen. Zweiter Theil, worinnen die Lehre vom Accompagnement abgehandelt wird« (Berlin 1761).

9) Carl Philipp Emanuel Bach, »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Zweiter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freien Fantasie abgehandelt wird« (Berlin 1762, Leipzig 1780, Leipzig 1797).

10) Johann Philipp Kirnberger, »Grundsätze des Generalbasses etc.« (Berlin 1781, von J. A. Schultz besorgt).

11) Daniel Gottlob Türk, »Kurze Anweisung zum Generalbassspielen« (Halle und Leipzig 1791, 1800, 1816 von Naue besorgt, 1824; Wien 1822).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

J. H. Albrechtsberger[1]), J. H. Knecht[2]), Gottfr. Weber[3]) und J. G. Meister[4]).

Die Lehren und Regeln des Generalbasses findet man in dem zweiten Buche des vorliegenden Lehrganges zusammengestellt, so weit sie für unsere Zeit noch Bedeutung haben.

Eben so wichtig wie der Generalbass und vielleicht von noch viel entscheidenderer Einwirkung war für den Klaviersatz die durch Rameau (1722) gegründete und in mehreren Werken Rameau's dargelegte Harmonielehre mit ihrer Zurückführung der einzelnen Accorde auf ihre Stammformen. Rameau's Anschauungen wurden durch d'Alembert's noch jetzt interessantes Werk[5]) verbreitet. Von den wissenschaftlich und systematisch diesen Gegenstand behandelnden Werken mögen noch namhaft gemacht werden: L. Euler's »Tentamen novae Theoriae musicae« (Petropolis 1729, 1734, 1739), Giuseppe Tartini's »Trattato di Musica« (Padova 1754) und »Dissertazione dei Principi dell' armonia musicale etc.« (Padova 1767) und die in deutscher Sprache erschienenen Arbeiten von Opelt[6]), M. Hauptmann[7]), Helmholtz[8]), v. Öttingen[9]), Dr. H. Riemann[10]) und dem Verfasser[11]) dieses Lehr-

---

1) Johann Georg Albrechtsberger, »Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen« (Wien 1790, 1804).

2) Justin Heinrich Knecht, »Theoretisch-praktische Generalbass-Schule, welche etc.« (Freiburg) und »Elementarwerk der Harmonie« (Stuttgart 1793—1798, München 1814).

3) Gottfried Weber, »Die Generalbasslehre zum Selbstunterricht. Besonders abgedruckt aus dem 4. Bande der Theorie, und mit Zusätzen zum vorliegenden Zwecke vermehrt (Mainz 1833).

4) J. G. Meister, »Vollständige Generalbasslehre etc.« (Ilmenau 1834; eine zweite Auflage erschien zu Weimar 1852 mit dem Titel: »Vollständige Harmonie- und Generalbasslehre etc.«).

5) Jean le Rond d'Alembert, »Elémens de Musique, théorique et pratique, suivant les Principes de M. Rameau« (Paris 1752; vermehrt, ebendas. 1762, 1766, 1768, 1772). Eine deutsche Übersetzung erschien von Marpurg (Leipzig 1757) unter dem Titel: »Herrn d'Alembert's systematische Einleitung etc.«

6) F. W. Opelt, »Allgemeine Theorie der Musik auf den Rhythmus der Klangwellenpulse gegründet etc.« (Leipzig 1852).

7) Moritz Hauptmann, »Die Natur der Harmonik und der Metrik« (Leipzig 1853).

8) H. Helmholtz, »Die Lehre von den Tonempfindungen als physiolog. Grundlage für die Theorie der Musik« (Braunschweig 1863, 1865, 1870).

9) Arthur von Öttingen, »Harmoniesystem in dualer Entwickelung« (Dorpat 1866).

10) Dr. Hugo Riemann, »Musikalische Syntaxis« (Leipzig 1877).

11) Otto Tiersch, »System und Methode der Harmonielehre, gegründet auf fremde und eigene Beobachtungen, mit besonderer Berücksichtigung der neuesten physikalisch-physiologischen Untersuchungen über Tonempfindungen«

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ganges. Die für den Unterricht bestimmten und somit mehr auf die Praxis gerichteten Lehrbücher der Harmonie und Komposition von Kirnberger [1]), Marpurg [2]), Albrechtsberger [3]), Reicha [4]) u. a. stützten sich theils auf die Anschauungen Rameau's, theils auf Euler's oder auf Tartini's Auffassungen. Gottfried Weber wies in seinem vorzüglichen, wenn auch etwas zu weitschweifigem Werke [5]) das Unzulängliche solcher Versuche nach; aber noch heute erscheinen jahraus, jahrein zahlreiche »Harmonielehren« etc., welche die von Gottfried Weber so treffend kritisirten Erklärungen und Begründungen immer und immer wiederholen. Eine auch nur oberflächliche Besprechung dieser Werke muss hier unterbleiben. Ad. Büchting (»Bibliotheca musica«, Nordhausen 1867 und 1871) macht nicht weniger als 100 oder mehr derartige Schriften namhaft, die bloss in dem Zeitraume zwischen 1847—1871 erschienen sind. Am verbreitetsten sind wohl in neuerer Zeit die »Compositionslehren« von A. B. Marx und J. C. Lobe wegen methodischer Vorzüge, die Harmonielehre von E. F. Richter wegen ihrer Verständlichkeit und die Harmonielehre von S. W. Dehn wegen der in ihr enthaltenen bibliographischen Notizen. — In dem vorliegenden Lehrgange findet man die Lehren und Regeln über Harmonie im vierten Kapitel des zweiten Buches und in den Kapiteln des dritten, vierten und fünften Buches nach meinem eigenen, aus einfachen Principien abgeleiteten Harmoniesysteme dargelegt.

Mit der weiteren Ausbildung und Verbreitung der Generalbass- und Harmonielehre wurde nach und nach die strenge kontrapunktische Form für Klaviersätze gänzlich aufgegeben. Der erste deutsche Komponist, welcher Versuche zur Herbeiführung eines freieren Klaviersatzes machte, war Johann Kuhnau (1667—1722), der Vorgänger Seb. Bach's an der Thomasschule zu Leipzig, in

---

(Leipzig 1868) und »Elementarbuch der musik. Harmonie- und Modulationslehre« (Berlin 1874).

1) Joh. Phil. Kirnberger, »Die Kunst des reinen Satzes in der Musik«. I. (Berlin und Königsberg 1774, von Sulzer aus Kirnberger's Papieren zusammengestellt).

2) Friedrich Wilhelm Marpurg, »Handbuch bei dem Generalbasse und der Composition«. I.—III. Theil nebst Anhang (Berlin 1756—1760).

3) Joh. Georg Albrechtsberger, »Gründliche Anweisung zur Composition« (Leipzig 1790).

4) Antoine Reicha, »Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition etc. Aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny« (Wien 1834—1837). 1. und 2. Band.

5) Gottfried Weber, »Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst« Mainz 1817—1821: drei Bände; Mainz 1824: vier Bände; Mainz, Paris und Antwerpen 1833: vier Bände).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

seinen Werken: »Neuer Clavierübung erster Theil« (Leipzig 1689) und »anderer Theil« (Leipzig 1695), »Frische Clavierfrüchte« (Leipzig 1696) und »Musik. Vorstellung einiger biblischer Historien« (Leipzig 1700). Seine Arbeiten fanden Anklang und sie wurden wiederholt und noch 1725 neu gedruckt. Sie fanden später auch vielfache Nachahmung, wie sich aus den Sammlungen von Marpurg (»Musicalisches Allerley«, Berlin 1760), K. Ph. Em. Bach (»Musical. Vielerley«, Hamburg 1770) u. dergl. mehr ersehen lässt. Den meisten dieser Tonsätze liegt die Zweistimmigkeit zu Grunde; eine herrschende Oberstimme wird durch einen mehr oder minder interessanten Bass begleitet, der entweder die Accorde als Ganzes anschlägt, oder sie in Brechungsformen darstellt. Bei drei- und vierstimmigen Sätzen haben die Mittelstimmen ihre Selbständigkeit eingebüsst. Namentlich die zuerst von dem Italiener Dominico Alberti (geb. 1717) angewendete Begleitungsform, die nach ihrem Erfinder »Albertischer Bass« (a.) genannt wurde, fand grossen Anklang, besonders bei den Dilettanten.

a.

Fast alle zu seiner Zeit erschienenen lebhafteren Kompositionen für Klavier wurden beeinflusst durch K. Ph. Em. Bach. Durch seine eigenen Kompositionen und durch seine Klaviervorträge, besonders aber durch seinen »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«, dessen erster Theil eine Reform der Klavierspieltechnik herbeiführte, während der zweite Theil die Lehre vom Accompagnement oder dem Generalbasse in geradezu vollendeter Weise behandelt, ermöglicht K. Ph. Em. Bach das Erblühen eines wirklich schönen Klaviersatzes. Er vermittelt somit den Übergang von der durch seinen Vater zur höchsten Vollendung gebrachten polyphonen Kunst zu dem mit der Verbreitung und Vervollkommnung des Pianofortes sich immer mehr entwickelnden modernen Klaviersatze. Haydn, Mozart und Beethoven haben lebhaft anerkannt, was sie diesem Altmeister zu verdanken hatten.

Joseph Haydn (1732—1809) hat seinen echt deutschen Charakter auch in seinen zahlreichen Kompositionen für Klavier[1])

---

1) Erschienen sind folgende Klavierkompositionen Haydn's: 2 Koncerte, mehrere Hefte Variationen und 34 Sonaten für zwei Hände; 2 Sonaten und ein Heft Variationen für vier Hände; 8 Sonaten für Klavier und Violine; 31 Stücke für Klavier, Violine und Cello. — Neue Ausgaben erschienen bei Cotta in Stuttgart, Peters und Breitkopf und Härtel in Leipzig und Litolff in Braunschweig. — Biographische Werke erschienen von Karajan (Wien 1861) und C. F. Pohl (Wien 1867 und Leipzig 1878).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zum natürlichsten Ausdrucke gebracht. Sein jüngerer Zeitgenosse, Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791), der zugleich als Klaviervirtuose auftrat, drückte seinen in einem mehr universellen Stile gearbeiteten Kompositionen[1]) bei erweiterter und veredelter Form zugleich auch eine ansprechendere Klangschönheit auf. Seine Variationen sind bedeutend fliessender und anmuthiger, als die früher üblichen »galanten Veränderungen« von Em. Bach und dessen Zeitgenossen. Das Thema »wird bald melodisch, harmonisch oder rhythmisch verändert, bald mit perlenden und glänzenden Figuren und Passagen ausgeschmückt«. Erst nach dem Auftreten Mozart's und unter seinem Einflusse kam die gediegene ältere Wiener Klavierschule zur Geltung, deren späterer Führer J. N. Hummel wurde, während L. v. Beethoven sie zur Vollendung brachte und gleichzeitig reformirte. Im Spiele zeichnet sich diese Schule aus durch »Präcision, Geschmack und Wärme«, in den Kompositionen durch »ansprechende Verständlichkeit und Klangschönheit«.

Auch die italienische Schule unter Clementi[2]) wirkte günstig auf die Entwickelung des Klaviersatzes ein (siehe S. 13). In dem »Gradus ad Parnassum« Clementi's und in den »Etuden« seines Schülers J. B. Cramer treten die Fortschritte dieser Schule kenntlich genug hervor, während ein anderer Schüler Clementi's, John Field, in seinen »unbestimmten Harmonien der Aeolsharfe, diesen halben Seufzern, die in die Luft dahin schweben, leise klagend und in süssem Schmerze aufgelöst, von Niemand wieder erreicht wurde« (Fr. Liszt).

Die Steigerung der Virtuosität wurde bald auch das Ziel der von Wien aus wirkenden deutschen Schule. In durchaus anerkennenswerther Weise geschah dieses von Joh. Ludwig Dussek (1760—1812). Der Klaviersatz in seinen werthvollsten Sonaten

---

1) Von Klaviersachen Mozart's bringt die »Gesammtausgabe« von Breitkopf und Härtel folgende Werke: 28 Koncerte, 21 Sonaten und Phantasien, 15 Folgen von Variationen und 18 kleinere Stücke für zwei Hände; 8 Stücke für vier Hände resp. 2 Klaviere; 45 Sonaten für Pianoforte und Violine; 8 Pianoforte-Trios; 2 Pianoforte-Quartette und 1 Pianoforte-Quintett. — Neue Einzelausgaben bei Cotta, Breitkopf, Peters und Litolff. — Biographisches und dergl. von Nissen (Leipzig 1828), O. Jahn (Leipzig 1856—59 und 1867), Pohl (Wien 1867) und L. v. Köchel (Leipzig 1862).

2) Clementi hat über 200 Sonaten für Klavier allein, für Klavier und Violine (oder Flöte) resp. für Klavier und Violine (oder Flöte) und Cello, ein Duo für zwei Klaviere, 6 Duos für vier Hände, so wie andere Kompositionen und Studienwerke (besonders zu beachten: »Gradus ad Parnassum«) hinterlassen. — Neuere Ausgaben erschienen bei Cotta, Breitkopf, Litolff, Peters und in Berlin bei Trautwein.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(op. 70)[1]) »ist reicher und volltönender als der aller seiner Vorgänger; die Accordlagen von dem Umfange einer None und Decime sind für beide Hände schon häufig angewandt«. Die Virtuosität war für ihn aber nur Mittel zum Zwecke, während sie z. B. bei dem zeitweilig sogar als »ebenbürtiger Rival« Beethoven's angesehenen Joseph Wölfl (1772—1811 oder 1814) das Hauptziel war.

Von gewaltiger Wirkung auf den modernen Klaviersatz war das Auftreten L. v. Beethoven's (1770—1827), der sowohl durch sein Klavierspiel, als auch durch seine Kompositionen[2]) sofort bedeutendes Aufsehen erregte. Während Mozart's Klaviersatz neben dem Lyrisch-Einfachen mehr das »Bravourhaft-Verzierte« jenes um 1600 auftretenden monodischen Gesangstils vertritt, übertrug Beethoven mehr das »Dramatisch-Deklamatorische« auf das Klavier. Er verwerthete alle Ausdrucksmittel, die vorhanden waren, und steigerte dieselben in Beziehung auf Harmonieschritte, Modulationen und Rhythmen ganz enorm. Er erweiterte und veredelte die Formen und füllte sie mit seinem gewaltigen Geiste aus. In der Zeit nach 1800 bildete sich die Eigenthümlichkeit Beethoven's besonders aus, aus einfachen Motiven heraus seine geistvollen musikalischen Gedanken entstehen zu lassen; in den späteren Werken griff er gern auch auf die Polyphonie zurück. Mit Beethoven beginnt das Streben, die Tonsätze, »frei vom Zwange des Metronoms, ihrem wahren Wesen und Sinne nach mit dramatischer Lebendigkeit wiederzugeben«, ein Bestreben, welches den Hauptvorzug des modernen Klavierspiels bildet. Im Anschlusse an Beethoven ist noch der besonders als Liedersänger hochverehrte Franz Schubert (1797—1828) zu nennen, dessen Klavierkompositionen[3]) wie seine Lieder einen herzigen, gemüthvollen Ton anschlagen.

Unmittelbar auf Beethoven's Wirksamkeit folgte die beson-

---

1) Ausgaben von Dussek's Werken bei Breitkopf, Peters, Litolff u. Cotta.

2) Die »Gesammtausgabe« Beethoven's von Breitkopf und Härtel bringt folgende Klavierkompositionen: 38 Sonaten, 21 Folgen von Variationen, 13 kleinere Stücke für zwei Hände; 4 Stücke für vier Hände; 12 Duos für Klavier und Violine; 8 Duos für Klavier und Violoncell; 8 Stücke für Klavier und Blasinstrumente; 13 Pianoforte-Trios; 5 Pianoforte-Quartette und Quintette; 10 Stücke für Pianoforte und Orchester. — Neuere Einzelnausgaben bei Cotta, Breitkopf, Litolff, Peters und in Wolfenbüttel bei Holle. — Biographisches und dergl. bei Marx (2. Aufl., Berlin 1863), Nohl (Leipzig 1867), Mensch (Leipzig 1871), Rich. Wagner (Leipzig, 2. Aufl., 1871), Thayer (Berlin 1872) und Nottebohm (Leipzig 1878).

3) Es erschienen von Franz Schubert: 10 Sonaten, 2 Phantasien, 2 Impromptus, 1 Opus Moments musicals und 5 Stücke für zwei Hände; 1 grosse Sonate, 1 grosses Duo, 1 Phantasie, 1 Fuge, verschiedene Märsche (op. 27, 40, 51, 55, 66 u. 121), Divertissements (op. 54, 63 u. 84), Polonaisen (op. 61

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ders durch K. Czerny's Thätigkeit herbeigeführte Periode des brillanten Klaviersatzes, dessen geistvollste Vertreter Karl Maria von Weber[1]), Felix Mendelssohn-Bartholdy[2]) und Moscheles[3]) waren. Auch die übrigen Meister dieser Schule, Sigismund Thalberg[4]), Aloys Schmitt[5]), Adolf Henselt[6]), Henri Bertini[7]), Ludwig Böhner[8]), Theodor Kullak[9]), Henri Litolff[10]), Alexander Drey-

---

u. 71), Rondos (op. 107 u. 138), Variationen (op. 10, 35 u. 82) und Tänze (op. 33) für vier Hände; 1 Rondo brillant und 3 Sonatinen für Klavier und Violine; 1 Nocturne und 2 Trios für Klavier, Violine und Violoncell; 1 Klavierquintett. — Neuere Ausgaben bei Cotta, Breitkopf, Litolff und Peters. — Biographisches u. dergl. bei Kreissle von Hellborn (Wien 1865).

1) Neuere Ausgaben von Weber's Klavierwerken erschienen bei Cotta (von Liszt bearbeitet), Breitkopf und Härtel (von C. Reinecke), Schlesinger, Peters und Litolff. — Biographisches etc. ist zu finden bei M. M. v. Weber (Leipzig 1864) und F. W. Jähns (Berlin 1871).

2) Die Breitkopf und Härtel'sche »Gesammtausgabe« bringt von Mendelssohn's Klavierwerken die folgenden: 3 Sonaten, 6 Präludien und Fugen, 3 Folgen von Variationen, 8 Hefte Lieder ohne Worte, 6 Kinderstücke und 21 Phantasien, Capricen, Präludien, Scherzi, Etüden, Charakterstücke etc. für zwei Hände; 2 Duos (op. 93a und 92) für vier Hände; 1 Duo für Klavier und Geige (Sonate, op. 4); 4 Duos für Klavier und Violoncell (op. 17, 45, 58 und 109); 2 Klaviertrios; 3 Klavierquartette; 1 Klaviersextett; 5 Stücke für Klavier und Orchester (op. 22, 25, 29, 40 und 43); 2 Koncertstücke für Klarinette und Bassethorn mit Klavier (op. 113 und 114). — Neue und billige Einzelnausgaben bei Breitkopf und Härtel, Peters, Steingräber und Litolff. — Biographisches und dergl. geben Reissmann (1867) und H. Mendelssohn (»Reisebriefe« etc., Leipzig 1864 ff.).

3) Moscheles' vorzüglichste Klavierkompositionen sind: 8 Klavierkoncerte; 1 Klaviersextett (op. 35); 3 Stücke (darunter 2 Sonaten) für 4 Hände (op. 47, 112 und 115); 1 Duo für zwei Klaviere (op. 92); Humorist. Variationen etc. (op. 128), Kadenzen zu Beethoven's Klavierkoncerten, »24 Studien zur höheren Vollendung« (op. 70), Neue charakteristische Studien (op. 95) und 4 grandes Études de Concert (op. 111). Die »Studien« (op. 70) sind reich an neuen Spielarten und Klaviereffekten.

4) Noch heute gelten als werthvoll Thalberg's op. 15, 19, 26, 36 und 58 (bei Breitkopf und Härtel in Leipzig und bei Schlesinger in Berlin).

5) 6 Klavierkoncerte, mehrere Sonaten zu zwei und vier Händen (ohne und mit Begleitung anderer Instrumente) und viele äusserst zweckmässige Studien (op. 16, 55, 62, 67 und 114) sind von Al. Schmidt erschienen.

6) Besonders Henselt's Klavierkoncert (op. 16), sein Klaviertrio (op. 24) und seine an neuen Klangeffekten reichen Studien (op. 2, 5), Nocturnes (op. 6) und Variations de Concert (op. 11) sind hier aufzuführen.

7) Nur Bertini's Etüden (in der Schlesinger'schen Ausgabe — Berlin — nach ihrer Schwierigkeit geordnet) haben Bedeutung (op. 84, 100, 101, 86, 97, 29, 32, 66 und 94).

8) Gedruckt (meist bei Breitkopf und Härtel und Hofmeister) sind von L. Böhner 5 Klavierkoncerte (op. 7, 8, 11, 13 u. 14), 1 Sonate (op. 15) u. viele Tänze.

9) Besonders gern gespielt werden von Th. Kullak op. 5, 22, 37 und 104. Unter seinen Lehrwerken sind zu nennen op. 8, 48, 59, 61, 62, 78 und 81.

10) Op. 18, 22, 37 und 79 sind die bekanntesten Werke von Litolff.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schock [1]), Stephen Heller [2]), Julius Schulhoff [3]), Reissiger [4]), Marschner [5]), Spohr [6]) und Franz Bendel [7]) haben Klavierkompositionen veröffentlicht, die wenigstens durch ihre Form ansprechen, während die ähnliche Französische Schule durch Hünten, Karr, Rosellen etc. nur werthlose Fabrikarbeit lieferte. Der günstigen Einwirkung Fr. Chopin's [8]), Rob. Schumann's [9]), so wie Fr. Liszt's [10]) und seiner Schule ist schon auf S. 14 ff. gedacht worden. Es mögen daher diese einleitenden Mittheilungen hier ihren Abschluss finden, indem nur noch auf gute Klavierauszüge der neuesten

---

1) Hervorzuheben sind op. 10, 22; von den Salonstücken Dreyschock's sind am bekanntesten op. 37, 38, 39, 40, 68, 69 und 98.

2) Gern gespielt werden von St. Heller op. 29, 45, 46, 47, 82, 96 u. 116.

3) Op. 4, 6, 13, 23, 27 und 36.

4) 22 Klaviertrios und verschiedene andere Klavierkompositionen Reissiger's sind erschienen und werden von Dilettanten gern gespielt. Seine Sachen sind bei Schlesinger in Berlin und bei Peters in Leipzig im Verlage. Von den Trios sind am beliebtesten: op. 25, 77, 85, 125, 164, 175 und 192.

5) 2 Klaviertrios (op. 29 und 111) und 1 Klavierquartett (op. 36) von Marschner sind besonders hervorzuheben.

6) 3 Duos concertants für Klavier und Violine (op. 113, 114 und 115), 5 Klaviertrios (op. 119, 123, 124, 133 und 142) und 1 Klavierquintett (op. 130) von Spohr sind mit Anerkennung zu erwähnen.

7) Op. 135, 137 und 139 sind von Bendel's Arbeiten besonders beliebt.

8) Die »Gesammtausgabe« Chopin's von Breitkopf und Härtel bringt: 4 Balladen, 27 Etuden, 42 Mazurkas, 18 Notturnos, 7 Polonaisen, 3 Sonaten, 25 Präludien, 8 Walzer und 53 Rondos, Scherzi und »Verschiedene Stücke« für zwei Hände; — 3 Klavierduos, 1 Klaviertrio und 6 Stücke mit Orchester (op. 2, 11, 13, 14, 21 und 22). — Neue Einzelausgaben bei Breitkopf und Härtel, Bote u. Bock, Schlesinger, Litolff, Steingräber und Peters. — Biographisches und dergl. bieten Franz Liszt (Leipzig 1851; deutsch durch L. Ramann bei Breitkopf und Härtel, 1880) und Karasowski (Dresden 1877).

9) Von den Klavierwerken R. Schumann's seien die folgenden genannt: 25 für Klavier allein (op. 6, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 26, 56, 58, 60, 68, 72, 76, 82, 99, 111, 118, 124, 126, 133), 8 Klavierduos (für vier Hände: op. 85 und 109, zwei Klaviere: op. 46, Klavier und Geige: op. 105 und 121, Klavier und Viola: op. 113, Klavier und Horn: op. 70, Klavier und Klarinette: op. 73), 5 Klaviertrios (Klavier, Violine und Cello: op. 63, 80, 110 und Phantasie op. 88, Klavier, Viola und Klarinette: op. 132), 1 Klavierquartett (op. 47), 1 Klavierquintett (op. 44), 2 Werke für Klavier und Orchester (op. 92 und 134). — Biographisches und dergl. bei Wasielewski (Dresden 1858) und Reissmann (Berlin 1865).

10) Von den Phantasien, Paraphrasen etc. vorhandener Melodien und von den meisterhaften Transscriptionen Liszt's findet man Nachricht in Üb. 22; hier mögen nur noch folgende Originalkompositionen genannt werden: »Années de pélerinages« (I und II, Mainz bei Schott), »Concertsolo in *E* moll« (Breitkopf und Härtel), »Sonate in *H* moll« (ebenda), »Concert in *Es* dur« (Wien, Haslinger), »Concert in *A* dur« (Mainz, Schott) —, so wie die 15 »Rhapsodies hongroises« (1 und 2 bei Senff in Leipzig, 3—10 bei Haslinger in Wien und 11—15 bei Schlesinger in Berlin).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Opern R. Wagner's und auf die Klavierkompositionen von Joachim Raff[1]), Hans v. Bülow[2]), Johannes Brahms[3]), Anton Rubinstein[4]) und Saint-Saëns[5]) hingewiesen wird, in welchen Werken man die modernsten Ausdrucksmittel des Klaviersatzes aufgespeichert finden dürfte[6]).

Zweites Buch.

Vom Generalbasse und vom Accompagnement.

Erstes Kapitel.

1. Übung. Klaviatureintheilung. Benennung und Bezifferung der Intervalle.

Erklärung. Die Klaviatur des Pianofortes hat jetzt einen Umfang von sieben Oktaven oder doch von nahezu sieben Oktaven, deren jede 7 Untertasten und 5 Obertasten enthält. In diesem Umfange finden sich sämmtliche Töne des gleichschwebend-temperirten Tonsystems (siehe S. 5). Dieses Tonsystem ist dem Klange nach ein chromatisches, nach der Benennung seiner einzelnen Töne aber ein enharmonisches[7]).

Notirt werden die Töne des Klaviers auf zwei durch die Klammer (Accolada) verbundenen Liniensystemen von je 5 Notenlinien, von denen das obere System vorzugsweise für die rechte Hand bestimmt ist, während das untere System meist die Noten für die linke Hand erhält. Werden die Noten für beide Hände nur auf einem System notirt, so sind die Noten der rechten Hand aufwärts, die

---

1) Von Raff's Klavierwerken sind besonders hervorzuheben: op. 8, 17, 27, 55, 59, 60, 73, 78, 102, 107, 128, 129 und 202.

2) Von Bülow's hierhergehörigen Werken nenne ich op. 3, 11, 21, die »Elfenjagd« und den Klavierauszug zu Rich. Wagner's »Tristan und Isolde«.

3) Unter Brahm's Klavierwerken führe ich folgende an: op. 5, 8, 9, 10, 15, 23, 24, 25, 26, 34, 35, 39, 52 und 60.

4) Op. 13, 14 und 20 mögen von Rubinstein besonders genannt sein.

5) Die beiden grossen Koncerte in *E* dur und *Es* dur (Nr. 1 und 3) und op. 23, 34 und 40 sind die bekanntesten Klavierwerke von Camille Saint-Saëns.

6) In jüngerer Zeit waren ausserdem folgende Komponisten mit Ernst und mit Erfolg für das Klavier thätig: Alkan, Bargiel, G. Flügel, C. A. Franck, Gade, Gernsheim, C. Grädener, Grieg, Jadassohn, A. Jensen, Fr. Kiel, Th. Kirchner, M. Moskowski, C. Reinecke, X. Scharwenka, H. Scholtz, Tschaikowsky und R. Volkmann.

7) Siehe des Verf. »Elementarbuch« S. 7 und 14.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Noten der linken Hand aber abwärts zu streichen. Das obere System bekommt meist den *g′*-Schlüssel (𝄞) zweiter Linie (Violinschlüssel), das untere dagegen den *f*-Schlüssel (𝄢) vierter Linie (Bassschlüssel); indessen kann man auch, wo dieses nothwendig wird, vorübergehend für jedes der beiden Systeme den Schlüssel des andern Systems anwenden. — Auf diesem Notenplane lassen sich nun — (unter Benutzung von Hilfslinien und Versetzungszeichen und mit Anwendung des Oktavzeichens über und unter den Noten) — sämmtliche Töne der Klaviatur ihrer Tonhöhe nach bezeichnen.

Man theilt den Gesammtumfang der Klaviatur in gleichartige Felder ein, die man Oktaven nennt, weil jede solche Oktave bis zum achten (Stamm-) Tone (Octava) des Ausgangstones reicht. Die Oktaven beginnen immer mit solchen Tönen, die auf einer *C*-Stufe des Notenplanes notirt werden; jede Oktave enthält dann alle die Töne, welche von einer *C*-Stufe aus bis zur nächsthöheren *H*-Stufe sich bezeichnen lassen. Man geht bei dieser Eintheilung von derjenigen *C*-Stufe aus, die im Bassschlüssel auf der ersten Hilfslinie über dem Systeme, im Violinschlüssel auf der ersten Hilfslinie unter dem Liniensysteme steht (a.). Dieses *C* bezeichnet man durch einen kleinen Buchstaben mit einem Striche als

$\bar{c}$ resp. c', oder besser als c^1,

und nennt es: das eingestrichene. Die Oktave von diesem c^1 aufwärts heisst die eingestrichene Oktave, und alle zugehörigen Töne bekommen bei ihrer Bezeichnung durch Buchstaben dasselbe Erkennungszeichen wie das c^1 (also: cis^1, des^1, d^1 etc.). Die nächsthöhere Oktave heisst die zweigestrichene, die folgende die dreigestrichene u. s. f., weil man bei ihnen den betreffenden Buchstaben zwei, drei, vier oder mehr Striche anhängt (c'', c''' etc., resp. $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{\bar{c}}}$ etc., oder besser c^2, c^3 etc.). — Unter der eingestrichenen Oktave liegt die kleine und unter dieser die grosse Oktave, also genannt, weil man die Töne dieser Oktaven durch kleine, resp. durch grosse Buchsaben andeutet (*c*, *d* etc., resp. *C*, *D* etc.). Weiter abwärts folgen dann die Kontraoktave und die Subkontraoktave; die Töne dieser Oktaven bezeichnet man, indem man den grossen Buchstaben unten eine römische I oder II anhängt:

C_{I}, Cis_{I}, Des_{I}, D_{I} etc., resp. C_{II}, Cis_{II}, Des_{II}, D_{II}.

Die Stammtöne einer Klaviatur erfahren daher die Eintheilung wie bei b.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Regeln: 1. Man theilt den Umfang einer Klaviatur in Oktaven ein; jede Oktave beginnt mit *c* und reicht bis zum nächst höheren *h*.

2. Die Oktaven heissen von unten aufwärts wie folgt: I. Subkontraoktave (A_{II}, H_{II}), II. Kontraoktave (C_I, Cis_I, Des_I etc.), III. grosse Oktave (*C*, *Cis* etc.), IV. kleine Oktave (*c*, *cis*, *des*, *d* etc.), V. eingestrichene Oktave (c^1, d^1 etc.), VI. zweigestrichene Oktave (c^2, d^2 etc.), VII. dreigestrichene Oktave (c^3, d^3 etc.) und VIII. viergestrichene Oktave (c^4, d^4 etc.).

Aufgabe A: Bestimme die verschiedensten Noten des Notenplanes nach der Oktavlage ihrer Töne.

Lösung: Man notirt beliebige Töne und giebt die Oktavlage durch die betreffenden Buchstabenzeichen an wie folgt:

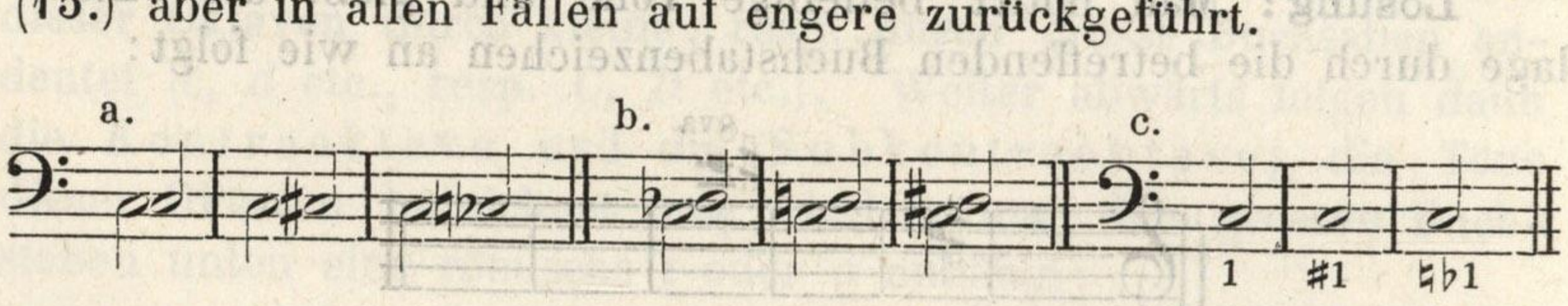
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erklärung. Sämmtliche Töne einer Klaviatur weichen in der Tonhöhe von einander ab. Der Unterschied zweier Töne in der Tonhöhe heisst Intervall (vom lat. intervallum — Zwischenraum). Benannt wird ein Intervall nur nach der Zahl der Notenstufen, um welche die Zeichen für beide Töne von einander abstehen; die vorhandenen Versetzungszeichen werden hierbei zunächst nicht beachtet. Man zählt meist vom tieferen Tone (Basstone) des Intervalls aufwärts; soll man die Notenstufen vom höheren Tone abwärts zählen, so muss dieses besonders angegeben werden.

Als Namen für die verschiedenen Intervalle gebraucht man die lateinischen Ordnungszahlen, durch welche dann die entsprechende Anzahl der Notenstufen angegeben wird. So unterscheidet man Primen (1.), Sekunden (2.), Terzen (3.), Quarten (4.), Quinten (5.), Sexten (6.), Septimen (7.), Oktaven (8.), Nonen (9.), Decimen (10,), Undecimen (11.), Duodecimen (12.), Terzdecimen (13.), Quartdecimen (14.), Quintdecimen (15.). — Eine Prime (Erste, a.) entsteht, wenn beide Töne auf derselben Notenstufe bezeichnet werden; eine Sekunde (2., b.) ist vorhanden, wenn die zweite Note auf der zweiten Stufe von der ersten aus steht u. s. f.

In der Generalbassschrift (siehe S. 21 ff.) kann ein Intervall dadurch bezeichnet werden, dass man den Basston hinschreibt und unter oder über die betreffende Note die entsprechende arabische Ziffer setzt; ist der höhere Ton chromatisch verändert, so schreibt man das entsprechende Versetzungszeichen vor die Ziffer[1]). So lassen sich die Intervalle bei a., b., d., e. und f. wie bei c. bezeichnen.

Wird in einem Intervall der eine Ton eine Oktave höher oder tiefer gesetzt, so wird das Intervall erweitert (d.), wenn der Zwischenraum grösser wird, — verengert (e.), wenn der Zwischenraum kleiner wird, — und umgekehrt (f.), wenn der höhere Ton zum tieferen gemacht wird. Grössere Intervalle als die Oktave (8.) werden meistentheils, grössere als die Quintdecime (15.) aber in allen Fällen auf engere zurückgeführt.



1) Über Abweichungen in der Schreibweise sehe man die Anmerkung auf S. 37 nach.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Regeln: 1. Intervalle unterscheidet und benennt man nur nach der Anzahl der Stufen, um welche die Noten auf dem Notenplane von einander abstehen; vorhandene Versetzungszeichen verändern den allgemeinen Namen eines Intervalls niemals.

2. Schriftlich lässt sich ein Intervall dadurch bezeichnen, dass man den Basston hinschreibt und durch eine arabische Ziffer unter Zufügung eines etwaigen Versetzungszeichens das Intervall bestimmt.

3. Intervalle kann man erweitern, verengern und umkehren, indem man einen der beiden Töne um eine Oktave höher oder tiefer setzt.

Aufgabe B: Bilde von jedem der folgenden Töne je vier Sekunden (2.), Sexten (6.), Quarten (4.), Septimen (7.), Quinten (5.), Oktaven (8.), Terzen (3.), Nonen (9.), Primen (1.), Decimen (10.) und stelle sie in Generalbassschrift dar.

Lösung:

Ausführung:

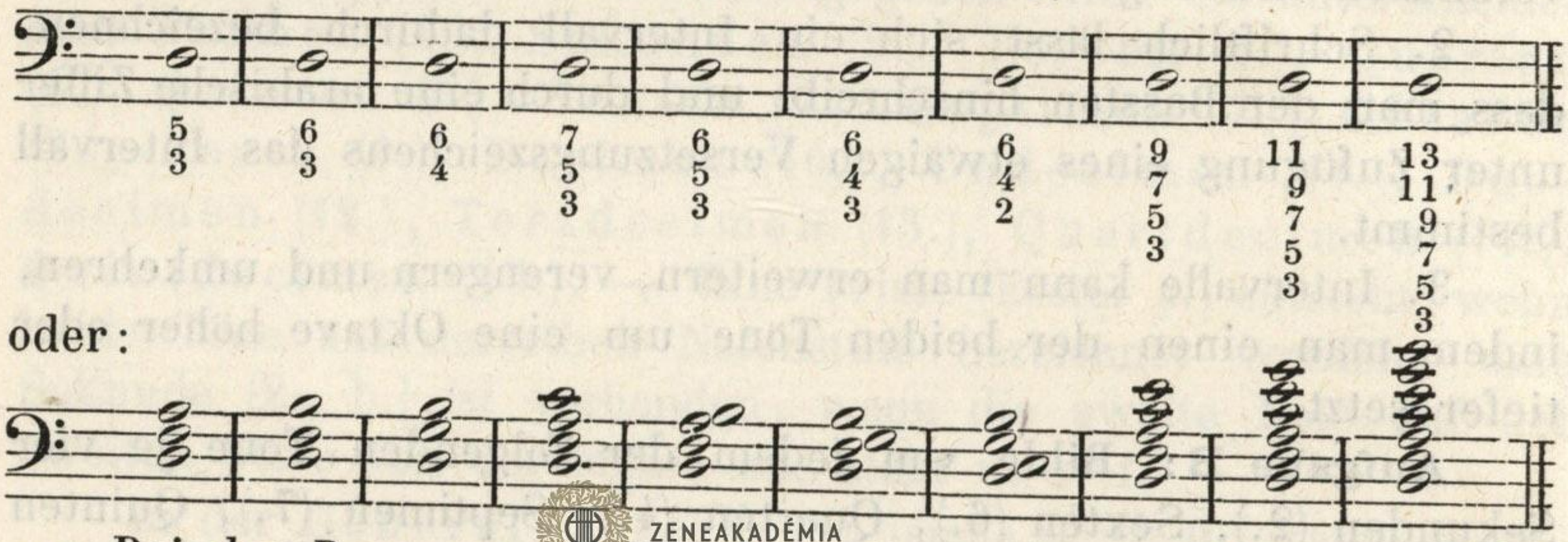
Generalbass:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zweites Kapitel.

2. Übung. Benennung und Bezifferung von Accorden.

Erklärung. Wenn zwei oder mehr Intervalle gleichzeitig von einem gemeinschaftlichen Basstone aus gebildet werden, so entsteht ein Zusammenklang, den man Accord nennt. Der tiefste Ton heisst auch hier der Basston oder der Bass. Die höheren Töne heissen je nach dem Intervall, welches sie mit dem Basstone bilden, die Sekunde, Terz, Quarte etc. des Accordes. Die Generalbasslehre sieht nicht alle überhaupt möglichen Intervallverbindungen als Accorde an, sondern sie lässt jetzt meist nur noch die folgenden als Accorde gelten [1]).



oder:

Bei der Benennung eines Accordes giebt man in der Regel die Intervalle an, welche zwischen dem Basstone und den höheren Tönen entstehen. Man nennt aber immer nur die zur Unterscheidung unbedingt nothwendigen Intervallnamen, während die übrigen Intervalle als selbstverständlich stets zu ergänzen sind. So erhält man einen Dreiklang statt des Terzquintenaccordes $\binom{5}{3}$, einen Sextaccord (6) statt des Terzsextaccordes $\binom{6}{3}$, einen Quartsextaccord $\binom{6}{4}$, einen Septimenaccord (7) statt des Terzquintseptimenaccordes $\binom{7}{5}{3}$, einen Quintsextaccord $\binom{6}{5}$ statt des Terzquintsextaccordes $\binom{6}{5}{3}$, einen Terzquartaccord $\binom{4}{3}$ statt des Terzquartsextaccordes $\binom{6}{4}{3}$, einen Sekundaccord (2) statt des Sekundquartsextaccordes $\binom{6}{4}{2}$ und endlich Nonen- (9), Undecimen- (11) und Terzdecimenaccorde (13) statt der drei letzten Accorde $\left(\begin{smallmatrix}9\\7\\5\\3\end{smallmatrix}, \begin{smallmatrix}11\\9\\7\\5\\3\end{smallmatrix} \text{ und } \begin{smallmatrix}13\\11\\9\\7\\5\\3\end{smallmatrix}\right)$ des obigen Beispiels.

---

1) Die Theoretiker sind in der Zahl der Zusammenklänge, welche sie als Accorde ansehen, zu keiner Zeit einig gewesen. Die Ursache zu dieser scheinbar sonderbaren Thatsache ergiebt sich aus Übung 10 von selbst.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

In der Generalbassschrift schreibt man für alle diese Accorde (bis zum Sekundaccorde hin) gewöhnlich nur die zur Benennung nothwendigen Ziffern[1]) mit den etwa vorhandenen Versetzungszeichen[2]). Die zu ergänzenden Ziffern werden hier nur dann gesetzt, wenn sie ein Versetzungszeichen bekommen müssen; die zu ergänzende Terz (3) bezeichnet man jedoch auch in diesem Falle nicht.

Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenaccorde können, als zu selten vorkommend, von der praktischen Übung zunächst noch ausgeschlossen werden. Was ihre Bezifferung betrifft, so bezeichnet man in der Regel hier auch alle diejenigen Intervalle, durch welche die None, die Undecime oder die Terzdecime begleitet werden (siehe Übung 6).

Regeln: 1. Die Accorde benennt man nach den Intervallen, welche zwischen dem jedesmaligen Basstone und den höheren Tönen entstehen, und beachtet hierbei nur die zur Unterscheidung nothwendigen Zahlennamen; die kleinere Zahl wird stets zuerst genannt. Versetzungszeichen ändern den allgemeinen Namen eines Accordes niemals.

2. In der Generalbassschrift schreibt man nur den Basston hin und giebt die übrigen Töne jedes Zusammenklanges durch Ziffern und Versetzungszeichen an. Dabei steht die grösste Ziffer immer zu oberst; die Versetzungszeichen (siehe die Anmerkung 2 dieser Seite) setzt man vor die betreffenden Ziffern. Die in der Generalbassstimme vorhandenen Vorzeichnungen gelten auch für alle durch Ziffern bestimmten Töne.

3. Bei Dreiklängen, Sextaccorden (6), Quartsextaccorden $\binom{6}{4}$, Septimenaccorden (7), Quintsextaccorden $\binom{6}{5}$, Terzquartaccorden $\binom{4}{3}$ und Sekundaccorden (2) schreibt man zunächst immer nur die für die Benennung nothwendigen Ziffern; die zu ergänzenden Ziffern[3]) sind bei diesen Accorden nur dann zu setzen, wenn die betreffenden Töne ein besonderes Versetzungszeichen haben.

---

1) Bei den ersten Übungen empfiehlt es sich, alle Ziffern, also auch die selbstverständlichen, zu schreiben, die letzteren aber kreuzweise zu durchstreichen. Es ist dieses hier nur unterlassen, weil die Darstellung im Drucke zu schwierig ist.

2) Das zu einer Ziffer gehörige Versetzungszeichen kann man vor (♯5, ♭7, ♭6) oder hinter (5♯, 7♭, 6♭) die betreffende Ziffer setzen; hier steht es immer vor der Ziffer. Das vor oder hinter einer Ziffer stehende Kreuz deuten viele Generalbassschulen auch durch einen Strich an, der durch einen Theil der Ziffer gezogen wird 4 = 4♯ = ♯4, 5 = ♯5, 6 = ♯6 etc.). Andere Generalbassisten gebrauchen diesen Strich für die Erniedrigungszeichen (6 = ♭6). (Siehe auch S. 55 ff.)

3) Fügt man bei diesen Accorden die selbstverständlichen Ziffern bei, trotzdem sie keine Versetzungszeichen haben, so soll damit irgend eine besondere Andeutung gemacht werden (siehe Übung 6).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

4. Der Dreiklang wird für gewöhnlich gar nicht beziffert; somit zeigt jede ohne Bezifferung vorkommende Note einer Generalbassstimme ohne weiteres einen Dreiklang an.

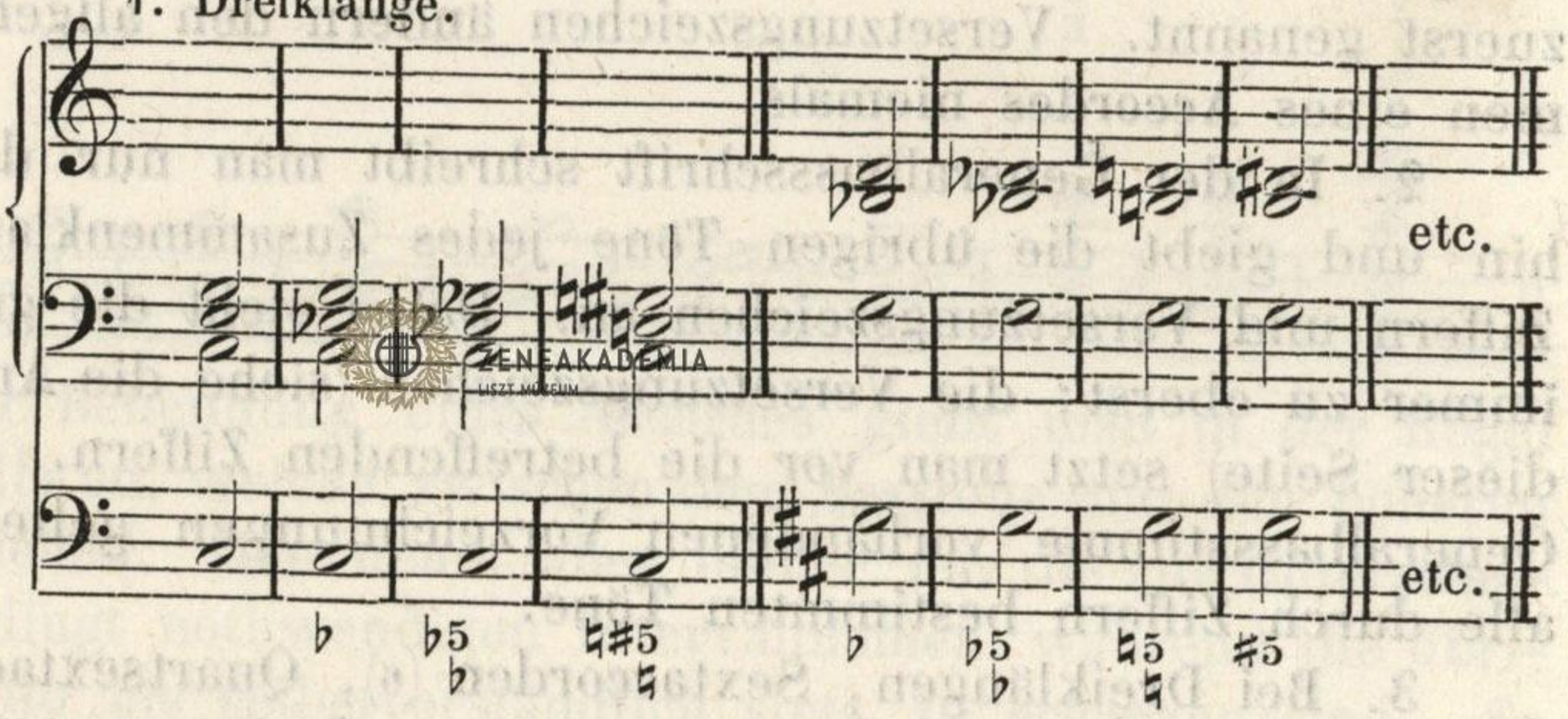
5. Die Terz (3) wird nur beim Terzquartaccord $(\frac{4}{3})$ geschrieben; bekommt sie in einem andern der oben genannten Accorde ein Versetzungszeichen, so wird nur dieses an ihrer Stelle gesetzt. Jedes allein stehende Versetzungszeichen in der Bezifferung bezieht sich demnach immer auf die Terz (3).

Aufgabe A: Von jedem Tone aus, der in der Aufgabe B zur ersten Übung gegeben ist, bilde je vier Dreiklänge, vier Sextaccorde (6), vier Quartsextaccorde $(\frac{6}{4})$, vier Septimenaccorde (7), vier Quintsextaccorde $(\frac{6}{5})$, vier Terzquartaccorde $(\frac{4}{3})$ und vier Sekundaccorde (2) und bezeichne sie durch die Generalbassschrift mit beliebigen Vorzeichnungen in der Generalbassstimme. (Man beachte die erste Anmerkung auf S. 37.)

Lösung:

1. Dreiklänge.

Ausführung:



Generalbass:

2. Sextaccorde.

Erklärung. Die Verdoppelung eines Accordtones durch seine höhere Oktave (*a*), sowie die Versetzung der höheren Töne eines Accordes in höhere Oktaven (*b*), verändern weder die Bezifferung noch die Benennung des betreffenden Accordes. Man kann demnach aus jedem einzelnen Accorde eine ganze Anzahl von Formen bilden, die aus drei, vier, fünf und mehr Tönen bestehen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Regeln: 1. Jeder Ton eines Accordes kann in irgend einer höheren Oktave verdoppelt werden.

2. Man kann jeden Ton eines Accordes (mit Ausnahme seines Basses) in irgend eine höhere Oktave versetzen, ohne den Namen des Accordes zu verändern.

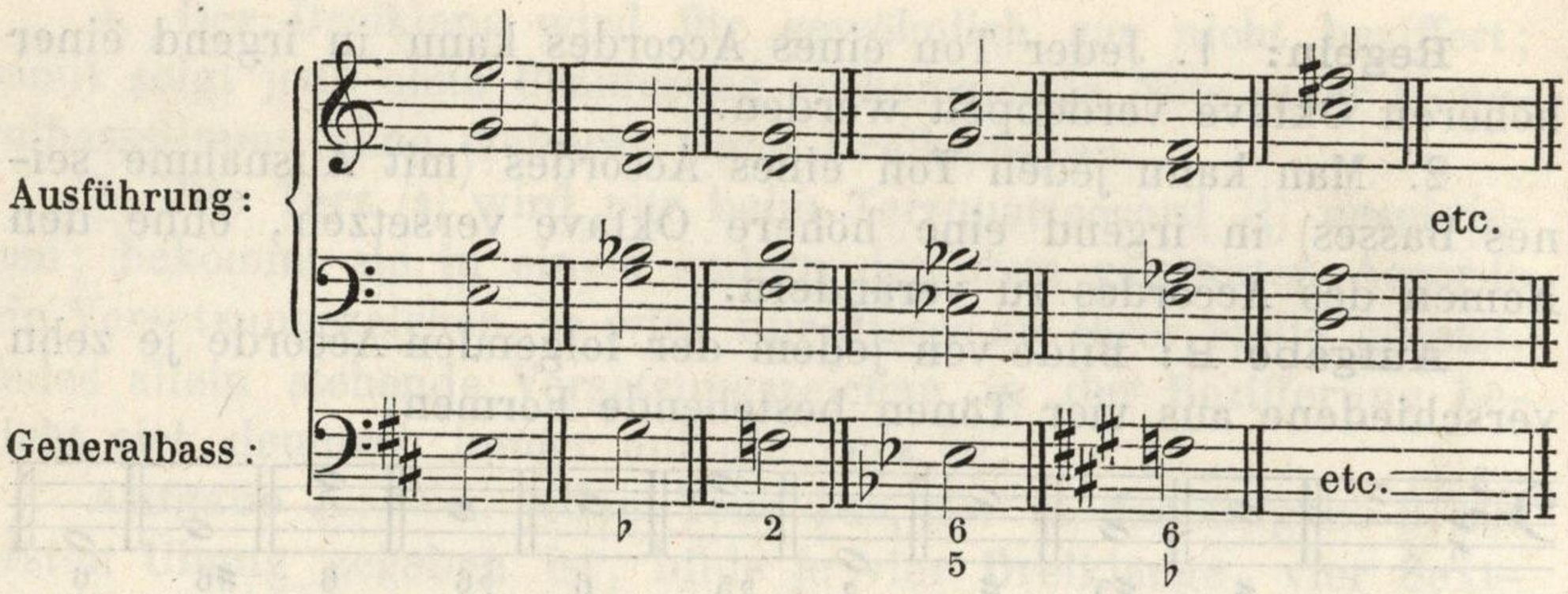
Aufgabe B: Bilde von jedem der folgenden Accorde je zehn verschiedene aus vier Tönen bestehende Formen.

Lösung: Man streiche bei jedem Accorde die für die linke Hand bestimmten Töne (höchstens 2) nach unten, die für die rechte Hand bestimmten (2 bis 3) Töne dagegen nach oben.

Aufgabe C: Bilde beliebige Formen der geübten Accorde (Dreiklänge, 6, $\frac{6}{4}$, 7, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und 2) und bezeichne sie in der Generalbassschrift bei beliebiger Vorzeichnung.

Lösung: Diese Übung lässt sich beliebig weit ausdehnen. Man wechsele dabei möglichst oft mit den Accorden in den zu bildenden Formen und mit den in der Generalbassstimme anzuwendenden Vorzeichnungen ab und gebe der Übung etwa den Umfang der vorigen Aufgabe. Am bequemsten löst man diese Aufgabe jedoch, wenn man aus einem vierstimmigen Choralbuche oder aus einer Chorliedersammlung verschiedene Sätze in die Generalbassschrift überträgt, indem man die einzelnen Harmonien unter der Bassstimme durch die entsprechenden Bezifferungen andeutet.

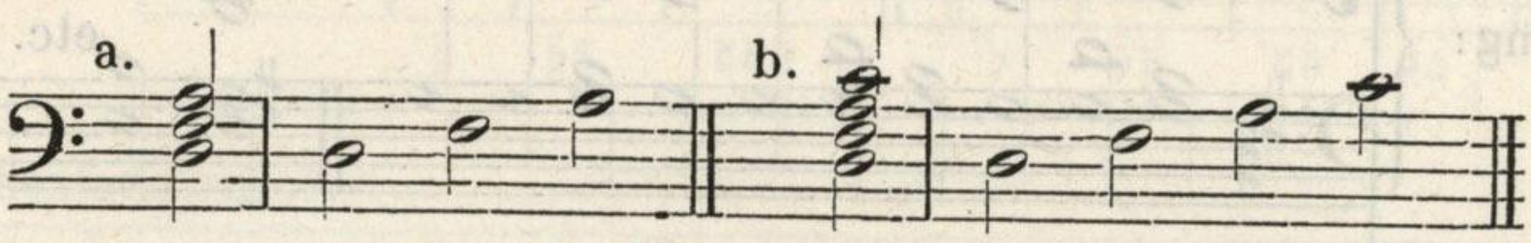
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Drittes Kapitel.

3. Übung. Umkehrungen und Lagen der Accorde.

Erklärung. Alle hier geübten Accorde (Dreiklänge, 6, $\frac{6}{4}$, 7, $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und 2) leitet man von Dreiklängen und Septimenaccorden ab. Dreiklänge und Septimenaccorde gelten deshalb für Grundaccorde. Die Ableitung der übrigen Accorde geschieht durch Oktavversetzung der Töne der Grundform. Die Töne eines Dreiklanges (a.) heissen der Reihe nach: Grundton, Terz und Quinte; im Septimenaccorde (b.) heissen sie: Grundton, Terz, Quinte und Septime.



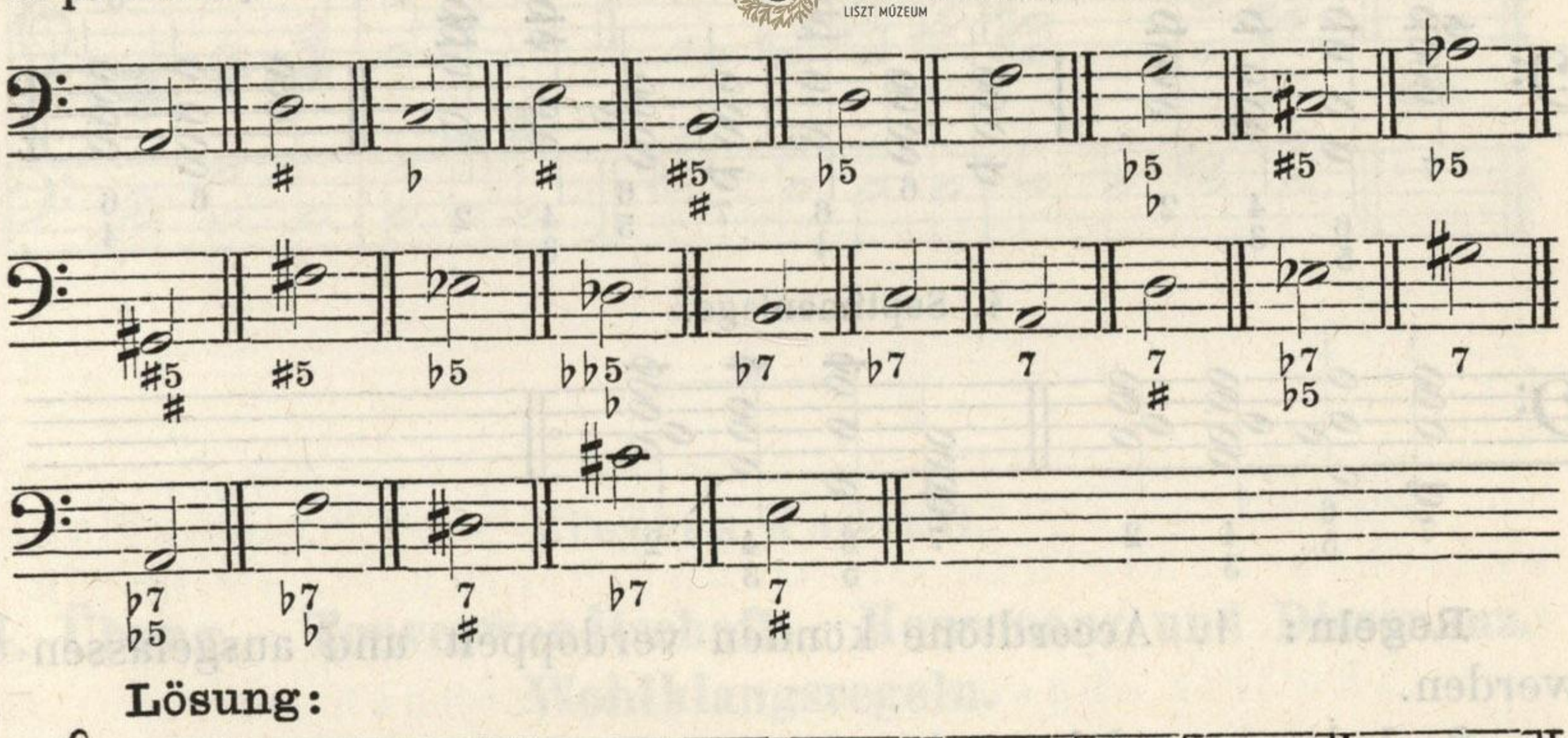
Wenn in irgend einem Accorde der Grundton im Basse liegt, so erscheint der betreffende Accord (Dreiklang oder Septimenaccord) in der Stammform (a.); legt man dagegen einen andern Ton (Terz, Quinte oder Septime) in den Bass — (die übrigen Töne können dann über dem Basse beliebig vertheilt sein) — so entsteht eine Umkehrung (b.) des betreffenden Accordes. Bei dem Dreiklange (c.) ergeben sich neben der Stammform zwei Umkehrungen (6 und $\frac{6}{4}$), beim Septimenaccorde (d.) dagegen drei ($\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und 2). Aus dem Dreiklange entstehen also Stammaccorde, Sextaccorde und Quartsextaccorde, je nachdem der Grundton, die Terz oder die Quinte des Dreiklanges im Basse liegt (c.); beim Septimenaccorde liegt in der Stammform der Grundton, im Quintsextaccorde die Terz, im Terzquartaccorde die Quinte und im Sekundaccorde die Septime der Grundform im Basse (d.).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Regeln: 1. Jeder Dreiklang kann erscheinen als Stammaccord, Sextaccord (6, erste Umkehrung) oder Quartsextaccord ($\frac{6}{4}$, zweite Umkehrung), je nachdem der Grundton, die Terz oder die Quinte im Basse liegt.

2. Ein Septimenaccord erscheint als Stammform (7), Quintsext- ($\frac{6}{5}$), Terzquart- ($\frac{4}{3}$) oder Sekundaccord (2), je nachdem man den Grundton, die Terz, die Quinte oder die Septime in den Bass legt.

Aufgabe A: Bilde von jedem der folgenden Dreiklänge und Septimenaccorde Stammform und Umkehrungen und beziffere sie.

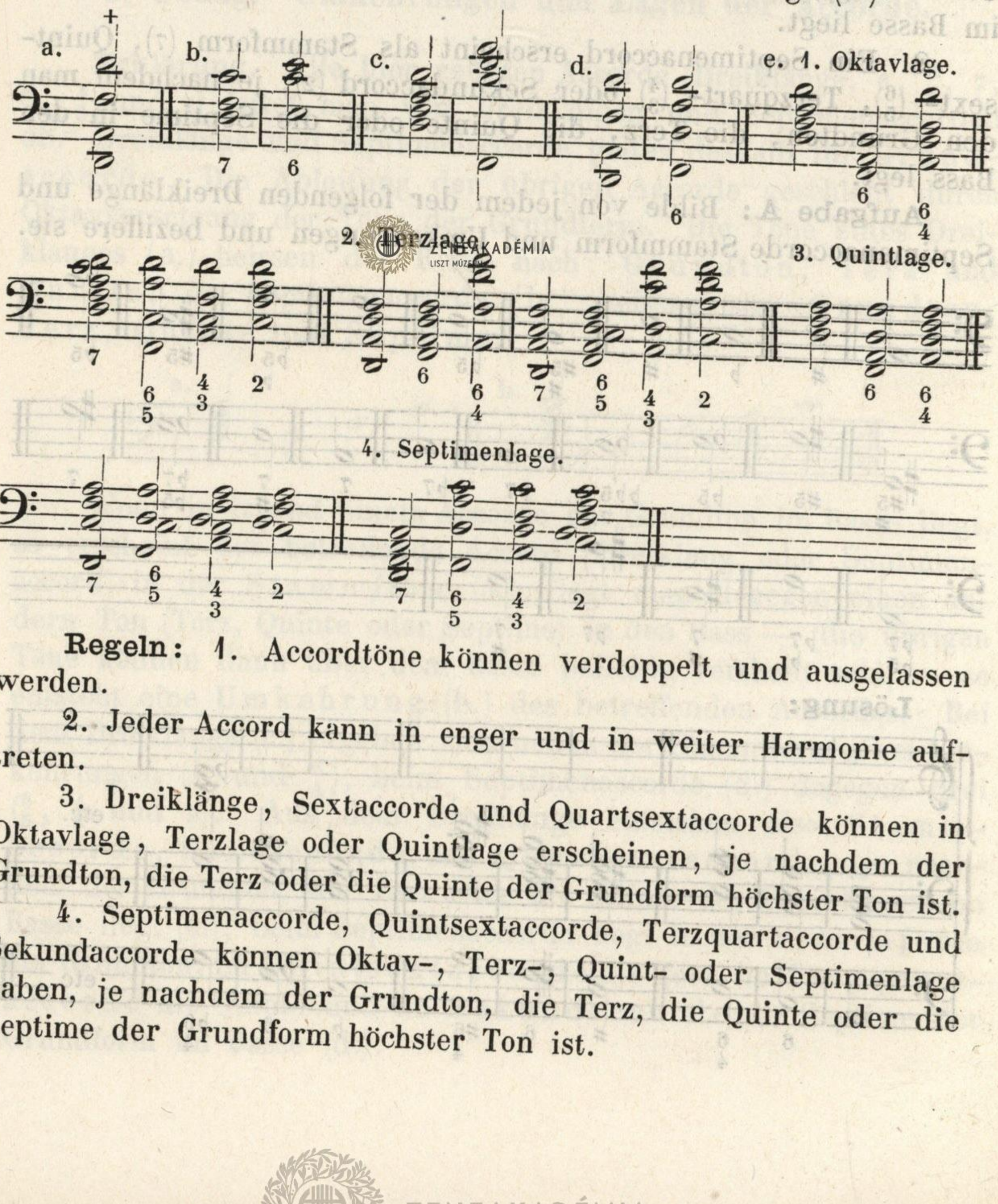


Lösung:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erklärung. Sobald in einem Accorde ein Ton gleichzeitig in verschiedenen Oktaven auftritt (a.), so sagt man, dieser Ton sei verdoppelt; fehlt dagegen ein wesentlicher Ton (b.), so gilt derselbe als ausgelassen. — Liegen die wesentlichen Töne eines Accordes als relativ höchste Töne so nahe bei einander, dass kein Accordton mehr zwischen sie treten kann (c.), so hat der Accord enge Lage oder enge Harmonie (der Basston kann hierbei so weit abliegen, als er will); im entgegengesetzten Falle (d.) erscheint ein Accord in weiter Lage, in erweiterter oder zerstreuter Harmonie.

Nach dem jedesmaligen höchsten Tone unterscheidet man verschiedene Umlagerungen oder Lagen eines Accordes. Man spricht von Oktav-, Terz-, Quint- und Septimenlage, je nachdem eine Oktave des Grundtons, der Terz, der Quinte oder der Septime der Grundform in der Oberstimme liegt (e.).



Regeln: 1. Accordtöne können verdoppelt und ausgelassen werden.

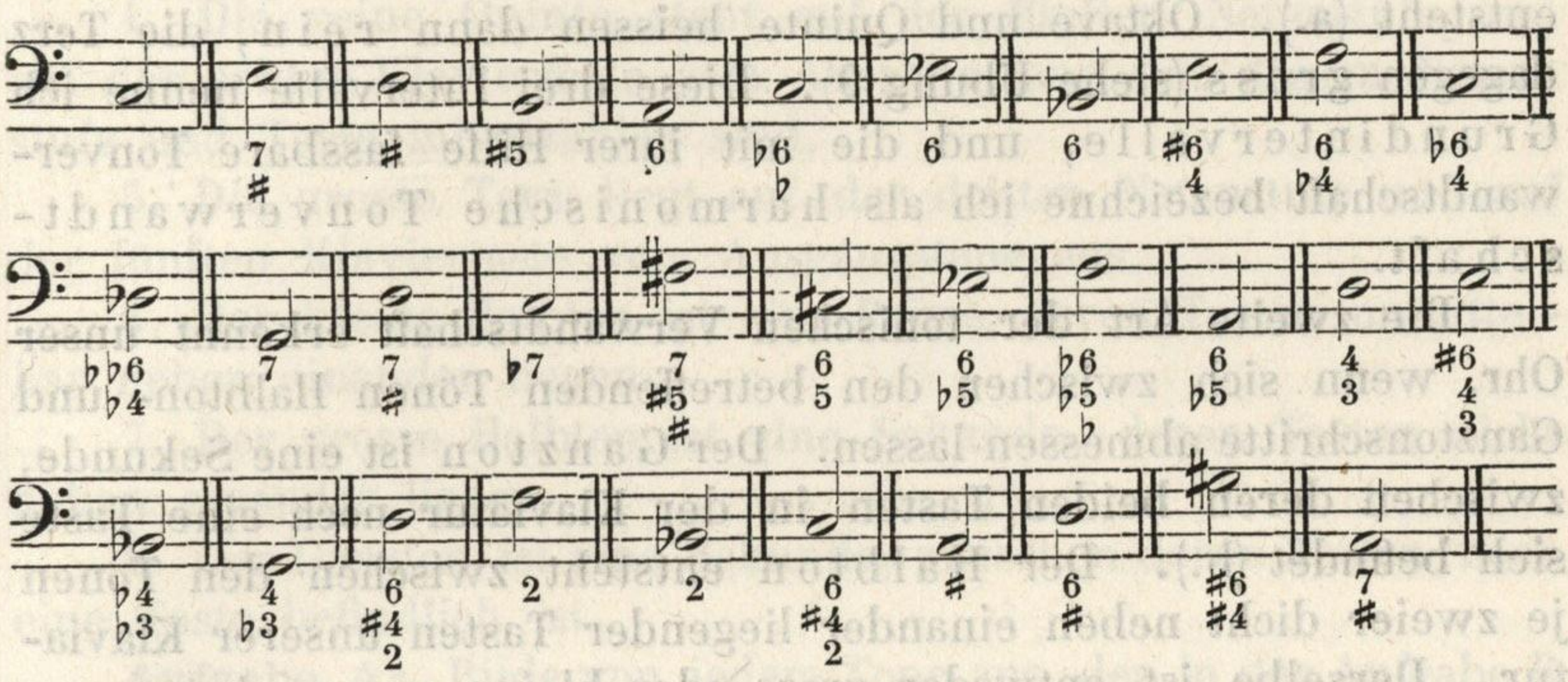
2. Jeder Accord kann in enger und in weiter Harmonie auftreten.

3. Dreiklänge, Sextaccorde und Quartsextaccorde können in Oktavlage, Terzlage oder Quintlage erscheinen, je nachdem der Grundton, die Terz oder die Quinte der Grundform höchster Ton ist.

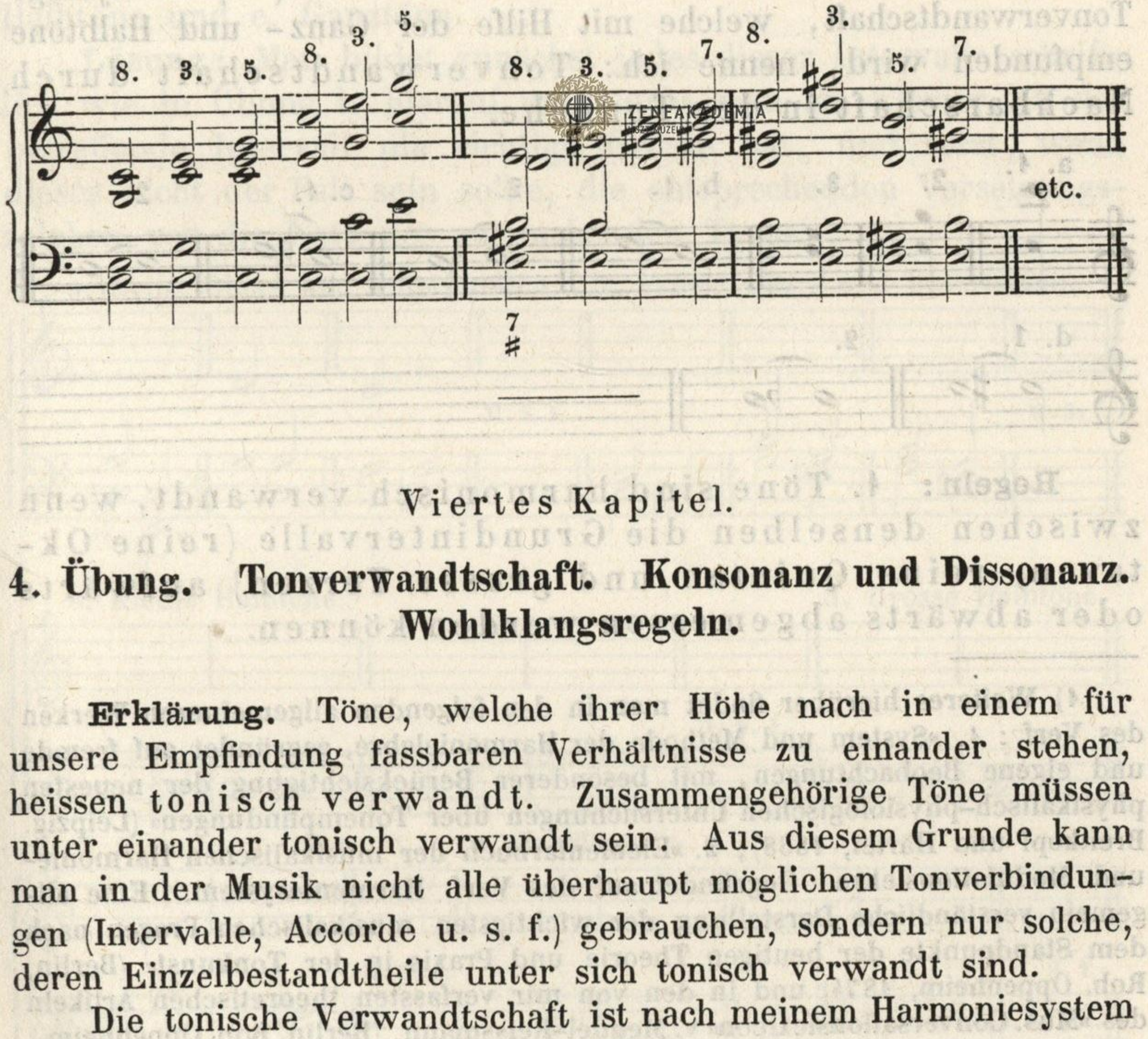
4. Septimenaccorde, Quintsextaccorde, Terzquartaccorde und Sekundaccorde können Oktav-, Terz-, Quint- oder Septimenlage haben, je nachdem der Grundton, die Terz, die Quinte oder die Septime der Grundform höchster Ton ist.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Aufgabe B: Bilde von jedem der folgenden Accorde je 6 (beim Dreiklange und seinen Umkehrungen) resp. 8 (bei Septimenaccorden und deren Umkehrungen) verschiedene vierstimmige (beziehungsweise fünfstimmige) Formen in enger und weiter Harmonie mit Bezeichnung der Lage.



Lösung: (Die Lage giebt man durch eine über den Accord gesetzte 8, 3, 5 resp. 7 an.)



Viertes Kapitel.

4. Übung. Tonverwandtschaft. Konsonanz und Dissonanz. Wohlklangsregeln.

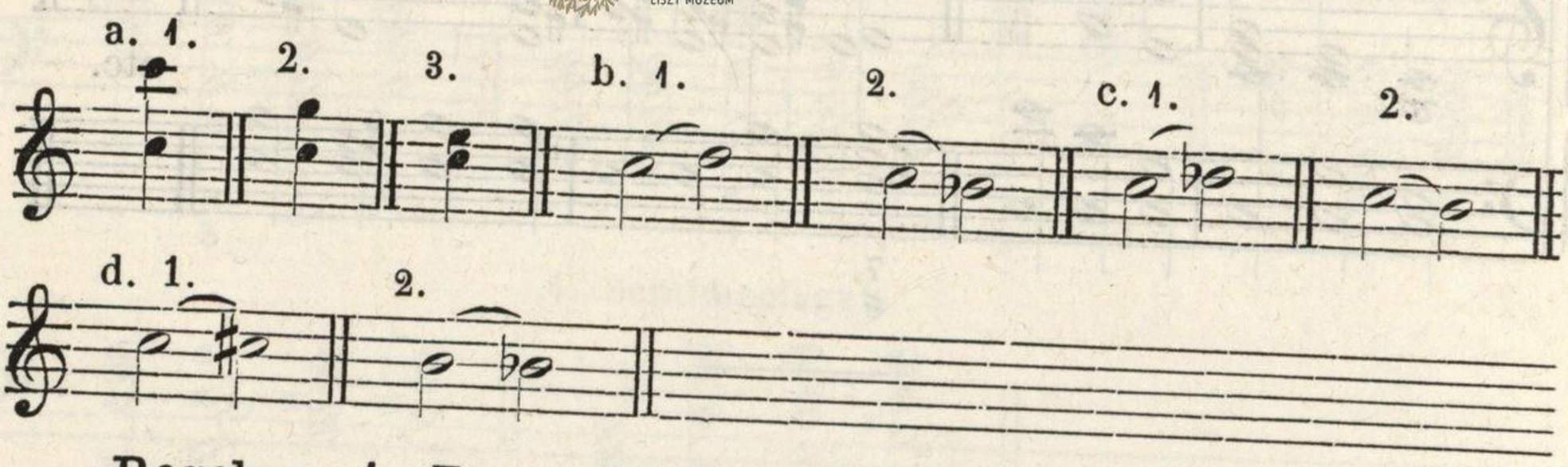
Erklärung. Töne, welche ihrer Höhe nach in einem für unsere Empfindung fassbaren Verhältnisse zu einander stehen, heissen tonisch verwandt. Zusammengehörige Töne müssen unter einander tonisch verwandt sein. Aus diesem Grunde kann man in der Musik nicht alle überhaupt möglichen Tonverbindungen (Intervalle, Accorde u. s. f.) gebrauchen, sondern nur solche, deren Einzelbestandtheile unter sich tonisch verwandt sind.

Die tonische Verwandtschaft ist nach meinem Harmoniesystem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

eine zweifache[1]). Die eine Art tonischer Verwandtschaft ist vorhanden, wenn sich zwischen den betreffenden Tönen Oktaven, Quinten und Terzen in derjenigen Grösse abmessen lassen, wie jedes dieser Intervalle in einer Durtonleiter (siehe Übung 8) zwischen dem Grundtone und der betreffenden (8., 5. resp. 3.) Stufe entsteht (a.). Oktave und Quinte heissen dann rein, die Terz dagegen gross (siehe Übung 9). Diese drei Intervalle nenne ich Grundintervalle, und die mit ihrer Hilfe fassbare Tonverwandtschaft bezeichne ich als harmonische Tonverwandtschaft.

Die zweite Art der tonischen Verwandtschaft erkennt unser Ohr, wenn sich zwischen den betreffenden Tönen Halbton- und Ganztonschritte abmessen lassen. Der Ganzton ist eine Sekunde, zwischen deren beiden Tasten in der Klaviatur noch eine Taste sich befindet (b.). Der Halbton entsteht zwischen den Tönen je zweier dicht neben einander liegender Tasten unserer Klaviatur. Derselbe ist entweder gross oder klein; gross heisst er, wenn beide Töne eine Sekunde bilden (c.), klein dagegen, wenn seine beiden Töne nur eine Prime ausmachen (d.). Diejenige Tonverwandtschaft, welche mit Hilfe der Ganz- und Halbtöne empfunden wird, nenne ich: Tonverwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe.



Regeln: 1. Töne sind harmonisch verwandt, wenn zwischen denselben die Grundintervalle (reine Oktaven, reine Quinten und grosse Terzen) aufwärts oder abwärts abgemessen werden können.

---

1) Weiteres hierüber findet man in den folgenden allgemeineren Werken des Verf.: 1. »System und Methode der Harmonielehre, gegründet auf fremde und eigene Beobachtungen, mit besonderer Berücksichtigung der neuesten physikalisch-physiologischen Untersuchungen über Tonempfindungen« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1868); 2. »Elementarbuch der musikalischen Harmonie- und Modulationslehre. Gegründet auf des Verf. Harmoniesystem. Eine allgemein verständliche Darstellung der wichtigsten musikalischen Fragen nach dem Standpunkte der heutigen Theorie und Praxis in der Tonkunst« (Berlin, Rob. Oppenheim, 1874) und in den von mir verfassten theoretischen Artikeln des »Mus. Conversationslexicon« v. Mendel-Reissmann. (Berlin, Rob. Oppenheim.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2. Töne sind durch Nachbarschaft in der Tonhöhe verwandt, wenn sie nicht weiter als einen Halbton oder höchstens einen Ganzton von einander abliegen.

3. Die reine Oktave führt stets denselben Namen wie ihr Ausgangston.

4. Die reine Quinte steht auf der fünften Notenstufe und auf der achten Klaviertaste vom Ausgangstone aus, dessen Notenstufe und Taste mitzuzählen sind.

5. Die grosse Terz liegt auf der dritten Notenstufe und auf der fünften Klaviertaste vom Ausgangstone aus.

6. Der kleine Halbton ist eine Prime, deren Tasten unmittelbar neben einander liegen.

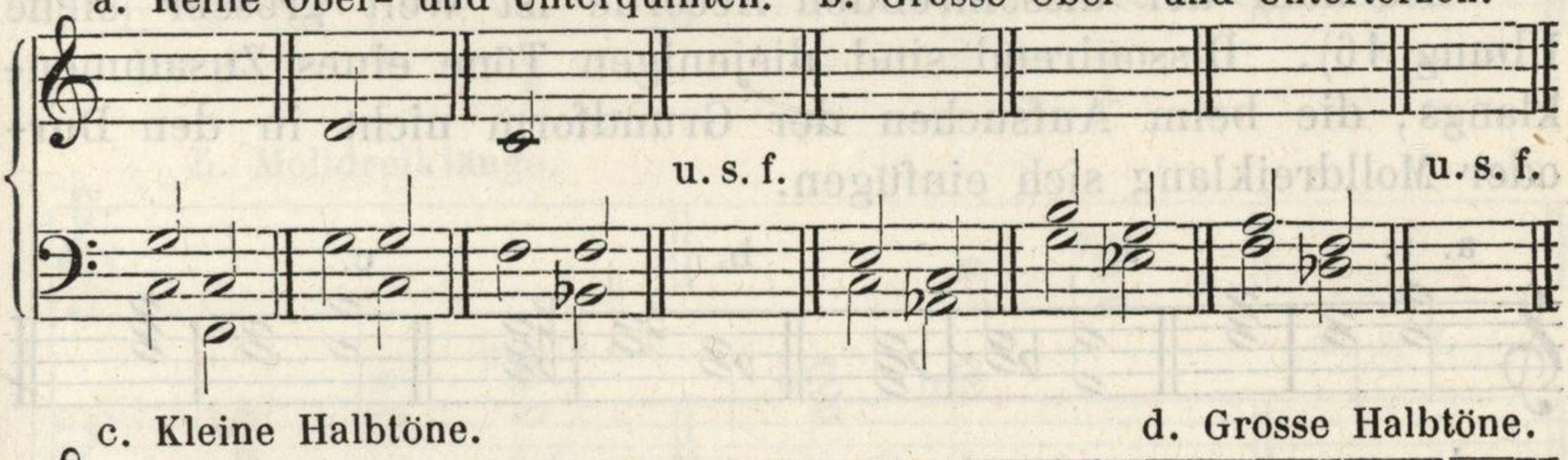
7. Der grosse Halbton ist eine Sekunde, deren Tasten dicht neben einander liegen.

8. Der Ganzton ist eine Sekunde, zwischen deren Tasten noch eine Taste befindlich ist.

Aufgabe A: Bilde von jedem Tone aus, der in der Aufgabe B zu Übung 1 gegeben ist, folgende Intervalle aufwärts und abwärts: a. reine Quinten, b. grosse Terzen, c. kleine Halbtöne, d. grosse Halbtöne und e. Ganztöne.

Lösung: Man bildet zunächst jedes dieser Intervalle schriftlich wie in Übung 1; hierauf untersucht man am Klavier, ob das betreffende Intervall die richtige Grösse hat, und setzt, wenn dieses nicht der Fall sein sollte, die entsprechenden Versetzungszeichen vor die Note des zu suchenden Tones.

a. Reine Ober- und Unterquinten. b. Grosse Ober- und Unterterzen.



c. Kleine Halbtöne. d. Grosse Halbtöne.

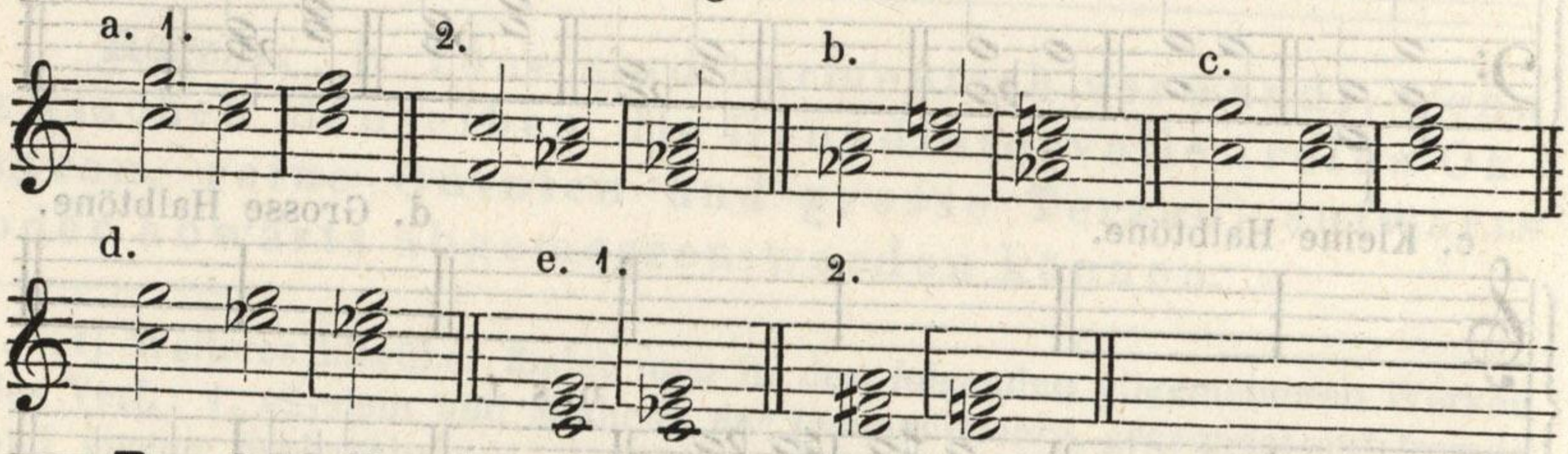
e. Ganztöne.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erklärung. Wenn man drei oder mehr wesentlich verschiedene aber harmonisch verwandte Töne mit einander verbindet, so entsteht ein Accord[1]) oder eine Harmonie. In den Grundformen der Accorde (siehe Seite 40) sind nur reine Quinten und grosse Terzen aufwärts oder abwärts abzumessen. Liegen alle abzumessenden Grundintervalle von einem Tone aus nach derselben Seite (a.), so ist der Accord konsonirend oder eine Konsonanz; ist dieses nicht der Fall, so heisst der Accord (b.) dissonirend oder eine Dissonanz.

Jeder konsonirende Accord ist ein Dreiklang, denn es lassen sich nur je eine reine Quinte und eine grosse Terz von einem Tone aus nach derselben Seite abmessen. Es kann nur zwei Arten konsonirender Grundaccorde geben, weil sich Intervalle von einem Tone aus nur nach zwei Seiten (nach oben und nach unten) abmessen lassen. In der ersten Art der konsonirenden Accorde sind grosse Terz und reine Quinte vom Grundtone des Accordes aufwärts gemessen (c.); ein solcher Accord heisst ein grosser oder harter Dreiklang, besser aber ein Durdreiklang. In der zweiten Art sind die beiden Grundintervalle (grosse Terz und reine Quinte) von der Quinte der Grundform abwärts zu messen (d.); ein solcher Accord heisst ein kleiner, weicher oder Molldreiklang. — Jeder dieser Dreiklänge bekommt seinen speciellen Namen von seinem Grundtone; somit giebt es zu jedem Tone des Tonsystems je einen Durdreiklang und einen Molldreiklang (*C*durdreiklang, *C*molldreiklang etc., e.).

Die Zahl der dissonirenden Accorde ist weit grösser (siehe Übung 16). Dissonirend sind diejenigen Töne eines Zusammenklangs, die beim Aufsuchen der Grundform nicht in den Dur- oder Molldreiklang sich einfügen.



Regeln: Der Durdreiklang besteht aus Grundton, grosser Terz und reiner Quinte; man findet also seine Grundform, wenn

---

1) Der Begriff Accord ist hier schon genauer begrenzt, als dieses in der Definition auf S. 36 und bei allen andern Theoretikern der Fall ist. Eingehenderes findet man in den späteren Übungen und in den bereits genannten allgemeineren Werken des Verfassers.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

man von seinem Grundtone aus eine grosse Terz und eine reine Quinte aufwärts misst.

2. Der Molldreiklang hat denselben Grundton und dieselbe Quinte wie der gleichnamige Durdreiklang, seine Terz aber ist einen kleinen Halbton tiefer als die Durterz; man findet den Molldreiklang daher am bequemsten, wenn man von dem Grundtone aus erst den Durdreiklang bildet und dann die Terz durch Versetzungszeichen um einen kleinen Halbton tiefer legt.

3. Jeder Dur- und jeder Molldreiklang wird nach seinem Grundtone benannt. Will man einen Dur- oder Molldreiklang recht kurz schriftlich andeuten, so schreibt man seinen Grundton für Dur mit einem grossen, für Moll mit einem kleinen Buchstaben (C = Cdurdreiklang, f = Fmolldreiklang).

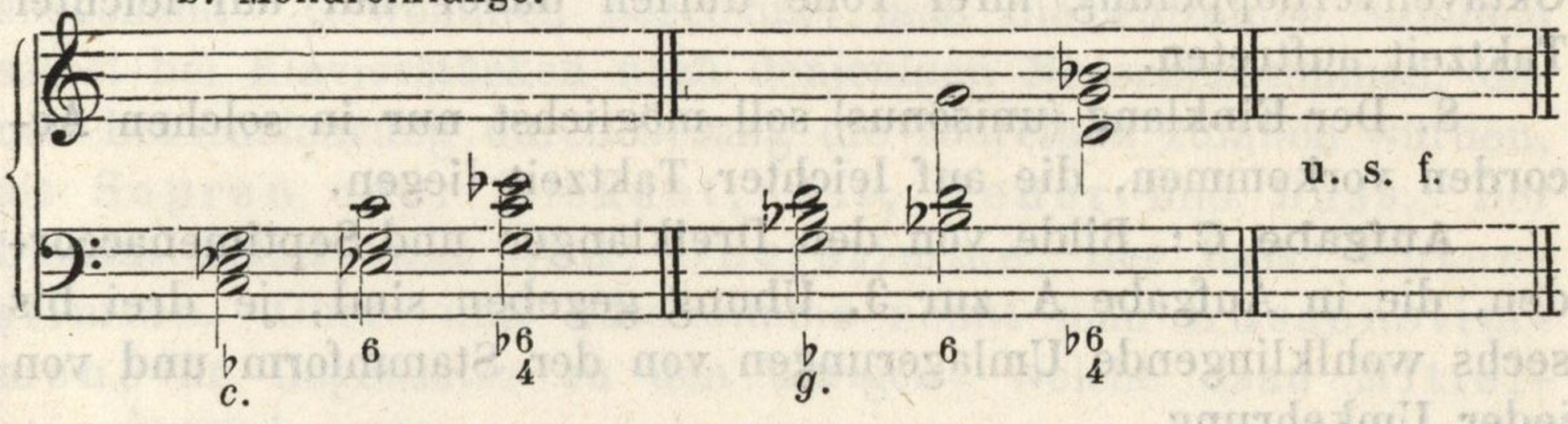
4. Dissonirend sind in einem Zusammenklange alle diejenigen Töne, welche sich bei der Zurückführung auf die Grundform (siehe Übung 3) nicht in einen Dur- oder Molldreiklang einordnen.

Aufgabe B: Von jedem gegebenen Tone aus (siehe Aufgabe B zu Übung 1) bilde je einen Dur- und einen Molldreiklang mit seinen Umkehrungen und beziffere jeden Accord.

Lösung:

a. Durdreiklänge.

b. Molldreiklänge.



Erklärung. Ein und derselbe Accord klingt nicht in allen seinen Umkehrungen und Umlagerungen gleich gut. Verschiedenartige Umstände (Umfang des Accordes, gegenseitige Entfernung der einzelnen Accordtöne, Verdoppelung einzelner Töne u. dergl.) bewirken einen verschiedenartigen Klang bei den Umlagerungen desselben Accords. Um daher einen möglichst hohen Grad von Wohlklang zu erzielen, sind bei der Bildung jedes einzelnen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Accordes gewisse Regeln (Wohlklangsregeln) zu beachten[1]). Dieselben behalten aber nur so lange Geltung, als sie nicht zu einem Verletzen von wichtigeren Regeln und Gesetzen Anlass geben und so lange die Rücksicht auf den sinnlichen Wohlklang besondere Wichtigkeit hat.

Regeln: 1. Der Stammaccord hat den vollsten und besten Klang; er ist daher auch am häufigsten zu verwenden. Weniger wohlklingend ist der Sextaccord, und am schlechtesten wirkt der Quartsextaccord. Der letztere ist daher am Anfange und am Schlusse zu vermeiden und sollte im Übrigen möglichst selten angewendet werden.

2. Ein ähnliches Verhältnis findet statt zwischen der Stammform und den Umkehrungen eines Septimenaccordes.

3. Der Umfang eines Accordes soll (ausser in der Stammform) in der Regel zwei Oktaven nicht übersteigen; die Töne jedes Accordes sind so zu vertheilen, dass sie mit beiden Händen bequem zu greifen sind.

4. Die Entfernung zwischen je zwei und zwei der drei oberen Töne eines Accordes soll selten mehr als eine Sexte betragen; die beiden tiefsten Töne des Accordes können sich weiter von einander entfernen, sie dürfen aber in tiefer Lage einander wiederum nicht zu nahe kommen.

5. Wenn ein Ton verdoppelt werden muss, so verdoppelt man am liebsten den Grundton; Terz und Quinte verdoppelt man nur dann gern, wenn sie konsoniren und im Basse liegen.

6. Dissonirende Töne dürfen nicht verdoppelt werden.

7. Muss ein Ton ausgelassen werden, so soll dieses am seltensten die Terz sein; leere Quarten und Quinten mit und ohne Oktavenverdoppelung ihrer Töne dürfen daher nur auf leichter Taktzeit auftreten.

8. Der Einklang (unisonus) soll möglichst nur in solchen Accorden vorkommen, die auf leichter Taktzeit liegen.

Aufgabe C: Bilde von den Dreiklängen und Septimenaccorden, die in Aufgabe A zur 3. Übung gegeben sind, je drei bis sechs wohlklingende Umlagerungen von der Stammform und von jeder Umkehrung.

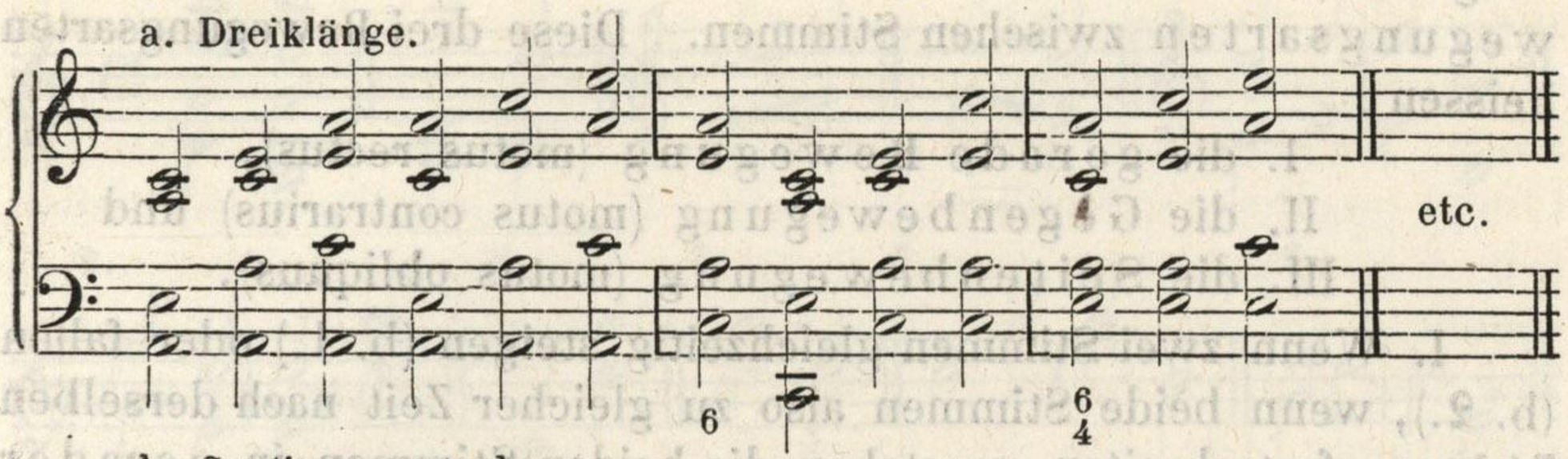
---

1) Die Begründung dieser Regeln, die aus den entstehenden Schwebungen u. dergl. mehr abzuleiten ist, sehe man im »System« auf S. 98 ff. und im »Elementarbuche« auf S. 28 ff. nach. Dort wird man auch Nachweis darüber finden, warum diese Wohlklangsregeln oft mit Rücksicht auf gute Stimmführung, auf Konsequenz in der Bewegung und aus ähnlichen Gründen unbeachtet bleiben müssen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lösung:

a. Dreiklänge.



b. Septimenaccorde.

Fünftes Kapitel.

5. Übung. Accordverbindungen nach bezifferten Bässen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erklärung. Wenn man mehrere Accorde oder verschiedene Umlagerungen eines Accordes mit einander verbindet, so entstehen so viel Tonreihen, so viel Töne jeder der verbundenen Zusammenklänge enthält. Jede solche Tonreihe heisst eine Stimme. Man unterscheidet die einzelnen Stimmen eines mehrstimmigen Satzes als erste, zweite etc. Stimme, von der höchsten Stimme ausgehend. Gewöhnlich bezeichnet man die einzelnen Stimmen selbst bei Klavierstücken nach denjenigen Menschenstimmen, denen bei Ausführung durch Gesang die Tonreihen zufallen würden, als Sopran oder Diskant, Alt, Tenor und Bass. Der Diskant heisst auch wohl: Oberstimme, der Bass: Unterstimme. Ober- und Unterstimme nennt man Aussenstimmen, im Gegensatze zu den übrigen, welche dann Mittelstimmen heissen.

Bei dem Übergange aus dem einen Zusammenklange in einen andern Zusammenklang kann jede einzelne Stimme steigen, fallen oder liegen bleiben. Es kann hierbei vorkommen, dass sich nur eine Stimme fortbewegt, während die anderen Stimmen liegen bleiben; es können aber auch mehrere oder alle Stimmen gleichzeitig fortschreiten (a. 1. u. 2.). Sobald man je zwei und zwei Stimmen nach ihrer Fortschreitung mit einander

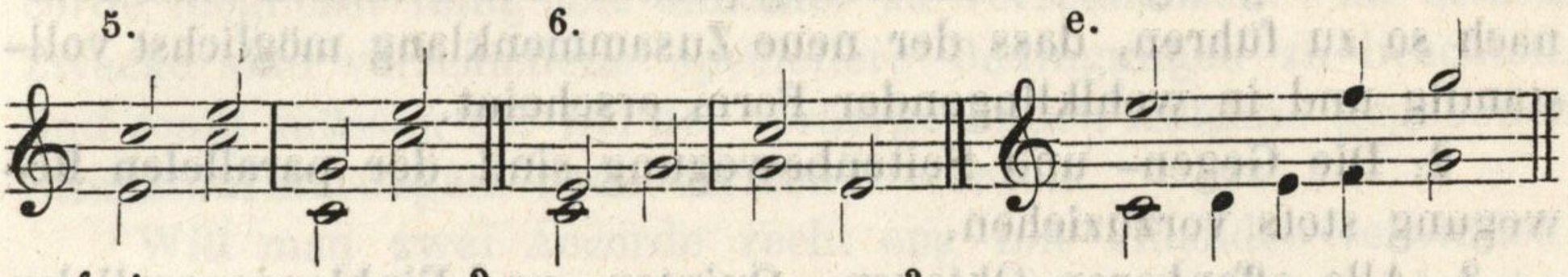
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vergleicht, so erhält man die drei verschiedenen (relativen) Bewegungsarten zwischen Stimmen. Diese drei Bewegungsarten heissen:

I. die gerade Bewegung (motus rectus),
II. die Gegenbewegung (motus contrarius) und
III. die Seitenbewegung (motus obliquus).

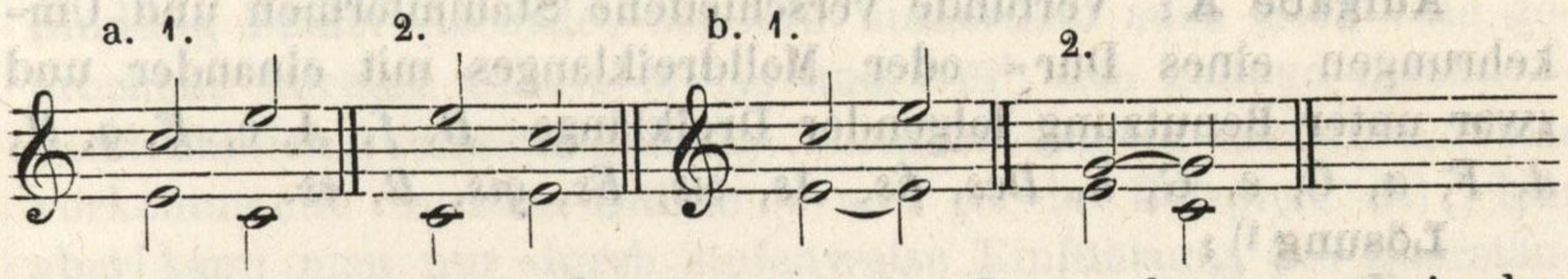
I. Wenn zwei Stimmen gleichzeitig steigen (b. 1.) oder fallen (b. 2.), wenn beide Stimmen also zu gleicher Zeit nach derselben Richtung fortschreiten, so stehen die beiden Stimmen in gerader Bewegung. Die bei dieser Bewegung entstehenden gleichzeitigen Schritte zweier Stimmen heissen parallele Fortschreitungen oder Parallelen. Man unterscheidet und benennt solche Parallelen jedesmal nach demjenigen Intervall, zu welchem beide Stimmen fortschreiten. Ergreifen demnach zwei Stimmen bei gerader Bewegung eine Oktave, eine Sexte, eine Quinte, eine Quarte, eine Terz oder einen Einklang, so entstehen (je nach dem Intervall): Oktavenparallelen (c. 1. und d. 1.), Sextenparallelen (c. 2. und d. 2.), Quintenparallelen (c. 3. und d. 3.), Quartenparallelen (c. 4. und d. 4.), Terzenparallelen (c. 5. und d. 5.) oder Einklangsparallelen (c. 6 und d. 6.). Ist in einem dieser Fälle das vorhergehende Intervall von derselben Art (bei Einklangsparallelen ein Einklang, bei Terzenparallelen eine Terz u. s. f.), so sind die Parallelen ohne weiteres erkennbar, und sie heissen deshalb: offenbare, wirkliche oder offene Parallelen (c. 1—6.). Geht dagegen ein grösseres oder ein kleineres Intervall vorher (bei Oktavenparallelen eine Decime, Sexte, Quinte etc.), so heissen die Parallelen verdeckt oder versteckt (d. 1—6.), weil man sie nicht ohne weiteres erkennt. Diese Art von verdeckten Parallelen nennt man auch wohl Einschiebeparallelen, weil sie erst durch das Einschieben von Tönen (e.) deutlich zu erkennen sind. — Eine zweite Art von verdeckten Parallelen entsteht dadurch, dass zwischen den Tönen, welche die Parallelen bilden, auf leichter Taktzeit Pausen oder unwichtigere Nebentöne eingeschoben werden (f.). Diese Parallelen werden deutlicher sichtbar, wenn man nur die accentuirten Töne beachtet und die unaccenutirten auslässt. Man nennt die letztere Art verdeckter Parallelen daher auch wohl: Accentparallelen. — Gottfr. Weber (»Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst«, IV. S. 46 ff.) führt noch verschiedene andere verdeckte Parallelen auf, die hier übergangen werden können. (Man sehe auch des Verf. »Elementarbuch« S. 76 und 93 nach.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



II. Wenn zwei Stimmen gleichzeitig nach entgegengesetzten Seiten fortschreiten, d. h. wenn die eine Stimme fällt, während die andere Stimme steigt, so haben die Stimmen Gegenbewegung (a.).

III. Bleibt die eine Stimme liegen, während die andere Stimme steigt (b. 1.) oder fällt (b. 2.), so stehen die beiden Stimmen in Seitenbewegung.



In drei-, vier- und mehrstimmigen Sätzen können zwei oder alle drei Bewegungsarten gleichzeitig stattfinden, weil man jede einzelne Stimme mit jeder andern vergleichen muss. Die Art und Weise, wie die sämmtlichen Stimmen eines mehrstimmigen Satzes im Verhältnis zu einander fortschreiten, heisst die Stimmführung des Satzes. Diese Stimmführung ist gut und fehlerfrei, wenn sie so beschaffen ist, dass jede Stimme möglichst selbständig hervortritt, jeder einzelne Zusammenklang aber möglichst voll-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM
MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA

und wohlklingend wirkt. Somit muss bei einer guten Stimmführung alles das vermieden werden, was die Selbständigkeit der Stimmen beeinträchtigen und den Wohlklang des Satzes stören kann. Zu beachten sind demnach zunächst die in der vorigen Übung gegebenen Wohlklangsregeln. Was dann die Selbständigkeit der einzelnen Stimmen betrifft, so kann dieselbe bei Anwendung der Gegen- und der Seitenbewegung nicht leicht eine Einbusse erleiden, wohl aber bei Anwendung der parallelen Fortschreitung. Um nun bei Anwendung der letzten Bewegungsart die Selbständigkeit der einzelnen Stimmen möglichst zu erhalten, sind gewisse Regeln aufgestellt worden, die man Stimmführungsregeln zu nennen pflegt.

Regeln: 1. Die Wohlklangsregeln sind zu beachten, wenigstens so lange, als sie nicht zu Fehlern gegen die wichtigeren Stimmführungsregeln Veranlassung geben. Die Stimmen sind demnach so zu führen, dass der neue Zusammenklang möglichst vollständig und in wohlklingender Form erscheint.

2. Die Gegen- und Seitenbewegung sind der parallelen Bewegung stets vorzuziehen.

3. Alle offenbaren Oktaven-, Quinten- und Einklangsparallelen sind verboten. — Verdeckte Oktaven-, Quinten- und Einklangsparallelen sind möglichst zu vermeiden, wenigstens an auffälligen Stellen (zwischen Aussenstimmen u. s. f.); indessen sind diese verdeckten Parallelen bei der Verbindung von Umkehrungen desselben Accordes viel weniger auffallend, als wenn man (wie in der Aufgabe B) verschiedene Accorde in einander übergehen lässt.

4. Offenbare Quartenparallelen bei Betheiligung der Bassstimme müssen vermieden werden.

5. Allzugrosse parallele Sprünge auch in anderen Intervallen sind möglichst zu umgehen.

Aufgabe A: Verbinde verschiedene Stammformen und Umkehrungen eines Dur- oder Molldreiklanges mit einander und zwar unter Benutzung folgender Dreiklänge: *D*, *f*, *A*, *c*, *E*, *g*, *H*, *d*, *F*, *a*, *C*, *e*, *G*, *h*, *Des*, *fis*, *As*, *cis*, *Es*, *gis*, *B*, *es*.

Lösung [1]**:**

1) Von dieser Aufgabe an kann man die Lösungen, nachdem sie schriftlich genügend durchgearbeitet sind, gleich am Klaviere üben lassen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erklärung. Bei dem Aussetzen einer Generalbassstimme sind wesentlich verschiedene Accorde (konsonirende wie dissonirende) mit einander zu verbinden, und nicht bloss, wie in der vorhergehenden Aufgabe, die verschiedenen Umlagerungen eines und desselben konsonirenden Accordes. Es kommt deshalb bei der jetzigen Übung noch darauf an, die einander folgenden Accorde möglichst innig mit einander zu verschmelzen. Zu diesem Zwecke sind verschiedene speciellere Bedingungen zu beachten, und somit müssen die bei der vorhergehenden Aufgabe gegebenen Stimmführungsregeln noch vermehrt werden.

Will man zwei Accorde recht eng mit einander verbinden, so wird man wohl thun, den gemeinschaftlichen Ton beider Accorde möglichst in derselben Stimme festzuhalten, die andern Stimmen aber zu den ihnen am nächsten gelegenen Tönen des neuen Accordes (also möglichst stufenweise) fortschreiten zu lassen. Das letztere ist besonders in denjenigen Fortschreitungen zu beachten, in denen beide Accorde eine und dieselbe Note, aber diese in chromatisch verschiedener Gestalt enthalten (a.) In diesem Falle müssen die betreffenden beiden Noten in derselben Stimme einander folgen (b.); verlegt man diese Noten in zwei verschiedene Stimmen (c.), so entsteht der sogenannte unharmonische Querstand, bei welchem nicht bloss eine weniger gute Verbindung beider Accorde, sondern ausserdem auch noch eine gebrochene unreine Oktave (*g'-gis* und *e-es'*) sich geltend macht. — Ganz ähnlich querständig klingt übrigens eine in derselben Weise vorkommende unreine Quinte (*c* und *gis* im Beispiele d.); hier aber kann man nur durch stufenweise Einführung des querständigen Tones von einem andern Tone des vorhergehenden Accordes aus einigermassen Abhilfe schaffen (e.) und nicht dadurch, dass man die beiden Töne in dieselbe Stimme verlegt. — Stufenschritte sind besonders in allen denjenigen Fällen anzuwenden, in welchen diese Schritte nur einen kleinen oder grossen Halbton (siehe S. 45) ausmachen. In diesem Falle haben die betreffenden Töne gewissermassen das Betreben, in der entsprechenden Weise fortzuschreiten; man bezeichnet sie daher wohl auch als

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

strebende Töne (siehe unten und Übung 11) und darf sie als solche nicht verdoppeln.

Ganz besondere Aufmerksamkeit ist noch auf die dissonirenden Töne zu richten. Wie man erkennt, welche Töne eines Zusammenklanges dissoniren, wurde schon auf S. 46 angegeben. Man hat darnach jeden Zusammenklang auf seine Grundform zurückzuführen und dann zu sehen, welche Töne sich nicht in den Dur- oder Molldreiklang einordnen lassen. Diese dissonirenden Töne sollen, wenn sie schon im vorhergehenden Accorde vorhanden waren (a.), in derselben Stimme festgehalten (man sagt: vorbereitet, als Vorhalt gebraucht) werden (b.) Kommen diese Töne in dem vorhergehenden Accorde nicht vor, so muss man sie durch Stufenschritte einführen (c.). — Bei weiterem Fortschreiten zu einem neuen Accorde müssen die dissonirenden Töne stufenweise abwärts geführt (aufgelöst) werden (d.). Aufwärts führt man sie in Generalbassstimmen nur dann, wenn sich durch dieses Aufwärtsführen ein Halbtonschritt ergiebt, während abwärts kein Stufenschritt möglich war (e.). — Diese bestimmte Fortschreitung dissonirender Töne verbietet eine Verdoppelung derselben unter allen Umständen, da sonst offenbare Oktavenparallelen entstehen würden. Töne, die eine bestimmte Fortschreitung gleichsam fordern, heissen strebende Töne (siehe oben). Somit gehören alle Dissonanzen in die Gattung der strebenden Töne, zu welcher Gattung ausser dieser Art besonders auch noch alle Nachbartöne (siehe Übung 11, Aufgabe B) zu zählen sind.

Selbstverständlich ist, dass die zur vorhergehenden Aufgabe gehörenden Regeln auch hier Beachtung finden müssen. Nur eine Art der verdeckten Oktaven-, Quinten- und Einklangsparallelen entsteht hier, die ganz unbedenklich ist; es sind dieses solche Parallelen, in denen eine Stimme stufenweise, die andere sprungweise fortschreitet (f.). Diese Parallelen haben wegen des Gegensatzes zwischen stufenweiser und sprungweiser Fortschreitung nichts Parallelenartiges mehr an sich. Fortschreitungen jedoch, in denen in den Aussenstimmen reine Quinten und reine Oktaven

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

einander unmittelbar folgen, behalten selbst in diesem Falle (g.) — und in den übrigen Fällen sogar bei Anwendung der Gegenbewegung (h.) — etwas Fehlerhaftes an sich.

Regeln: 1. Die zu der vorhergehenden Aufgabe A gegebenen Regeln sind auch hier zu beachten. Verdeckte Oktaven-, Quinten- und Einklangsparallelen sind jedoch vollständig erlaubt, wenn die eine Stimme stufenweise, die andere dagegen sprungweise fortschreitet; nur in den Aussenstimmen meide man die unmittelbare Aufeinanderfolge von reinen Quinten und reinen Oktaven auch in diesem Falle und selbst bei Anwendung der Gegenbewegung so viel als möglich.

2. Haben zwei Accorde einen gemeinschaftlichen Ton, so ist dieser in derselben Stimme festzuhalten, sobald dieses nicht die Oberstimme ist.

3. Jede an der Bewegung theilnehmende Stimme schreitet möglichst zu dem nächstliegenden Tone des neuen Accordes fort.

4. Dissonirende Töne dürfen nur als Vorhalte, oder, wenn dieses nicht geht, durch Stufenschritte eingeführt werden.

5. Aufzulösen sind dissonirende Töne möglichst durch stufenweises Abwärtsschreiten; aufwärts sind sie nur dann zu führen, wenn sie nach dieser Richtung hin einen Halbtonschritt machen können, während abwärts von ihnen aus kein Stufenschritt möglich ist.

6. Strebende Töne (dissonirende Töne und Töne, welche Halbtonschritte machen können) dürfen nicht verdoppelt werden.

7. Der unharmonische Querstand zwischen zwei Stimmen ist zu umgehen.

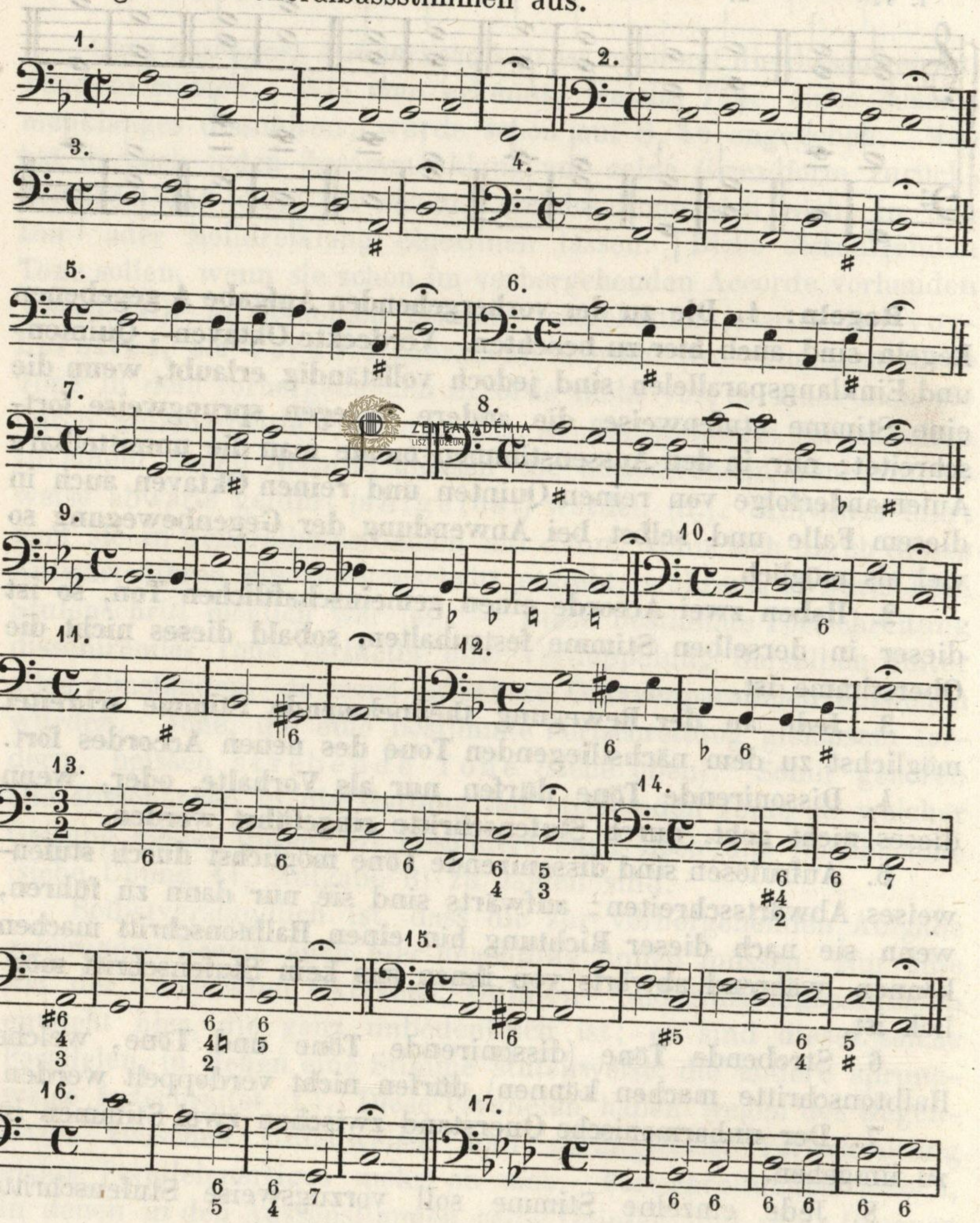
8. Jede einzelne Stimme soll vorzugsweise Stufenschritte

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

machen, namentlich aber dann, wenn ein Halbtonschritt möglich ist. Schritte in anderthalb Ganztönen (übermässige Sekundenschritte, siehe Übung 9), sowie Septimen- und Nonensprünge in einer Stimme sind gänzlich zu vermeiden.

9. Die Verbindung eines Accordes in enger Harmonie mit einem Accorde in weiter Harmonie gilt im Generalbasse nur unter besonderen Umständen als statthaft; deshalb ist ein solcher Übergang möglichst zu vermeiden, wenigstens aber gehe man so bald als möglich in die entsprechende Harmonielage zurück.

Aufgabe B: Setze unter Beachtung der gegebenen Regeln die folgenden Generalbassstimmen aus.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

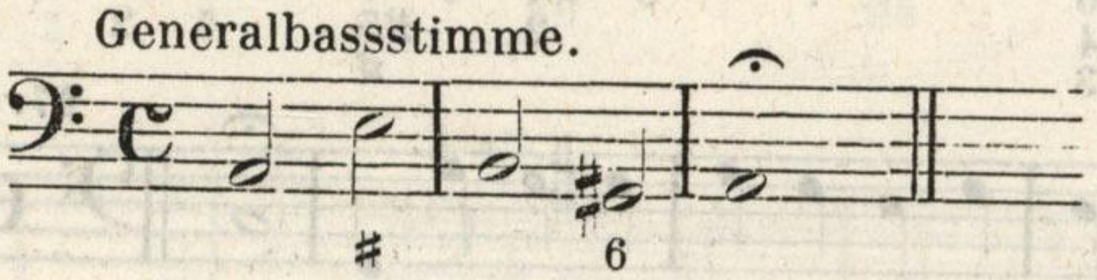
26.

27.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lösung [1]**:** Das Aussetzen von Generalbassstimmen geschieht in der Regel im vierstimmigen Satze. In einem vierstimmigen Accorde können die höheren Töne über dem Basstone noch sehr verschieden gelagert sein. Eine und dieselbe Generalbassstimme lässt demnach eine mehrfache Behandlung zu. In der Regel nimmt man von diesen Arten der Ausarbeitung sechs als die zu übenden an; diese sechs Arten der Ausarbeitung einer Generalbassstimme unterscheidet und benennt man nach Harmonie und Lage (siehe Übung 3) des konsonirenden Anfangsaccordes. So ergeben sich in enger wie in weiter Harmonie je drei Bearbeitungsarten (Oktav-, Terz- und Quintlage). In diesen sechs Arten ist nun jede der gegeben Generalbassstimmen zu bearbeiten. Man beachte bei diesen Bearbeitungen, dass auch im übrigen Verlaufe die Harmonieform (enge resp. weite Lage) möglichst beibehalten bleibt, die einzelnen Ausarbeitungen aber möglichst abweichend von einander gestaltet werden. Um Raum zu sparen, kann man die Bezifferung in jeder Ausarbeitung gleich unter das Basssystem der Klavierstimme schreiben. — Als Vorübung für die spätere Ausführung am Klavier spiele der Schüler jede Ausarbeitung mehrfach durch.

Generalbassstimme.



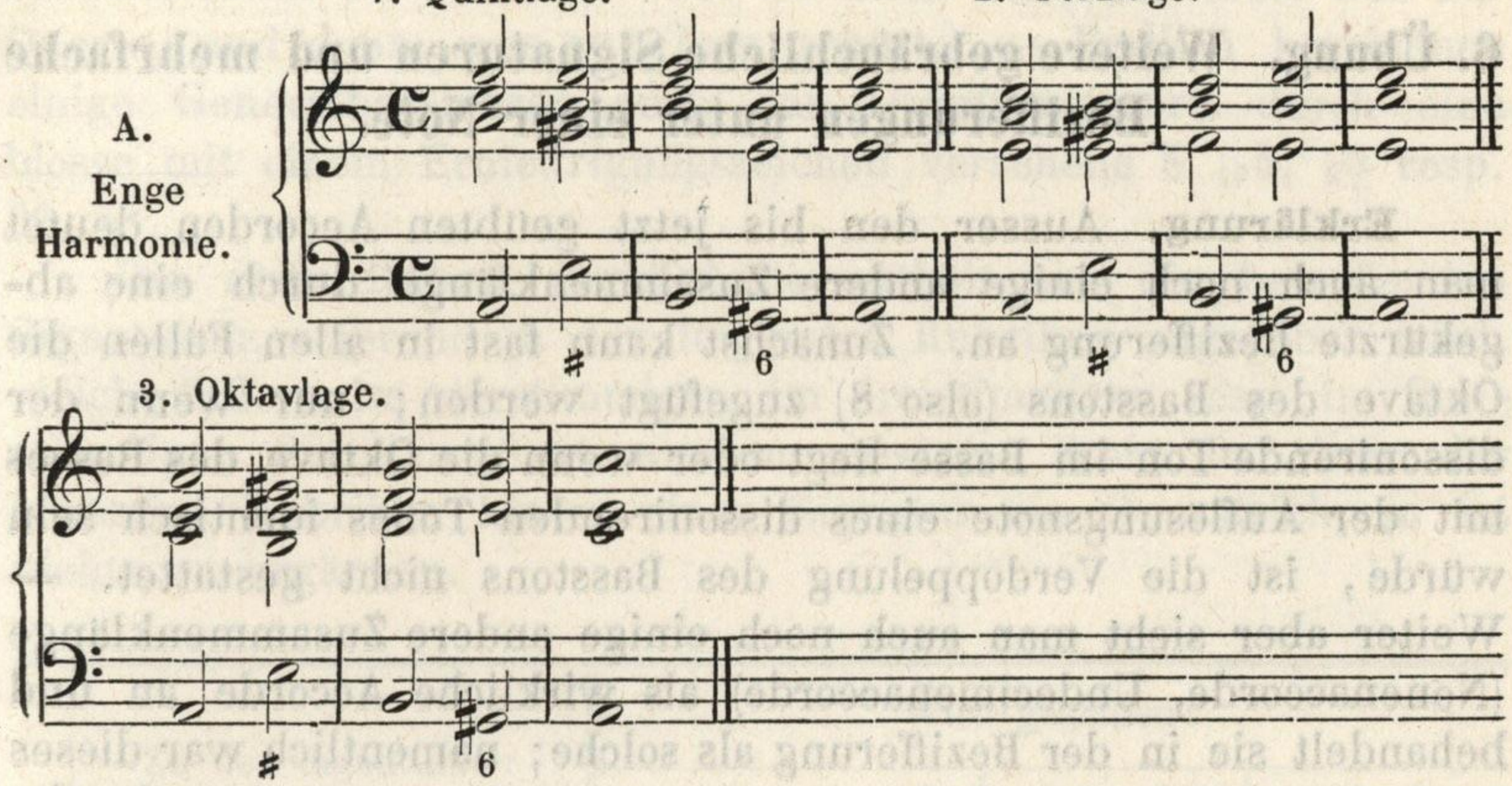
1) Man beachte die Anmerkung zu Aufgabe A der 5. Übung.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ausarbeitung:

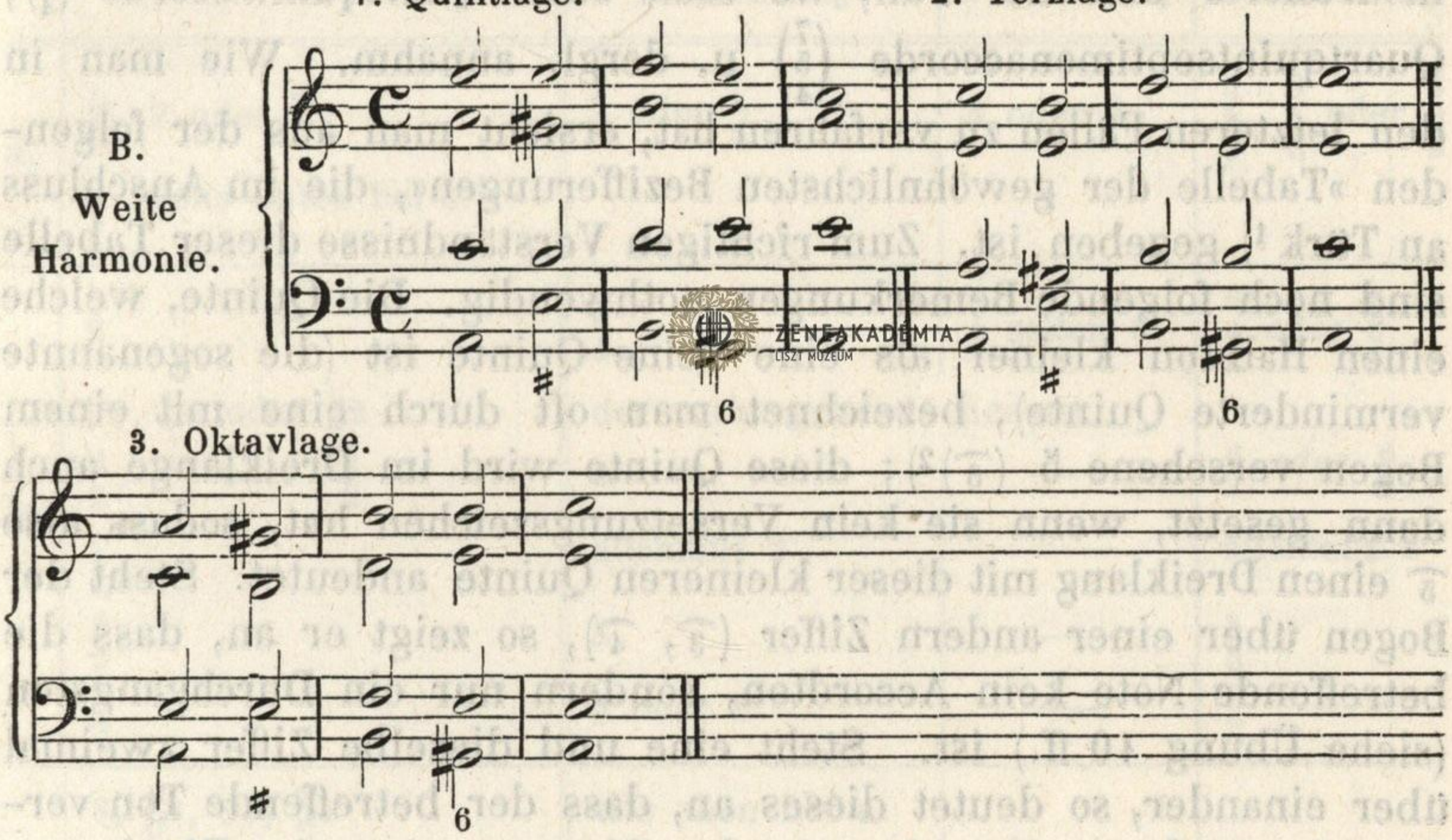
A. Enge Harmonie.

1. Quintlage. 2. Terzlage. 3. Oktavlage.



B. Weite Harmonie.

1. Quintlage. 2. Terzlage. 3. Oktavlage.



2.

A.

1. Quintlage.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sechstes Kapitel.

6. Übung. Weitere gebräuchliche Signaturen und mehrfache Bezifferungen unter einer Note.

Erklärung. Ausser den bis jetzt geübten Accorden deutet man auch noch einige andere Zusammenklänge durch eine abgekürzte Bezifferung an. Zunächst kann fast in allen Fällen die Oktave des Basstons (also 8) zugefügt werden; nur wenn der dissonirende Ton im Basse liegt oder wenn die Oktave des Basses mit der Auflösungsnote eines dissonirenden Tones identisch sein würde, ist die Verdoppelung des Basstons nicht gestattet. — Weiter aber sieht man auch noch einige andere Zusammenklänge (Nonenaccorde, Undecimenaccorde) als wirkliche Accorde an und behandelt sie in der Bezifferung als solche; namentlich war dieses in früherer Zeit der Fall, wo man auch Quartquintaccorde $\binom{5}{4}$, Quartquintseptimenaccorde $\binom{7}{5}{4}$ u. dergl. annahm. Wie man in den letzteren Fällen zu verfahren hat, ersieht man aus der folgenden »Tabelle der gewöhnlichsten Bezifferungen«, die im Anschluss an Türk [1]) gegeben ist. Zum richtigen Verständnisse dieser Tabelle sind noch folgende Bemerkungen nothwendig. Die Quinte, welche einen Halbton kleiner als eine reine Quinte ist (die sogenannte verminderte Quinte), bezeichnet man oft durch eine mit einem Bogen versehene $\overset{\frown}{5}$ [2]); diese Quinte wird im Dreiklange auch dann gesetzt, wenn sie kein Versetzungszeichen hat, sodass also $\overset{\frown}{5}$ einen Dreiklang mit dieser kleineren Quinte andeutet. Steht der Bogen über einer andern Ziffer ($\overset{\frown}{3}$, $\overset{\frown}{4}$), so zeigt er an, dass die betreffende Note kein Accordton, sondern nur ein Durchgangston (siehe Übung 10 ff.) ist. Steht eine und dieselbe Ziffer zweimal über einander, so deutet dieses an, dass der betreffende Ton verdoppelt werden soll, sei es in der Oktave, sei es im Einklange. Findet man in einer Generalbassstimme über einer Note zwei oder

---

1) Dan. Gottl. Türk, »Anweisung zum Generalbassspielen« (3. Auflage, Halle 1816) S. 144—146.

2) Andere Generalbasslehrer bezeichnen diese verminderte Quinte immer durch Zufügung eines ♭ (♭5 resp. 5♭), und sie thun dieses selbst in denjenigen Fällen, in denen die richtige Bezifferung ♮5 resp. 5♮ sein würde. Die Franzosen gebrauchen zu gleichem Zwecke den Strich durch die 5, so dass bei ihnen 5̸ immer eine verminderte Quinte bedeutet. Statt des Bogens (⁀) verwenden einige auch das Zeichen ∧. — Der Bogen wird ausser in den hier angegebenen Fällen auch wohl noch gebraucht, um das Auslassen eines Accordtones zu bezeichnen, oder ferner um anzudeuten, dass die so bezeichnete Stelle nur dreistimmig ausgeführt werden soll.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mehr Ziffern neben einander, so hat man sich in zwei verschiedenen Fächern Raths zu erholen. (Bei 4 3 sieht man also erst, was zur Quarte, und dann, was zur Terz gehört.) — Endlich bezeichnen einige Generalbasslehrer auch den Quintsextaccord durch eine blosse mit einem Erniedrigungszeichen versehene 5 (♭5, ♮5 resp. 5♭, 5♮.

Die erste Rubrik der Tabelle enthält nur die betreffenden Signaturen, während in den folgenden Rubriken angegeben wird, welche Ziffern im vierstimmigen, im dreistimmigen resp. im fünfstimmigen Satze ergänzt werden müssen. Steht in einer der letzteren Rubriken hinter einer Signatur ein Querstrich, so ist nichts zu ergänzen.

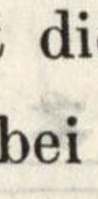
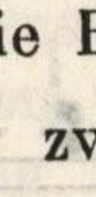
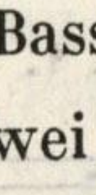
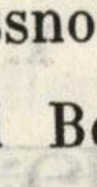
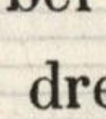
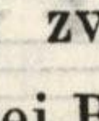
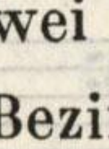
	Zu den Signaturen:	Wird gegriffen:		
		I. vierstimmig:	II. dreistimmig:	III. fünfstimmig:
a.	♯, ♭ oder ♮ 3 1 (siehe unten bei c.)	8 5 oder 5 5	5 oder 8	8 8 8 5, 5 oder 8 5 3 5
b.	2 ♭2, ♮2 oder ♯2 4 2, ♯4 2 oder ♮4 2 4 2 3 2 5 2	6 4 ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM selten 6 der vorhergehende Accord. 6 — 6 2 oder 6 6 allenfalls 8 — allenfalls 8 5 — 5 3 5 oder 2 — 5 2		6 6 4 oder 6 2 4
c.	3, ♯3, ♭3, ♮3 3 1 4 3, 4 ♭, 4 ♮ etc. 5 3, 5 ♯, 5 ♭, 5 ♮ etc. 6 3, 7 3, 8 3, 9 3	wie oben bei a. allenfalls 8 — allenfalls 8 5 6 — 6 4 wie oben bei a. siehe unten bei f., g., h. und i.		
d.	4, ♭4, ♮4 etc. 5 4, 5 ♯4, 5 ♭4 etc. 6 4, ♯6 4 etc. 7 4, 9 4	8 5 oder 5 5 der vorhergehende Accord. 8 oder 4, auch 6. — 8 6 oder 8 4 siehe unten bei g. und i.	5	8 5 5 oder 8 5 5

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

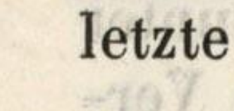
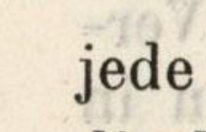
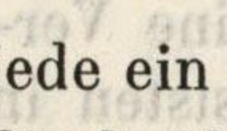
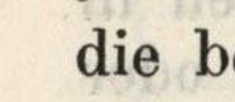
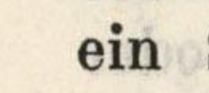
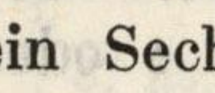
	Zu den Signaturen:	Wird gegriffen: I. vierstimmig:	II. dreistimmig:	III. fünfstimmig:
	5, ♯5, ♭5 und ♮5 (oder $\frac{5}{3}$, $\frac{5}{♯}$, $\frac{5}{♭}$ etc.)	wenn die reine Quinte durch 5 bezeichnet wird: so, wie oben bei a.		
e.	5, ♯5, ♮5, ♭5 etc. (als unreine Quinte im Dreiklange)	$\frac{8}{3}$ oder $\frac{3}{3}$	3	$\frac{8}{3}$ oder $\frac{8}{3}$
	♭5 oder ♮5 (als Quinte des Quintsextaccordes)	$\frac{6}{3}$	6	$\frac{8}{6}$ oder $\frac{6}{3}$
	$\frac{6}{♭5}$, $\frac{6}{♮5}$, $\frac{6}{5}$	3	——	$\frac{8}{3}$ oder $\frac{3}{3}$
f.	6, ♯6, ♮6, ♭6, $\frac{6}{♭}$ etc.	$\frac{6}{3}$, $\frac{3}{3}$ oder $\frac{8}{3}$	3	$\frac{8}{6}$ oder $\frac{6}{3}$
	$\frac{6}{5}$, $\frac{♯6}{5}$, $\frac{6}{♭5}$ etc.	3	——	$\frac{8}{3}$ oder $\frac{6}{3}$
g.	7, ♭7, ♮7, ♯7, $\frac{7}{3}$, $\frac{7}{♭}$, ♭5 etc.	$\frac{5}{3}$, $\frac{8}{3}$ oder $\frac{3}{3}$	3 oder 5	$\frac{8}{5}$ oder $\frac{5}{3}$
	$\frac{7}{2}$, $\frac{♯7}{2}$, $\frac{♮7}{2}$	4	——	$\frac{5}{4}$ oder $\frac{6}{4}$
	$\frac{7}{4}$, $\frac{♭7}{4}$ etc. (wenn die Septime abwärts geht)	5 oder 8	——	$\frac{8}{5}$
	$\frac{7}{4}$, $\frac{♯7}{4}$ etc. (wenn die Septime aufwärts geht)	2	——	$\frac{5}{2}$ oder $\frac{6}{2}$
	$\frac{7}{6}$	3	——	$\frac{8}{3}$
	$\frac{9}{7}$	(siehe unten bei i.)	——	
h.	$\frac{8}{6}$	4 oder 3	——	$\frac{8}{4}$ oder $\frac{8}{3}$
	$\frac{♭8}{6}$, $\frac{♮8}{6}$ (erniedrigt)	allenfalls 3	——	allenfalls 3
	$\frac{8}{3}$	5	wie oben bei a.	
i.	9	$\frac{5}{3}$	3	$\frac{8}{5}$ oder $\frac{5}{3}$
	$\frac{9}{3}$, $\frac{♯9}{}$, $\frac{♮9}{}$ etc.	5	——	$\frac{8}{5}$ oder $\frac{5}{5}$
	$\frac{9}{4}$	5	——	$\frac{8}{5}$ oder $\frac{5}{5}$
	$\frac{9}{6}$	3	——	$\frac{6}{3}$ oder $\frac{3}{3}$
	$\frac{9}{7}$	3	——	$\frac{5}{3}$

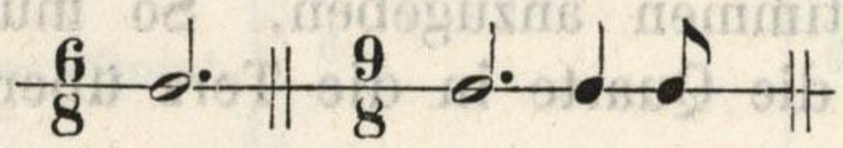
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Wie man aus vorstehender Tabelle erkennt, werden mitunter auch selbstverständliche Ziffern gesetzt, trotzdem sie keine Versetzungszeichen haben. So bezeichnen viele Generalbassisten in den Dreiklängen stets die Quinte, sobald dieselbe kleiner oder grösser als die reine Quinte ist, und zwar durch $\overset{\frown}{5}$ resp. 5 oder $5^{\flat}$ resp. $5^{\#}$. Ferner giebt es Fälle, in denen selbst in konsonirenden Dreiklängen die Ziffern $\frac{5}{3}$ besonders angedeutet werden müssen (a.), und wieder andere Fälle, in denen auch die Oktave des Basstons durch 8 zu bezeichnen ist (b.). Die Zufügung dieser selbstverständlichen Ziffern hat den Zweck, eine ganz bestimmte Fortschreitung der Stimmen anzugeben. So muss bei $\frac{6}{4}\ \frac{5}{3}$ die Sexte in die Quinte, die Quarte in die Terz übergehen, und bei $\begin{smallmatrix}\#6 & 8\\ 4 & 5\\ 3 & 3\end{smallmatrix}$ soll die Sexte zur Oktave, die Quarte zur Quinte und die Terz zur Terz des neuen Accordes fortschreiten. Eine solche Anwendung selbstverständlicher Ziffern tritt besonders dann sehr häufig auf, wenn eine Note zwei oder mehr verschiedene Bezifferungen bekommt, welche Fälle hier noch besonders zu betrachten sind.

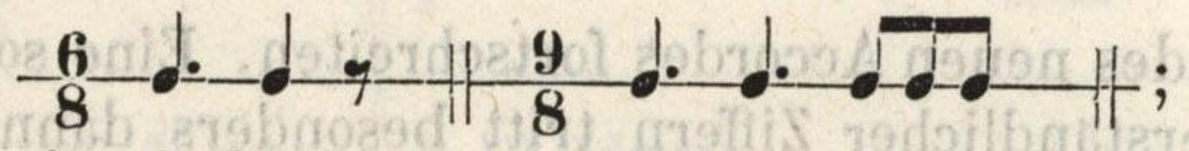
Wenn zwei oder mehrere Bezifferungen unter oder über einer Note neben einander stehen, so müssen sämmtliche angedeuteten Zusammenklänge zu der betreffenden Note des Basses angeschlagen werden, während die Bassnote selbst ausgehalten wird. Die Vertheilung auf die Taktzeiten erfolgt dann immer der Taktgliederung entsprechend; nur ist zu merken, dass bei einer ungleichen Theilung die erste Bezifferung immer den grösseren Theil der Note bekommt. Ist die Bassnote geradtheilig ( ,  ,  ,  etc.), so bekommt bei zwei Bezifferungen jede die Hälfte ( ,  ,  etc., a.), bei drei Bezifferungen die erste die Hälfte und die zwei andern jede ein Viertel (, etc., b.), bei vier Bezifferungen jede ein Viertel (, etc., c.) und bei fünf Bezifferungen von den drei ersten jede ein Viertel und von den beiden letzten jede ein Achtel (, etc., d.) des Notenwerthes der Bassstimme. Ist die Bassnote dreitheilig, also ungeradtheilig (, , etc.), so kommt bei zwei Bezifferungen auf die erste Bezifferung zwei Drittel und auf die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

letzte ein Drittel ( , etc., e.), bei drei Bezifferungen auf jede ein Drittel ( ,  etc., f.), bei vier Bezifferungen auf die beiden ersten je ein Drittel und auf die beiden letzten je ein Sechstel ( , etc., g.), bei fünf Bezifferungen auf die erste ein Drittel und auf die vier letzten je ein Sechstel ( ,  etc., h.) des Notenwerthes, der zu vertheilen ist. — Punktirte Noten in sechstheiligen, neuntheiligen und anderen Zusammensetzungen ungerader Taktordnungen sind bald geradtheilig, z. B.



bald ungeradtheilig, z. B.



hierher gehörige Fälle mit mehrfachen Bezifferungen einer Note sind mit Rücksicht hierauf zu behandeln (i.). — Von dieser Eintheilung wird nur abgewichen, wenn eine andere Eintheilung durch Wiederholung einer Bezifferung bestimmt vorgeschrieben ist (k.)[1]).

Unter diesen mehrfachen Bezifferungen einer Bassnote sind besonders die folgenden als häufig vorkommend zu merken, da bei ihnen bald selbstverständliche Intervalle ausgelassen werden

1) Diese Wiederholung kann auch durch Querstriche angedeutet werden. (Siehe S. 66 ff.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

müssen, bald nicht genügend bezeichnete Intervalle zu ergänzen sind:

$5\sharp5$, $3\sharp3$, 87, 43, 4^{87}_{3}, $4^{87}_{\sharp}$, 65, 56 und 76.

Die Bezifferungen $5\sharp5$, $5\flat5$, $3\sharp3$ etc. deuten an, dass im Dreiklange die der Vorzeichnung entsprechende Quinte oder Terz in die chromatisch erhöhte oder vertiefte Quinte resp. Terz übergehen soll. Durch 87 wird angezeigt, dass erst der Dreiklang erklingt, dem dann durch Nachschlag der Septime ein Septimenaccord folgt wie bei a oder auch wie bei b. Die Bezifferung 43 bedeutet, dass der Terz im Dreiklange die Quarte vorgehalten werden soll wie bei c. Bei 4^{87}_{3} verbindet sich der Quartenvorhalt und die nachschlagende Septime mit dem Dreiklange wie bei d. Die Bezifferung 76 zeigt an, dass der Septimenaccord mit ausgelassener Quinte in den Sextaccord übergehen soll durch Bewegung einer einzigen Stimme wie bei e. Bei 65 soll nach dem Sextaccorde statt der Sexte die Quinte angeschlagen werden wie bei f., bei 56 dagegen nach dem Dreiklange statt der Quinte die Sexte wie bei g.

Oft schreibt man, wenn zwei Bezifferungen unter einer Note stehen, die Bezeichnung des Dreiklanges nicht hin, sondern rückt die zweite Bezifferung nur etwas nach rechts von der Note wie bei a. In solchen Fällen muss dem bezifferten Accorde immer erst der Dreiklang voraufgehen (b.). — Steht eine Bezifferung unter einem Punkte (c.) oder unter einer längeren Pause (d.), so giebt man den betreffenden Accord auf dem Punkte resp. auf der Pause an, zählt aber die Intervalle von der vorhergehenden Note ab (c. 2. und d. 2.). Bezifferungen unter kürzeren Pausen (e) werden allerdings auch zu den Pausen angeschlagen, die Intervalle müssen aber hier oft von der folgenden Note abgezogen werden (f). Diese Fälle sind so mannigfaltiger Natur, dass sich allgemeine Regeln hierüber gar nicht aufstellen lassen; das gebildete Taktgefühl lässt aber meist das Richtige leicht herausfinden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Jeder bezifferte Accord wird so lange festgehalten (a. 2. und b. 2.), so lange im Basse ein und derselbe Ton ohne neue Bezifferung in derselben (a. 1.) Oktave oder auch in verschiedenen (b. 1.) Oktaven auftritt. Selbst wenn Pausen (c. 1.) oder unwesentliche Durchgangstöne (d. 1.) eingemischt sind, behält man denselben Accord bei (c. 2 u. d. 2.). Erst wenn eine neue Bezifferung (+ in a. 1., b. 1., c. 1) oder ein neuer wesentlicher Basston (+ in e. 1) eintritt, gilt die erste Bezifferung nicht mehr (+ in a. 2., b. 2., c. 2. und e. 2). Jede neue Note, die ohne Bezifferung auftritt, würde also in dem letzteren Falle mit dem Dreiklange zu begleiten sein. — Um das Festhalten bereits vorhandener Töne zu neuen Bassnoten anzudeuten, setzt man hinter die betreffenden Ziffern Querstriche (f. 1.). Jeder Ton, hinter dessen Ziffer ein solcher Querstrich steht, ist also auch zu den folgenden Basstönen so lange festzuhalten, so weit der Querstrich reicht (f. 2.). In der Regel werden nur Takttheile oder doch nur wichtigere Taktglieder mit Ziffern versehen; kurze Bassnoten auf leichter Taktzeit ohne Bezifferung (g. 1.) werden auch ohne den Querstrich zu dem liegenbleibenden vorhergehenden Zusammenklange nur durchgehend angeschlagen (g. 2.). Dieses gilt aber nur bei gewöhnlichem (mittlerem) Tempo und in solchen Fällen, in denen die auf unbetonten Taktgliedern stehenden Noten nur harmonische Nebennoten oder stufenweise Durchgänge sind. Im sehr langsamen Zeitmasse dagegen und in allen Fällen, in denen die Noten auf leichten Taktgliedern weder zum vorhergehenden Accorde gehören, noch stufenweise eintreten und fortschreiten, hat man die Taktglieder auch ohne Bezeichnung mit dem betreffenden Dreiklange zu versehen. — Bei sehr schnellem Tempo wiederum sieht man häufig nur die guten Takttheile als wesentlich an und betrachtet alle Noten auf anderen Takttheilen und auf Taktgliedern als blosse Nebennoten. — Leider lassen sich in dieser Beziehung keine Regeln geben, die für alle Fälle ausreichen, weil die Generalbassisten niemals einerlei Grundsätze

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

befolgt haben. — Ein festzuhaltender Accord kann auch wiederholt angeschlagen werden; über die Frage, wie oft und auf welchen Taktzeiten dieses geschehen dürfe, ist — neben den hier mitgetheilten Regeln — noch das Urtheil eines gebildeten Geschmacks zu Rathe zu ziehen.

Soll zu einer Note der Accord angeschlagen werden, welcher auf der folgenden Note beziffert ist (h. 1.), so schreibt man unter die erste Note einen schrägen Strich (h. 2.) [1].

Sollen die höheren Stimmen nur in der Oktave begleiten (i. 1.), so gebraucht man die Ausdrücke: unisono, un., all' unisono oder all' ottava, resp. die betreffenden Oktavzeichen. Sollen die Oberstimmen ganz pausiren (k. 1. und l. 1.), so setzt man bei einzelnen Tönen (nach Türk's Vorschlag) eine 0 (k. 2.), bei längeren Stellen (l. 2.) aber das Zeichen t. s. (tasto solo). — Bei Stellen, die selbstverständlich sind, spart man häufig Ziffern, die sonst bezeichnet werden müssten; so wird das Sätzchen bei m. 1. oft wie bei m. 3. (statt wie bei m. 2.) notirt.

1) Von manchen Generalbasslehrern werden für den schrägen Strich auch folgende Zeichen verwendet: 0, ⌣ oder ~~~.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

f. 2.

g. 2.

g. 1.

h. 1.

h. 2.

i. 1.

i. 2.

all' un.

un.

k. 1.

k. 2.

l. 1.

t. s.

l. 2.

m. 1.

m. 2.

m. 3.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Jede Generalbassstimme lässt ein Aussetzen in mehr oder weniger Stimmen zu. Das Gewöhnliche bildet die vierstimmige Bearbeitung, während die Bearbeitung zu mehr oder zu weniger als vier Stimmen besonders angedeutet werden muss. Zur Bezeichnung der anzuwendenden Stimmenzahl gebraucht man entweder die Worte ff., f., mf., p., pp., — (wo forte resp. mezzoforte die Vierstimmigkeit anzeigt), oder man giebt die Zahl der Stimmen direkt an (a due — zu zwei, a tre — zu drei, a quattro — zu vier, a quinque — zu fünf Stimmen).

Regeln: 1. Die Oktave des Basstones kann stets zugefügt werden, nur darf sie nicht dissoniren — oder Auflösungston eines in dem Zusammenklange vorhandenen dissonirenden Tones resp. ein strebender Ton sein.

2. Kommen in einer Generalbassstimme andere als die in den vorhergehenden Aufgaben geübten Bezifferungen vor, so sieht man in der »Tabelle der gewöhnlichsten Bezifferungen« auf S. 61 bis 62 und unter den Bemerkungen auf S. 63—69 nach.

3. Die von den reinen Quinten um einen Halbton abweichenden (»verminderten« und »übermässigen«) Quinten werden von vielen Genralbassisten stets durch

$$♭5 \ (5^{♭}, \ \widehat{5}) \text{ resp. } ♯5 \ (5^{♯}, \ \overline{5})$$

bezeichnet, auch wenn die vorhandenen Versetzungszeichen dem nicht entsprechen. — Oft wird auch der Quintsextaccord $(^6_5)$ durch eine blosse 5 mit Erniedrigungszeichen $(5^{♭}, \ 5^{♮})$ angedeutet.

4. Werden selbstverständliche Ziffern geschrieben, ohne dass dieselben Versetzungszeichen haben, so deutet dieses entweder eine ganz bestimmte Lage des betreffenden Accordes, oder aber eine gewisse Fortschreitungsart der Stimmen an.

5. Stehen mehrere Bezifferungen unter einer Note neben einander, so vertheilt man den Werth der Note auf alle Bezifferungen der Taktgliederung entsprechend, jedoch immer so, dass bei ungleicher Theilung die frühere Bezifferung den grösseren Theil erhält (siehe S. 63 ff.).

6. Unter den mehrfachen Bezifferungen einer einzelnen Bassnote hat man sich die folgenden besonders zu merken:

$$5♯5, \ 5♭5, \ 3♯3, \ 87, \ 43, \ 4^{87}_{3}, \ 56, \ 65, \ 76.$$

Ihre Bedeutung sehe man auf S. 65 ff. nach.

7. Steht eine Bezifferung nicht senkrecht unter einer Note, sondern etwas nach rechts gerückt, so geht dem bezeichneten Zusammenklange immer erst ein Dreiklang vorher.

8. Bezifferungen unter einem Punkte oder unter einer längeren Pause werden erst zu Punkt und Pause angeschlagen, die Intervalle aber sind von der vorhergehenden Note abzuzählen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

9. Bezifferungen unter kürzeren Pausen schlägt man auch zu den Pausen selbst an, die Intervalle zählt man aber meist von der folgenden Note ab.

10. Jeder bezeichnete Accord ist so lange festzuhalten, als im Basse derselbe Ton wiederholt und zwar ohne neue Bezifferung unmittelbar nach einander auftritt; dieses Verfahren gilt selbst dann, wenn der Bass eine Oktave höher oder tiefer versetzt wird und wenn Pauseu und durchgehende Noten eingeschaltet werden. Basstöne auf leichteren Taktgliedern werden, wenn sie keine Bezifferung haben, meist als blosse durchgehende Töne zu dem liegenbleibenden Zusammenklange der vorhergehenden Note angeschlagen, weil eben in der Regel nur Takttheile und wichtigere Taktglieder eine besondere Bezifferung erhalten.

11. Wagerechte Querstriche (—) hinter Ziffern deuten an, dass man in den begleitenden Stimmen den vorhergehenden Accord oder ein einzelnes Intervall desselben unverändert beibehalten oder wiederholt anschlagen soll.

12. Ein schräger Strich (/) unter einer Note bestimmt, dass zu der so bezeichneten Note der Accord der darauf folgenden Note im Voraus angeschlagen werden soll.

13. Bei un. (unisono — Einklang), all' un. (all' unisono — im Einklange), all' ott. (all' ottava — in der Oktave) und bei wiederholtem Auftreten der Ziffer 8 spielt man ausser den Basstönen nur dieselben Töne, und zwar gewöhnlich in der nächst höheren Oktave mit. — Bei t. s. (tasto solo — der Ton allein) schlägt man nur die Basstöne ohne Begleitung an, und zwar gilt dieses so lange, bis wieder eine Bezifferung auftritt. Bei einzelnen Basstönen deutet man das Pausiren der Oberstimmen durch eine Null (0) an.

14. Stellen, die mit p (piano — schwach) bezeichnet sind, behandelt man in der Regel nur dreistimmig, die ff. bezeichneten werden dagegen meist fünfstimmig ausgesetzt. Zur Bezeichnung der anzuwendenden Stimmenzahl gebraucht man auch folgende Ausdrücke: a due (zu zwei), a tre (zu drei), a quattro (zu vier), a quinque (zu fünf Stimmen).

15. Ist man mit den Oberstimmen in eine zu hohe oder in eine zu tiefe Lage gekommen, so kann man diese Stimmen bei einem rhythmischen Einschnitte ohne weiteres eine Oktave höher oder tiefer springen lassen.

Aufgabe: Bearbeite unter Beachtung der Regeln, die in dieser Übung und in Übung 5 gegeben sind, jede der folgenden Generalbassstimmen in enger und in weiter Harmonie und in verschiedenen Lagen (siehe Aufgabe B zu Übung 5).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1.

2.

3.

Fine.

D. C. al F.

4.

5.

6.

7.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

a due.

8.

all' un.

9.

10.

11.

t. s.

12.

t. s.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

13.

14.

15.

16.

17.

a due (*pp*). a tre (*p*).

Ia IIa

18.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

t. s. *p* *f*

t. s. *ff* *tr* 19.

20.

21. *p* *f*

22. *p* *f*

23. *p* *f*

24.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

25.

26.

27.

28.

29. *Adagio molto.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ff

30.

t. s. a due a tre

a quatro

t. s. a due a tre a quatro

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lösung:

1. A. Weite Harmonie in Terzlage.

B. Enge Harmonie in Oktavlage.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Siebentes Kapitel.

7. Übung. Begleitung von gegebenen Melodien nach bezifferten Bässen.

Erklärung. Bei Beachtung aller gegebenen Regeln wird man eine Generalbassstimme zwar richtig aussetzen und bei genügender Übung auch richtig spielen können; zur geschmackvollen Behandlung einer solchen Generalbassstimme gehört aber noch viel mehr. Am wenigsten genügt nun die blosse Korrektheit in der Ausführung in allen denjenigen Fällen, in denen eine gegebene Melodie resp. ein Chor- oder ein Orchester-Satz nach einem bezifferten Basse begleitet werden soll. Besonders die Recitative erfordern eine Begleitung voll Geschmack, Ausdruck und Diskretion, denn in dieser Kunstform tritt der Begleiter merkbarer hervor, als in jedem anderen Falle, und ein grosser Theil einer guten oder

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

schlechteu Wirkung hängt von ihm allein ab. Bei der Begleitung von Recitativen und von anderen Tonsätzen muss auf den Charakter des ganzen Satzes wie auf die Eigenthümlichkeiten jeder einzelnen Stelle ganz besonders geachtet werden. Zu einer guten Begleitung eines solchen Satzes gehört daher viel mehr, als das blosse schulgerechte Abspielen der Generalbassstimme. »Ein Accompagnist muss (hören, und) jedem Stücke, welches er begleitet mit dem rechten Vortrage die ihm zukommende Harmonie, und zwar in der gehörigen Stärke und Weite, gleichsam anpassen«[1]). Es gehört hierzu nicht bloss die Kenntnis des kunstgemässen Tonsatzes überhaupt, sondern auch ein sehr gebildeter Geschmack und grosse Festigkeit in den theoretischen wie in den praktischen Fächern der Tonkunst. — Hier soll nur die erste Anleitung für diese Gattung des Generalbassspielens gegeben werden; ich beschränke mich daher auf die allernothwendigsten Bemerkungen und gebe dieselben im Anschlusse an D. G. Türk (a. a. O. S. 327 ff.). Wer weiter strebt, dem sind vor allen Dingen die einschlagenden Arbeiten von Quantz[2]) und Ph. Em. Bach[3]) zum Studium zu empfehlen; besonders das Werk des letzteren ist in dieser Hinsicht unentbehrlich.

Zunächst ist eine solche Begleitung nicht immer unbedingt vierstimmig zu halten; im Gegentheil wird man stark besetzte Stücke und lebhafte Stellen in dieser Beziehung anders behandeln müssen, als sanfte und schwach besetzte Sachen, auch wenn kein Wechsel in der Stimmenzahl (durch ff., f., p., pp. oder durch die Ausdrücke: a due, a tre etc.) vorgeschrieben ist. Besonders bei plötzlichem Wechsel von f. und p. wird eine solche Abwechselung in der Stimmenzahl zu empfehlen sein, und auch bei crescendo oder decrescendo vorzutragenden Stellen wird eine allmähliche Vergrösserung oder Verringerung der Stimmenzahl gut wirken. — Diese Rücksichten muss man besonders bei solchen begleitenden Instrumenten nehmen, bei denen ein Wechsel in der Stärke nicht so wie so leicht zu erzielen ist, z. B. bei der Orgel. Aber selbst bei dem Pianoforte, bei welchem der Spieler schon durch den Anschlag die Stärkegrade in seiner Hand hat, ist eine Abwechselung in der Zahl der Stimmen sehr empfehlenswerth. —

Weitere Aufmerksamkeit muss man auf die Länge oder Kürze

---

1) C. Ph. Em. Bach, »Versuch etc.«, S. 242.

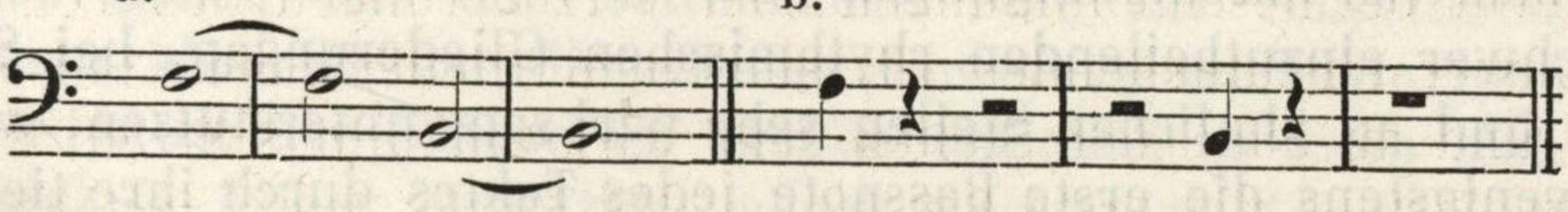
2) J. J. Quantz, »Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen«. (Berlin 1752.)

3) C. Ph. Em. Bach, »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, II. Theil, in welchem die Lehre vom Accompagnement und der freien Fantasie abgehandelt wird«. (Berlin 1762. Neue Auflage, Leipzig 1780.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

der Tongebung (legato oder staccato) in den Begleitungsstimmen richten. In der Regel sind die Töne der Begleitung so lange auszuhalten, als die Generalbassstimme andeutet, also legato zu spielen. Das gilt besonders bei Instrumenten mit getragenen Tönen, wie bei der Orgel. In verschiedenen Fällen wird man aber von dieser Regel abweichen müssen. So wird man an solchen Stellen, wo in der Hauptstimme oder auch nur in den begleitenden Instrumenten ein Staccato oder gar ein Pizzicato vorgeschrieben ist, nur staccato begleiten dürfen; ebenso wird man bei sanften, traurigen Stellen verfahren. Ist das Instrument (wie z. B. die Orgel) für Staccatospiel nicht recht geeignet, so soll man lieber ganz pausiren, auch wenn dieses nicht besonders durch »senza organo« (ohne die Orgel) und »senza cembalo« (ohne das Klavier) vorgeschrieben ist. Es ist in allen Fällen besser, der Begleiter thut etwas zu wenig, als dass er durch unpassende Begleitung dem Ganzen schade. Besonders oft ist das Staccato bei Begleitung von Recitativen anzuwenden. Zur Bezeichnung des Basses werden in Recitativen meist ganze und halbe Taktnoten gebraucht. (a.); gleichwohl darf der Begleiter die Töne nicht nach ihrer Geltung aushalten (besonders auf der Orgel nicht) —, sondern man hebt gleich nach dem Anschlage die Finger von den Tasten und pausirt bis zum Eintritt einer neuen Harmonie. Man spielt also das Beispiel bei a. trotz des Bogens, als wäre es wie bei b. notirt. Sollen die Töne wirklich ausgehalten werden, so sind sie im Recitativ immer mit »ten.« (tenuto — gehalten) bezeichnet. Sehr lang gehaltene Accorde kann der Begleiter bei Pausen oder zu den wichtigsten Noten der Hauptstimme kurz wiederholen. — Sehr oft pflegt man bei Recitativen und auch an geeigneten anderen Stellen die Accorde zu harpeggiren oder zu brechen, besonders auf Saiteninstrumenten. Hierzu gehört ganz besonderer Geschmack und viele Übung; ein ungeschicktes Harpeggio kann aber sehr viel verderben, und so ist oft die simpelste Begleitung die beste. Deshalb muss der Anfänger davor gewarnt werden, zu glauben, man müsse bei Recitativen jeden Accord brechen, wenn dieses auch von ungeschickten Accompagnisten vielfach sogar auf der Orgel für nothwendig erachtet wird. (Vorübungen zu dem Brechen der Accorde ergeben sich erst aus Übung 12 ff.).

a. b.

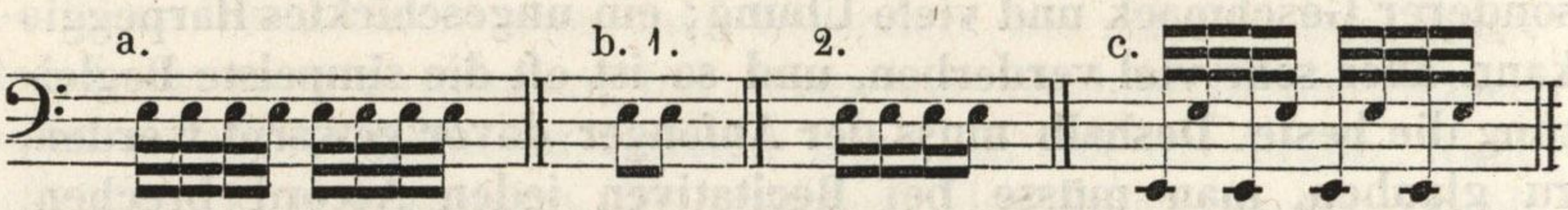


Ferner ist auch die Höhe und Tiefe der Lage zu beachten, in welcher man begleitet. Im Allgemeinen wird man Stellen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

freudigen und lebhaften Charakters mehr hoch als tief, Stellen von ernstem und feierlichem Gepräge mehr tief als hoch begleiten. Um die Hauptstimme nicht zu verdecken, darf man dieselbe nicht übersteigen lassen, ja man soll sie nicht einmal im Einklange als Oberstimme der Begleitung mitführen. Eine Ausnahme machen Melodien, die von Bass- und Tenorstimmen oder von Instrumenten mit ähnlicher Tonlage auszuführen sind; hier kann man in verschiedenen Fällen eine ganze Oktave höher begleiten. Liegt die Oberstimme sehr weit vom Basse entfernt, so kann man sie eine Oktave tiefer mitführen, oder man verdeckt den zu grossen Zwischenraum durch Anwendung der zerstreuten Harmonie. Das letztere ist besonders beim Choralspielen zu empfehlen.

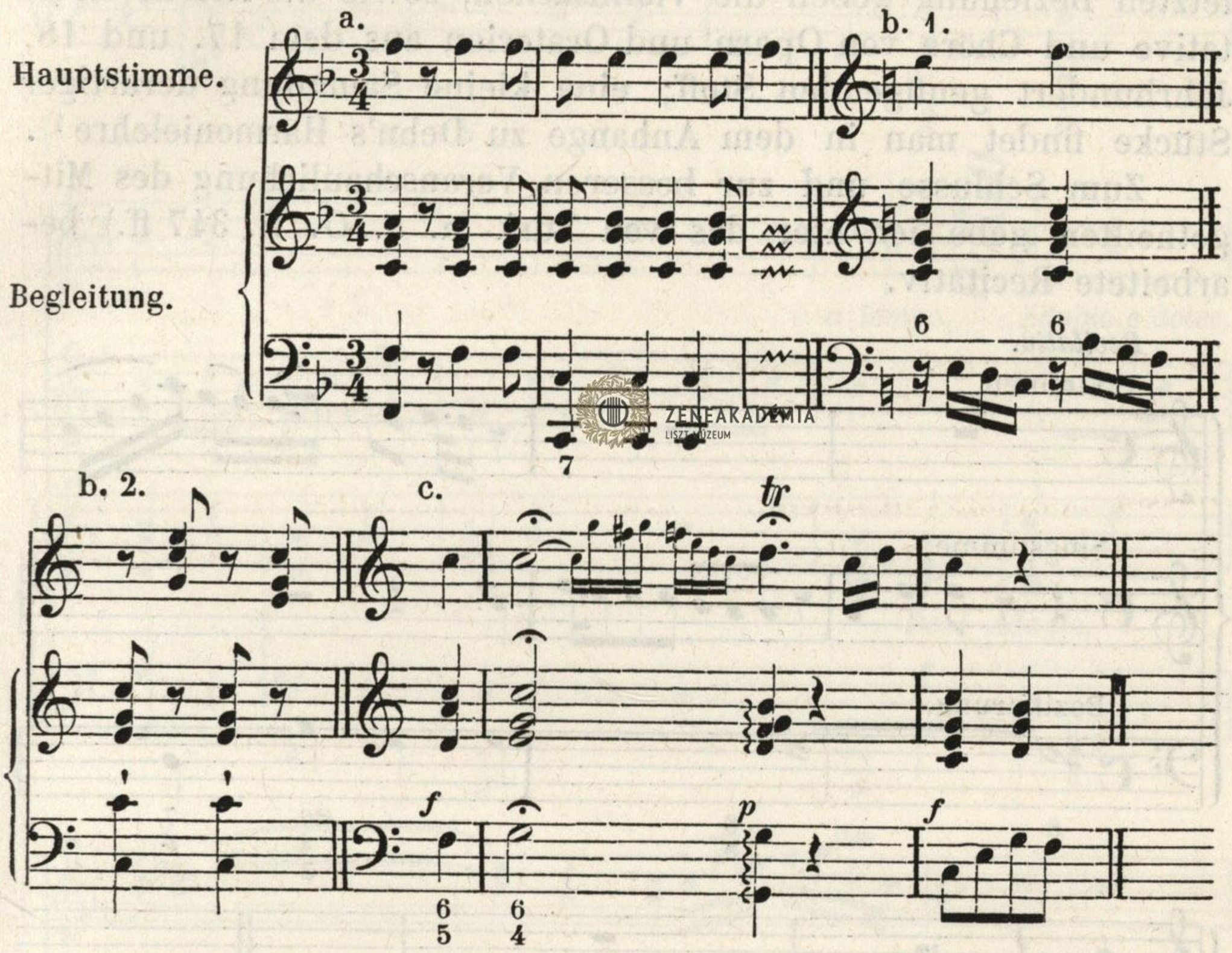
Auch die Frage, wie oft der Begleiter die Harmonie anzugeben habe, kann hier nur den jedesmaligen Umständen entsprechend entschieden werden. Es können Stellen vorkommen, wo ein den in Übung 6 gegebenen Mittheilungen entsprechendes Wiederholen nur Schaden brächte, während wiederum an anderen Stellen durch ein öfter wiederholtes Anschlagen der Accorde die Wirkung sehr erhöht werden kann. Man beachte das Folgende. An den meisten Stellen jeder Komposition ist die Harmonie schon unter die übrigen Stimmen und Instrumente vertheilt; der Generalbassspieler soll die bereits vorhandene Harmonie nur verstärken helfen, und in dieser Hinsicht würde ein Zuwenig immer noch besser sein als ein Zuviel. — Auch die Bassstimme kann bei sehr schneller Wiederholung desselben Tons (bei den sogenannten Trommelbässen [a.]) oft abgeändert werden, indem man nur die Takttheile angiebt (b) oder die Figur auf andere Weise spielbarer macht (c.). Der Komponist hat diese Figuren nicht für den Generalbassspieler erfunden, und dieser kann sie deshalb in einer für sein Instrument passenderen Form vortragen.



Endlich sind noch einige Bemerkungen zu machen in Beziehung auf die Unterstützung, welche der Generalbassspieler den andern Mitwirkenden zu Theil werden lassen kann und soll. So kann man bei Beschleunigungen oder Verzögerungen des Tempos, bei schwer einzutheilenden rhythmischen Gliederungen, bei Synkopen und an ähnlichen Stellen sehr wirksam unterstützen, wenn man wenigstens die erste Bassnote jedes Taktes durch ihre tiefere Oktave verstärkt (a.). Bei kurzen Pausen im Basse oder in den übrigen Stimmen kann ein kräftiger Anschlag der Tasten oder die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vielstimmige Begleitung (b.) sehr zum Gelingen beitragen. Kommen auf guter Taktzeit Pausen in allen Stimmen vor (b. 2.), so darf der Generalbassspieler sogar den Accord vorher angeben, jedoch nur mit gehöriger Einschränkung und unter Beachtung des Charakters der betreffenden Stelle. Besonders bei den in früherer Zeit sehr gebräuchlichen verzierten Kadenzen hat der Generalbassspieler die Führung zu übernehmen. Er hat zu diesem Zwecke während der willkürlichen Verzierung der Fermate bis zum Schlusstriller hin zu pausiren, während des Schlusstrillers den betreffenden Dominantaccord gebrochen und leise anzugeben und dann kurz vor Beendigung des Nachschlages mit dem neuen Accorde bestimmt einzusetzen (c.).



Besonders aufmerksam muss man bei der Begleitung von Recitativen sein; man lese hier die Singstimme, die sich ja gar nicht an den Takt zu binden hat, genau nach, um stets zur rechten Zeit einfallen zu können. Für gewöhnlich schlägt man den Accord genau mit der betreffenden Note der Singstimme an; kommen aber in der Singstimme schwer zu treffende Intervalle vor, oder ist der Sänger im Treffen unsicher, so kann man eine Kleinigkeit früher einsetzen, jedoch nur unter dieser einen Bedingung und mit grosser Vorsicht. Auch einen schweren Einsatz nach einem Ruhepunkte kann man dem Sänger erleichtern, wenn

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

man den betreffenden Ton in die Oberstimme legt, oder ihn durch ein Harpeggio zuletzt bringt, oder ihn länger aushält, oder endlich ihn nochmals allein angiebt. Um dieses zu erreichen, darf man sich im Recitative verschiedene Freiheiten in der Stimmführung, ja selbst bei der Vorbereitung und Auflösung von dissonirenden Tönen erlauben.

Erleichtert wird dieses begleitende Generalbassspielen noch durch die weiteren Übungen dieses Lehrganges und durch das noch zu erwähnende (Übung 24) Partiturspielen. Wer sich zum Begleiter ausbilden will, der ist nochmals auf die bereits genannten Werke von Quantz und Bach zu verweisen und zu vielen praktischen Übungen in der Sache selbst zu veranlassen. In der letzten Beziehung geben die Violinsachen, sowie die Arien, Recitative und Chöre von Opern und Oratorien aus dem 17. und 18. Jahrhundert genügenden Stoff; eine kleine Sammlung derartiger Stücke findet man in dem Anhange zu Dehn's Harmonielehre[1]).

Zum Schlusse und zur besseren Veranschaulichung des Mitgetheilten gebe ich hier das von Türk (a. a. O. S. 347 ff.) bearbeitete Recitativ.

Recitativ.

1) S. W. Dehn, »Theoretisch-praktische Harmonielehre« (2. Auflage, Berlin 1860), S. 297 ff.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Recitativ.

Violinen.

Singstimme.

Begleitung.

Poco Adagio.

a tempo. *Adagio e dolce.*

Poco Adagio.

ten. *Adagio.* *ff*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Allegro molto.

unis.

6

unis.

6
5

6
#4
♭3

6 7
#

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Für das Aussetzen und das Spielen einer bezifferten Choralmelodie bedarf es so vieler Bemerkungen nicht; indessen ist die Arbeit keineswegs so leicht, wie bei dem Bearbeiten einer Generalbassstimme ohne Melodie. Es muss hier auf die korrekte Führung der einzelnen Stimmen nicht nur, sondern auch auf die melodische Gestaltung jeder einzelnen Stimme besonders geachtet werden. Ferner muss man bei Vorbereitung und Auflösung von Dissonanzen streng nach den Regeln verfahren. Endlich wird die Arbeit noch dadurch erschwert, dass die gegebene Melodie (der »cantus firmus« — gegebener Gesang) nicht verändert werden darf, und dass deshalb die Lage der einzelnen Accorde, die Verdoppelung und Auslassung einzelner Töne u. dergl. nicht willkürlich und frei ist. Indessen wird es, wenn man die vorige Übung genügend durchgearbeitet hat, keine zu grossen Schwierigkeiten mehr haben, eine solche bezifferte Choralmelodie einigermassen korrekt aussetzen und spielen zu lernen. Für die weiteren Übungen auch im Klaviersatze ist diese Übung durchaus nicht unwichtig, und so wird denn auch eine dahin gehörige Aufgabe gestellt werden.

Regeln: 1. Wer sich in der Kunst ausbilden will, Violinsätze, Arien, Recitative, Chöre etc. nach einer bezifferten Bassstimme begleiten zu können, der studire neben den S. 77—84 gegebenen Mittheilungen noch besonders die dort namhaft gemachten Werke von J. J. Quantz und Ph. Em. Bach.

2. Beim Aussetzen einer bezifferten Choralmelodie hat man auf die Regeln über Stimmführung, Vorbereitung und Auflösung von Dissonanzen etc. (siehe 5. Übung Aufgabe A und B) streng zu achten.

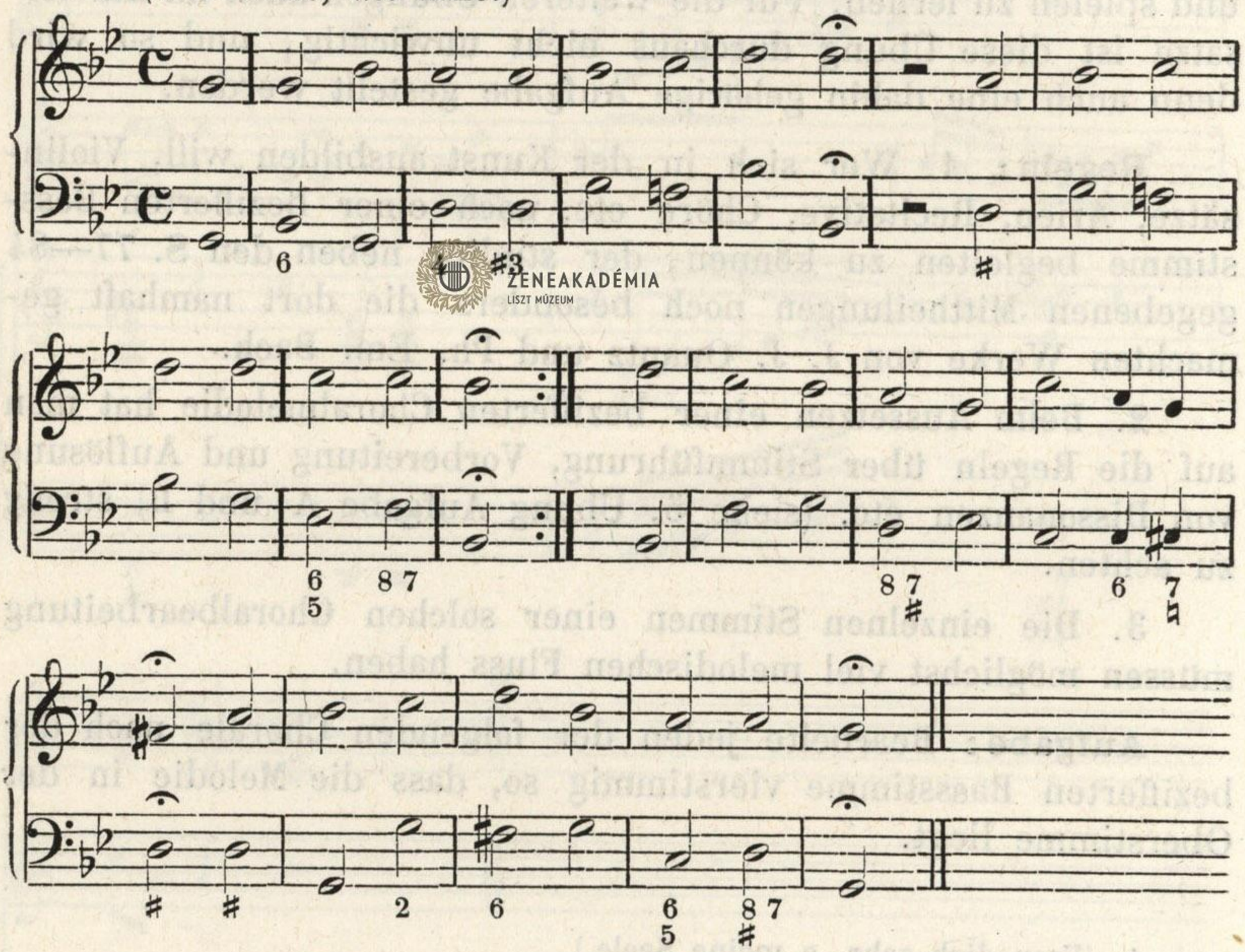
3. Die einzelnen Stimmen einer solchen Choralbearbeitung müssen möglichst viel melodischen Fluss haben.

Aufgabe: Bearbeite jeden der folgenden Choräle nach der bezifferten Bassstimme vierstimmig so, dass die Melodie in der Oberstimme liegt.

1. (Freu dich sehr, o meine Seele.)

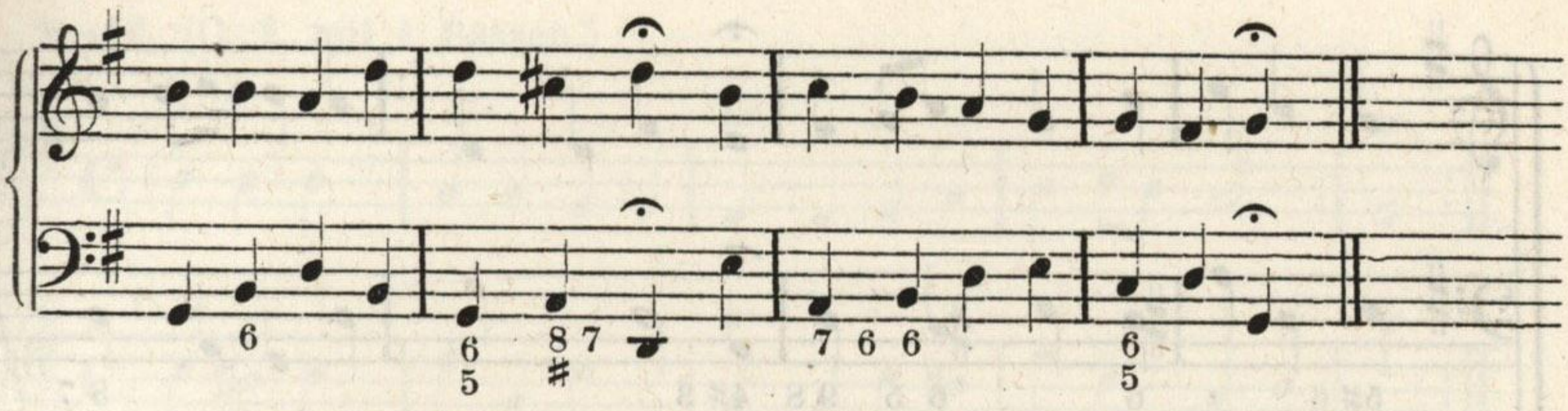
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2. (Wer weiss, wie nahe.)



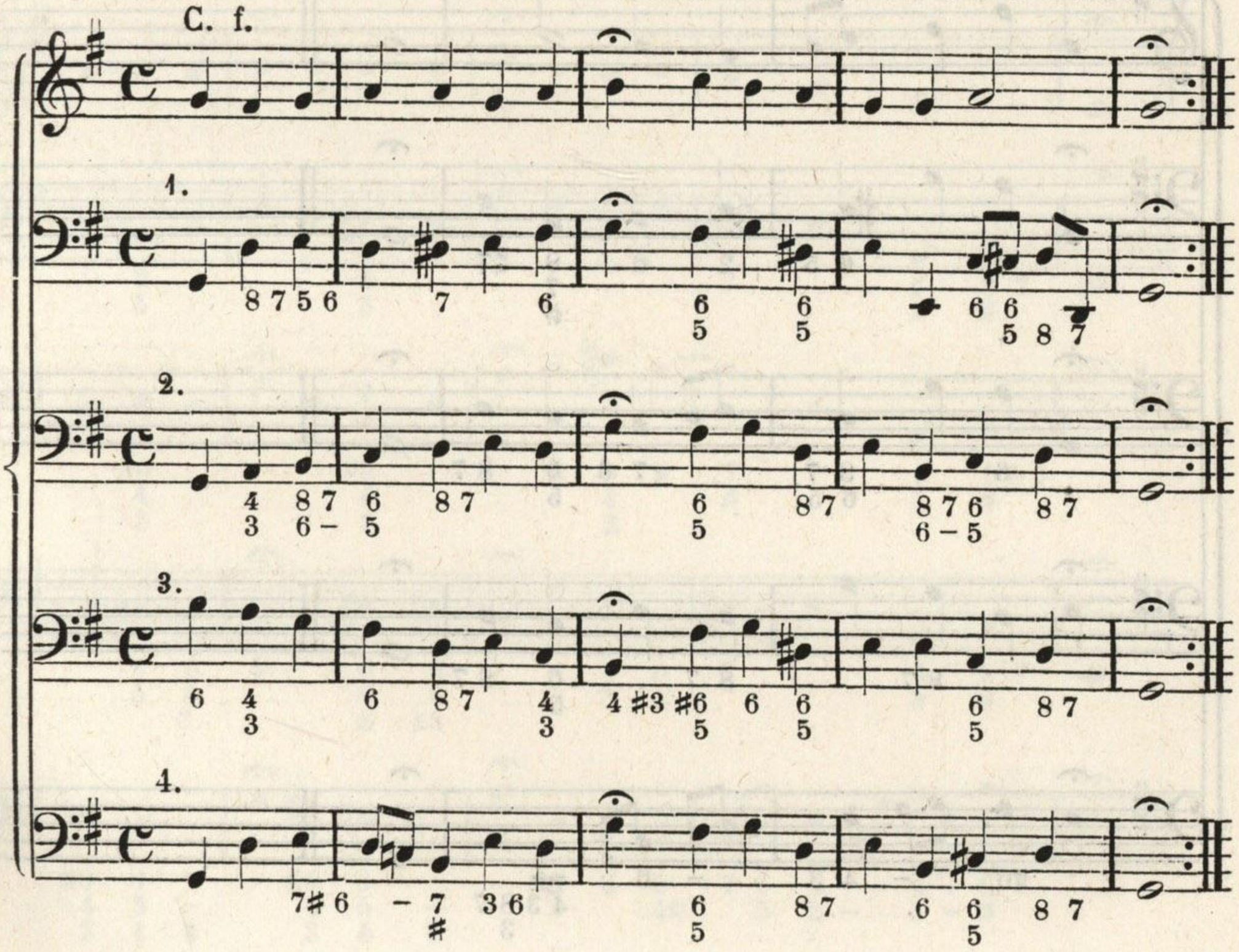
3. (Herr Jesu Christ, dich zu uns wend.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

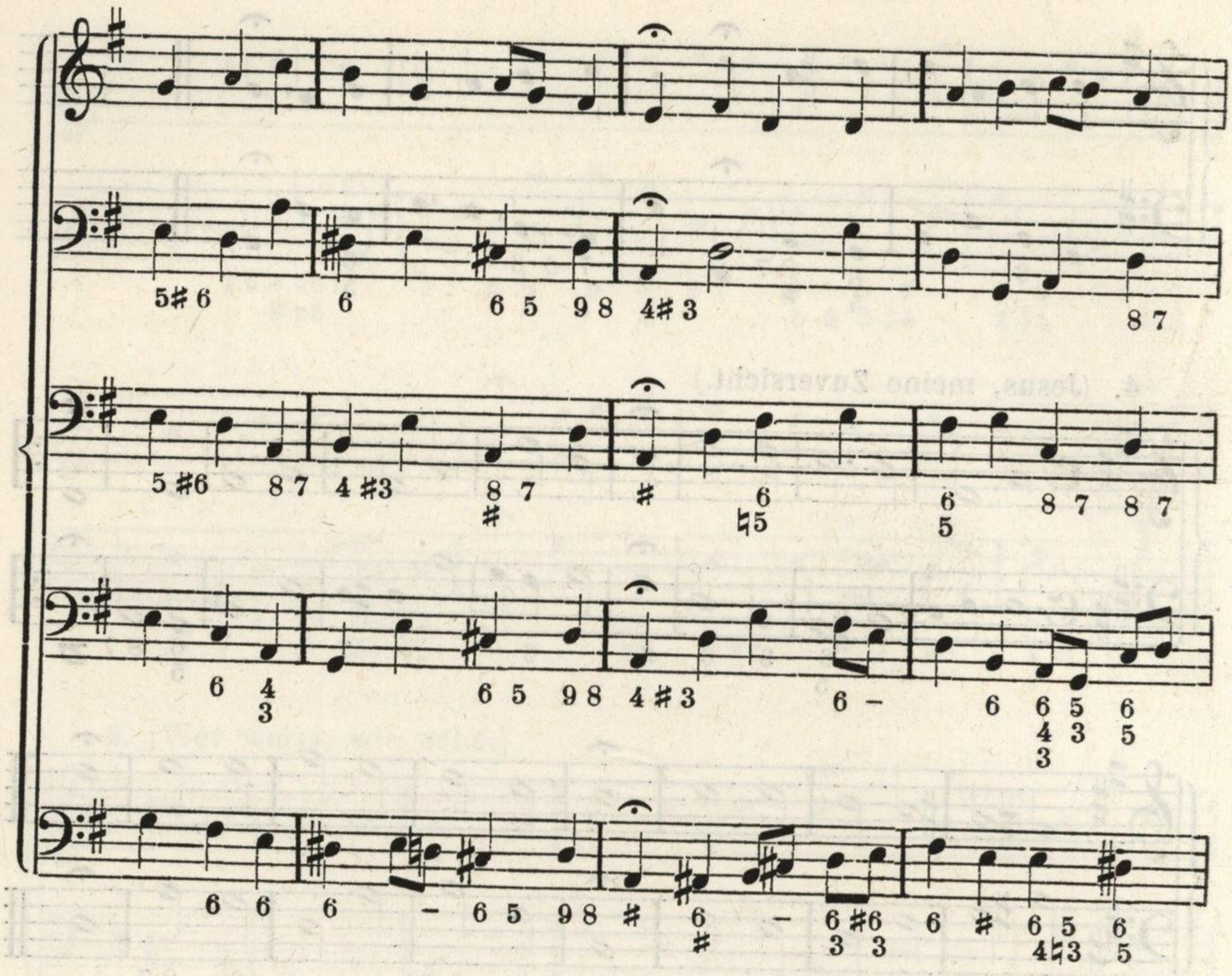


4. (Jesus, meine Zuversicht.)

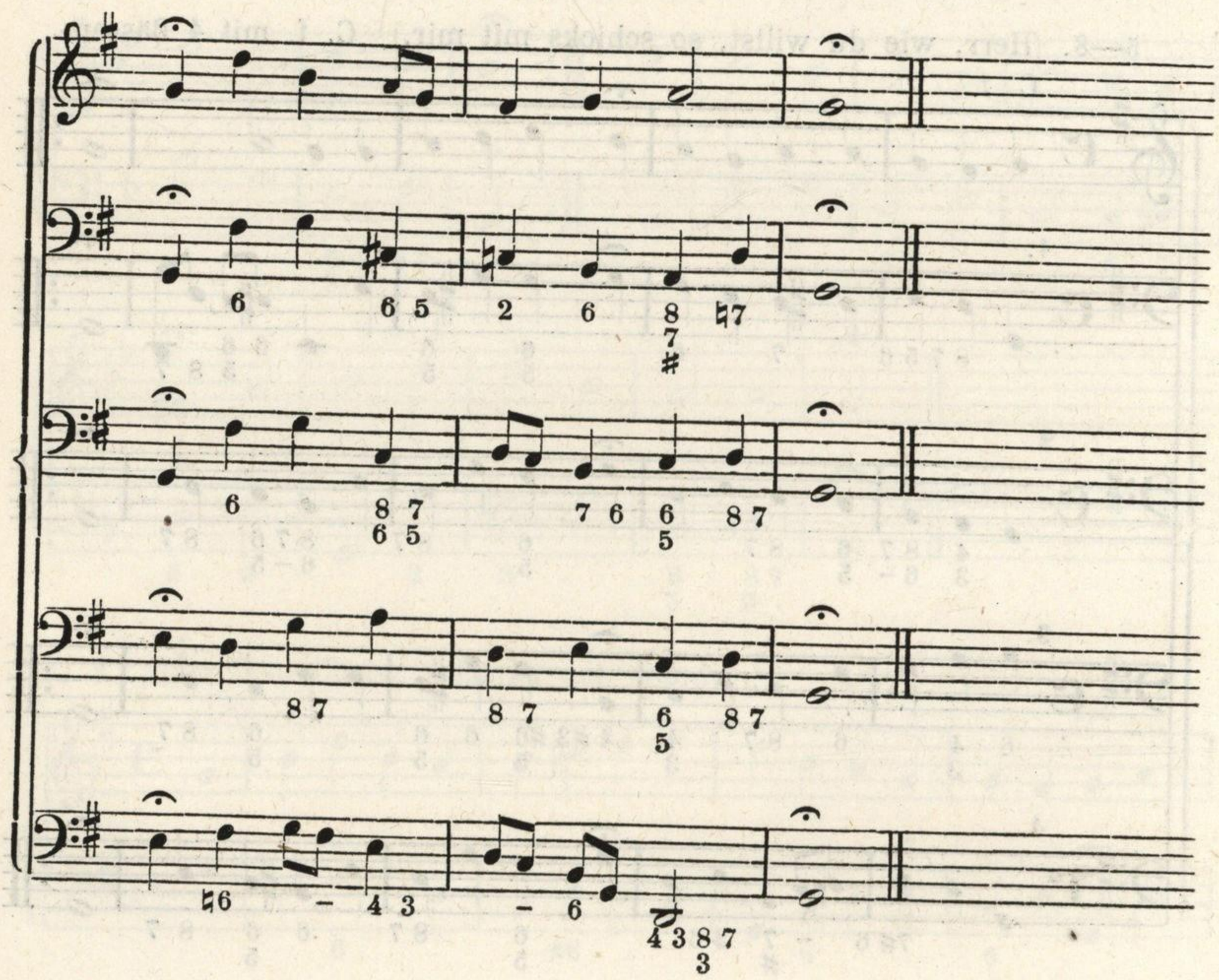
5—8. (Herr, wie du willst, so schicks mit mir.) C. f. mit 4 Bässen.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

9—12. (C. f. mit 4 Bässen.)

C. f.

1.

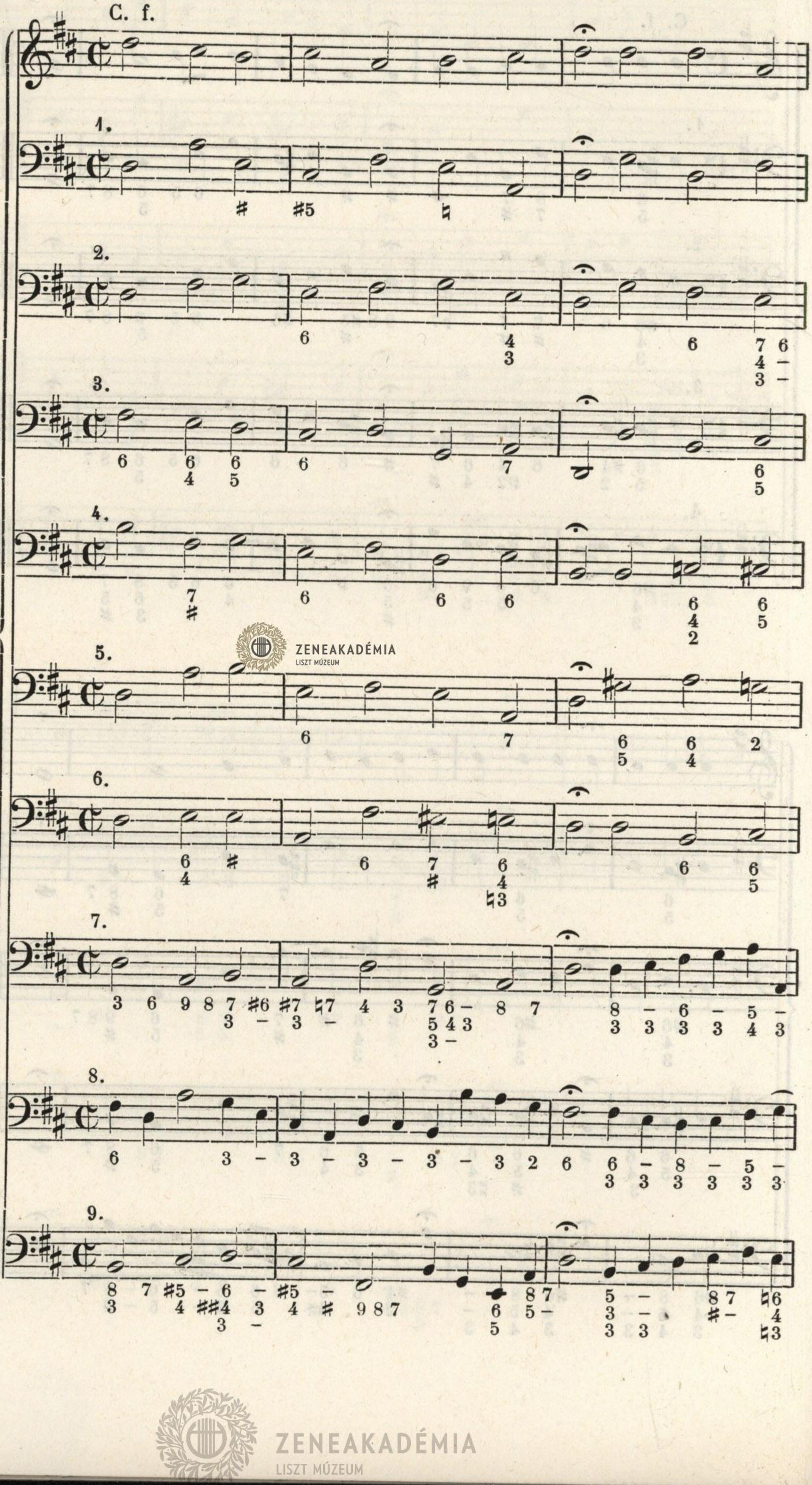
2.

3.

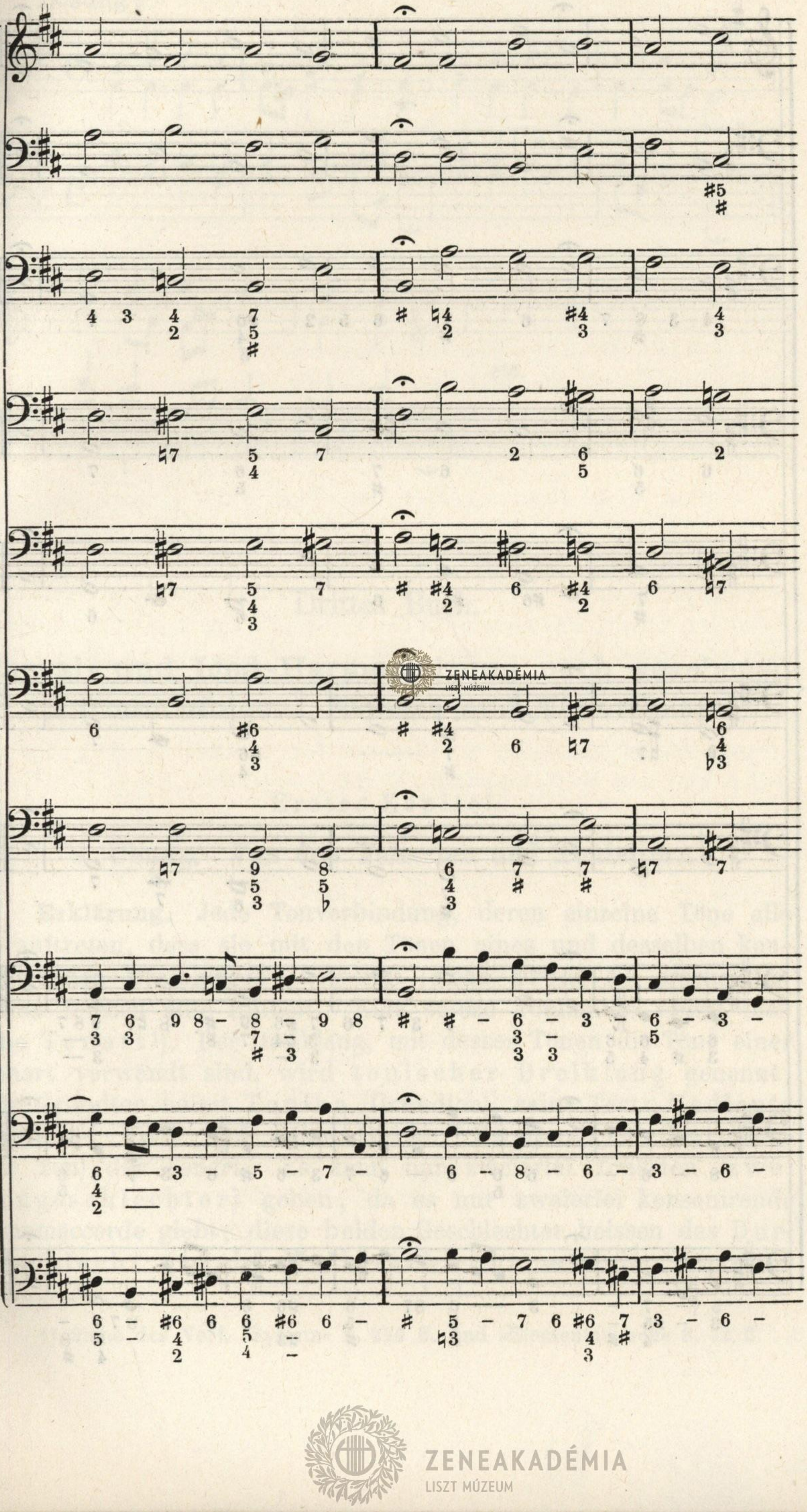
4.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

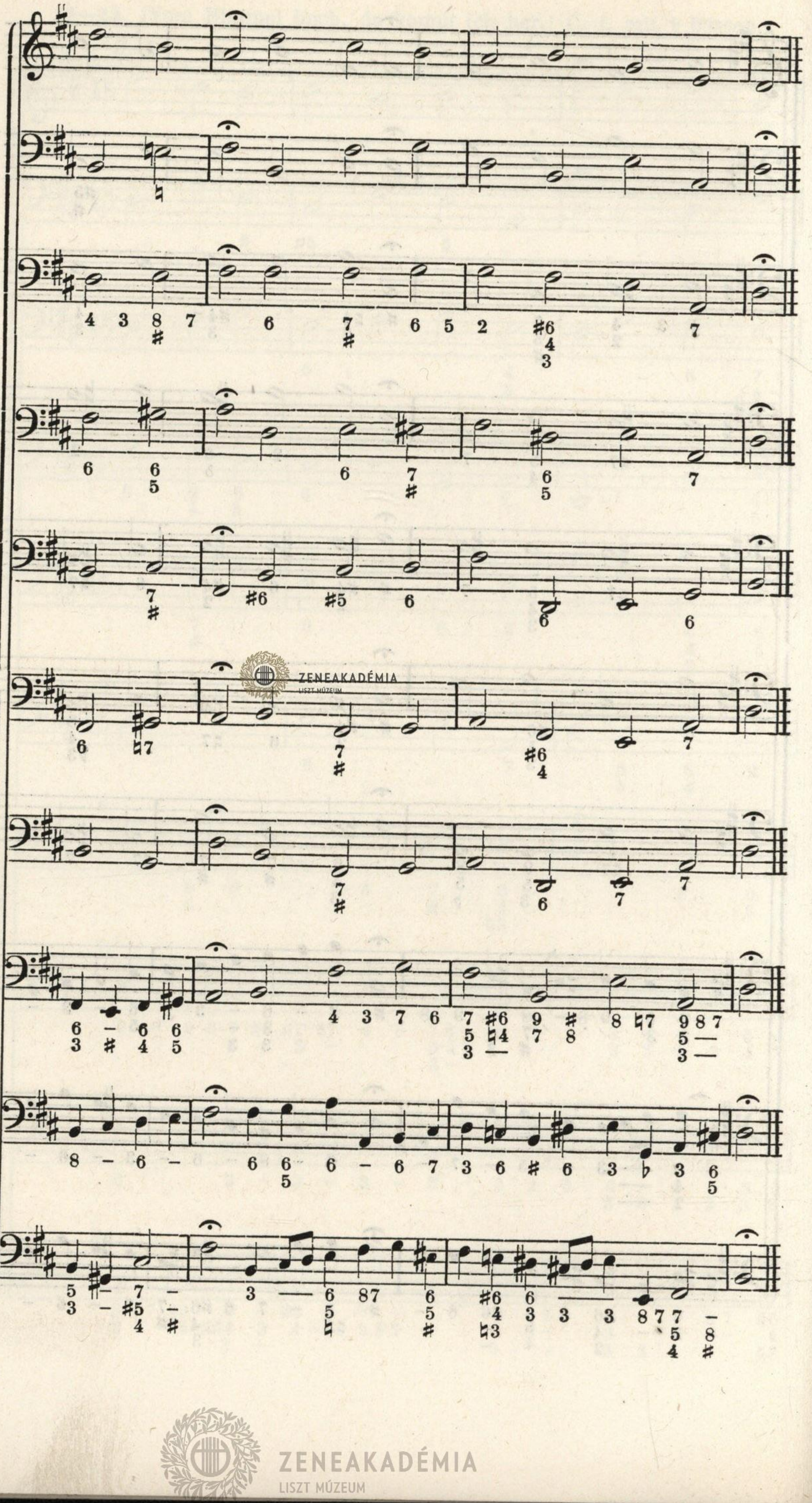
13—22. (Vom Himmel hoch, da komm ich her.) C. f. mit 9 Bässen.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lösung:

Drittes Buch.

Choral- und Lied-Harmonisirung nach gegebenen Harmoniefolgen. Tonart und Tonartleiter.

Erstes Kapitel.

8. Übung. Von den Tonarten und Tonleitern.

Erklärung. Jede Tonverbindung, deren einzelne Töne alle so auftreten, dass sie mit den Tönen eines und desselben konsonirenden Dreiklanges verwandt (siehe Übung 4) erscheinen, bildet tonisch eine Einheit. Eine solche Tonfamilie nennt man eine Tonart[1]). Der Dreiklang, mit dessen Tönen die Töne einer Tonart verwandt sind, wird tonischer Dreiklang genannt; sein Grundton heisst Tonika (Grundton), seine Terz: Mediante (mittelster Ton) und seine Quinte: Dominante (herrschender Ton) der Tonart. Es kann nur zweierlei Tonarten (zwei Tongeschlechter) geben, da es nur zweierlei konsonirende Stammaccorde giebt; diese beiden Geschlechter heissen das Durgeschlecht und das Mollgeschlecht. — Jeder wesent-

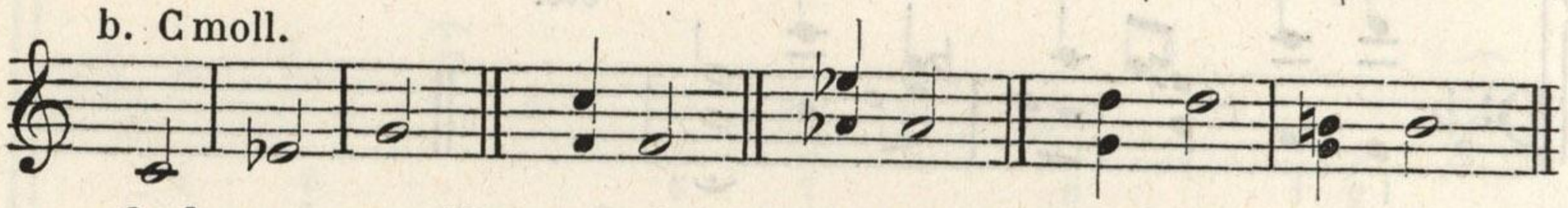
1) Siehe des Verf. »System« S. 220 ff. und »Elementarbuch« S. 32 ff.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

liche Ton einer Tonart muss mit einem Tone des tonischen Dreiklanges harmonisch verwandt sein; widerspricht ein solcher Ton aber etwa einem Haupttone der Tonart (Tonika, Mediante oder Dominante), so kann er nicht zu den wesentlichen Tönen gehören. So findet sich *gis* (die Terz von *e*) nicht unter den wesentlichen Tönen der *C*durtonart, weil durch dieses *gis* die Dominante *g* aufgehoben werden würde. Unter Beachtung dieser Bedingungen gehören zu den wesentlichen Tönen von *C*dur und *C*moll die folgenden Töne.

a. *C* dur.

b. C moll.



Ordnet man diese wesentlichen Töne einer Tonart von der Tonika aus bis zur Oktave der Tonika ihrer Höhe nach an, so erhält man die Leiter der betreffenden Tonart (a.) oder eine Tonartleiter; diese Tonartleiter bringt den Charakter der betreffenden Tonart melodisch zur Darstellung. Beginnt und schliesst man mit einem anderen Tone als mit der Tonika, so bringt die betreffende Leiter in der Regel etwas anderes als die entsprechende Tonart zum Ausdrucke; auf diese Weise erklärt sich die Entstehung der sogenannten antiken oder griechischen Tonarten und der Kirchentöne[1]) (b.).

a. 1. 2.

b. 1. 2.

etc.

Die Töne einer Tonartleiter bezeichnet man als

I., II., III., IV., V., VI., VII. und VIII. Stufe.

Diese Stufen erhalten der Reihe nach auch folgende Namen: I. Tonika, II. Wechseldominante, III. Mediante (resp. Obermediante), IV. Unterdominante, V. Dominante (resp. Oberdominante), VI. Untermediante, VII. Leiteton und VIII. Oktave der Tonika.

---

1) Eingehenderes über diese sogenannten Tonarten findet man in der 17. Übung. (Siehe auch des Verf. »System« S. 245 ff. und »Elementarbuch« S. 57 ff.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

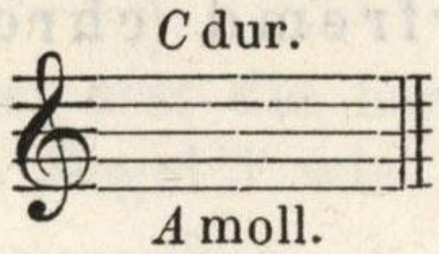
Soll eine solche Tonartleiter schriftlich dargestellt werden, so sind bald mehr, bald weniger Versetzungszeichen (♯ und ♭) nothwendig. Man setzt diese Zeichen in bestimmter Reihenfolge (a.) gleich hinter das Schlüsselzeichen als sogenannte Vorzeichnung. In den Durtonarten werden alle erforderlichen Versetzungszeichen vorgezeichnet; jede Molltonart dagegen bekommt die Vorzeichnung der Durtonart ihrer Mediante (*A* moll wie *C* dur, *D* moll wie *F* dur), während das sonst noch nothwendige Versetzungszeichen hier immer vor die betreffende Note (VII. Stufe) gesetzt wird. Die Versetzungszeichen der Vorzeichnung heissen wesentliche, alle anderen Versetzungszeichen sind zufällige. Je eine Dur- und eine Molltonart mit gleicher Vorzeichnung heissen parallele Tonarten. Dasselbe gilt in Beziehung auf die Tonartleitern. — Zwei Tonartleitern, welche verschiedene Notirungsweise aber gleichen Klang haben (*Cis* dur und *Des* dur, *Gis* moll und *As* moll), heissen enharmonisch verschiedene oder enharmonisch parallele Leitern.

a.

Die *C* dur- und die *A* molltonleiter haben keine Vorzeichnung, und sie heissen daher Normalleitern, nach ihnen werden die andern (die versetzten oder transponirten) Leitern gebildet, indem man die Entfernung der einzelnen Stufen nachahmt. Die Entfernung der einzelnen Stufen kann man durch folgende Zahlen andeuten: $^1/_2$ = gr. Halbton, 1 = Ganzton, $1^1/_2$ = Ganzton und kleiner Halbton = $1^1/_2$ Ganztöne Die Einrichtung der Normalleitern lässt sich nun wie folgt darstellen.

	Stufen:	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.
Entfernung	in Dur:	1	1	$^1/_2$	1	1	1	$^1/_2$	
	in Moll:	1	$^1/_2$	1	1	$^1/_2$	$1^1/_2$	$^1/_2$	

In jedem Tonsysteme sind so viel Dur- und Molltonleitern möglich, soviel Dur- und Molldreiklänge sich bilden lassen. In der Regel beschränkt man sich aber auf die Leitern mit höchstens sechs Vorzeichnungen, denn in diesem Umfange sind alle in unserem gleichschwebenden Tonsysteme (ohne Beachtung der enharmonischen Unterschiede) möglichen Dur- und Molltonleitern enthalten. Man nimmt daher nur die folgenden Tonarten und Tonleitern mit ihren Vorzeichnungen an:

1. Normalleitern: *C* dur.  *A* moll.

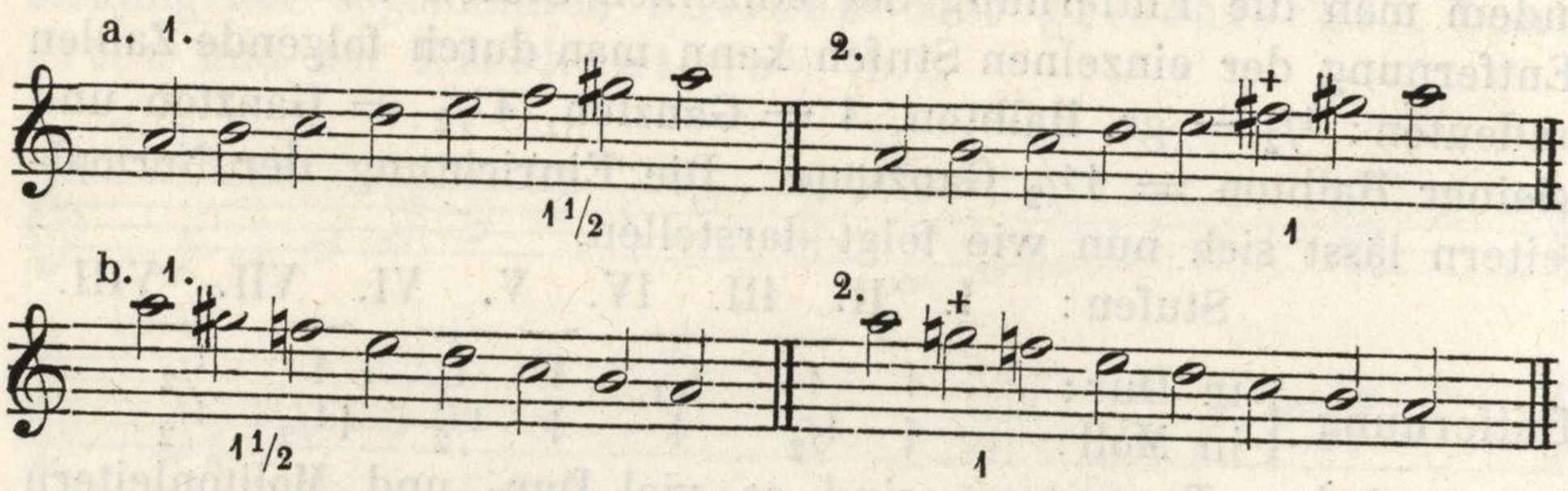
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2. Kreuztonarten:

3. Betonarten:

Man kann Tonarten und Tonleitern dadurch leicht schriftlich bezeichnen, dass man die Tonika für Dur mit einem grossen, für Moll mit einem kleinen Buchstaben andeutet (*D* = *D* dur, *d* = *D* moll etc.).

Jede Molltonleiter enthält zwischen der 6. und 7. Stufe einen schwer sangbaren Schritt [1]) von $1\,^1/_2$ Ganztönen, der früher für unmelodisch galt. Um diesen unmelodischen Schritt zu umgehen, erhöhte man aufwärts die 6. Stufe (a. 2.), während man abwärts die 7. Stufe vertiefte (b. 2.). Die so entstandene Tonleiter heisst alte oder melodische Molltonleiter, während die andere als moderne oder harmonische Molltonleiter bekannt ist.



Alle Töne, welche in einer Durtonleiter oder in einer Molltonleiter vorkommen, heissen für die betreffende Tonart: leitergleich, leitereigen oder diatonisch; jeder andere Ton dagegen ist für diese Tonart leiterfremd oder chromatisch. Leitereigen sind also nur die wesentlichen Töne einer Tonart. — In gleicher Weise heissen Intervalle und Accorde, die sich aus leitereigenen Tönen bilden lassen, leitereigen (diatonisch), die anderen dagegen leiterfremd (chromatisch).

---

1) Siehe »System« S. 225.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Regeln: 1. Eine Tonartleiter entsteht, wenn man die wesentlichen Töne einer Tonart von Tonika zu Tonika ihrer Höhe nach anordnet. *C* dur und *A* moll sind Normalleitern, während alle andern Tonleitern transponirte oder versetzte Leitern heissen. Zwei Tonleitern von gleicher Vorzeichnung heissen parallel, von gleichem Klange: enharmonisch-verschieden.

2. Die Töne der Tonleitern bezeichnet man je nach ihrer Entfernung von der Tonika durch die entsprechende Stufenzahl, oder man benennt sie mit den S. 94 gegebenen Namen.

3. Die wesentlichen Töne einer Tonart heissen leitergleich, leitereigen oder diatonisch; alle andern Töne heissen leiterfremd oder chromatisch. Einen ähnlichen Unterschied macht man bei Intervallen, Accorden etc.

4. Die Kreuz- und Bevorzeichnung setzt man stets in der auf S. 95 Beispiel a. gegebenen Reihenfolge.

5. Die melodische oder alte Molltonleiter erhält man, wenn man in der harmonischen oder modernen aufwärts die 6. Stufe erhöht, abwärts die 7. Stufe vertieft.

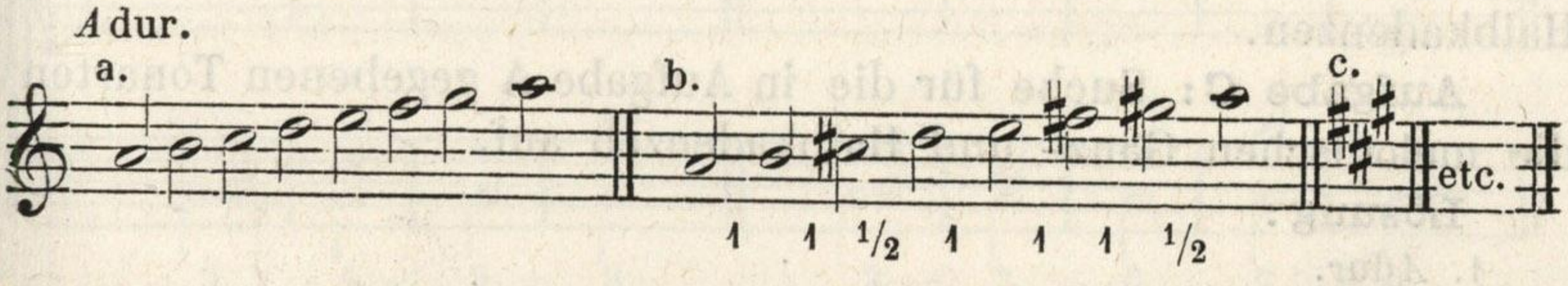
6. Tonarten und Tonleitern bezeichnet man schriftlich am bequemsten, indem man die Tonika für Dur mit einem grossen, für Moll mit einem kleinen Buchstaben andeutet.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Aufgabe A: Bilde die folgenden Tonleitern nach den Normalleitern und setze jedesmal am Ende die Vorzeichnung in richtiger Reihenfolge: *A*, *d*, *F*, *g*, *C*, *es*, *B*, *fis*, *D*, *a*, *Es*, *h*, *E*, *c*, *G*, *f*, *As*, *e*, *Cis*, *dis*, *Ges*, *cis*, *H*, *gis*.

Lösung: Von der Tonika der zu bildenden Leiter bis zu der Oktave der Tonika besetzt man alle Notenstufen mit Noten wie bei a. Hierauf untersucht man die Entfernungen nach den Normalleitern (b.) und berichtigt das Falsche. Endlich setzt man die Vorzeichnung (c.). Sämmtliche geübten Tonleitern spiele man sich durch mindestens zwei Oktaven fest ein.

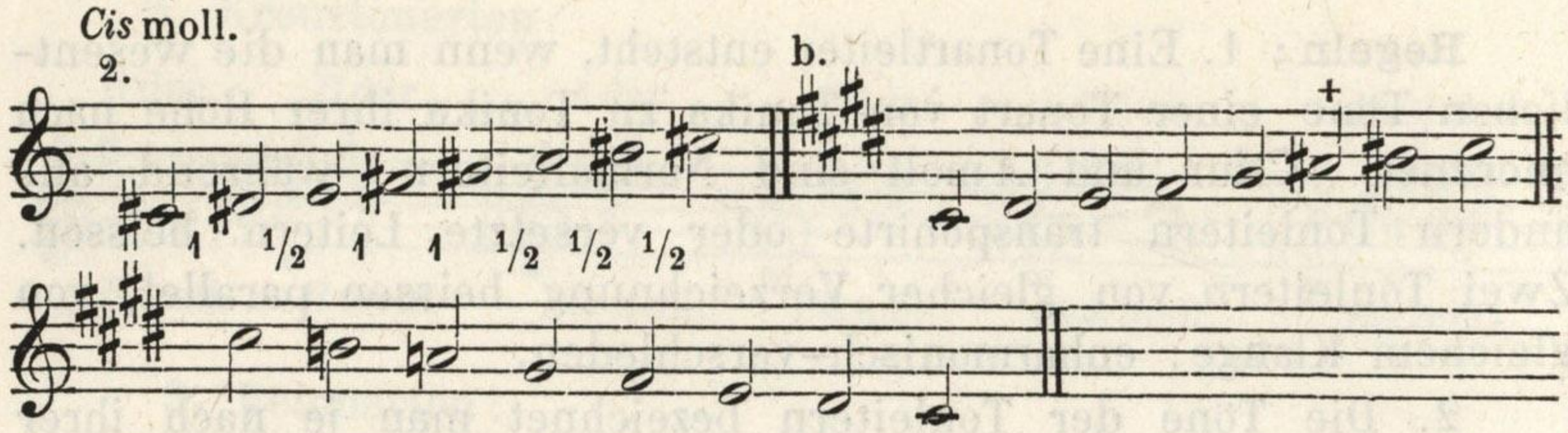
A dur.



Aufgabe B: Bilde in den folgenden Molltonarten die melodischen oder alten Molltonleitern: *cis*, *h*, *c*, *f*, *e*, *dis*, *a*, *g*, *d*, *es*, *gis*, *fis*, *b*, *as*, *des*.

Lösung: Man bildet erst die harmonische Leiter wie bei a. und verfährt dann nach Regel 5 wie bei b.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM



Erklärung. Innerhalb der leitergleichen Töne einer Tonart lässt sich das Wesen der Tonart auch noch auf andere Weise melodisch darstellen, wie denn z. B. sehr viele Volkslieder und die meisten Kinderlieder sich nur innerhalb einer einzigen Tonart halten. Bei diesen melodischen Tonartdarstellungen treten die Töne des tonischen Dreiklanges besonders hervor; diese Töne sind eben die Haupttöne der betreffenden Tonart, und auf sie beziehen sich alle anderen Töne. Die Schritte von und zu diesen Tönen werden daher zum Anfange und zum Schlusse einer solchen melodischen Tonartdarstellung und am Ende grösserer rhythmischer Theile derselben gern angewendet. Man nennt diese Schritte, weil sie am Ende der ganzen Melodie wie am Schlusse einzelner Theile der Melodie besonders häufig auftreten, auch Tonschlüsse oder melodische Kadenzen. Eine solche Kadenz besteht stets aus einem Tone des tonischen Dreiklanges und aus dem daneben liegenden Leitertone. Ist der Ton des tonischen Dreiklanges letzter Ton, so ist der Abschluss vollständiger, und eine solche Kadenz heisst eine Ganzkadenz (a., siehe Lösung). Steht dagegen der Nebenton zuletzt, so ist der Abschluss nicht vollkommen, und die Kadenz heisst dann eine Halbkadenz (b. [siehe Lösung der folgenden Aufgabe]).

Regeln: 1. Jede melodische Kadenz in einer Tonart besteht aus einem Tone des tonischen Dreiklanges und aus dessen leitereigenem Nebentone.

2. Die melodischen Kadenzen theilt man ein in Ganz- und Halbkadenzen.

Aufgabe C: Suche für die in Aufgabe A gegebenen Tonarten die melodischen Ganz- und Halbkadenzen auf.

Lösung:

1. *A* dur.

a. Ganzkadenzen.

b. Halbkadenzen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2. *D* moll.

a.

b.

Zweites Kapitel.

9. Übung. Genauere Unterscheidung der Intervalle und Accorde.

Erklärung. Die Durtonleiter wird gemeiniglich als die Grundlage aller Tonverbindungen angesehen; sie wird desshalb auch dazu benutzt, die aus Übung 1 und 2 bekannten Intervalle und Accorde noch genauer zu unterscheiden.

Jedes Intervall, dessen höherer Ton in der Durtonartleiter des tieferen vorkommt, heisst ein natürliches Intervall. In der Praxis heissen die natürlichen Intervalle theils gross, theils rein.

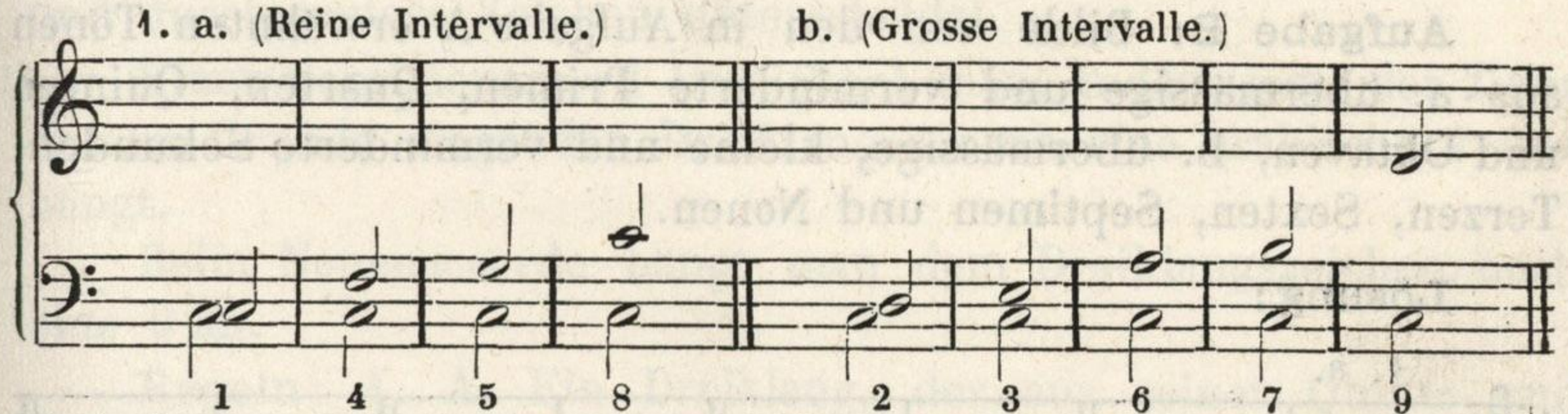
Regeln: 1. Bei jedem natürlichen Intervalle ist der höhere Ton in der Durtonleiter des tieferen Tons enthalten.

2. Von den natürlichen Intervallen heissen Prime, Quarte, Quinte und Oktave und deren Erweiterungen rein; Sekunde, Terz, Sexte, Septime und None mit ihren Erweiterungen dagegen nennt man gross.

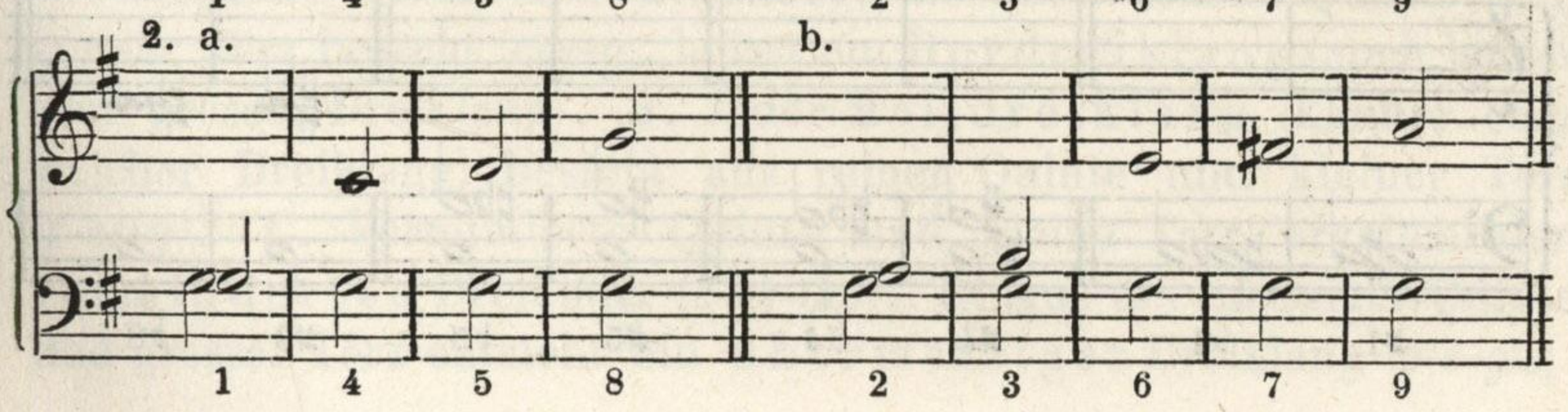
Aufgabe A: Von jedem Tone aus, der in Übung 1 Aufg. B gegeben ist, bilde a. reine Primen, Quarten, Quinten und Oktaven, b. grosse Sekunden, Terzen, Sexten, Septimen und Nonen.

Lösung:

1. a. (Reine Intervalle.) b. (Grosse Intervalle.)



2. a. b.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erklärung. Durch chromatische Erhöhung und Vertiefung des höheren Tones wird ein Intervall vergrössert oder verkleinert. Auf diese Weise entstehen aus den natürlichen Intervallen die abgeleiteten oder chromatischen Intervalle.

Wenn man ein reines (a.) oder ein grosses Intervall (b.) um einen kleinen Halbton vergrössert, so entsteht ein übermässiges (c.); eine nochmalige Vergrösserung ergiebt ein doppeltübermässiges (d.) Intervall.

Verkleinert man ein grosses Intervall (b.) um einen kleinen Halbton, so entsteht ein kleines Intervall (d.).

Reine (a.) und kleine Intervalle (d.) ergeben durch Verkleinerung die verminderten (e.), durch nochmalige Verkleinerung die doppeltverminderten (f.) Intervalle. — Die doppelt verminderten und doppelt übermässigen Intervalle werden in der Praxis wenig beachtet.

Regeln: 1. Ein chromatisches Intervall bildet man aus einem natürlichen, indem man den höheren Ton des letzteren durch Versetzungszeichen erhöht oder vertieft.

2. Jedes übermässige Intervall ist einen kleinen Halbton grösser als das gleichnamige reine oder grosse Intervall.

3. Kleine Intervalle sind einen kleinen Halbton kleiner als grosse.

4. Jedes verminderte Intervall ist einen kleinen Halbton enger als das gleichnamige kleine oder reine Intervall.

Aufgabe B: Bilde von den in Aufgabe A erwähnten Tönen aus a. übermässige und verminderte Primen, Quarten, Quinten und Oktaven, b. übermässige, kleine nnd verminderte Sekunden, Terzen, Sexten, Septimen und Nonen.

Lösung:

ZENE·AKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

b.

Erklärung. Die in einer Tonart leitereigenen Dreiklänge, Septimenaccorde etc. benennt man nach den Stufen, welche ihre Grundtöne in der Tonartleiter einnehmen. Auf diese Weise erhält man Dreiklänge resp. Septimenaccorde u. s. f. der ersten, zweiten, dritten Stufe etc., resp. der Tonika, Wechseldominante, Mediante u. s. w. (siehe S. 94).

Je nach der Grösse der verschiedenen Intervalle, aus denen ein Accord gebildet ist, unterscheidet man die verschiedenen Dreiklänge, Septimen- und Nonenaccorde genauer. Hierbei werden nur die in Dur- und Molltonarten möglichen leitereigenen Dreiklänge und Septimenaccorde und einige leitereigene Nonenaccorde beachtet. — In den Dreiklängen sieht man nur auf das ausschlaggebende Intervall, wenn man die Benennung bildet; bei den Septimenaccorden benutzt man zu demselben Zwecke neben der Art des zu Grunde liegenden Dreiklanges noch die Grösse der zugefügten Septime; von den Nonenaccorden nimmt man in der Regel nur zwei an — (die auf der fünften Stufe in Dur und Moll) — und unterscheidet dieselben nach der Grösse der None.

Ein leitereigener Dreiklang lässt sich schriftlich kurz dadurch andeuten, dass man die Stufe, welche sein Grundton in der Tonleiter einnimmt, durch eine römische Ziffer bezeichnet, die Art des Accordes aber durch grösser oder kleiner geschriebene Ziffern und durch andere Zeichen unterscheidet.

Einen Septimenaccord bezeichnet man, indem man der Ziffer des zu Grunde liegenden Dreiklanges noch eine arabische 7 anhängt.

Beim Nonenaccorde hängt man dem Dreiklangszeichen noch eine 9 an.

Regeln: 1. A. Ein Dreiklang, der aus reiner Quinte und grosser Terz besteht (*c-e-g*), heisst ein Durdreiklang (auch harter oder grosser Dreiklang). B. Jeder Molldreiklang (kleiner oder weicher Dreiklang) besteht aus reiner Quinte und kleiner Terz (*c-es-g*). C. Verminderte Quinte und kleine Terz ergeben den verminderten Dreiklang (*c-es-ges*). D. Aus übermässiger Quinte und grosser Terz entsteht ein übermässiger Dreiklang (*c-e-gis*).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2. A. Der grosse Durseptimenaccord (auch grosser Septimenaccord) besteht aus Durdreiklang und grosser Septime (*c-e-g-h*). B. Der kleine Durseptimenaccord (auch Haupt- oder Dominantseptimenaccord) besteht aus Durdreiklang und kleiner Septime (*c-e-g-b*). C. Der grosse Mollseptimenaccord besteht aus Molldreiklang und grosser Septime (*c-es-g-h*). D. Der kleine Mollseptimenaccord besteht aus Molldreiklang und kleiner Septime (*c-es-g-b*). E. Der klein-verminderte Septimenaccord (auch kleiner Septimenaccord) besteht aus vermindertem Dreiklange und kleiner Septime (*c-es-ges-b*). F. Der vermindert-verminderte (doppeltverminderte, auch blos verminderte) Septimenaccord besteht aus vermindertem Dreiklange und verminderter Septime (*c-es-ges-bb*). G. Der grossübermässige (übergrosse) Septimenaccord besteht aus übermässigem Dreiklange und grosser Septime (*c-e-gis-h*).

3. A. Der grosse Nonenaccord besteht aus Durdreiklang, kleiner Septime und grosser None (*c-e-g-b-d'*). B. Der kleine Nonenaccord besteht aus Durdreiklang, kleiner Septime und kleiner None (*c-e-g-b-des'*).

4. Beim Durdreiklange schreibt man die Stufenziffer gross (V), beim Molldreiklange klein (iv); beim verminderten Dreiklange wird der kleinen Ziffer eine Null angehängt (vii^0), und beim übermässigen Dreiklange setzt man über die gross geschriebene Ziffer einen Bogen ($\widehat{III}$).

5. Bei den Septimen- und Nonenaccorden hängt man der Dreiklangsbezeichnung eine arabische 7 (V^7) resp. 9 (V^9) an.

6. Die Tonart kann man hierbei nach S. 96 durch grosse oder kleine lateinische Buchstaben bezeichnen, so dass z. B. a: V^7 so viel heisst als: der kleine Dur- (Haupt- oder Dominant-) Septimenaccord der fünften Stufe in *A* moll (also *e-gis-h-d'*).

Aufgabe C: Bilde von den in Aufgabe A der vorigen Übung gegebenen Tonarten die leitereigenen Dreiklänge und Septimenaccorde mit ihren Umkehrungen und bezeichne die jedesmalige Stammform durch die entsprechende Stufenziffer.

Lösung:

1. a. Dreiklänge.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

b. Septimenaccorde.

Erklärung. Unter diesen leitereigenen Dreiklängen und Septimenaccorden sind nach Übung 4 nur die Dur- und die Molldreiklänge konsonirend, alle andern Accorde dagegen sind dissonirend. —

Einige von den leitereigenen Accorden einer Tonart haben für diese Tonart besondere Wichtigkeit; sie heissen desshalb die Hauptaccorde der Tonart. Es sind dieses 1. der tonische Dreiklang, 2. der Dreiklang der fünften Stufe (Dominantdreiklang), 3. der Septimenaccord der fünften Stufe (Dominant- oder Hauptseptimenaccord), 4. der Dreiklang der vierten Stufe (Unterdominantdreiklang). Alle anderen Accorde heissen Nebenaccorde.

Regeln: 1. Hauptaccorde der Tonart sind:
a. in Dur: I, V, V7 und IV,
b. in Moll: i, V, V7 und iv.

Aufgabe D: Suche für die in Aufgabe C erwähnten Tonarten die Hauptaccorde auf.

Lösung:

Drittes Kapitel.

10. Übung. Accordverbindungen nach Stufenbezeichnung. Vorhalte, Vorausnahmen u. dergl.

Erklärung. Wenn zwei Accorde als wirkliche Accorde mit einander verbunden werden sollen, so müssen sie harmonisch mit einander verwandt sein, d. h. die Töne des zweiten Accordes

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

müssen sich durch die Grundintervalle von den Tönen des ersten Accordes aus bestimmen lassen (siehe S. 44 und 93). Wann und unter welchen Einschränkungen eine solche Verwandtschaft zwischen zwei Accorden vorhanden ist, wird erst in Übung 15 nachgewiesen werden. In der jetzigen Übung handelt es sich nur darum, die vorhandene Verwandtschaft zu einer möglichst engen zu machen. Das war aber schon in Übung 5 und 6 die Aufgabe; neu ist daher jetzt nur die Frage, welchen Einfluss die Führung der Bassstimme, die ja in jenen Übungen bestimmt und feststehend war, auf die Verbindung von Accorden ausübt.

Die Bassstimme fällt als Aussenstimme sehr ins Ohr; ihre Führung muss daher von grosser Wichtigkeit für die Wirkung einer Accordverbindung sein. Die Bassstimme muss zunächst, ähnlich der Oberstimme, viel mehr interessirende Bewegung haben, als eine Mittelstimme; desshalb wird man ihr nicht gern das Festhalten des gemeinschaftlichen Tones zweier Accorde zumuthen. Dem ganzen Charakter und der Tonlage einer Bassstimme entsprechen ferner mehr grössere Schritte; die Bassstimme ist desshalb nicht immer in Stufenschritten zu führen, sondern wendet gern grössere und kleinere Sprünge an. Aus beiden Gründen entgeht ihr oft dasjenige Bindemittel, welches aus der Verwandtschaft durch Nachbarschaft (siehe Übung 11) entspringt. Um gleichwohl einer Bassstimme möglichst viel melodischen Fluss zu ertheilen, wird es gut sein, wenn die Töne, welche sie ergreift, der vorhandenen Harmonieverbindung möglichst entsprechen, also gleichsam aus dieser Harmonieverbindung heraus vorgeahnt werden können. Das würde nun der Fall sein, wenn der Bass stets zu dem Grundtone des neuen Accordes fortschritte und andere Schritte nur anwendete, sobald aus irgend einem Grunde der zu ergreifende Ton sehr nahe liegt. Für die Führung der Bassstimme sind hier demnach noch besondere Regeln aufzustellen, die neben den Wohlklangs- und Stimmführungsregeln aus Übung 4 und 5 zu beachten sind, wenn man Accorde nach Stufenbezeichnungen mit einander verbinden soll.

Regeln: 1. Die Bassstimme ist mehr sprungsweise als stufenweise zu führen und hat den gemeinschaftlichen Ton zweier Accorde möglichst selten festzuhalten.

2. Bei jedem Sprunge ergreift sie am liebsten den Grundton des neuen Accordes.

3. Zu einem andern Tone des neuen Accordes als zu dem Grundtone führt man die Bassstimme nur dann gern, wenn dieser Ton aus irgend einem Grunde nahe liegt; das ist aber nur unter folgenden Bedingungen der Fall: a. wenn der betreffende Ton schon im

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vorhergehenden Accorde in irgend einer anderen Stimme vorhanden war, b. wenn dieser Ton durch einen Stufenschritt erreicht werden kann, c. wenn auf den ergriffenen Ton dann ein Halbtonschritt folgt.

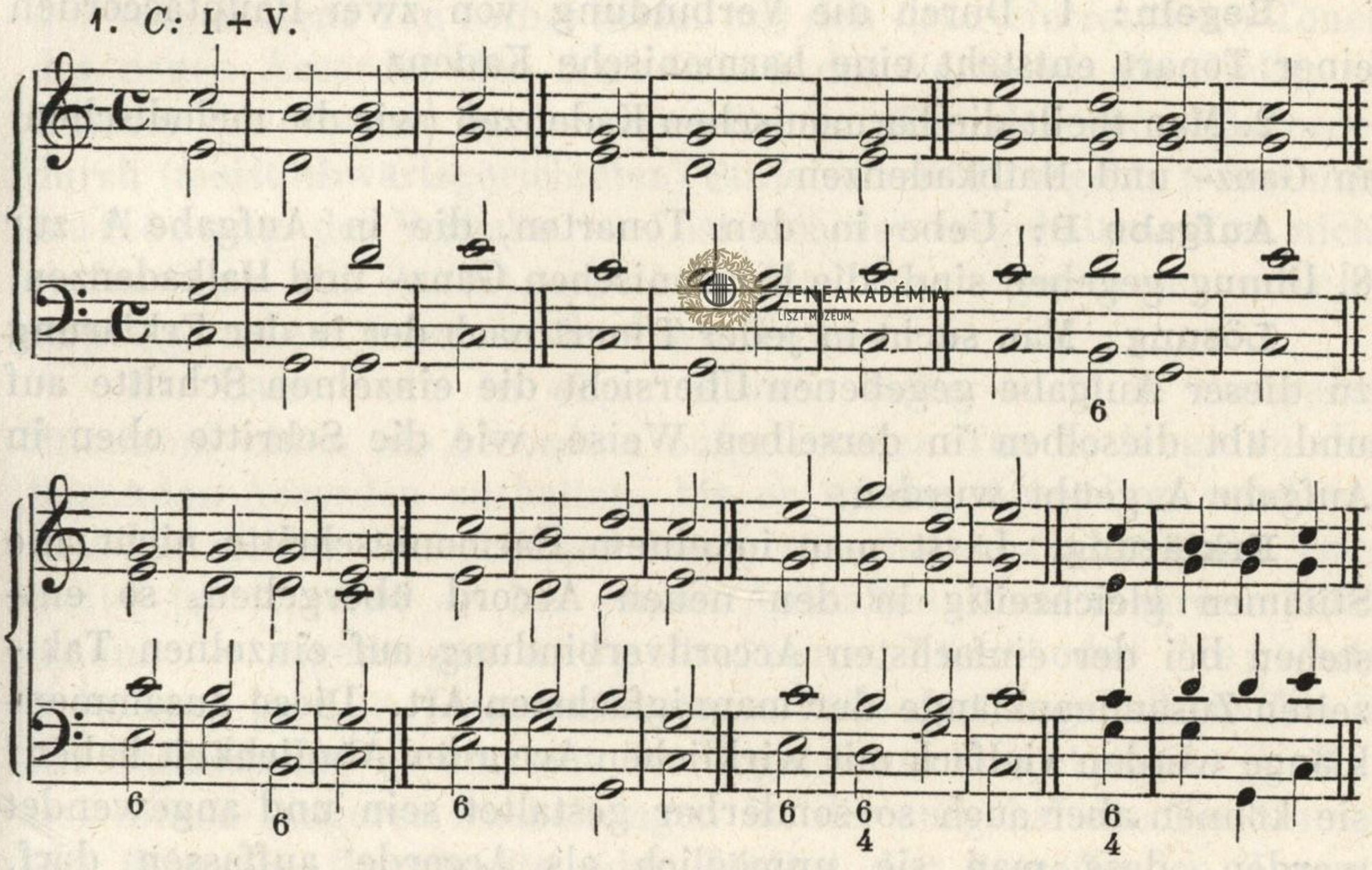
4. Die früher (Übung 4 und 5) gegebenen Wohlklangs- und Stimmführungsregeln haben auch hier ihre Giltigkeit.

Aufgabe A: Die folgenden Accordschritte und deren Umkehrungen übe man in der Weise, dass der jedesmalige erste Accord in jeder seiner Umkehrungen mindestens dreimal erscheint, der neue Accord aber immer auf die gute Taktzeit zu liegen kommt [1]):

1. *C*: I + V; 2. *f*: I + V; 3. *D*: I + V^7; 4. *a*: I + V^7; 5. *E*: I + IV; 6. *b*: I + IV; 7. *Es*: I + III; 8. *G*: I + II; 9. *H*: I + VI; 10. *g*: I + VI; 11. *As*: I + V; 12. *B*: I + IV; 13. *F*: I + V^7; 14. *h*: I + V; 15. *c*: I + IV; 16. *d*: I + V^7; 17. *cis*: V + IV; 18. *fis*: IV + V.

Lösung:

1. *C*: I + V.



2. *f*: I + V.

1) Es sei hier nochmals an die Anmerkung auf S. 52 erinnert, sowohl für diese Aufgabe, als auch für die folgenden Übungen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erklärung. Die Verbindungen zwischen den Hauptaccorden einer Tonart (I, V, V^7 und IV resp. I, V, V^7 und IV) kommen besonders häufig am Ende von Tonsätzen, sowie bei den Schlüssen einzelner rhythmischer Theile von Tonstücken vor. Sie heissen desshalb Schluschritte (Schlüsse) oder harmonische Kadenzen (siehe Übung 8 Erklärung zu Aufgabe C). Diese Kadenzen sind entweder Ganzkadenzen (vollkommene Kadenzen) oder Halbkadenzen. Eine Ganzkadenz entsteht, wenn der tonische Dreiklang Schlussaccord ist; ist dieses nicht der Fall, so ist die Kadenz eine Halbkadenz, weil sie eben nicht vollkommen abschliesst. Ganzkadenzen sind

A. in Dur: V + I, V^7 + I, IV + I.
B. in Moll: V + I, V^7 + I, IV + I.

Zu den Halbkadenzen gehören die folgenden Schritte:
A. in Dur: I + V, I + V^7, I + IV, IV + V, IV + V^7.
B. in Moll: I + V, I + V^7, I + IV, IV + V, IV + V^7 (V + IV, V^7 + IV).

Regeln: 1. Durch die Verbindung von zwei Hauptaccorden einer Tonart entsteht eine harmonische Kadenz.

2. Man theilt die harmonischen Kadenzen (wie die melodischen) in Ganz- und Halbkadenzen.

Aufgabe B: Uebe in den Tonarten, die in Aufgabe A zur 8. Übung gegeben sind, die harmonischen Ganz- und Halkadenzen,

Lösung: Man sucht in jeder Tonart nach der in der Erklärung zu dieser Aufgabe gegebenen Übersicht die einzelnen Schritte auf und übt dieselben in derselben Weise, wie die Schritte oben in Aufgabe A geübt wurden.

Erklärung. Lässt man in einem Harmonieschritte nicht alle Stimmen gleichzeitig in den neuen Accord übergehen, so entstehen bei der einfachsten Accordverbindung auf einzelnen Taktzeiten Zusammenklänge der mannigfachsten Art. Diese Zusammenklänge werden vielfach mit wirklichen Accorden Ähnlichkeit haben; sie können aber auch so sonderbar gestaltet sein und angewendet werden, dass man sie unmöglich als Accorde auffassen darf, sondern zu ihrer Erklärung auf die einfache harmonische Grundlage zurückgehen muss. Sehr viele dissonirende Zusammenklänge, welche ältere und neuere Theoretiker noch immer als wirkliche Accorde ansehen, oder doch als Scheinaccorde, Durchgangsaccorde, alterirte Accorde u. s. f. zu erklären suchen, ergeben sich auf diese Weise wie von selbst.

Es sind nun dreierlei Fälle möglich, in denen ein ungleichzeitiges Fortschreiten der einzelnen Stimmen eintreten kann.

I. Die eine oder die andere Stimme ergreift einen Ton des folgenden Accordes früher, als der Eintritt dieses Accordes er-

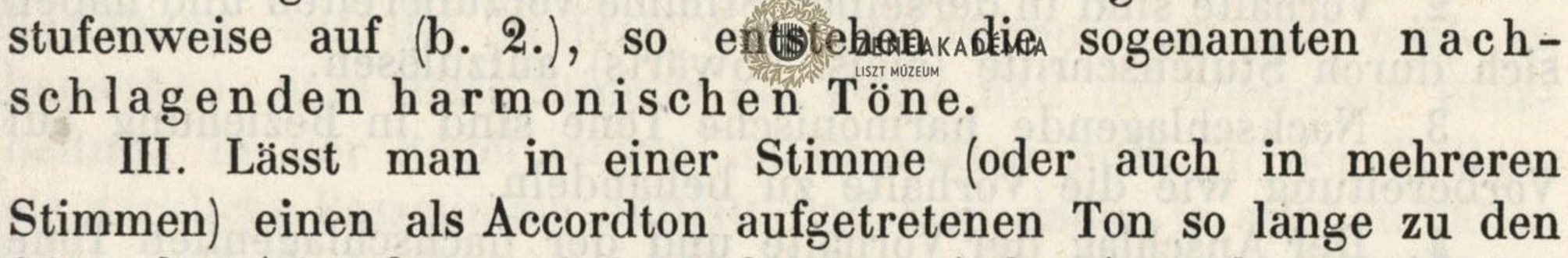
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wartet wird (a.). Auf diese Weise entstehen die sogenannten Vorausnahmen (Anticipationen). Dieselben treten immer auf leichter Taktzeit auf, während der Eintritt des neuen Accordes selbst erst auf schwerer Taktzeit erwartet wird. Sie dürfen nicht zu lange auf ihre Auflösung warten lassen, d. h. nicht allzufrühe vor Eintritt des neuen Accordes erscheinen.

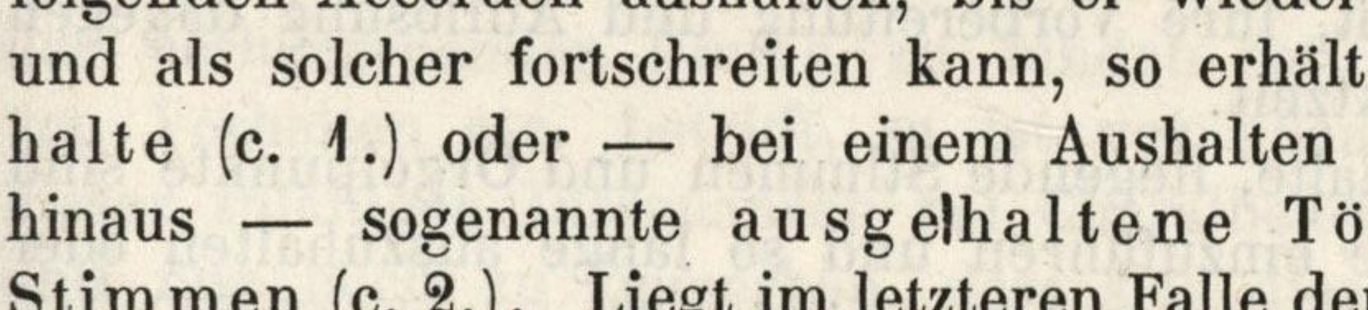
II. In einer Stimme (oder auch in mehreren Stimmen) kann man einen Ton des ersten Accordes noch einige Zeit festhalten, während in den andern Stimmen der neue Accord an der erwarteten Stelle (auf guter Taktzeit) eintritt; der festgehaltene Ton geht dann erst später (auf leichter Taktzeit) in den entsprechenden Ton des neuen Accordes über (c.). Am mildesten wirken solche Wendungen, wenn der festgehaltene Ton einen Stufenschritt zu machen hat (c. 1.). Auf diese Weise entstehen die kürzeren Vorhalte (Retardationen). Die Stelle, an welcher die vorgehaltenen Töne accordische Bestandtheile sind, heisst die Vorbereitung des Vorhalts; der vorgehaltene Ton selbst bildet mit den dazu eintretenden Tönen des neuen Accordes den Anschlag des Vorhalts; die Stelle, an welcher der Vorhalt in den betreffenden Ton des neuen Accordes durch (meist abwärtsgerichteten) Stufenschritt übergeht, nennt man Auflösung des Vorhalts. — Löst sich der vorgehaltene Ton nicht stufenweise auf (b. 2.), so entstehen die sogenannten nachschlagenden harmonischen Töne.

III. Lässt man in einer Stimme (oder auch in mehreren Stimmen) einen als Accordton aufgetretenen Ton so lange zu den folgenden Accorden aushalten, bis er wieder Accordton wird (c.) und als solcher fortschreiten kann, so erhält man längere Vorhalte (c. 1.) oder — bei einem Aushalten über mehrere Takte hinaus — sogenannte ausgehaltene Töne oder liegende Stimmen (c. 2.). Liegt im letzteren Falle der ausgehaltene Ton in der Bassstimme, so entsteht der sogenannte Orgelpunkt (c. 3.). Bei diesen längeren Aushaltungen ist der ausgehaltene Ton immer ein Hauptton (Dominante oder Tonika) der betreffenden Tonart.

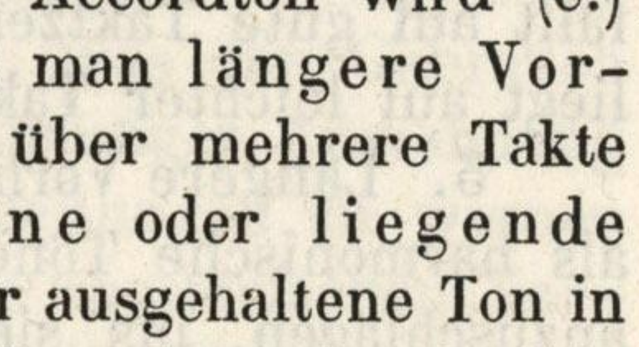
a. Grundlage. Vorausnahmen.



b. 1. Grundlage. Vorhalte.



b. 2.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nachschlagende Töne. c. 1.

Alle auf diese Weise entstehenden Zusammenklänge gehören zu den zufälligen Dissonanzen, während man die dissonirenden Accorde wesentliche Dissonanzen zu nennen pflegt.

Regeln: 1. Vorausnahmen treten nur auf leichter Taktzeit ein und dürfen keine zu lange Dauer haben.

2. Vorhalte sind in derselben Stimme vorzubereiten und haben sich durch Stufenschritte (meist abwärts) aufzulösen.

3. Nachschlagende harmonische Töne sind in Beziehung auf Vorbereitung wie die Vorhalte zu behandeln.

4. Der Anschlag der Vorhalte und der nachschlagenden Töne fällt auf gute Taktzeit, ihre Vorbereitung und Auflösung dagegen liegt auf leichter Taktzeit.

5. Längere Vorhalte, liegende Stimmen und Orgelpunkte sind als harmonische Töne einzuführen und so lange auszuhalten oder anzuschlagen, bis sie wieder harmonische Töne geworden sind. Am besten eignen sich hierzu Tonika und Dominante der betreffenden Tonart.

Aufgabe C: Bearbeite die folgenden Harmonieschritte (bei denen statt V abwechselnd V^7 zu setzen ist) mit Anwendung von Vorausnahmen, kurzen und langen Vorhalten, nachschlagenden harmonischen Tönen, liegenden Stimmen und Orgelpunkten:

1. *A*: I + V + V + I; 2. *c*: I + V + V + I; 3. *E*: I + IV + V + I; 4. *g*: I + IV + V + I; 5. *H*: I + I + V + I; 6. *d*: I + I + V + I; 7. *F*: I + II + V + I; 8. *a*: I + II^0 + V + I; 9. *C*: I + VI + IV + I; 10. *es*: I + VI + IV + I; 11. *G*: I + III + V + I; 12. *h*: I + III + V + I; 13. *Des*: I + IV + VI + III + I + V + I; 14. *fis*: I + IV + VI + I + IV + V + I; 15. *B*: I + VI + IV + I + V + V + I; 16. *e*: I + IV + VI + IV + I + V + I.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lösung: Die kürzeren Accordfolgen (1.—12.) benutze man, um die Vorausnahmen, Vorhalte und nachschlagenden Töne zu üben, an den längeren dagegen (13.—16.) übe man liegende Stimmen und Orgelpunkte. Jede Accordverbindung setze man in enger und in weiter Harmonie aus.

Viertes Kapitel.

11. Übung. Mehrstimmige Bearbeitung von Chorälen und Liedern nach gegebenen Harmonien und unter Zuziehung von Vorhalten etc. und von Nachbartönen.

Erklärung. Unter Zuziehung des in der vorhergehenden Übung gewonnenen Materials lässt sich nun die mehrstimmige Bearbeitung von Choralmelodien (siehe Übung 7) selbständiger gestalten, indem die anzuwendenden Harmonien nur durch Bezeichnung nach Stufen angedeutet werden. Neu ist hier die Bildung der so wichtigen Grundstimme und ferner die Zuziehung von Vorhalten, Vorausnahmen und nachschlagenden Tönen; beides ist in dem vorhergehenden Kapitel genügend geübt worden. In Beziehung auf die Bildung der Grundstimme ist nur noch zu bemerken, dass diese Stimme bei zwei- und dreistimmiger Bearbeitung in der Regel weder im Charakter noch in der Tonlage als wirkliche Bassstimme auftritt und sich daher in solchen Fällen in ihren Fortschreitungen nicht genau an die Regeln zu Aufgabe A der vorhergehenden Übung zu binden hat. Was den Gebrauch von Vorhalten etc. betrifft, so ist vor allzuhäufiger Anwendung dieser zufälligen Dissonanzen bei Choralbearbeitungen zu warnen und nur noch zu bemerken, dass sich diese rhythmischen Veränderungen in den begleitenden Stimmen — (die Oberstimme als Melodie darf überhaupt nicht verändert werden) — am besten kurz vor dem Schlusse einer Verszeile anbringen lassen.

Regeln: 1. Die Wohlklangs- und Stimmführungsregeln (siehe Übung 4 und 5) sowie die zu Übung 7 gegebenen Regeln sind zu beachten.

2. Bei Gestaltung der Grundstimme achte man auf die zu Aufgabe A der 10. Übung gegebenen Regeln; im zwei und dreistimmigen Satze sind für diese Stimme mehr Freiheiten gestattet als bei vier Stimmen.

3. Zufällige Dissonanzen bringe man in den Begleitungsstimmen nur mit Vorsicht und nach den Regeln zu Aufgabe B der vorhergehenden Übung an.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Aufgabe A: Bearbeite jeden der folgenden Choräle nach den gegebenen Harmonien und mit Anbringung von Vorhalten, nachschlagenden Tönen und Vorausnahmen zwei-, drei- und vierstimmig.

1. (Christus, der ist mein Leben.)

2. (Jesu, der du meine Seele.)

3. (Dir, dir, Jehova.)

4. (Aus tiefer Noth.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

5. (Allein Gott in der Höh' sei Ehr.)

6. (Ach Gott vom Himmel, sieh darein.)

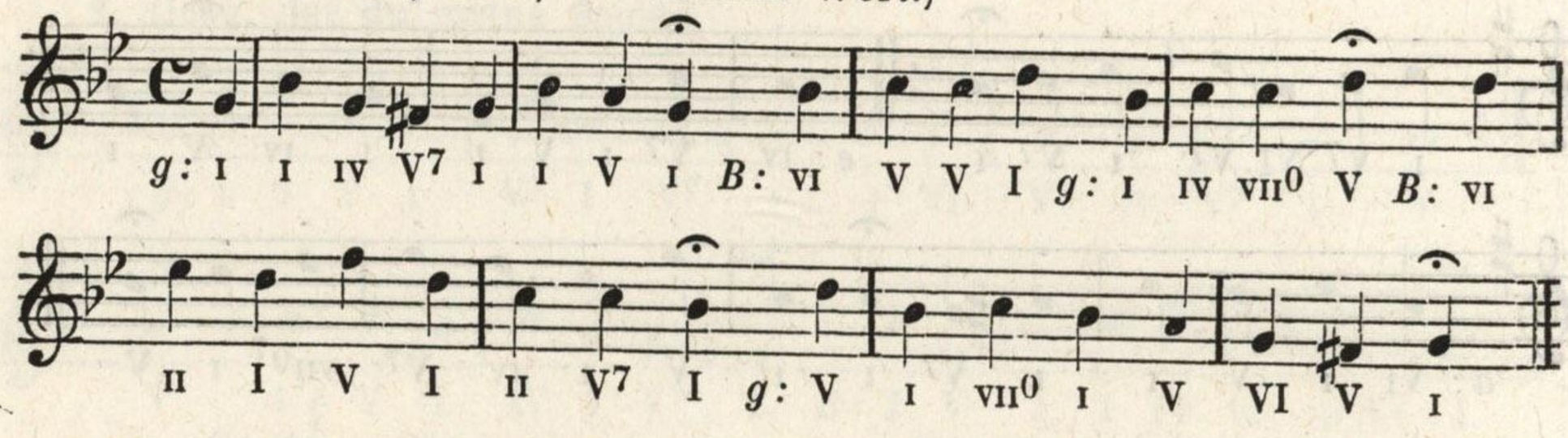
7. (Du Friedefürst, Herr Jesu Christ.)

8. (Christus, wahrer Gottessohn.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

9. (Ein' feste Burg ist unser Gott.)

10. (Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort.)



11. (Sei Lob und Ehr'.)

12. (Von Gott will ich nicht lassen.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lösung:

1. Christus, der ist mein Leben.

a. Zweistimmig.

b. Dreistimmig.

c. Vierstimmig.

Erklärung. Alle bis hierher verwendeten Töne waren stets Bestandtheile von Harmonien oder Accorden; ihr Erscheinen stützte sich also auf die harmonische Tonverwandtschaft (siehe Übung 8). Eine zweite Art von tonischer Verwandtschaft ist, wie bereits erwähnt wurde (siehe Übung 8), die Verwandtschaft durch Nachbarschaft in der Tonhöhe. Nach dem zweiten Theile des Grundgesetzes für Tonverwandschaft (siehe S. 45) sind zwei Töne durch Nachbarschaft mit einander verwandt, wenn sie nicht weiter als einen Halbton oder höchstens einen Ganzton von einander entfernt sind. Alle Töne nun, welche sich vorzugsweise auf diese Art von Verwandtschaft stützen, nenne ich Nachbartöne. Jeder Nachbarton steht mit irgend einem anderen Tone durch Nachbarschaft in Beziehung; er gehört eben als Nachbarton zu diesem Tone, der deshalb sein Hauptton heisst. Auch solche Töne, welche mit einem Tone harmonisch verwandt sind, können als Nachbartöne zu diesem Tone treten; das ist z. B. stets der Fall, wenn Hauptton und Nachbarton in der herrschenden Tonart diatonische Töne sind (siehe Übung 8). Die vorhandene harmonische Verwandtschaft wird dadurch nicht aufgehoben, sondern sie trägt

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

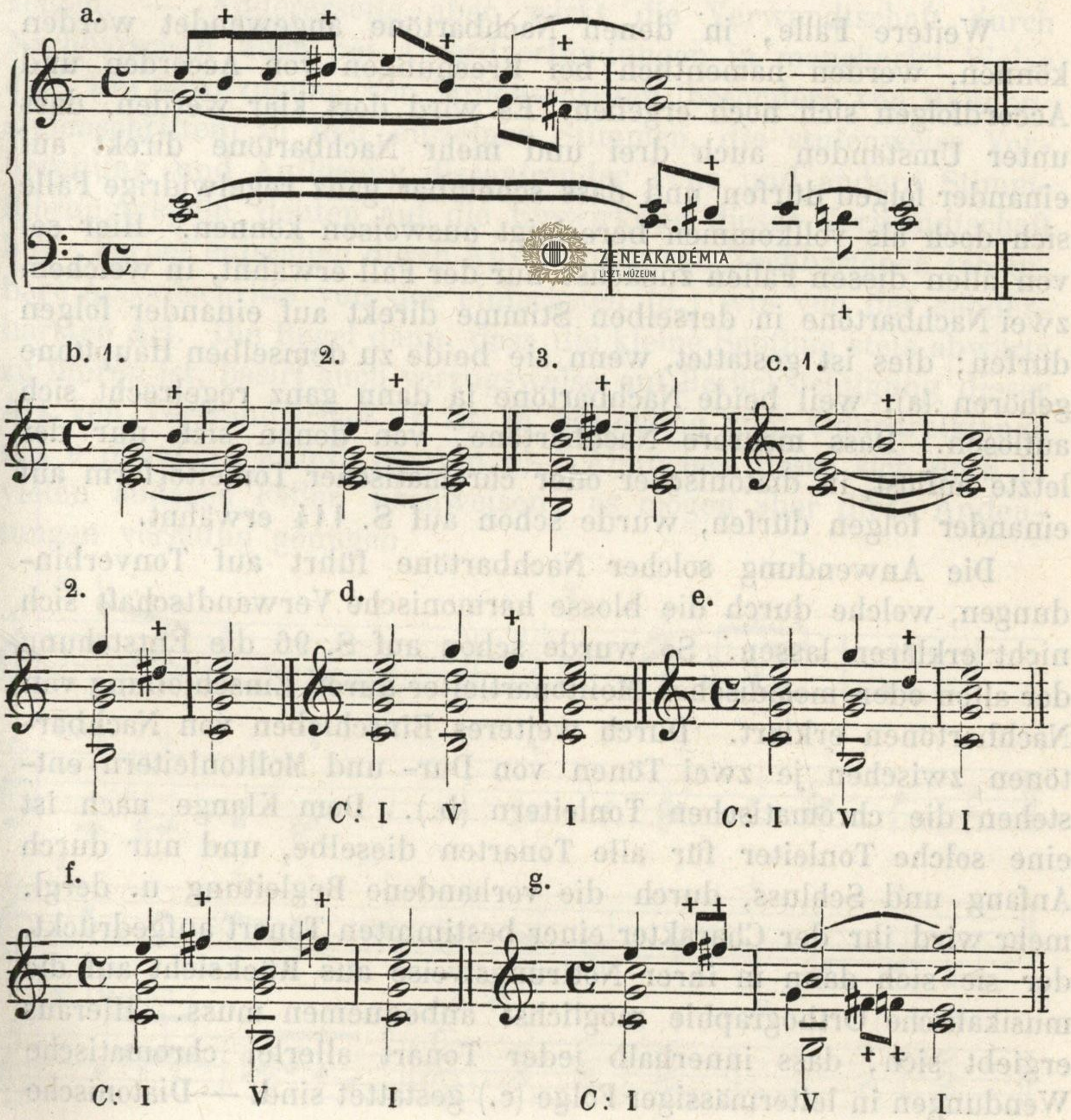
vielmehr dazu bei, den Nachbarton noch enger mit seinem Haupttone zu verbinden. — Zu jedem Accordtone können Nachbartöne treten. Hierbei ist es durchaus gleichgültig, ob derselbe Accord festgehalten wird wie bei a., b. 1. und 2., c. 1., oder ob der Hauptton des Nachbartons zu einem andern Accorde gehört als der Nachbarton selbst, wie dieses z. B. bei b. 3., c. 2., d., e. u. s. f. der Fall ist; wenn nur jeder Nachbarton in seinen Hauptton übergeht (a.), so ist sein Auftreten ein berechtigtes. Von jedem auf diese berechtigte Weise eingeführten Nachbartone sagt man, er sei aufgelöst. Jeder Nachbarton muss sich unbedingt, und zwar am besten in derselben Stimme, in seinen Hauptton auflösen. Da Nachbartöne demnach immer eine bestimmte Fortschreitung mit grösserer oder geringerer Entschiedenheit fordern, so sind sie stets zu den in Übung 5. bereits erwähnten strebenden Tönen zu zählen. — Steht auch vor dem Nachbartone ein Ton, zu dem der erstere Ton ebenfalls Nachbarton sein könnte (b.), so nennt man den Nachbarton vorbereitet; im entgegengesetzten Falle tritt der Nachbarton unvorbereitet oder frei ein (c.). Vorbereitete Nachbartöne sind stets milder als unvorbereitete. — Diatonische Nachbartöne, die ja mit ihren Haupttönen auch harmonisch verwandt sind, können von diesen Haupttönen einen Halbton (d.) oder einen Ganzton (e.) abliegen; bei chromatischen Nachbartönen (f.) dagegen muss die Nachbarschaft (wegen des Fehlens der harmonischen Verwandtschaft) eine möglichst enge sein, weshalb chromatische Nachbartöne nie weiter als eine Halbtonstufe [1]) von ihren Haupttönen entfernt sein dürfen. — Ein diatonischer Nachbarton kann selbst wiederum als Hauptton aufgefasst und mit Nachbartönen versehen werden; so können in einer Stimme mehrere Nachbartöne tonleitermässig auf einander folgen, von denen sich eigentlich nur der letzte in einen harmonischen Ton auflösst (g.). — Selbstverständlich wirken diatonische Nachbartöne stets viel milder als chromatische. Ausserdem aber können chromatische Nachbartöne auch leicht die Einheit des Tonartwesens zerstören, indem sie das Ohr in eine andere Tonart versetzen; das letztere ist besonders dann leicht der Fall, wenn die Nachbartöne zu einem Accorde gehören, der ein Hauptaccord in derjenigen Tonart ist, in welcher die betreffenden Nachbartöne diatonisch sein würden. Deshalb dürfen chromatische Nachbartöne nur mit Vorsicht und vorzugsweise nur zu den Tönen des

---

1) Ob dieses ein grosser oder ein kleiner Halbton ist, das hängt von der vorzugsweise durch langjährigen Gebrauch berechtigten musikalischen Orthographie ab. (Siehe S. 116.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

tonischen Dreiklangs angewendet werden. — Nachbartöne können auf guter (i.) wie auf schlechter Taktzeit (h.) erscheinen; sie wirken auf schlechter Taktzeit weniger störend und weniger herbe als auf guter. — Nachbartöne auf schlechter Taktzeit sind entweder Durchgangs- und Zwischentöne, oder Neben- und Hilfstöne. Jeder Durchgangs- oder Zwischenton (k) liegt zwischen zwei verschiedenen Haupttönen und kann zu beiden Tönen Nachbarton sein; er wird durch den einen Hauptton vorbereitet und durch den andern aufgelöst. Ein Neben- oder Hilfston wird entweder durch denselben Hauptton vorbereitet und aufgelöst (l.), oder er tritt unvorbereitet (m.) ein. — Auf guter Taktzeit heissen alle Nachbartöne Wechselnoten (n.). Zu diesen Wechselnoten gehören z. B. alle langen und kurzen Vorschläge, wie denn überhaupt die Verzierungen der Melodie (»Manieren«) vorzugsweise durch Anwendung von Nachbartönen entstehen.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

h. i. 1. 2.

k. 1. 2. l.

m. n.

Weitere Fälle, in denen Nachbartöne angewendet werden können, werden namentlich bei Brechungen von Accorden und Accordfolgen sich noch ergeben. Es wird dort klar werden, dass unter Umständen auch drei und mehr Nachbartöne direkt auf einander folgen dürfen und dass scheinbar ganz regelwidrige Fälle sich doch als vollkommen berechtigt ausweisen können. Hier sei von allen diesen Fällen zunächst nur der Fall erwähnt, in welchem zwei Nachbartöne in derselben Stimme direkt auf einander folgen dürfen; dies ist gestattet, wenn sie beide zu demselben Haupttone gehören (a), weil beide Nachbartöne ja dann ganz regelrecht sich auflösen. Dass mehrere Nachbartöne, von denen sich nur der letzte auflöst, in diatonischer oder chromatischer Tonleiterform auf einander folgen dürfen, wurde schon auf S. 114 erwähnt.

Die Anwendung solcher Nachbartöne führt auf Tonverbindungen, welche durch die blosse harmonische Verwandtschaft sich nicht erklären lassen. So wurde schon auf S. 96 die Entstehung der alten oder melodischen Molltonartleiter durch Einschiebung von Nachbartönen erklärt. Durch weiteres Einschieben von Nachbartönen zwischen je zwei Tönen von Dur- und Molltonleitern entstehen die chromatischen Tonleitern (b.). Dem Klange nach ist eine solche Tonleiter für alle Tonarten dieselbe, und nur durch Anfang und Schluss, durch die vorhandene Begleitung u. dergl. mehr wird ihr der Charakter einer bestimmten Tonart aufgedrückt, der sie sich dann in ihrer Notirungsweise aus Rücksicht auf die musikalische Orthographie möglichst anbequemen muss. Hieraus ergiebt sich, dass innerhalb jeder Tonart allerlei chromatische Wendungen in leitermässiger Folge (c.) gestattet sind. — Diatonische

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wie chromatische Nachbartöne werden häufig dazu benutzt, einzelne Haupttöne einer Melodie besonders hervorzuheben oder mit anderen Melodietönen inniger zu verbinden. Das ist der Fall bei den sogenannten Manieren oder Verzierungen der Melodie (langer und kurzer Vorschlag, Nachschlag, Doppelschlag und Triller). Die geschmackvolle Anwendung dieser Verzierungen kann sehr dazu beitragen, einer Melodie guten Fluss zu verleihen; ihr allzuhäufiger Gebrauch kann aber eine Melodie auch sehr steif und zopfig gestalten.

Auch in Beziehung auf die Zusammenklänge im mehrstimmigen Satze ergiebt sich eine so grosse Mannigfaltigkeit, dass, wollte man alle so entstehenden Zusammenklänge als wirkliche Accorde auffassen, man niemals zu einem wirklich ausreichenden Harmoniesysteme gelangen würde. Das wird sich besonders bei Anwendung von Nachbartönen in mehreren Stimmen (siehe Aufgabe C und D) zeigen. — Andererseits aber wirkt die Verwandtschaft durch Nachbarschaft auch bei Accordverbindungen in mancherlei Weise ein. Die Bevorzugung von Stufenschritten (besonders von Halbtonstufenschritten) in den einzelnen Stimmen, die stufenweise Vorbereitung und Auflösung dissonirender Töne und andere Stimmführungsregeln deuten auf die Einwirkung dieser Verwandtschaft hin. Ferner entstehen durch Anwendung von Nachbartönen scheinbare Accordschritte von der einfachsten (d.) wie von der sonderbarsten Art. Die Regel dann, dass die kleine Septime stets abwärts zu führen ist, basirt auch vorzugsweise auf Berücksichtigung dieser Art von Verwandtschaft (*f* ist in Beziehung zum *C*durdreiklange mit *e* näher verwandt als mit *g*). Ähnliches liesse sich noch in vielen anderen Fällen nachweisen; es mögen aber diese Andeutungen vorläufig genügen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Anwendung von Nachbartönen in einer einzelnen Stimme lässt sich am besten an zweistimmigen Bearbeitungen von Choralmelodien einüben. Hierzu sind aber noch einige Vorbemerkungen nöthig. Zunächst entspricht es dem Charakter des Chorals vorzugsweise, nur diatonische Nachbartöne auf schlechter Taktzeit anzuwenden, da ja die Melodie immer die Hauptsache bleiben muss. Chromatische Nachbartöne und Nachbartöne auf schwerer Taktzeit sind also hier mit ganz besonderer Aufmerksamkeit zu behandeln. — Bei Anwendung von Nachbartönen auf schwerer Taktzeit können dann weiter auch dadurch mancherlei Unzuträglichkeiten erscheinen, dass diese Nachbartöne mit neueintretenden Tönen der Melodie zusammentreffen. Die entstehenden Zusammenklänge dürfen in diesem Falle einestheils (a.) nicht allzu übelklingend (siehe Aufgabe B Erklärung und Regeln), also keine unreinen Primen und Oktaven, keine kleinen Sekunden und Nonen, keine grossen Septimen, keine grossen Sekunden und Nonen, und keine übermässigen Quinten sein; anderntheils (b.) dürfen sie aber auch keine nach ihrer harmonischen Verwandtschaft zu leicht verständlichen Intervalle (keine reinen Quinten und Quarten) bilden. — Ferner entstehen durch Anwendung von Nachbartönen oft Verstösse gegen die Stimmführungsregeln, die in der Harmonieverbindung noch nicht vorhanden waren (c.), oder es werden bereits vorhandene Fehler durch das Einschieben von Nachbartönen auffälliger und bemerkbarer (d.); beides muss natürlich vermieden werden. — Umgekehrt können durch Anwendung von Nachbartönen vorher vorhandene Fehler scheinbar verschwinden (e.); über diese Fälle gilt dasselbe, was Übung 5 über die Accentparallelen zu sagen war, d. h. also, auffällige Fehler lassen sich auf diese Weise nicht genügend verdecken, namentlich nicht (wie hier) im zweistimmigen Satze und zwischen den Aussenstimmen. Durch Nachbartöne auf guter Taktzeit jedoch lassen sich unter Umständen vorhandene Fehler gegen die Stimmführungsregeln ausreichend verbessern (f.).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Regeln: 1. Jeder Nachbarton darf nur einen Halbton oder höchstens einen Ganzton von seinem Haupttone entfernt sein; chromatische Nachbartöne dürfen nur einen Halbton von ihren Haupttönen abliegen.

2. Jeder Nachbarton muss sich in seinen Hauptton auflösen, und zwar möglichst in derselben Stimme.

3. Nach Anwendung eines Nachbartons muss immer erst wieder der Accord ohne Nachbartöne erklingen; zwei Nachbartöne dürfen nur dann direkt auf einander folgen, wenn sie tonleitermässig fortschreiten, oder wenn sie zu demselben Haupttone gehören und in derselben Stimme liegen.

4. Diatonische Nachbartöne wirken milder als chromatische, Nachbartöne auf leichter Taktzeit besser als solche auf schwerer Taktzeit; chromatische Nachbartöne und Nachbartöne auf schwerer Taktzeit müssen daher mit Vorsicht angewendet werden.

5. Chromatische Nachbartöne wendet man vorzugsweise nur zu Tönen von Hauptaccorden an.

6. Nachbartöne können vorbereitet oder unvorbereitet eintreten, d. h. stufenweise oder sprungweise; vorbereitete Nachbartöne wirken milder als unvorbereitete.

7. Nachbartöne auf schwerer Taktzeit heissen: Wechselnoten; Nachbartöne auf leichter Taktzeit sind entweder Durchgangs- und Zwischentöne, oder Neben- und Hilfstöne.

8. Kann ein Nachbarton zu zwei Haupttönen fortschreiten, so führt man ihn am besten in den näher liegenden Hauptton.

9. Nachbartöne auf schwerer Taktzeit dürfen mit neueintretenden harmonischen Tönen weder zu stark dissonirende Intervalle (unreine Primen und Oktaven, kleine und grosse Sekunden und Nonen, grosse Septimen und übermässige Quinten), — noch zu leicht verständliche Zusammenklänge (reine Quinten und Quarten) bilden.

10. Durch Anwendung von Nachbartönen dürfen Fehler gegen die Stimmführungsregeln weder auffälliger werden, noch neu entstehen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

11. Durch Nachbartöne auf leicher Taktzeit können vorhandene Fehler gegen die Stimmführung, wenn sie zu auffällig sind, nicht genügend verdeckt werden; durch Nachbartöne auf schwerer Taktzeit lassen sich selbst auffälligere Fehler oft verbessern.

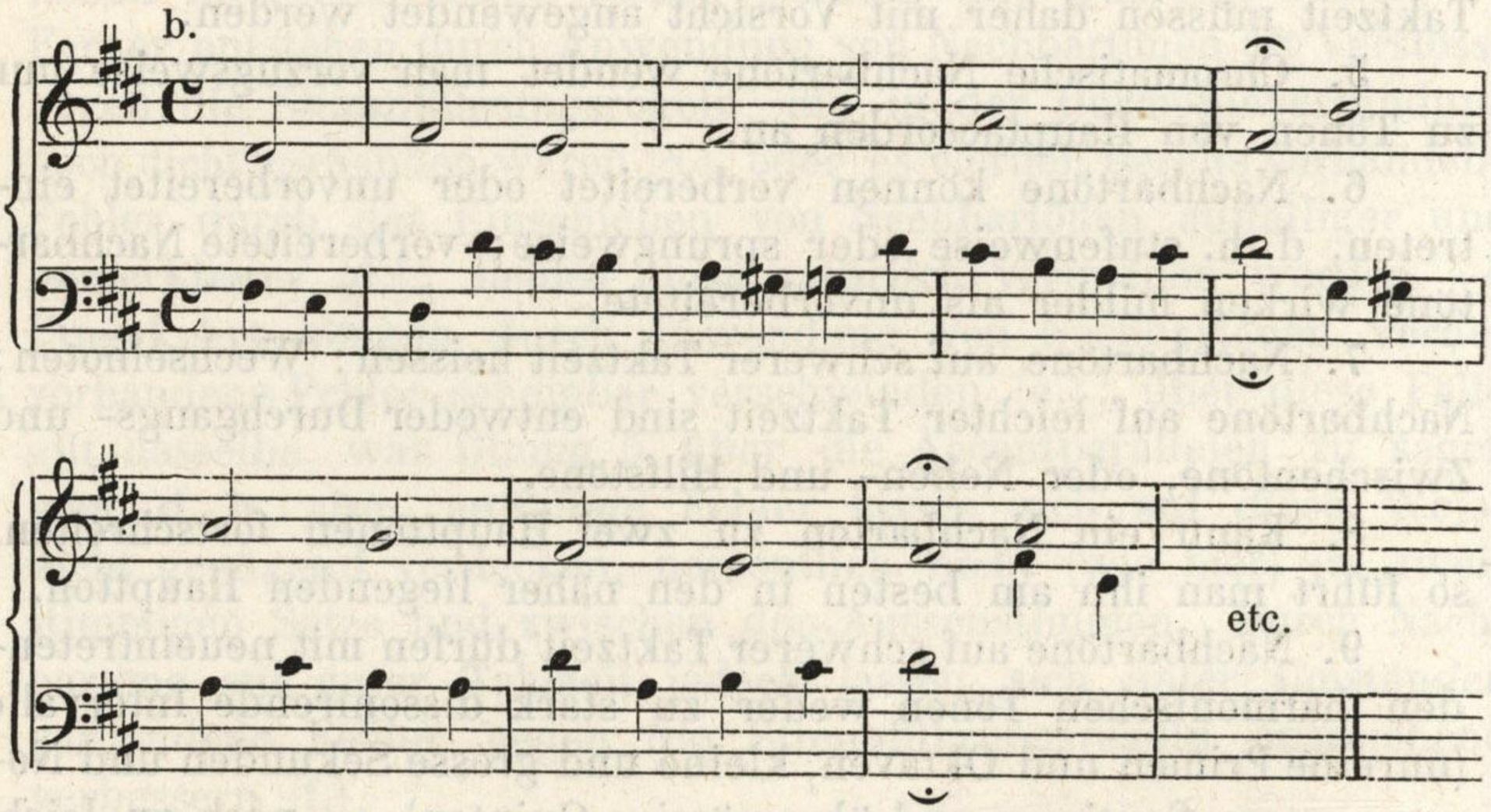
Aufgabe B: Bearbeite jeden der in Aufgabe A gegebenen Choräle nach den angedeuteten Harmonien zweistimmig mit Anwendung von Nachbartönen in der Begleitungsstimme.

Lösung:

1. Christus, der ist mein Leben.

a.

b.



Erklärung. Bei der drei- und vierstimmigen Bearbeitung von Chorälen können nun alle begleitenden Stimmen Nachbartöne anwenden, sei es nach einander oder gleichzeitig. Natürlich muss bei der Auflösung eines Nachbartones in irgend einer Stimme erst

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wieder der Accord ohne Nachbartöne erklingen, bervor ein neuer Nachbarton in einer andern Stimme auftreten darf. Denn wollte man auf dem einen Takttheile einen Nachbarton in der einen Stimme — und, während dieser sich auflöst, auf dem zweiten Takttheile wieder einen Nachbarton in einer andern Stimme anwenden u. s. f. (a. 1.), — so würde der Accord selbst dem Ohre verloren gehen, und die ganze Wendung müsste den Eindruck des Sinnlosen machen. Unter welchen Bedingungen zwei Nachbartöne in einer Stimme einander unmittelbar folgen dürfen, wurde schon angedeutet. Es ist dieses auch dann statthaft, wenn gleichzeitig in andern Stimmen berechtigte Nachbartöne auftreten (a. 2), — nur müssen sich schliesslich alle vorhandenen Nachbartöne (wie bei a. 2.) zu gleicher Zeit und in denselben Accord auflösen. Die Anwendung von Vorhalten (a. 3.), Vorausnahmen u. dergl. lässt aus diesen berechtigten Fällen oft schon recht merkwürdige Kombinationen entstehen. Weitere scheinbare Abweichungen von dem Gesetzmässigen werden noch berührt werden (siehe Erklärung zu Aufgabe D).

Treten Nachbartöne in mehreren Stimmen gleichzeitig auf, so müssen zwischen Nachbartönen und Nachbartönen ebenso, wie zwischen Nachbartönen und neueintretenden Accordtönen, alle zu scharf dissonirenden (b.) und alle zu leicht verständlichen Zusammenklänge (c.) vermieden werden. Indessen werden Verstösse gegen diese Bedingungen immer weniger auffällig, je mehr Stimmen zwischen den betreffenden zwei Stimmen auftreten. — Tritt ferner in einer Stimme ein chromatischer Nachbarton ein (d.), so müssen — wenigstens bei paralleler Fortschreitung — auch die andern Stimmen bei der Auflösung möglichst Halbtonschritte machen (e.), wenn die Wendung nicht zu herbe klingen soll. Auch hier wird durch das Dazwischentreten anderer Stimmen das Unangenehme einer solchen Wendung etwas gemildert.

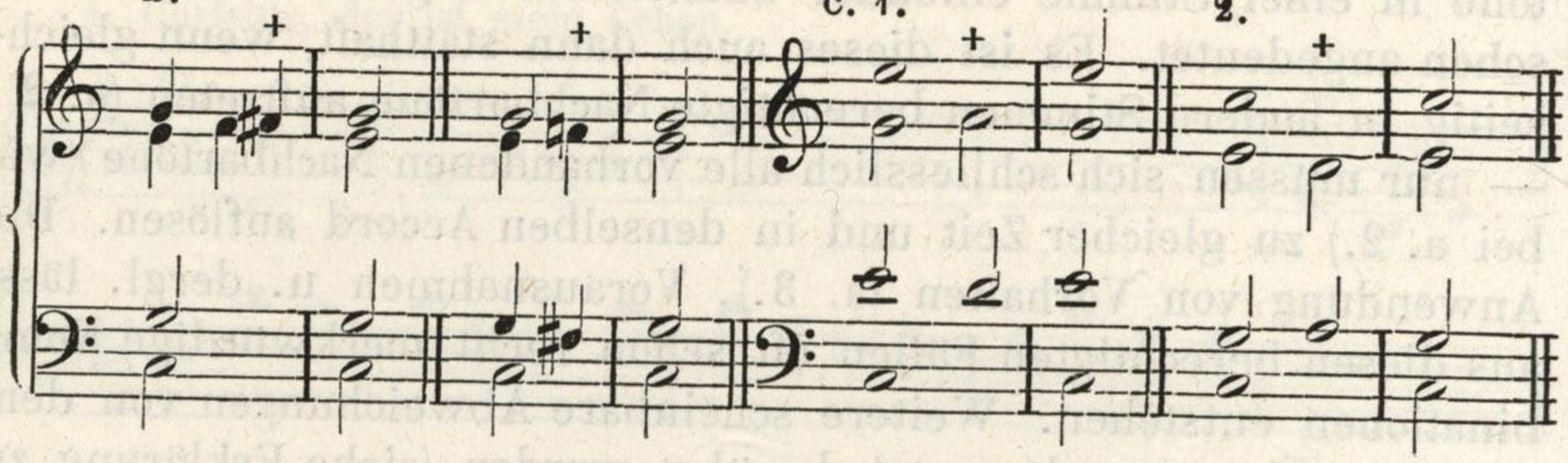
Selbstverständlich haben hier auch alle die Bedingungen Geltung, welche bei Anwendung von Nachbartönen in einer Stimme zu beachten waren.

a. 1.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

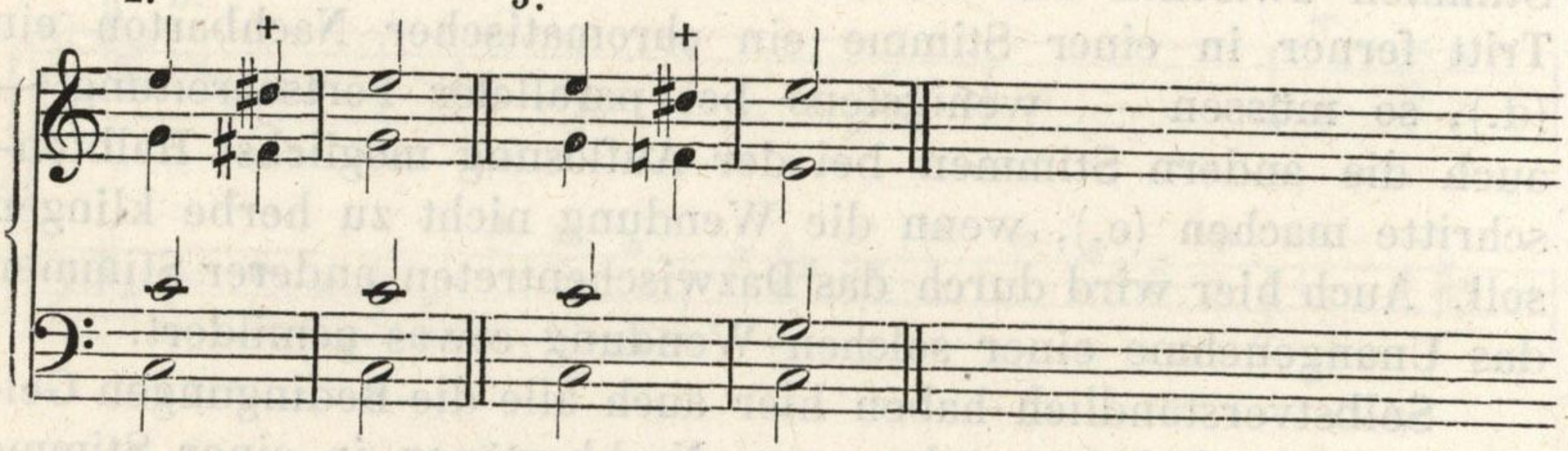
a. 3.

b. c. 1. 2.



3. d. 1. 2. e. 1.

2. 3.



Regeln: 1. Die Regeln zur vorhergehenden Aufgabe gelten auch hier.

2. Zwei Nachbartöne in verschiedenen Stimmen dürfen niemals unmittelbar auf einander folgen; bei Auflösung eines Nachbartones in irgend einer Stimme muss stets der Accord ohne Nachbartöne erklingen.

3. Nachbartöne können in mehreren Stimmen gleichzeitig auftreten, wenn sie sich schliesslich gleichzeitig und in denselben Accord auflösen; es dürfen aber zwischen ihnen, wie zwischen Nachbartönen und neu eintretenden Accordtönen, weder zu scharf

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dissonirende, noch zu leicht verständliche Zusammenklänge entstehen.

4. Tritt — (besonders bei paralleler Fortschreitung zwischen zwei Stimmen) — in der einen Stimme ein chromatischer Nachbarton auf, so müssen die Schritte bei der Auflösung in beiden Stimmen Halbtonschritte sein.

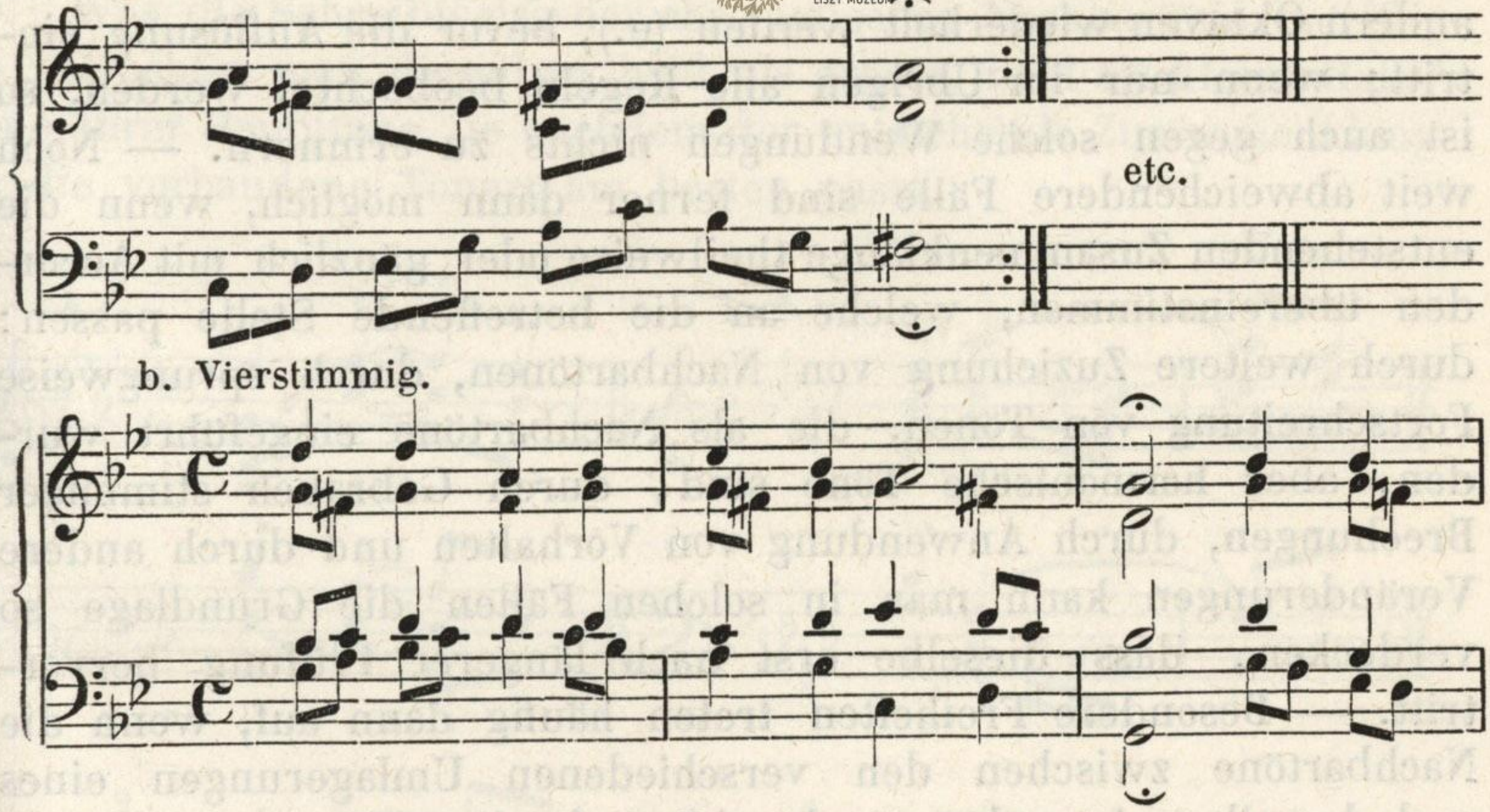
5. Fehler gegen die Regeln 3 und 4 sind weniger bemerkbar, wenn in mehr als zwei Stimmen Nachbartöne auftreten, oder wenn wenigstens die Stimmen, welche die Nachbartöne bringen, durch andere Stimmen mehr oder minder verdeckt werden.

Aufgabe C: Bearbeite nach den gegebenen Harmonien jeden Choral aus Aufgabe A drei- und vierstimmig mit Zuziehung von Nachbartönen in einer oder in mehreren Stimmen.

Lösung:

1. (Jesu, der du meine Seele.)

a. Dreistimmig.



b. Vierstimmig.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erklärung. Auch die Oberstimme kann solche Nachbartöne ergreifen; das ist aber vorzugsweise nur bei rhythmisch minder gleichmässiger Gestaltung dieser Oberstimme der Fall, weniger also im Chorale als in anderen Melodien. Durch dieses Theilnehmen der Oberstimme und durch die Anwendung von zusammengesetzteren rhythmischen Gliederungen ergeben sich noch mannigfaltigere Arten von Zusammenklängen als bisher, und es können auch mancherlei scheinbare Abweichungen von den gegebenen Regeln entstehen. So kann z. B., wie bereits erwähnt, ein Nachbarton in der einen Stimme später auftreten als in den anderen Stimmen (a); sobald sich alle Nachbartöne gleichzeitig auflösen, so ist ihr Auftreten auch in diesem Falle gerechtfertigt. Ferner können auch Nachbartöne wieder als Haupttöne behandelt und mit andern Nachbartönen ausgeschmückt werden (b. 1.); wie sich aus der Grundlage (b. 2.) ergiebt, erklärt sich dieser Fall von selbst. Dann dürfen auch solche Fälle in mehreren Stimmen gleichzeitig vorkommen, in denen mehrere Nachbartöne zu einem Haupttone gehören (c.); sobald jede einzelne Stimme den Bedingungen (siehe S. 116 und 121) genügt, unter denen diese Ausnahme gestattet ist, so sind auch hier keinerlei Einwendungen zu machen. Weiter dürfen mehrere Stimmen ihre Nachbartöne austauschen (d.), und es kann überhaupt jeder Nachbarton in andern Oktaven wiederholt werden (e.), bevor die Auflösung eintritt; wenn nur im Übrigen alle Regeln beobachtet werden, so ist auch gegen solche Wendungen nichts zu erinnern. — Noch weit abweichendere Fälle sind ferner dann möglich, wenn die entstehenden Zusammenklänge theilweise oder gänzlich mit Accorden übereinstimmen, welche an die betreffende Stelle passen; durch weitere Zuziehung von Nachbartönen, durch sprungweise Fortschreitung von Tönen, die als Nachbartöne eingeführt wurden, aber harmonische Töne sind, durch Gebrauch stimmiger Brechungen, durch Anwendung von Vorhalten und durch andere Veränderungen kann man in solchen Fällen die Grundlage so verdecken, dass dieselbe erst nach längerer Prüfung hervortritt. — Besondere Freiheiten treten häufig dann auf, wenn die Nachbartöne zwischen den verschiedenen Umlagerungen eines und desselben Accordes angebracht sind; diese Thatsache erklärt sich von selbst, sobald man bedenkt, dass die Auffassung von Nachbartönen dem Gehöre in diesem Falle viel leichter fallen muss, als wenn gleichzeitig ein Accordwechsel stattfände. So hält z. B. S. Bach in der *Es* mollfuge (»Das wohltemp. Klavier«, II. Theil), welcher die unten folgenden Beispiele entnommen sind, gegen den Schluss hin mehrfach 5 bis 6 Takte lang denselben

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Accord unter Einschiebung von Nachbartönen fest, — und, so mannigfaltig diese Stellen in harmonischer Beziehung erscheinen könnten, sie klingen nichts weniger als fremdartig. Auch bei andern Komponisten, bei Beethoven wie bei R. Wagner, bei Haydn und Mozart wie bei Schubert, Mendelssohn und Rob. Schumann, erklären sich die merkwürdigsten Accordgebilde und Fortschreitungen oft auf dieselbe Weise. — Bei der in der folgenden Aufgabe vorliegenden Bearbeitung von Liedern tritt kein so häufiger Accordwechsel ein, als bei den Choralbearbeitungen; im Gegentheil wird in den Liedern oft ein und derselbe Accord einen Takt oder mehrere Takte lang festgehalten. Es werden also bei diesen Arbeiten auch grössere Freiheiten gestattet sein, als im Choralsatze; dennoch würde es dem Charakter der gegebenen Melodien — (meist sind es Volkslieder) — nicht entsprechen, wenn man sich von dem Einfachen und Naheliegenden allzu oft und allzu weit entfernen wollte. — Endlich erklären sich auch durch Anwendung von stimmigen Brechungen in einer oder in mehreren Stimmen manche scheinbaren Unregelmässigkeiten ganz von selbst. Können doch bei einer solchen Wendung (f.), wenn dieselbe aus Accorden mit Nachbartönen in mehreren Stimmen (g.) entstanden ist, drei, vier und mehr Nachbartöne in jeder Stimme direkt auf einander folgen (siehe Übung 14).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Was die Schreibweise der chromatischen Nachbartöne betrifft, so betrachtet man dieselben bald als grosse, bald als kleine Halbtöne ihrer Haupttöne, je nachdem der entstehende Zusammenklang in die vorhandene Tonart am besten passt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Regeln: 1. Bei zusammengesetzterer rhythmischer Gestaltung einer Melodie können auch Töne dieser Melodie als blosse Nachbartöne aufgefasst und behandelt werden.

2. Die Nachbartöne in verschiedenen Stimmen brauchen nicht alle gleichzeitig einzutreten, müssen sich aber gleichzeitig auflösen.

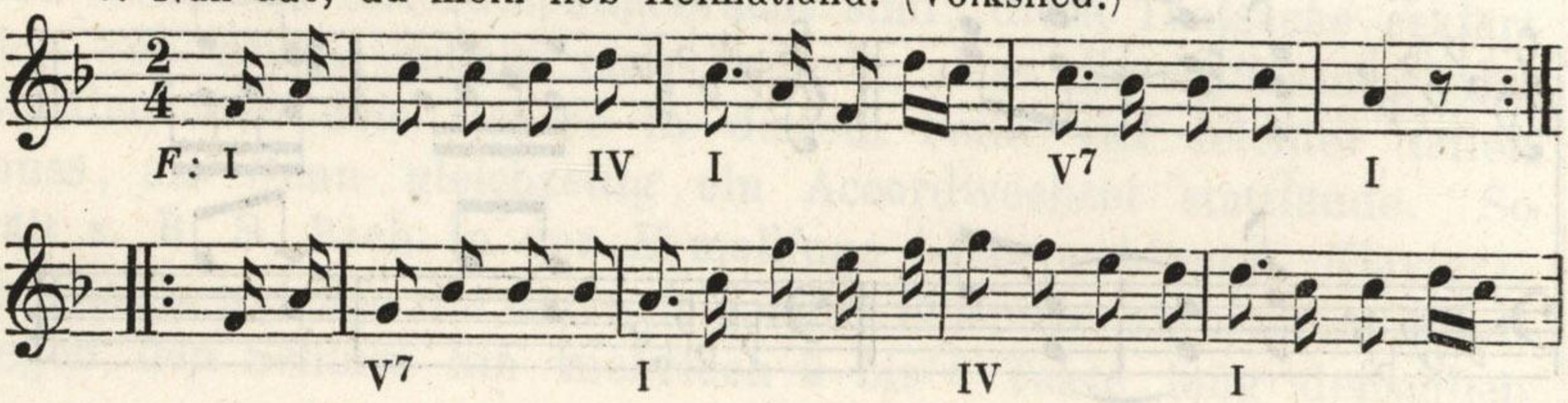
3. Unter den in den Regeln zu Aufgabe A gegebenen Bedingungen können in mehreren Stimmen gleichzeitig zwei Nachbartöne direkt nach einander auftreten, wenn nur sonst keine Regeln verletzt werden.

4. Die Stimmen können ihre Nachbartöne austauschen, und überhaupt kann jeder Nachbarton in andern Oktaven wiederholt werden, ehe seine Auflösung eintritt.

5. Nachbartöne in (stimmigen) Brechungen, die in der harmonischen Grundlage richtig aufgelöst sind, haben auch in den Brechungen selbst ihre Berechtigung.

Aufgabe D: Bearbeite die folgenden Liedmelodien nach den gegebenen Harmonien und unter Zuziehung von Nachbartönen, Vorhalten etc. zwei-, drei- und vierstimmig.

1. Nun ade, du mein lieb Heimatland. (Volkslied.)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2. Es taget gen den Osten. (Volksweise.)

3. Heut noch sind wir hier zu Haus. (Volkslied.)

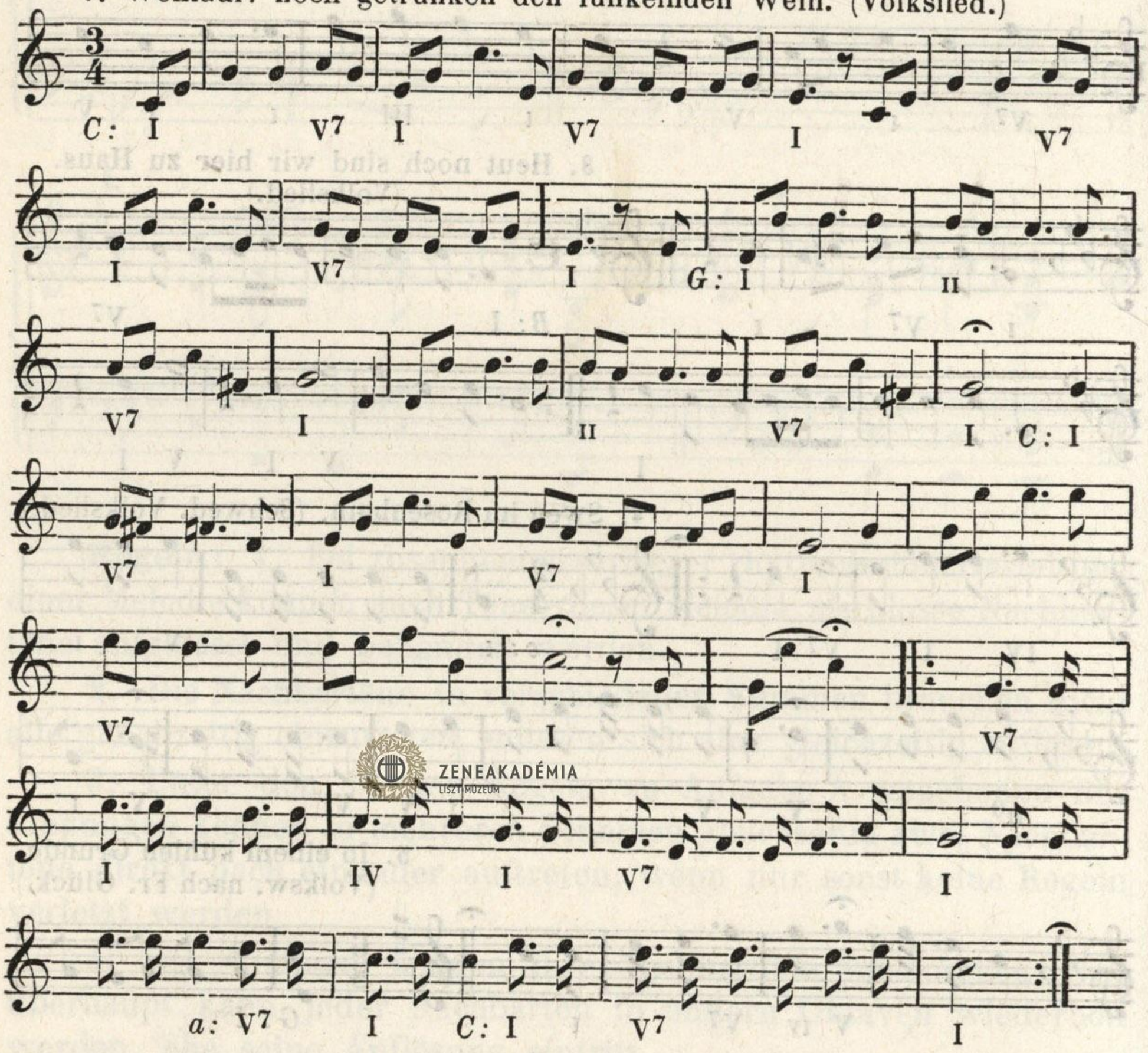
4. Swen im Rosenhain. (Schwed. Volkslied.)

5. In einem kühlen Grunde. (Volksw. nach Fr. Glück.)

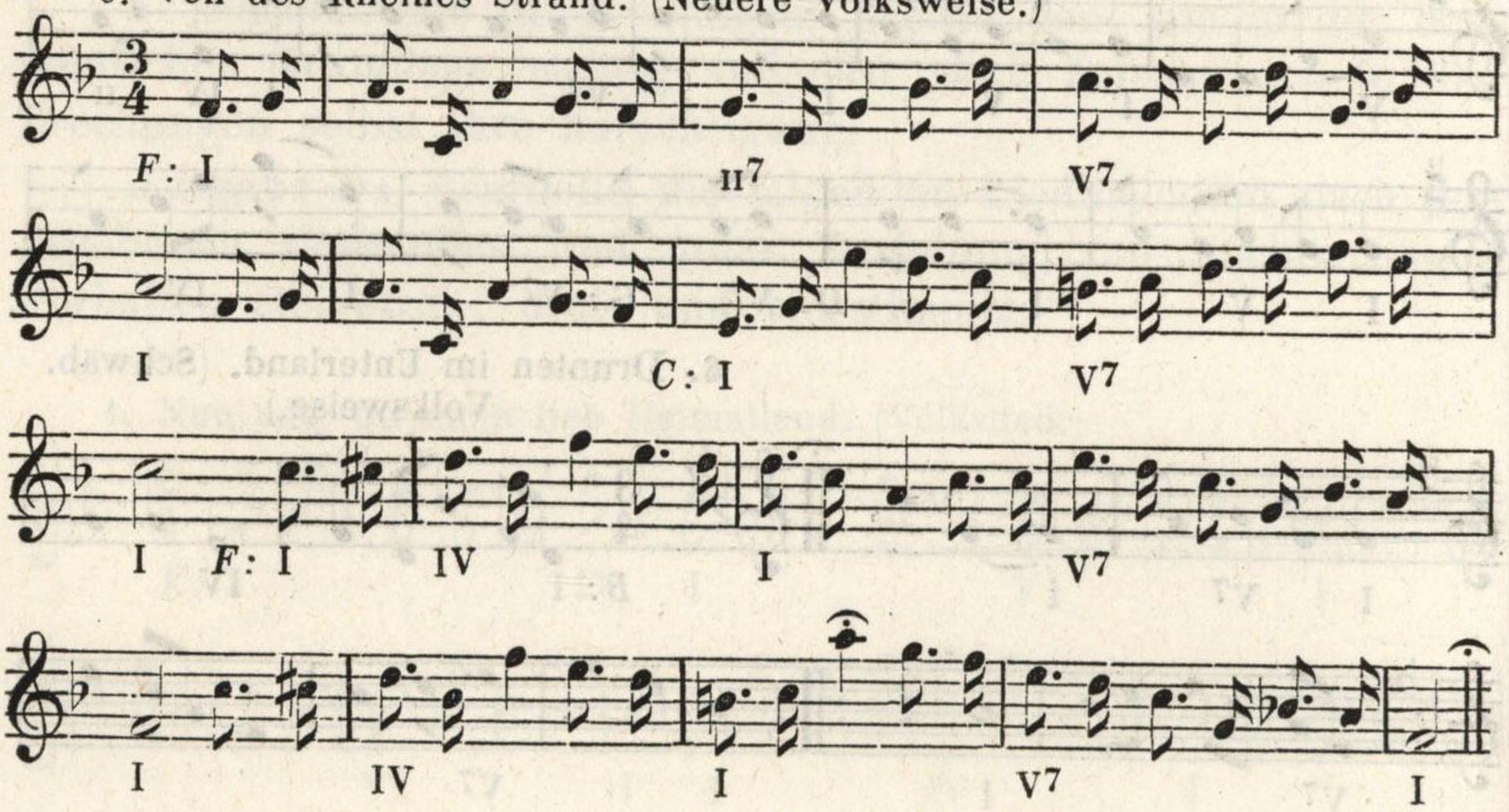
6. Drunten im Unterland. (Schwäb. Volksweise.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

7. Wohlauf! noch getrunken den funkelnden Wein. (Volkslied.)



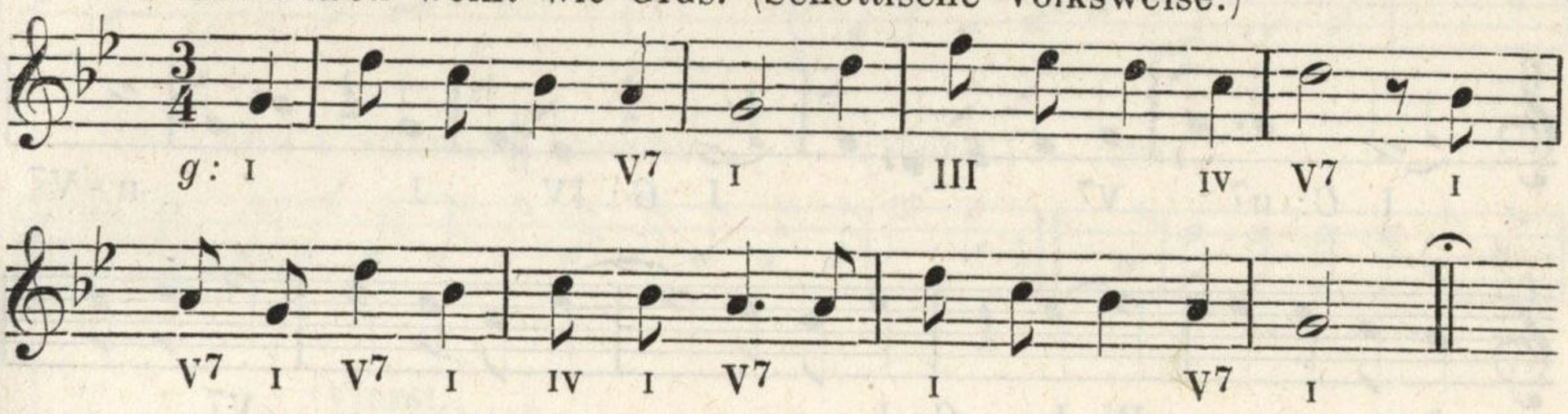
8. Von des Rheines Strand. (Neuere Volksweise.)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

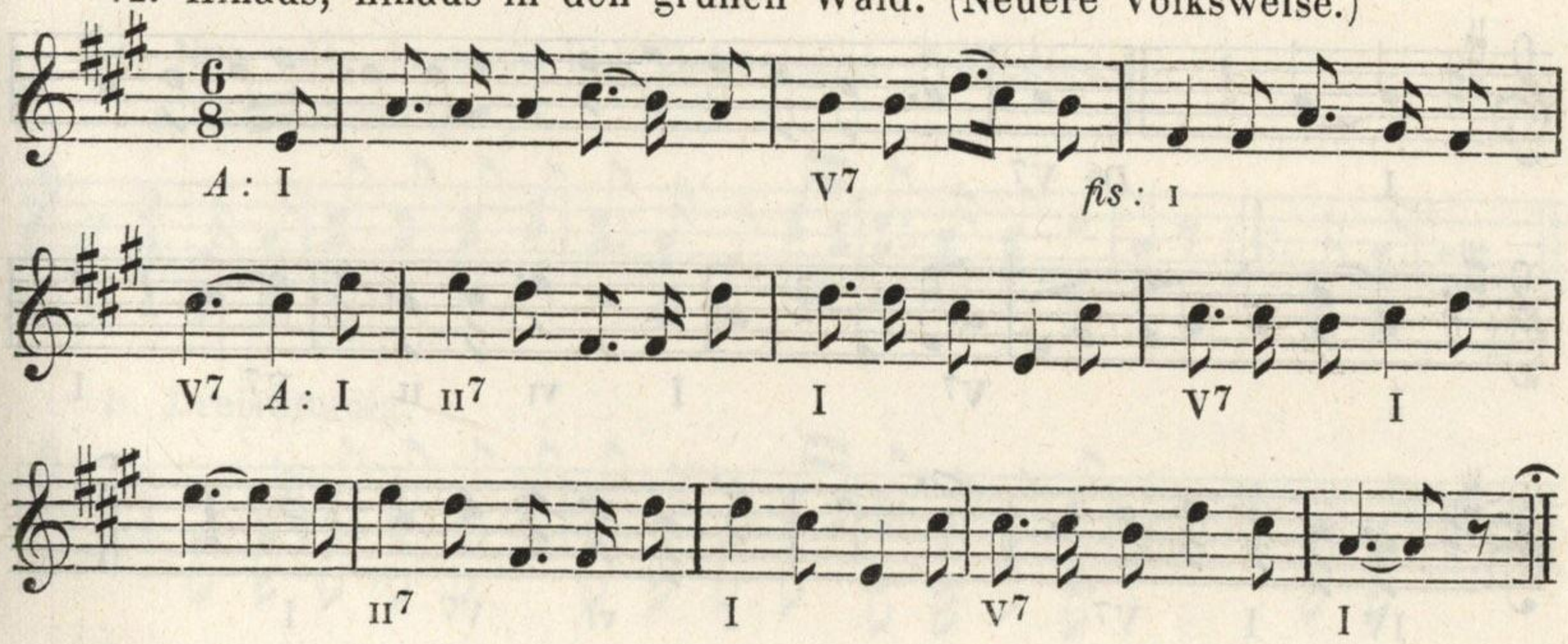
9. Gaudeamus igitur.

10. Das Leben welkt wie Gras. (Schottische Volksweise.)



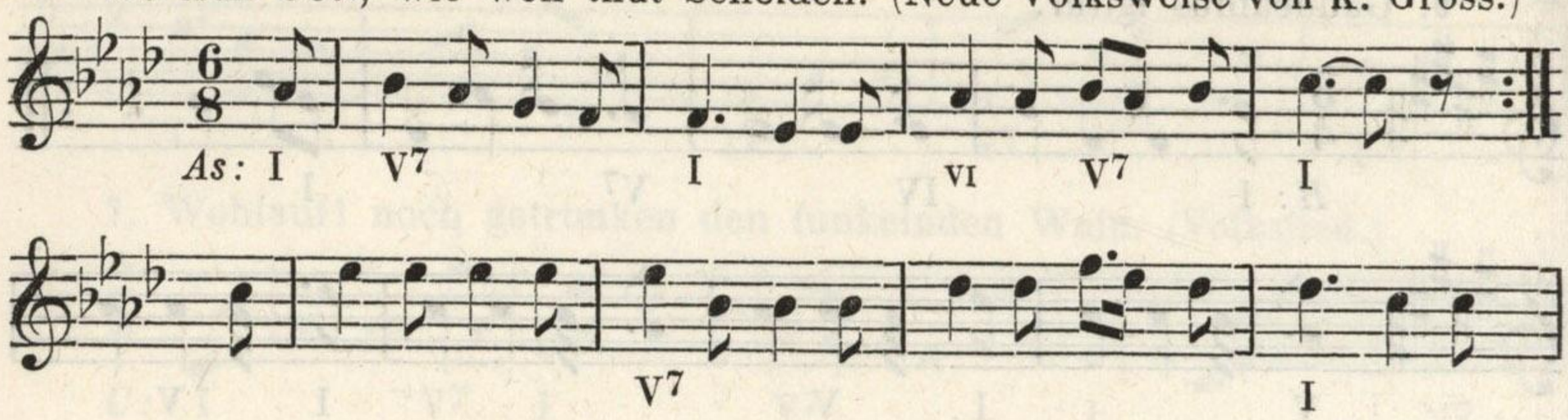
11. Alles schweige! (Volksweise.)

12. Hinaus, hinaus in den grünen Wald. (Neuere Volksweise.)

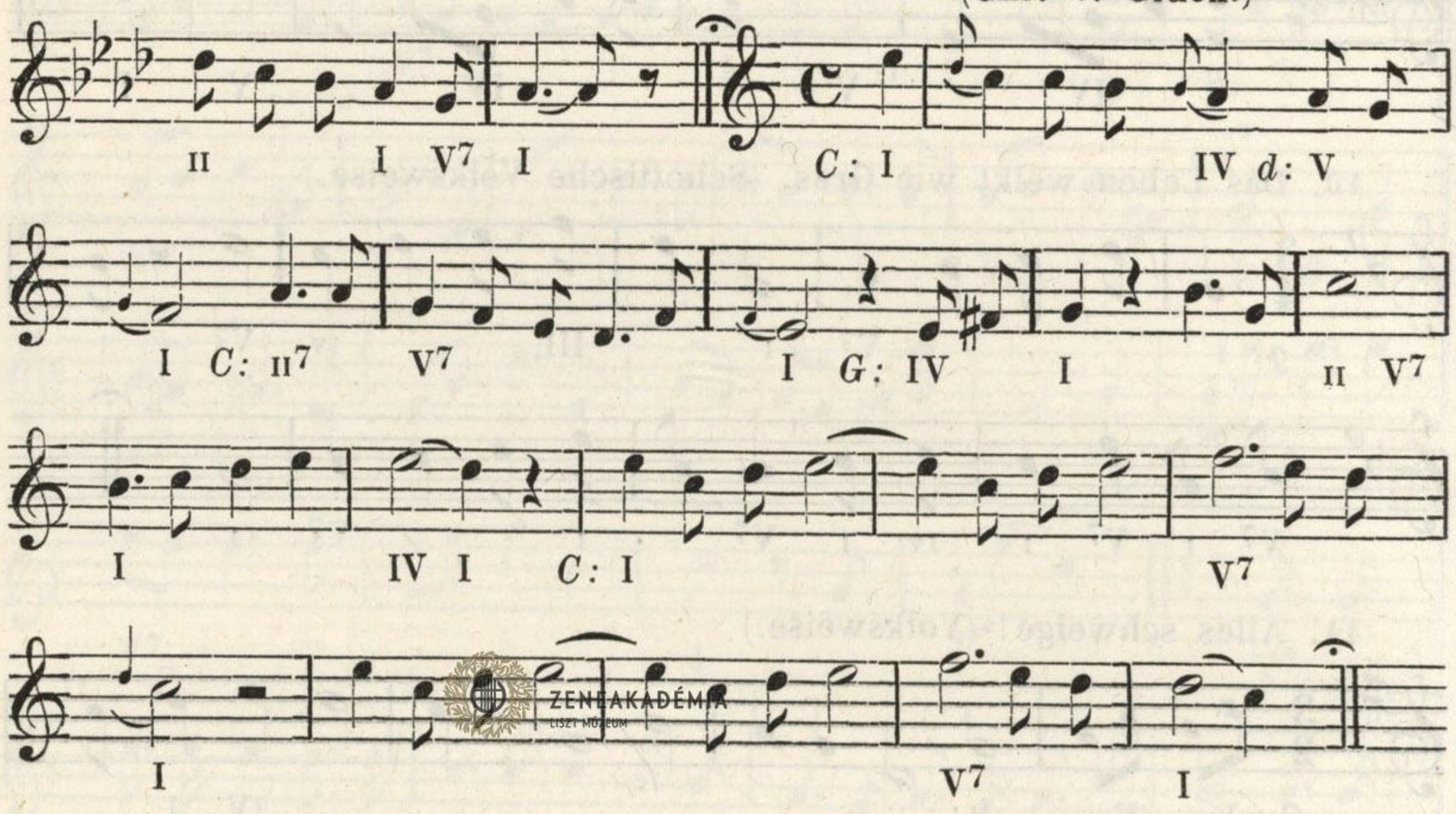


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

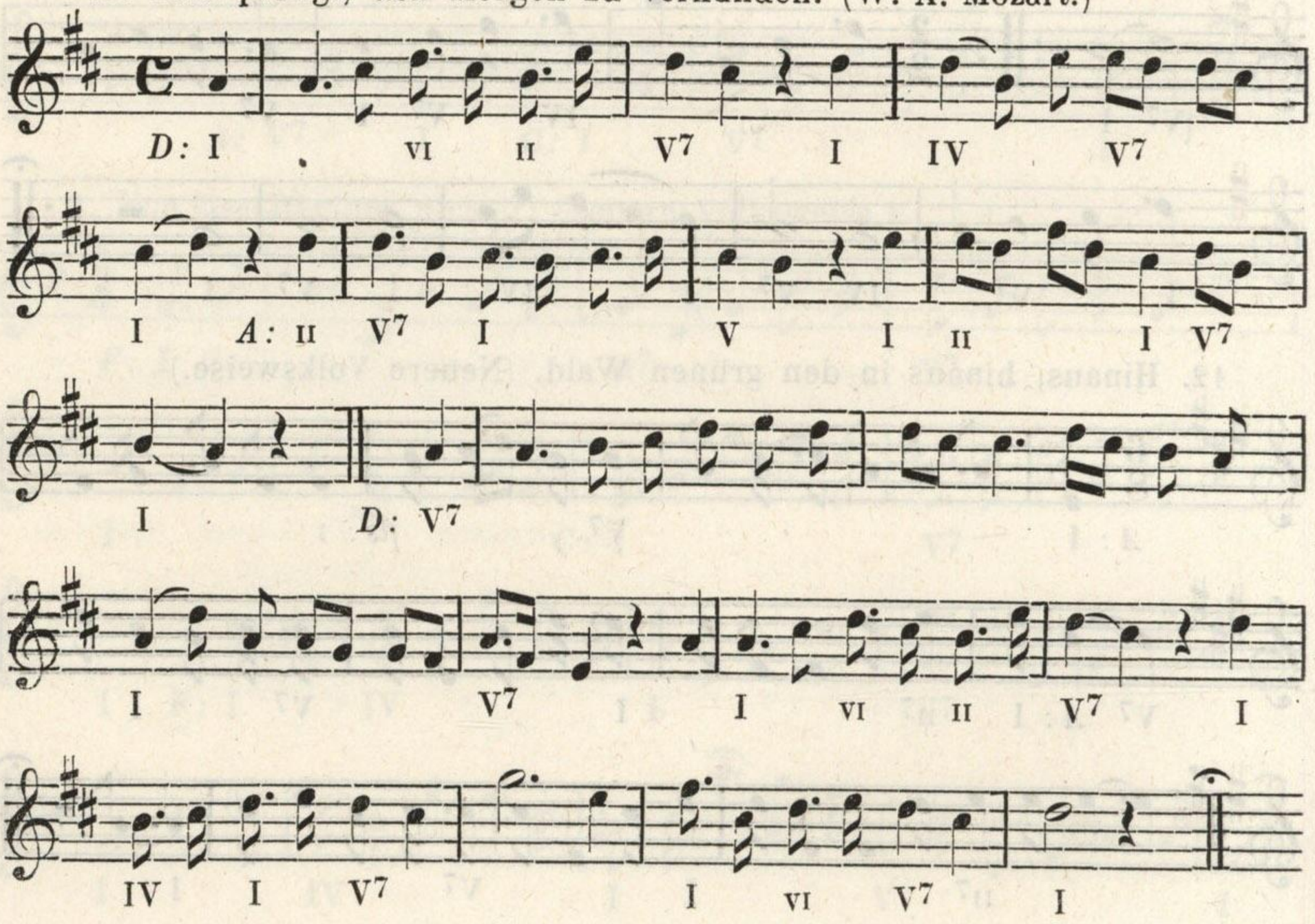
13. Ach Gott, wie weh thut Scheiden. (Neue Volksweise von K. Gross.)



14. Willkommen, o silberner Mond.
(Chr. v. Gluck.)



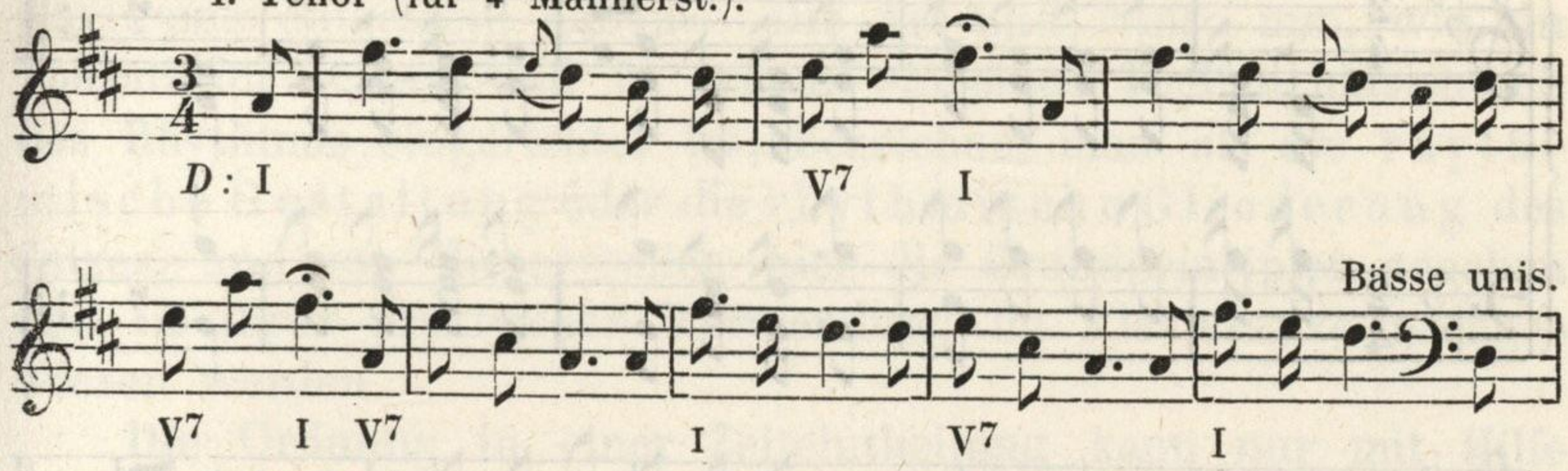
15. Bald prangt, den Morgen zu verkünden. (W. A. Mozart.)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

16. Die Thale dampfen, die Höhen glüh'n. (C. M. v. Weber.)

I. Tenor (für 4 Männerst.).



I. u. II. Tenor unisono (durch die Bässe un. in Unterterzen zu begleiten).

Alle 4 Stimmen unisono. (Vierst.) (unis.)

(Vierst.)

Lösung: Jeder durch eine Stufenziffer bezeichnete Accord gilt so lange, bis eine neue Stufenziffer eintritt; Töne der Melodie, welche in einen Accord nicht passen, sind als Nachbartöne oder als Vorhalte u. dergl. zu behandeln. Die übrigen Stimmen schreiten im gleichen Rhythmus mit der Oberstimme fort, können sich aber an einzelnen Stellen kleinere Abweichungen im Rhythmus erlauben, d. h. ♩ oder ♪ statt ♫ oder ♬ (und umgekehrt) anwenden u. dergl. mehr.

1. Nun ade, du mein lieb Heimatland. (Volkslied.)

a. Zweistimmig.

b. Dreistimmig.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

c. Vierstlmmig.

Viertes Buch.

Vom Rhythmus und von der leitereigenen Modulation im Klaviersatze.

Erstes Kapitel.

12. Übung. Rhythmus. Metrum. Figur. Variation.

Erklärung. »Ist eine unseren Sinnen wahrnehmbare Bewegung eine derartige, dass die Zeit, welche von derselben ausgefüllt wird, nach irgend einer bestimmten erkennbaren Ordnung sich in einzelne kleinere Abschnitte zerlegt, so nennen wir das einen Rhythmus.« Nach Rud. Westphal's [1]) Erklärung ist diese Definition des Rhythmus, welche von Aristoxenus herrührt, »trotz ihrer Anspruchslosigkeit alle demjenigen vorzuziehen, was moderne Kunst-

1) Rud. Westphal, »Elemente des musikalischen Rhythmus« (Jena 1872) I. S. 3. — Es ist diese Arbeit einer Autorität in Sachen der antiken Rhythmik als Beitrag für die moderne Musiktheorie sehr beachtenswerth. Weitere Quellen über die vorliegende Frage sind in des Verfassers »Contrapunkt und Nachahmung« (S. 68 ff. und 102) namhaft gemacht worden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

theoretiker und Ästhetiker als allgemeine Erklärung des Begriffes Rhythmus aufgestellt haben«. Die Art und Weise nun, wie ein Tonsatz im Ganzen und in seinen einzelnen Theilen hinsichtlich des Rhythmus eingerichtet ist, bezeichnet man als die rhythmische Gestaltung oder die rhythmische Gliederung des Satzes, und von dieser sollen hier die Grundprincipien gegeben und in ihrer praktischen Verwendung im Klaviersatze nachgewiesen werden.

Die Ordnung in einer Zeiteintheilung kann nur mit Hilfe von Zeitmaassen erkannt werden; als solche Maasse können nur kleine Zeiträume von bestimmter und leicht übersehbarer Dauer angewendet werden. Ein solcher Zeitraum heisst ein Tempus (eine Zeit); da diese Zeiteinheiten aber am bequemsten durch Taktschlagen markirt werden, so kann man sie kurz als Schläge bezeichnen. Von der Dauer der einzelnen Zeitabschnitte (Tempi) resp. von der Schnelligkeit, mit welcher die einzelnen Schläge einander folgen, hängt das Tempo (Zeitmaass) eines Tonsatzes ab. Der einzelne Schlag darf weder eine all zu lange, noch eine all zu kurze Dauer haben; im ersteren Falle würde die Zusammengehörigkeit der einzelnen Schläge nicht ohne eine gewisse Reflexion empfunden werden können, im zweiten Falle würde für unsere Auffassung keine Scheidung der einzelnen Schläge möglich sein. Eine ganz bestimmte Grenze lässt sich hier freilich nicht ziehen; sie wird ungefähr mit der Dauer eines Drittheils im langsamsten und im schnellsten Tempo zusammenfallen [1]).

Wenn die Dauer der Bewegung innerhalb eines Tonsatzes an lauter gleichlangen und gleichwerthigen Schlägen gemessen werden sollte, so würde unsere Auffassungskraft bei der all zu grossen Anzahl der Zeittheilchen eine Ordnung nicht zu empfinden vermögen. Desshalb sind die Tonstücke so eingerichtet, dass unser Ohr immer mehrere Schläge zu einer Gruppe von Einzelnschlägen vereinigen kann, und dass ferner mehrere solche gleichartige Gruppen von Schlägen zu Einheiten immer höherer Ordnungen sich verbinden lassen. Fasst man mehrere Zeiteinheiten (Schläge) zu einer neuen Maasseinheit zusammen, so entsteht ein Metrum (Maass). Kenntlich gemacht wird diese Zusammenfassung meh-

---

1) K. Vierort in Tübingen hat in einer nahezu 2000 Einzelbestimmungen umfassenden Versuchsreihe gefunden, dass die Dauer eines Schlages von uns empfunden wird wie folgt: bei 1,07 Sekunden als langsam (Adagio?), bei 0,78 Sekunden als mässig langsam (Moderato?), bei 0,64 Sekunden als adäquat (Andante?), bei 0,55 Sekunden als mässig schnell (Allegretto?), bei 0,42 Sekunden als schnell (Allegro?).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

rerer Schläge zu einem Metrum dadurch, dass gewisse Schläge durch grössere Stärke hervorgehoben oder betont werden. Der betonte Schlag heisst der Haupttheil oder die Hauptzeit (Thesis — Niederschlag); jeden unbetonten Schlag dagegen bezeichnet man als Nebentheil oder Nebenzeit (Arsis — Aufschlag). Das Ohr kann bei Bildung solcher Gruppen, die aus einer Hauptzeit und aus einer oder mehreren Nebenzeiten bestehen und einfache Metren genannnt werden, nur die nicht weiter zerlegbaren Zahlen (Primzahlen) 2, 3, 5, 7 etc. benutzen; bei Anwendung zerlegbarer Zahlen (4, 6, 8 etc.) würde eben diese Zerlegung ohne weiteres vorgenommen werden, und jede Gruppe müsste in mehrere einfache Metren zerfallen. Somit können unter den einfachen Metren nur das zwei-, drei-, fünf-, siebenzeitige etc. unterschieden werden. Sobald jedoch die Anzahl der zusammengefassten Zeiteinheiten eine etwas grössere wird, so geht die Übersichtlichkeit immer mehr und mehr verloren; das fünfzeitige Metrum bildet desshalb hier die Grenze, und selbst dieses ist in der modernen Musik nicht all zu häufig und dann meist so angewendet worden, dass es als eine Verbindung des zweizeitigen und des dreizeitigen Metrums erscheint. Es bleiben demnach unter den einfachen Metren eigentlich nur das zweizeitige und das dreizeitige übrig; im zweizeitigen Metrum verbinden sich je eine Hauptzeit und eine Nebenzeit (– ⏑ resp. ⏑ –) mit einander, im dreizeitigen dagegen treten je eine Hauptzeit und zwei Nebenzeiten (– ⏑ ⏑, ⏑ – ⏑, ⏑ ⏑ –) [1] zusammen. Aus diesen einfachen Metren werden dann durch weitere zwei- oder dreitheilige Zusammenfassungen die gebräuchlichen zusammengesetzten Metren gebildet. Die letzteren entstehen durch folgende Gruppirungen, in denen man durch die ersten Zahlen die Anzahl der Einzelnmetren, durch die letzte Zahl dagegen die Art des Metrums angedeutet findet:

vierzeitig . . . . . $= 2 \times 2$,
sechszeitig . . . . . $= 2 \times 3$,
neunzeitig . . . . . $= 3 \times 3$,
zwölfzeitig . . . . . $= 2 \times 6 = 2 \times (2 \times 3)$,
achtzehnzeitig . . . $= 2 \times 9 = 2 \times (3 \times 3)$,
vierundzwanzigzeitig $= 2 \times 12 = 2 \times (2 \times 6) = 2 \times [2 \times (2 \times 3)]$.

In diesen zusammengesetzten Metren ist immer der gegebenen Gliederung entsprechend zu betonen, und zwar giebt man dem

---

1) Den gebräuchlichen Zeichen für die verschiedenen Grade der Betonung von dem stärksten bis zu dem schwächsten Grade (–, ʌ, ˈ, ·) steht ⏑ als Zeichen für die unbetonte Zeit gegenüber.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

betonten Schlage des einen einfachen Metrums das Hauptgewicht (es ist die Hauptzeit), während die betonten Theile der übrigen dazu gehörigen einfachen Metren (als gewesene Hauptzeiten) zwar ebenfalls, aber doch geringer betont werden.

Das, was in der Musik im allgemeinen dem Umfange eines Metrums entspricht, nennt man einen Takt, und den einfachen und zusammengesetzten Metren entsprechen demnach in Zusammensetzung und Betonung die einfachen und zusammengesetzten Taktordnungen wie folgt:

A. Einfache Taktordnungen:

1. 2theilige Taktordnung $= - \smile$;
2. 3theilige - $= - \smile \smile$.

B. Zusammengesetzte Taktordnungen:

3. 4theilige Taktordnung $= - \smile \wedge \smile = 2 \times 2$;
4. 6theilige - $= - \smile \smile \wedge \smile \smile = 2 \times 3$;
5. 9theilige - $= - \smile \smile ' \smile \smile ' \smile \smile = 3 \times 3$;
6. 12theilige - $= - \smile \smile ' \smile \smile \wedge \smile \smile ' \smile \smile = 2 \times (2 \times 3)$;
7. 18theilige - $= - \smile \smile ' \smile \smile ' \smile \smile \wedge \smile \smile ' \smile \smile ' \smile \smile = 2 \times (3 \times 3)$;
8. 24theilige - $= - \smile \smile \cdot \smile \smile \cdot \smile \smile \wedge \smile \smile \cdot \smile \smile \cdot \smile \smile \cdot \smile \smile = 2 \times [2 \times (2 \times 3)]$.

Aus jeder dieser Taktordnungen ergeben sich wieder mehrere Taktarten, je nachdem man Ganzenoten, Halbenoten, Viertelnoten u. s. f. als Takttheile einsetzt. So liessen sich in der zweitheiligen Taktordnung folgende Taktarten bilden:

1. Zweieinteltakt $= \bar{o}\,\breve{o} \,\|$
2. Zweizweiteltakt $= \mathrm{d}\,\mathrm{d} \,\|$
3. Zweivierteltakt $= \mathrm{q}\,\mathrm{q} \,\|$ u. s. f.

Die Taktarten werden durch besondere Zeichen (𝔠, 𝔆) oder durch Bruchzahlen ($^2/_2$, $^3/_4$) angedeutet. Bei Anwendung von Bruchzahlen zur Taktbezeichnung giebt die obere Zahl die Taktordnung an, die untere Zahl dagegen bezeichnet die Notengattung, durch welche die Takttheile dargestellt sind. So deutet die Bezeichnung $^3/_4$ an, dass die betreffende Taktart in die dreitheilige Taktordnung gehört und bei ihr nach Vierteln zu zählen ist. — Die einzelnen Takte eines Tonstücks werden durch Taktstriche begrenzt. Der Taktstrich steht immer unmittelbar vor der Hauptzeit des Metrums. Die Art und Weise, wie die einzelnen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Klänge eines Taktes hinsichtlich der Betonung angeordnet sind, heisst das Taktgewicht. Entspricht das Taktgewicht der Taktordnung des Taktes, so heisst es natürlich; kommen aber irgend welche Abweichungen in der Betonung vor (Synkopen etc.), so ist das Taktgewicht ein künstliches. Die Accente des natürlichen Taktgewichts heissen grammatische Accente, während die Accente des künstlichen Taktgewichts als oratorische (rednerische) oder pathetische (leidenschaftliche) Accente bezeichnet werden. Es sind nicht alle überhaupt möglichen Taktarten im Gebrauche, sondern nur eine beschränktere Anzahl, und unter diesen wiederum tritt die eine Art häufiger auf als die andere.

Regeln: 1. Der Rhythmus eines Tonstücks wird an kleinen Zeiträumen (Schlägen) gemessen. Von der Länge des Einzelnschlags (Tempus) hängt das Tempo ab.

2. Durch Zusammenfassung mehrerer Schläge entsteht ein Metrum. Die Zusammenfassung wird durch Betonung angedeutet (Haupt- und Nebenzeiten).

3. Es giebt einfache Metren mit einem betonten Schlage und zusammengesetzte Metren mit mehreren betonten Schlägen (gewesene Hauptzeiten).

4. Nach der Betonung richtet sich das Taktgewicht (natürliches und künstliches Taktgewicht). Es giebt so viel Taktordnungen als Metren. In jeder Taktordnung giebt es verschiedene Taktarten (je nach der Notengattung, durch welche die Einzelnschläge dargestellt werden). Nicht alle möglichen Taktarten sind im Gebrauche.

5. Der Taktstrich steht immer vor dem schwersten Schlage eines einfachen oder zusammengesetzten Metrums; er bezeichnet also nur die Betonung.

6. Die Accente des natürlichen Taktgewichts heissen grammatische Accente, während man diejenigen des künstlichen Taktgewichts oratorische oder pathetische Accente nennt (Synkopen, rhythmische Rückungen etc.).

Aufgabe A: Der Schüler suche zu den verschiedensten Taktarten Beispiele in Meisterwerken der Tonkunst auf und notire sich je einen Takt oder zwei Takte jedes Beispiels durch Angabe der Hauptstimme.

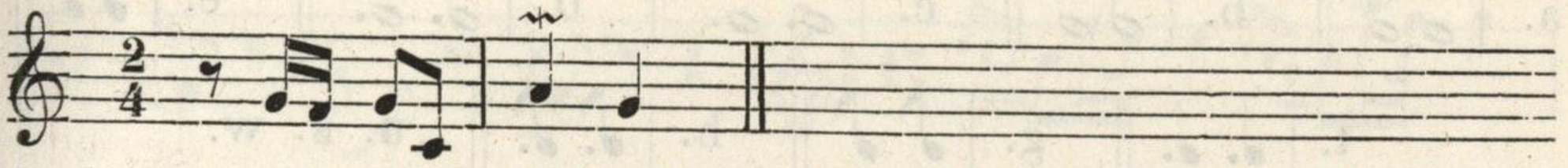
Lösung:

A. Zweitheilige Taktarten.

1. Zweieinteltakt. (Orlandus Lassus.) 2. Zweizweiteltakt. (Seb. Bach.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3. Zweivierteltakt. (Seb. Bach.) u. s. f.



Erklärung. In einem einfachen Metrum kann jeder der zusammengefassten Schläge betont werden.

I. a. – ⏑ ‖ b. ⏑ – ‖ II. a. – ⏑ ⏑ ‖ b. ⏑ – ⏑ ‖ c. ⏑ ⏑ – ‖

Wie schon erwähnt, bezeichnet in der Notenschrift der Taktstrich zugleich die Betonung, indem derselbe immer unmittelbar vor den schwersten Schlag eines einfachen oder zusammengesetzten Metrums gesetzt wird. Die oben angegebenen einzelnen Metren würden sich also wie folgt darstellen lassen, wenn man den einzelnen Schlag durch eine Viertelnote andeuten wollte:

I. a. | ♩ ♩ ‖ b. ♩ | ♩ ‖ II. a. | ♩ ♩ ♩ ‖ b. ♩ | ♩ ♩ ‖ c. ♩ ♩ | ♩ ‖

Das vierzeitige Metrum gäbe unter denselben Bedingungen folgende Formen:

a. 𝐂 | ♩ ♩ ♩ ♩ ‖ b. ♩ | ♩ ♩ ♩ ‖ c. ♩ ♩ | ♩ ♩ ‖ d. ♩ ♩ ♩ | ♩ ‖

e. $\frac{2}{4}$ | ♩ ♩ | ♩ ♩ ‖ f. ♩ | ♩ ♩ | ♩ ‖ etc.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In dem sechszeitigen Metrum wären die folgenden möglich:

a. $\frac{6}{4}$ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ‖ b. ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ‖ c. ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ‖ d. ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ‖

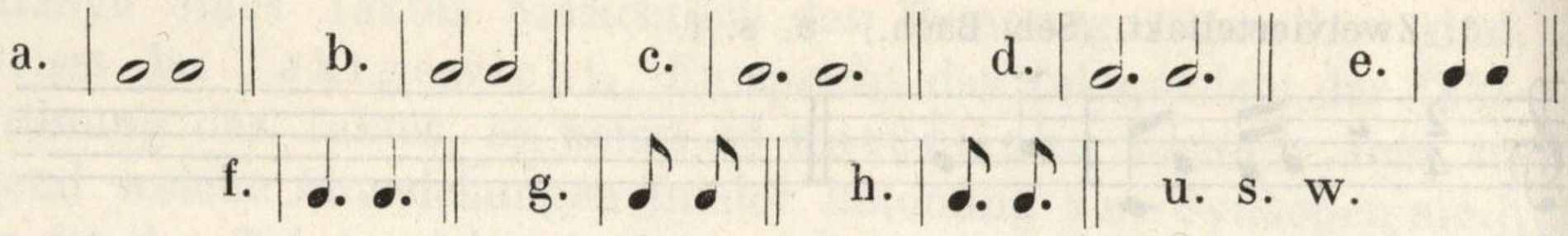
e. ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ‖ f. ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ‖ g. $\frac{3}{4}$ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ‖ h. ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ‖

u. s. f.

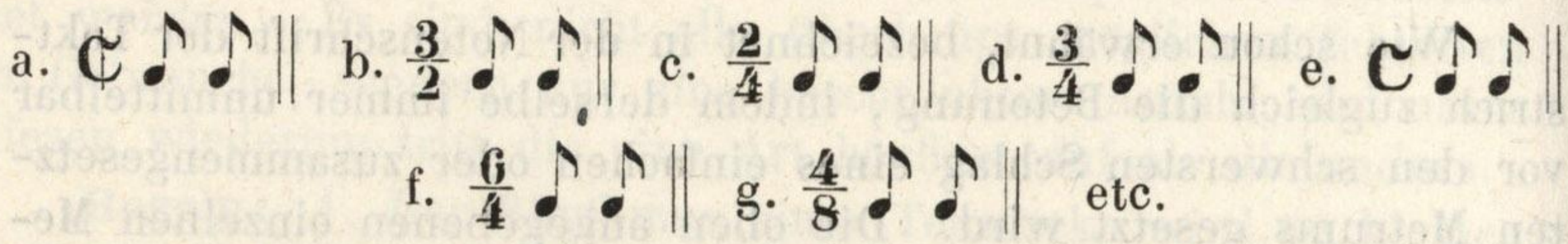
Die Sache gestaltet sich um so mannigfaltiger, je zusammengesetzter das Metrum ist. — Selbst wenn daher der einzelne Schlag des Metrums hinsichtlich seiner Dauer dem Takttheile einer Taktart genau entspricht und wenn die Zahl der Schläge mit der Taktordnung übereinstimmt, so fallen die Grenzen der einzelnen einfachen oder zusammengesetzten Metren noch keineswegs immer mit den Grenzen der einzelnen Takte (mit den Taktstrichen) zusammen. Die Metren beginnen im Gegentheil oft vor dem Taktstriche und gehen bis zur entsprechenden Stelle im nächstfolgenden Takte; man sagt von solchen Metren, dass sie mit dem Auftakte anfangen.

Weiter kann nun aber jeder einzelne Schlag eines Metrums durch jede beliebige Notengattung dargestellt werden. So liesse sich z. B. das zweizeitige Metrum bei a. (– ⏑) wie folgt andeuten:

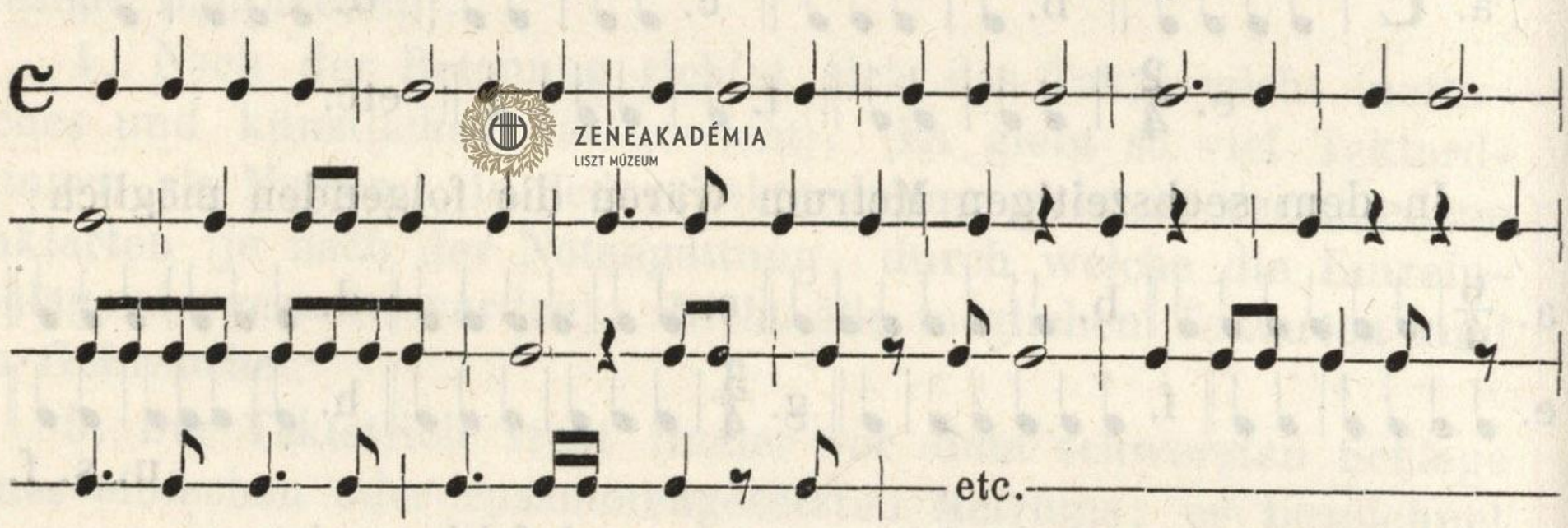
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Jede dieser Formen lässt sich noch in verschiedenen Taktarten gebrauchen; so kann z. B. die Form unter g. auftreten wie folgt:



Auch braucht nicht immer eine neue Note einzutreten, wenn ein neuer Schlag beginnt; im Gegentheil ist es gestattet, mehrere Schläge zu einer einzigen Note zusammenzufassen, oder die einzelnen Schläge in kleinere Noten (Taktglieder) zu zerfällen, oder auch verschiedene Pausen einzustreuen. So ergeben sich schon im Viervierteltakte für das vierzeitige Metrum in der Betonung bei a. (– ⏑ ∧ ⏑) zahllose Formen wie folgt:



Wie sich aus diesen Auseinandersetzungen ergiebt, hat es seine grossen Schwierigkeiten, die einzelnen Metren eines Tonstücks sofort mit dem Auge aus der Notenschrift herauszulesen. Dem Ohre dagegen wird dieses viel leichter als dem Auge; von ihm werden immer diejenigen Zeittheilchen als Schläge des Metrums aufgefasst, auf denen am häufigsten neue Töne eintreten, die tonisch bedeutsam genug sind und weder zu lange noch zu kurze Dauer haben. So fasst das Ohr in den folgenden Beispielen ohne weiteres das erste mal die Viertelnoten, das zweite mal die Achtelnoten als Einzelnschläge auf, obwohl in beiden Fällen der Viervierteltakt vorgezeichnet ist.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Reiht man eine Anzahl von gleichartigen einfachen oder zusammengesetzten Metren an einander, so entsteht eine Art von Netz, nach dem unsere Auffassungskraft die Ordnung der Zeitdauer bei einem Tonstücke oder bei einem Theile eines Tonstücks empfinden kann. Alle Tonsätze müssen daher einer solchen Gliederung entsprechend eingerichtet sein, wenn sie überhaupt ihrem Rhythmus nach fassbar sein sollen.

Die Aneinanderreihung der gleichartigen Metren kann zunächst so stattfinden, dass die einzelnen Metren, wie die Glieder einer Kette, alle gleichen Werth haben; sie kann aber zweitens auch so eingerichtet werden, dass mehrere Metren durch Überordnung eines einzelnen oder durch einen gewissen Gegensatz zu einer Einheit höherer Ordnung (zu einem rhythmischen Gliede oder kurz: zu einem Rhythmen) zusammengefasst werden, und mehrere solche Rhythmen wiederum zu Einheiten einer immer höheren Ordnung (zu rhythmischen Sätzen, rhythmischen Perioden, Periodengruppen, Theilen und musikalischen Sätzen) sich gruppiren.

Unsere musikalische Auffassungskraft zerlegt nun, dieser Gliederung entsprechend, jedes Tonstück in kleinere Klanggruppen, und sie setzt diese Zerlegung fort, bis sie auf Klanggruppen kommt, die sie ohne besondere Anstrengung auf einmal zu überschauen vermag und daher nicht weiter zu zergliedern braucht. Solche kleine Klanggruppen heissen Figuren.

Die Anzahl der Einzelklänge, aus denen eine solche Figur bestehen kann, ist natürlich sehr verschieden; sie wird um so grösser sein können, je kürzer die einzelnen Töne sind. Die Gesammtdauer der Töne einer solchen Figur muss der Dauer eines einfachen oder eines einfach-zusammengesetzten Metrums entsprechen, und somit entsteht eine Figur, wenn man ein einfaches oder ein einfach-zusammengesetztes Metrum mit Tönen ausfüllt. Bei langsamerem Tempo, besonders aber dann, wenn häufige Zerfällungen einzelner Schläge in kleinere Noten auftreten (siehe S. 140), hat die Figur den Umfang eines einfachen Metrums; ist dagegen die Folge der einzelnen Schläge im Metrum

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(das Tempo) etwas schneller, so füllt eine Figur ein einfach-zusammengesetztes Metrum aus. Eine Figur wird somit bei langsamem Tempo (im Choral oder bei den langsameren Tempograden) einen einfachen zwei- oder dreitheiligen Takt — oder einen der betreffenden Gliederung entsprechenden Bruchtheil eines zusammengesetzten Taktes dem Umfange nach ausmachen; bei schnellerem Tempo dagegen (z. B. beim Walzer und bei den schnelleren Tempi's vom Andante aufwärts) muss eine solche Figur mehrere Einzeltakte oder einen einfach-zusammengesetzten (vier-, sechs- resp. neuntheiligen) Takt, oder endlich einen entsprechenden Bruchtheil eines mehrfach-zusammengesetzten Taktes ausfüllen. Vorausgesetzt wird hier in beiden Fällen, dass die Schläge des Metrums mit den Takttheilen der vorgezeichneten Taktart übereinstimmen, was indessen keineswegs der Fall sein muss (siehe S. 138). Dass jede Figur beliebig mit dem vollen Takte oder mit einem Auftakte beginnen kann, ist aus den Mittheilungen auf S. 137 selbstverständlich.

Wie unbegrenzt mannigfaltig die Figuren rhythmisch gestaltet sein können, wurde schon auf S. 138 nachgewiesen. Eine ganz besondere Vermehrung der möglichen Formen ergiebt sich durch die Thatsache, dass man einestheils mehrere Schläge des Metrums zu einer Note zusammenfassen, anderntheils aber auch einzelne Schläge in kleinere Theile zerfällen kann. Hierüber sind noch einige Bemerkungen erforderlich.

Sobald man mehrere Schläge zu einer Note vereinigt, so bekommt diese Note ein ganz besonderes Gewicht eben durch ihre Dauer; solche Noten wirken daher auf guter Taktzeit (a.) am natürlichsten, während sie auf leichter Taktzeit (als Synkopen und rhythmische Rückungen, b.) dem natürlichen Taktgewichte widersprechen und nur als Abweichungen von diesem natürlichen Taktgewichte, d. h. als Ausnahmen, gestattet sind. Was hier in Rücksicht auf die Zusammenfassung von Takttheilen bemerkt wurde, gilt natürlich auch in Beziehung auf die Taktglieder der verschiedensten Art.

a. b. 1.

b. 2.

Wenn man einen Schlag eines Metrums in kleinere Theile zerfällt, so verliert dieser Schlag an Gewicht. Sobald eine solche

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zerfällung mit den schweren Schlägen eines Metrums (den guten Taktzeiten) vorgenommen wird (b.), während die leichten Schläge unzerfällt bleiben, so wird auch hier das natürliche Taktgewicht verrückt werden. Desshalb wird man in der Regel mit der Zerfällung der leichtesten Takttheile (resp. Gliedertheile) beginnen und erst dann, wenn die leichten Zeiten alle zertheilt sind, auch die guten Takttheile und Taktglieder zerlegen (a.). Jede andersartige Zerlegung (b.) wird als eine Abweichung vom natürlichen Taktgewichte nur ausnahmsweise angewendet werden dürfen. — Zerfällungen und Zusammenziehungen treten in der Hauptmelodie eines Tonstücks oft im buntesten Wechsel auf; in einem mehrstimmigen Tonsatze hat ja der Komponist Mittel genug, das Metrum dennoch empfinden zu lassen. Man findet daher in einem und demselben Satze oft die allerverschiedenartigsten Figuren angewendet, die ihrer Bedeutung nach in Haupt- und Nebenfiguren, in Melodiefiguren, Begleitungsfiguren, Verzierungsfiguren u. s. f. eingetheilt werden können.

a. b.

Regeln: 1. Der kleinste rhythmisch-selbständige Theil eines Tonstücks heisst eine rhythmische Figur.

2. Eine solche rhythmische Figur entsteht, wenn man ein einfaches oder ein einfach-zusammengesetztes Metrum durch Töne ausfüllt; sie hat den Umfang eines einfachen oder eines einfach-zusammengesetzten Taktes, füllt aber auch mitunter (je nach dem Tempo) mehrere einfache Takte oder nur einen entsprechenden Bruchtheil eines zusammengesetzten Taktes aus, und kann sowohl mit dem vollen Takte, als auch mit einem Auftakte beginnen.

3. Werden in einer Figur mehrere Schläge des Metrums zu einer Note verbunden, so muss diese Note in der Regel mit der guten Taktzeit beginnen; beginnt sie mit der schlechten Taktzeit, so ist dieses als eine Abweichung von dem natürlichen Taktgewichte (Synkope, rhythmische Rückung) zu behandeln und nur ausnahmsweise anzuwenden.

4. Werden einzelne Schläge des Metrums in kleinere Noten zerfällt, so beginnt man gewöhnlich mit der Zertheilung der leichtesten Takttheile und Taktglieder; werden die schwereren Takttheile oder Taktglieder zergliedert, während die leichten unzerlegt bleiben, so wird auch dieses als eine Abweichung vom natürlichen Taktgewichte empfunden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

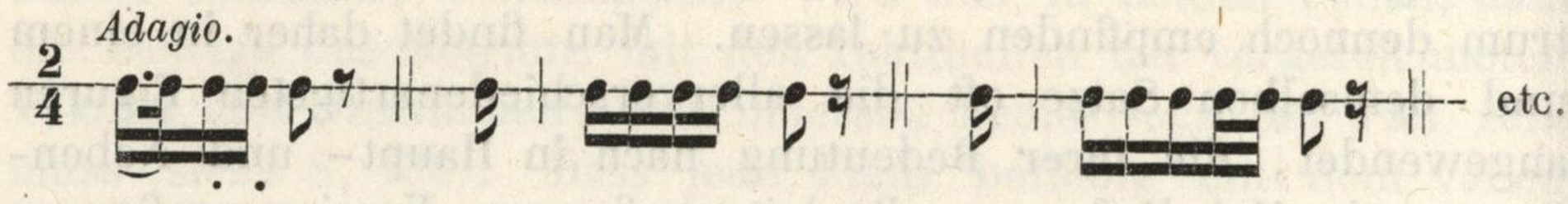
5. Bei den rhythmischen Figuren unterscheidet man Haupt- und Nebenfiguren, Melodiefiguren, Begleitungsfiguren, Ausschmückungsfiguren etc.

Aufgabe B: Der Schüler suche aus den verschiedenartigsten guten Kompositionen möglichst verschiedenartige Figuren auf und bezeichne ihre rhythmische Gestaltung. Etwaige Abweichungen vom natürlichen Taktgewichte sind zu beachten und besonders zu kennzeichnen. Später notire der Schüler rhythmische Figuren eigener Erfindung in den verschiedensten Taktarten in gleicher Weise.

Lösung:

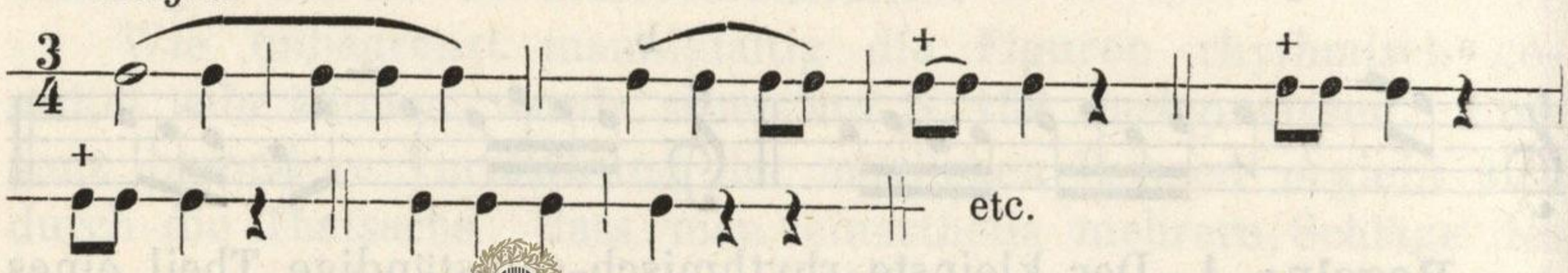
Beethoven. (Op. 2. Nr. 3.)

Adagio.



Beethoven. (Op. 7.)

Allegro.



Erklärung. Jede rhythmische Figur lässt sich auf die allerverschiedenartigste Weise durch Töne ausfüllen. Der Toninhalt einer solchen Figur muss aber auch tonisch eine Einheit ausmachen. Aus diesem Grunde bestehen die meisten rhythmischen Figuren entweder aus den Bestandtheilen eines einzigen Accordes (a.) resp. eines leicht fasslichen Accordschrittes (a. 2.), oder aber ihre Töne gruppiren sich um einen einzelnen Hauptton resp. um ein charakteristisches Intervall herum (b.). Über die Accordverwandtschaft werden erst später (Übung 15) nähere Mittheilungen gegeben werden; desshalb können Accordschritte bei Bildung von Figuren vom Schüler jetzt noch nicht verwendet werden. Will man daher hier rhythmische Figuren in Tönen nachbilden, so verwendet man zu jeder einzelnen Figur entweder ein charakteristisches Intervall resp. einen einzigen Accord (a. 1.) ohne und mit Zuziehung von Nachbartönen, oder man lässt jede Figur aus einem Haupttone mit zugezogenen harmonischen und unharmonischen Nebentönen entstehen (b.). Das erstere findet statt, wenn man die Töne eines Accordes nach einander anschlägt, wenn also die rhythmischen Figuren durch Accordbrechungen nachgebildet werden; das zweite ist der Fall, wenn man die einzelnen Töne einer einfachen Melodie (Thema) durch Ton-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wiederholung und durch Zuziehung von harmonischen und nicht harmonischen Nebentönen ausschmückt (variirt). In beiden Fällen müssen mehrere verbundene gleiche Figuren auch ihrem Toninhalte nach einander ähnlich sein, und zwar sowohl in Beziehung auf die Tonlage (Höhe und Tiefe) ihrer einzelnen Bestandtheile, als auch in Rücksicht auf die harmonische und modulatorische Bedeutung dieser Bestandtheile. Durch mehrfache Wiederholung derselben Figur entstehen ja Sequenzen (siehe Übung 18), die ihrer ganzen Gestaltung nach ihrem Modell entsprechen müssen. So sind Sprünge und Stufenschritte (besonders Halbtonschritte), harmonische Noten und Nachbartöne und dergl. in allen Nachbildungen derselben Figur immer auf dieselben Theile der Figur zu verlegen. Nur zu Gunsten einer grösseren rhythmischen Gruppirung (zu rhythmischen Gliedern, Sätzen etc.) sind einzelne Figuren rhythmisch und tonisch abzuändern. Man nehme hierzu bei der Nachbildung in Accordbrechungen immer die vierte Figur, bei der Variation einfacher Themen dagegen stets diejenige Figur, welche auf einen rhythmischen Einschnitt des Themas trifft. Beim Nachbilden einer Figur in Accordbrechungen beschränke man sich zu diesem Zwecke auf die vierfache Wiederholung derselben Figur in verschiedenen Lagen des betreffenden Accordes; in den zur Variirung gegebenen einfachen Melodien sollen die in dieser Beziehung zu beachtenden rhythmischen Einschnitte noch besonders kenntlich gemacht werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Regeln: 1. Eine Figur bildet man entweder aus den Tönen eines Intervalls resp. eines Accords ohne und mit Zuziehnng von Nachbartönen, oder man lässt sie aus einem Haupttone durch Tonwiederholung und durch Zuziehung von harmonischen und unharmonischen Nebennoten entstehen. Das erstere tritt ein bei der Accordbrechung (harmonischen Figuration), das zweite bei Variirung eines Themas.

2. Gleiche rhythmische Figuren, die mit einander verbunden werden, müssen auch in dem Toninhalte (d. h. nach Tonlage und Bedeutung) ihrer einzelnen Bestandtheile einander ähnlich sein.

3. Zu Gunsten grösserer rhythmischer Gruppirung (zu Rhythmen, Sätzen etc.) können einzelne Figuren rhythmisch und tonisch verändert werden.

4. Bei Accordbrechungen geschieht dieses hier immer mit der vierten (Schluss-) Figur, bei der Variirung dagegen mit denjenigen Figuren, welche auf die (durch Taktstriche bezeichneten) rhythmischen Einschnitte der variirten Melodie fallen.

Aufgabe C: Bilde durch Brechung der folgenden Accorde und unter Zuziehung von diatonischen und chromatischen Nachbartönen selbsterfundene resp. guten Kompositionen entnommene rhythmische Figuren nach: *G*: I, *cis*: I, *Es*: I, *b*: I, *A*: I, *h*: I, *B*: I, *c*: I, *As*: I, *fis*: I, *G*: V, *cis*: V, *Es*: V, *b*: V, *A*: V, *h*: V, *B*: V^7, *c*: V^7, *As*: V^7, *fis*: V^7, *C*: VII^{0^7}, *d*: II^{0^7}, *E*: V^7, *g*: II^{0^7}, *D*: VII^{0^7}, *e*: VII^{0^7}. Jeder Accord ist mindestens nach sechs bis acht möglichst verschiedenen Figuren zu bearbeiten, und in jedem einzelnen Falle ist die betreffende Figur viermal nachzubilden.

Lösung: Die Nachbildung erfolgt einstimmig; einzelne Doppelgriffe etc. sind aber gestattet. Man bilde abwechselnd Sätzchen für die rechte Hand (a.), für die linke Hand (b.) und für beide Hände (c.). Endlich kann man die Bearbeitung auch so einrichten, dass die unbeschäftigte Hand entweder den betreffenden Accord in irgend einer Form dazu festhält resp. — (mit und ohne Anwendung von Nachbartönen) — wiederholt anschlägt (d.), oder auch die Figur der andern Hand, sei es vollständig (e.), sei es nur den Haupttönen nach (f.), mitspielt. Sehr interessante Wendungen ergeben sich bei Anwendung von dissonirenden Accorden (g. 1. und 2.) und bei der Brechung von Zusammenklängen, die durch rhythmische Veränderungen in den einzelnen Stimmen (Vorhalte u. dergl., siehe Übung 10) resp. durch den Gebrauch von Nachbartönen entstanden sind (siehe Übung 14, Aufgabe B und C).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

a. 9.

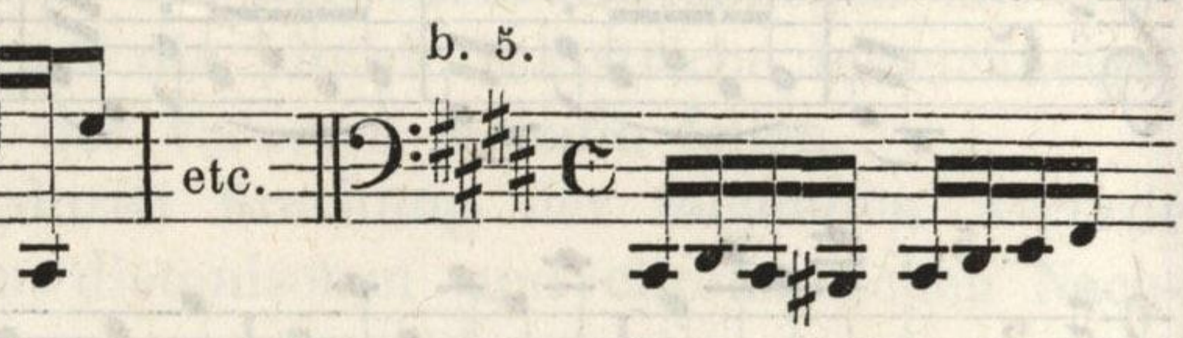
b. 1. (*G*: I.)

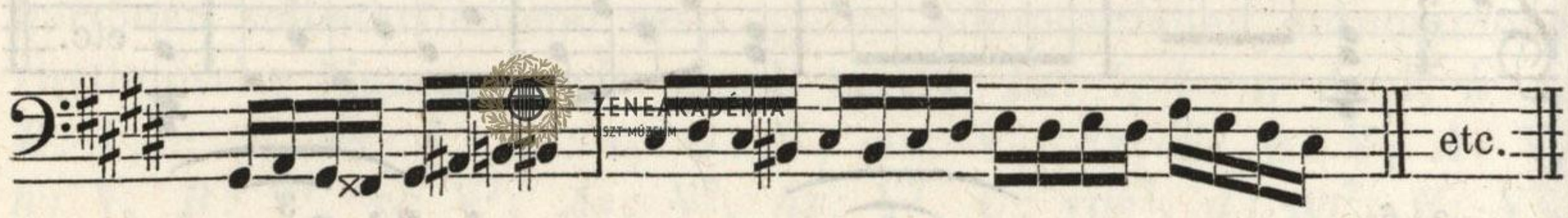
b. 2.

b. 3.

b. 4. (*cis.*)

b. 5.





c. 1. (*G*: I.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

c. 2.

m. d. m. s. m. d. m. s.

m. d. m. s. m. d. m. s.

c. 3. (*cis:* IV.)

c. 4. (*cis:* I.)

d. 1.

d. 2.

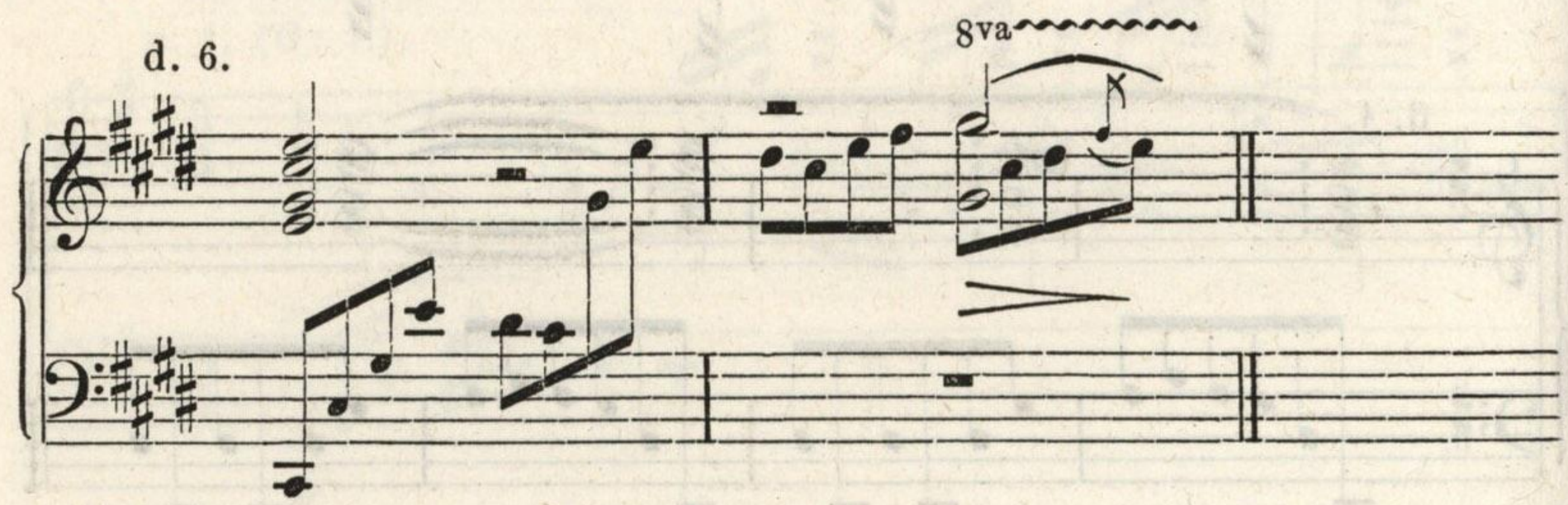
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

d. 3.

d. 4.

d. 5.

d. 6.



e. (*B*: I.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Aufgabe D: Variire die folgenden einfachen Themen durch Tonwiederholung und durch Zuziehung von harmonischen und unharmonischen Nebentönen.

1) Die Taktstriche geben hier die Stellen an, bei welchen rhythmische Einschnitte (Cäsuren, siehe Übung 13) anzubringen sind.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2.

Es: I V I V I Fine. I

V7 I V7 D. C. al Fine.

3.

A: I V I V7 I V7 I V7 I V7 I I IV I

I V I V I V VI I V7 I I V7 I V7 I

4.

B: I V7 IV I II I V7 I

I V7 IV I II I V7 I

5.

a: I V I V7 I *E*: I V7 I

a: I V7 I V7 I I V7 I

I V7 I V7 I I V7 I

6.

D: I V7 I V *A*: V7 I

D: I V7 I V7 I

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

7.

8.

Lösung: Jeder Ton eines Themas gilt für eine rhythmische Figur als Hauptton. Man hat sich deshalb das Thema zunächst in den verschiedenartigsten Taktarten vorzustellen, wenn man sich die Mannigfaltigkeit in der Behandlungsweise klar machen will; jeder einzelne Ton des Themas hat dann immer die Dauer eines einfachen oder eines einfach zusammengesetzten Metrums (siehe S. 134 ff.). So liesse sich das erste Thema in folgende Formen (a.) bringen. Jeder Ton ist nun in eine Figur zu verwandeln, die in der betreffenden Taktart möglich ist, wobei die Figuren am Schlusse und bei den rhythmischen Einschnitten (siehe S. 143 ff.) etwas abgeändert werden müssten. Die Mannigfaltigkeit ist eine unbegrenzte, und sie wird bei Themen, wie die vorliegenden sind, noch dadurch vermehrt, dass man auch zwei und zwei Töne des Themas in eine einzige Figur zusammenziehen kann (b.). Vor allen Dingen achte der Schüler darauf, dass der betreffende Hauptton auch als solcher kenntlich bleibt und dass Bildung und Verbindung der einzelnen Figuren recht natürlich und fliessend sich gestalten. Der Schlusston jedes Theils eines Themas ist unter Umständen (wenn es die rhythmische Gruppirung erfordert) zu verdoppeln; zu entscheiden,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wann dieses nothwendig wird, muss vorläufig noch dem rhythmischen Gefühle des Schülers überlassen bleiben.

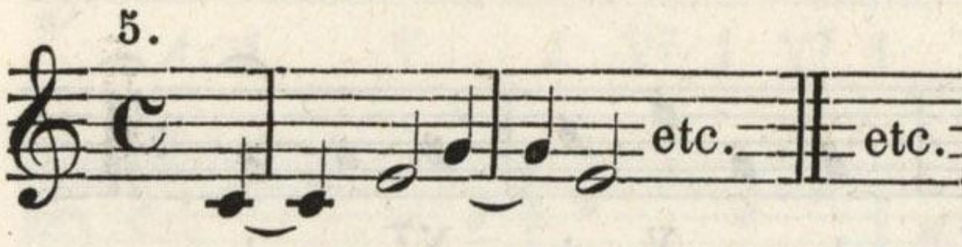
a. 1. *Allegretto.*

2.

3.

4. *Adagio.*

5.



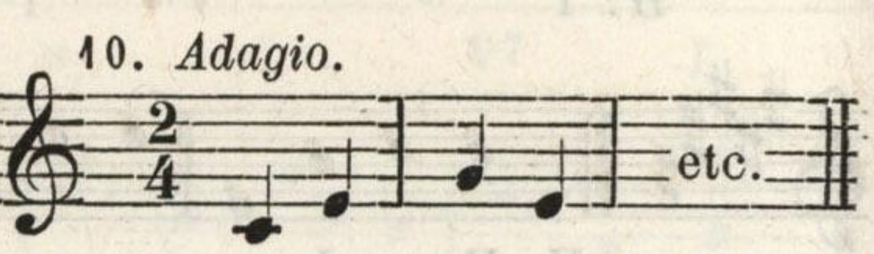
6. *Andantino.*

7.

8. *Allegro.*

9. *Allegretto.*

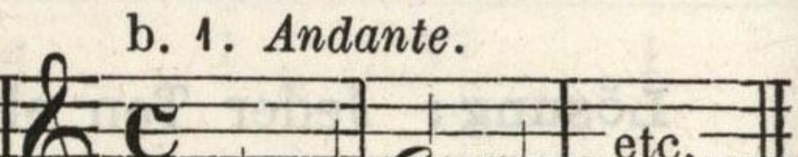
10. *Adagio.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

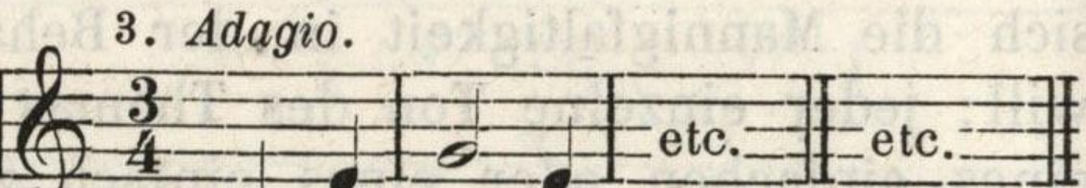
11.

b. 1. *Andante.*



2. *Allegretto.*

3. *Adagio.*



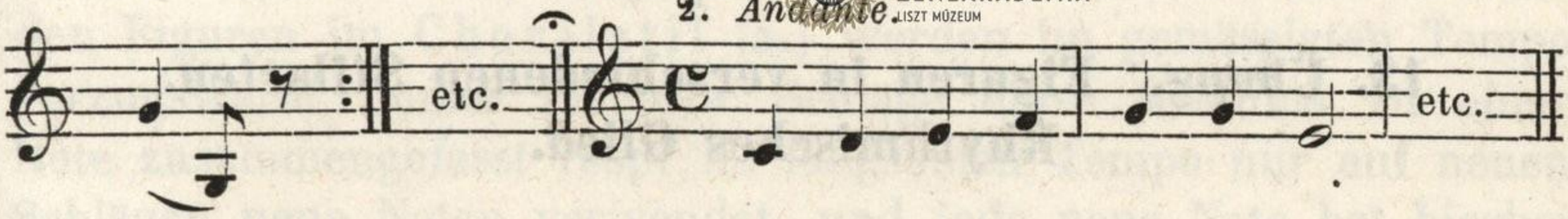
Jedes gegebene Thema soll nun nach Tempo, Taktart, rhythmischer und tonischer Gestaltung der Figuren etc. möglichst verschiedenartig, mindestens aber 15 bis 20 mal variirt werden. Die Wiederholung des Haupttons in derselben Oktave (1. Variation) oder in verschiedenen Oktaven (7. Var.), die Zuziehung von harmonischen Nebennoten (d. h. von Tönen der zu Grunde liegenden Harmonie) bei Doppelgriffen (3. Var.) oder zur Herstellung von Figuren (6. Var.), die Anwendung von Nachbartönen zum Haupttone oder zu den harmonischen Nebennoten (9. Var.) etc. sind die nächstliegenden Mittel zur tonischen Veränderung des Themas. Hat man eine Anzahl Themen schriftlich bearbeitet, so versuche man die Variirung gleich am Klaviere zu extemporiren. Bei den späteren Übungen kann man auch die zu Grunde

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

liegenden Accorde in irgend einer Brechungsform als Begleitung anwenden. Man verfahre hier im allgemeinen wie in der vorhergehenden Aufgabe, d. h. man bilde neben der Variation erst begleitende Figuren für jede Hand allein, dann so, dass sich beide Hände bei der Begleitung betheiligen können (siehe S. 144). — Eines oder das andere der Themen benutze man schliesslich zur Herstellung einer zusammenhängenden Variationenreihe für Klavier (»Thema mit Variationen«). Man setzt eine einfache Variation (etwa wie Var. 1) mit einfacher Begleitung als Thema und lässt diesem Thema eine Anzahl von anderen Variationen folgen, die nach Taktart, Tempo, Variations- und Begleitungsart (siehe folgende Übung), Lage des Themas (in Ober-, Mittel- oder Unterstimme), Tonart (Moll statt Dur, Transponirung in verwandte Tonarten) und dergl. mehr, so wie im Ausdrucke sich genügend von einander abheben, sich gegenseitig steigern und zur Geltung bringen. — Einige der einfachsten Beispiele mögen noch weitere Fingerzeige geben.

1. *Allegretto.*

2. *Andante.*



3. *Allegro.*

4.

5.

6.

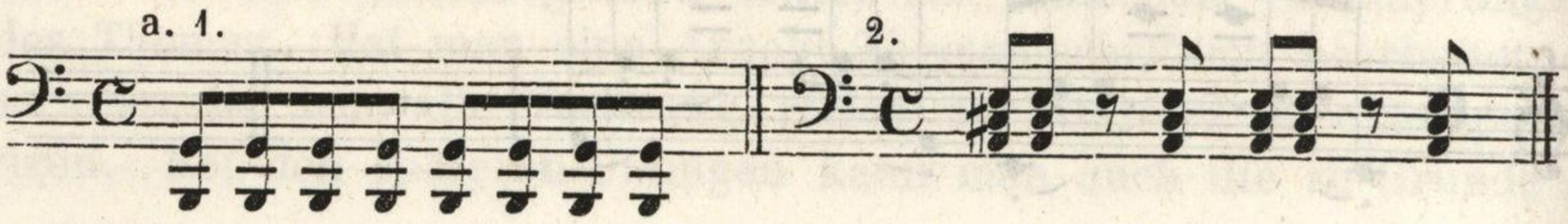
7.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zweites Kapitel.

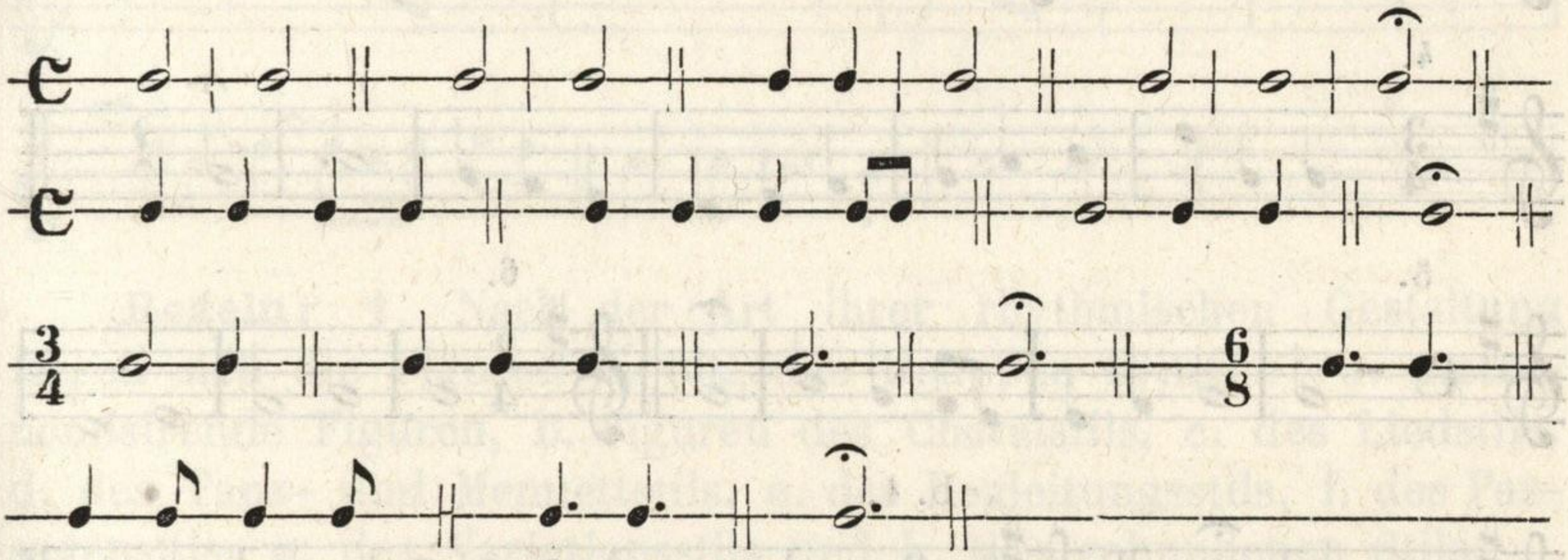
13. Übung. Figuren in verschiedenen Stilarten. Rhythmisches Glied.

Erklärung. Die Mannigfaltigkeit in der Gestaltung der Figuren, aus denen sich Tonsätze zusammensetzen und entwickeln können, ist eine ganz unübersehbare; gleichwohl lassen sich unter diesen so verschiedenartigen Figuren gewisse Gruppen unterscheiden, von denen jede, wenn sie auch nicht ganz streng von den andern abzugrenzen ist, doch ihren eigenartigen Charakter hat. Zunächst treten im homophonen Instrumentalsatze in den Tonstücken der verschiedenartigsten Stilarten gewisse einfache Figuren auf, die nur den Zweck haben, das herrschende Metrum zu charakterisiren, indem die einzelnen Schläge (oder doch die Hauptzeiten) desselben markirt werden (a.). Man könnte diese Figuren wohl metronomische nennen; sie gehören ihrem Charakter nach in die Begleitungsstimmen und lassen sich leicht mit allen andern Gattungen von Figuren verbinden.

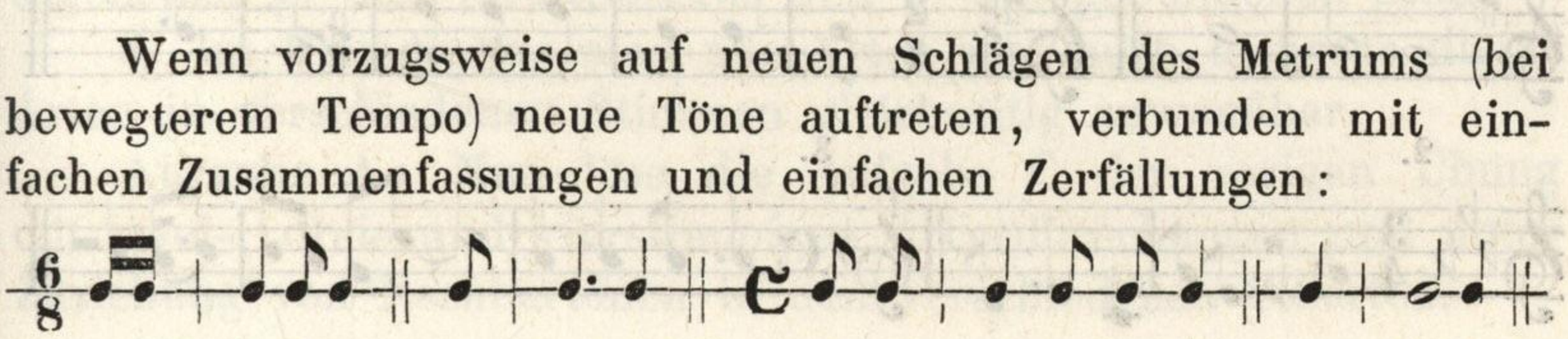


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sodann weichen Figuren des *Choralstils*, des *Liedstils*, des *Tanz- und Menuettstils*, des *Begleitungsstils*, des *Passagenstils*, des Variationsstils und des gebundenen Stils auffällig genug von einander ab, um die Merkmale dieser verschiedenen Schreibweisen schon an den Figuren selbst erkennen zu lassen. Bei den Figuren im Choralstil (a.) werden im gemässigten Tempo vorzugsweise immer mehrere Schläge eines Metrums zu einer Note znsammengefasst resp. im langsamen Tempo nur auf neuen Schlägen neue Noten verwendet, und jede neue Note hat hierbei ihre besondere harmonische Bedeutung; ausserdem treten nur noch einfache Zusammenfassungen und einfache Zerfällungen auf.



Wenn vorzugsweise auf neuen Schlägen des Metrums (bei bewegterem Tempo) neue Töne auftreten, verbunden mit einfachen Zusammenfassungen und einfachen Zerfällungen:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

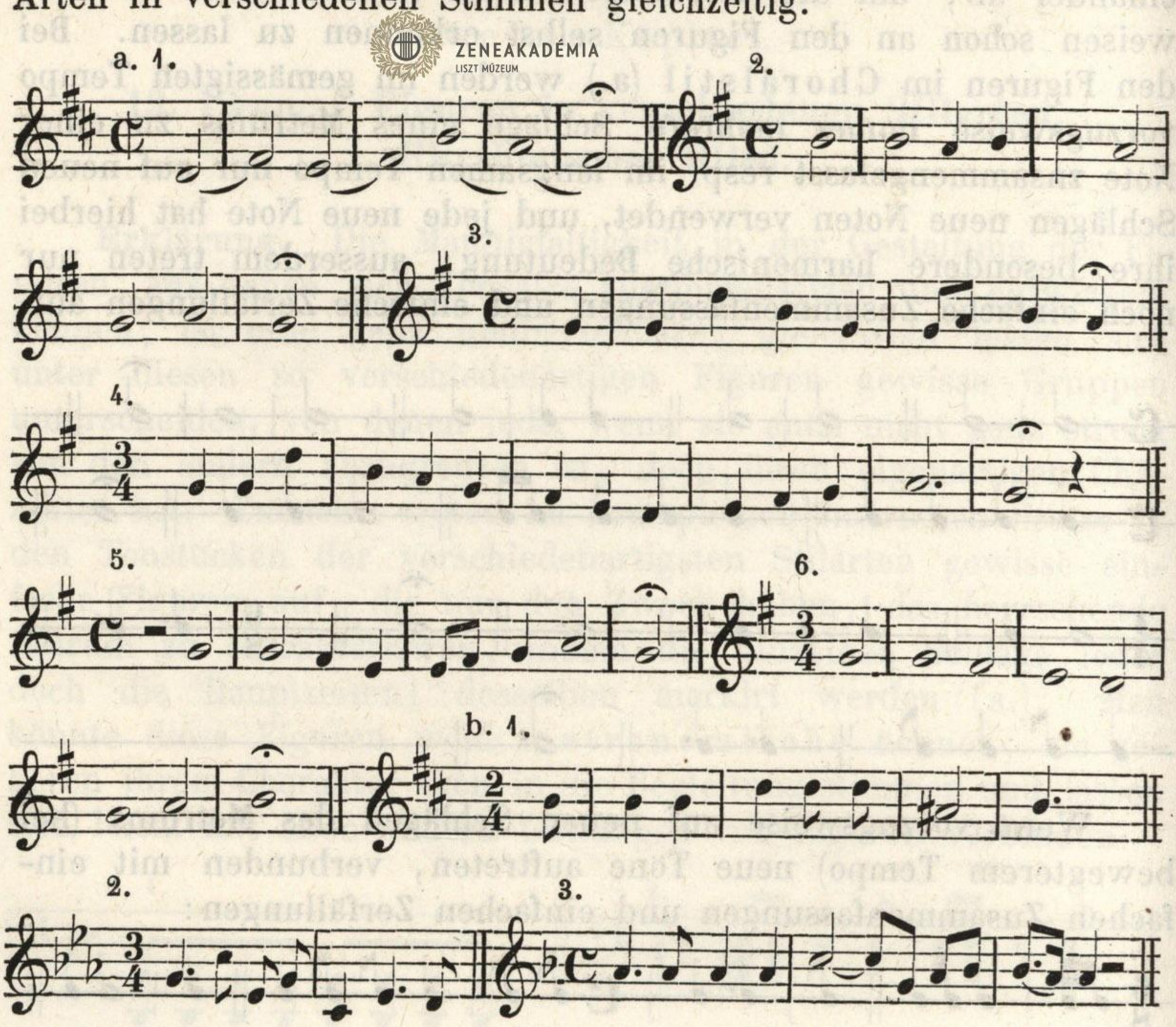
wobei nur auf vollen Takten oder doch nur auf guter Taktzeit ein Accordwechsel angewendet wird, so bekommen die Figuren den Charakter des Liedstils (b.) oder — (bei grösserer Gleichmässigkeit nämlich) — des Tanz- und Menuettstils (c.).

Bei einer Zerfällung in lauter gleichlange kleinere Noten von nicht zu schneller Folge und bei seltenem Accordwechsel, wobei die Tonfolge selbst mehr stehenden oder schweifenden Charakter hat, entstehen Begleitungsfiguren (d.). Wird unter sonst gleichen Bedingungen die Folge der gleichlangen Noten eine sehr schnelle und der Richtung nach eine entschieden auf- oder absteigende, so haben die entstehenden Figuren den Charakter des Passagenstils (e.).

Die Anwendung von sehr verschiedenartigen grösseren und kleineren Noten giebt einer Figur den Charakter des Variationsstils (f.).

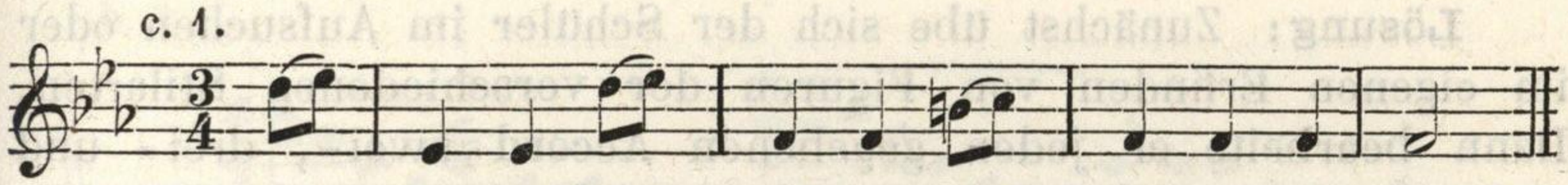
Gebraucht man in einer dieser Gattungen vielfache Vorhalte, Vorausnahmen, Synkopen, rhythmische Rückungen und dergl., so entstehen Figuren des gebundenen Stils (g.).

Im Klaviersatze sind alle diese Arten von Figuren anwendbar, und zwar sowohl jede Art für sich, als auch mehrere dieser Arten in verschiedenen Stimmen gleichzeitig.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

c. 1.



2.

d. 1.

2.

3.

e.

f.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

g.

Regeln: 1. Nach der Art ihrer rhythmischen Gestaltung lassen sich die Figuren in folgende Gruppen bringen: a. metronomisirende Figuren, b. Figuren des Choralstils, c. des Liedstils, d. des Tanz- und Menuettstils, e. des Begleitungsstils, f. des Passagenstils, g. des Variationsstils und h. des gebundenen Stils.

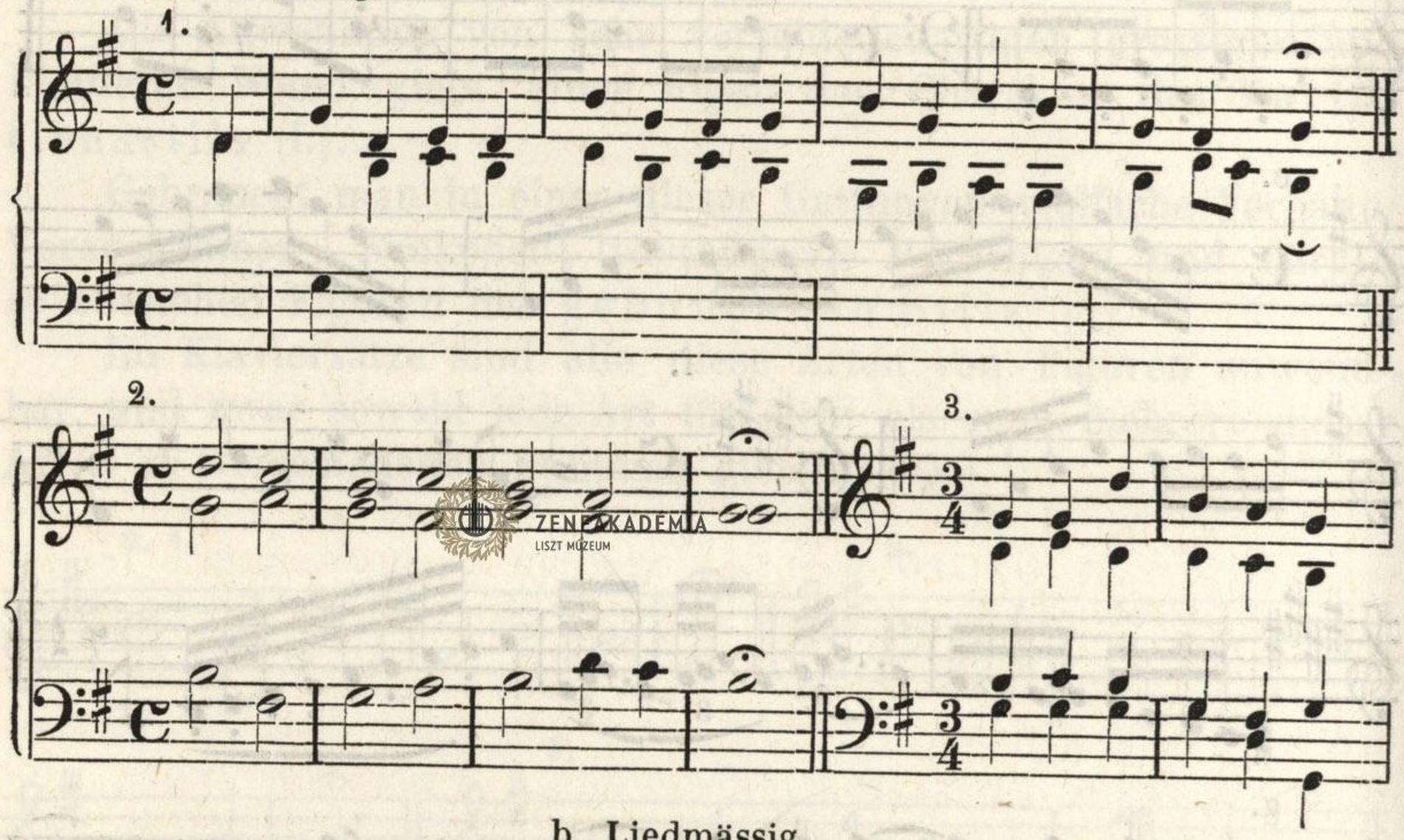
2. Im Klaviersatze sind alle Arten und auch mehrere dieser Arten in verschiedenen Stimmen gleichzeitig anwendbar.

Aufgabe A: Man löse die Aufgabe C der vorigen Übung mit zwei-, drei- und vierstimmigen Accordbrechungen und unter Zuziehung von Nachbartönen in den verschiedenen Stilarten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lösung: Zunächst übe sich der Schüler im Aufsuchen oder im eigenen Erfinden von Figuren der verschiedenen Stilarten. Dann bearbeite er jeden gegebenen Accord zwei-, drei- und mehrstimmig in jeder Stilart, indem er die betreffenden Figuren in Accordbrechungen ohne und mit Zuziehung von Nachbartönen nachbildet. Ein Festhalten der Stimmenzahl in demselben Sätzchen ist bei diesen Accordbrechungen im Klaviersatze durchaus nicht nothwendig (siehe die Beispiele bei b., bei c. 2. etc.); man kann im Gegentheil beliebig oft mit zwei-, drei- oder vier- und mehrstimmigen Zusammenklängen abwechseln oder einstimmig spielen.

a. Choralmässig.



b. Liedmässig.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

b. 2.

c. Tanzmässig.

d. Begleitungsmässig.

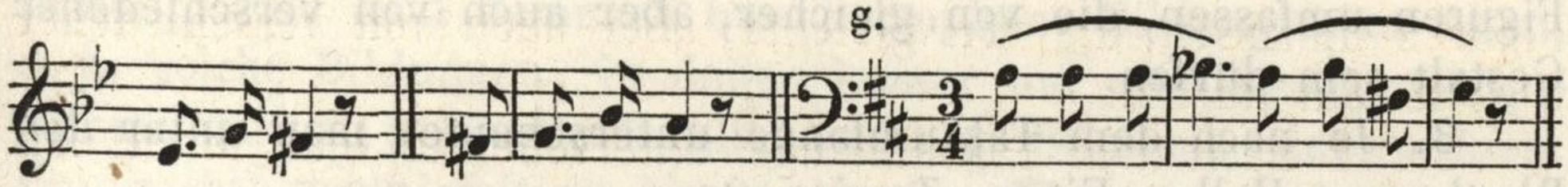
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erklärung. Der Figureninhalt eines Tonsatzes zerfällt in grössere und kleinere Gruppen, die durch rhythmische Einschnitte oder Absätze wirklich von einander getrennt sind. Die kleinsten von diesen selbständig auftretenden Figurengruppen nennt man rhythmische Glieder oder kurz Rhythmen. Die rhythmischen Einschnitte, durch welche die einzelnen Rhythmen von einander getrennt werden, heissen Cäsuren (Schnitte, Einschnitte). Eine Cäsur heisst männlich, wenn sie mit dem betonten Takttheile endet (a.); im entgegengesetzten Falle nennt man die Cäsur weiblich (b.). Kenntlich gemacht werden die Cäsuren am deutlichsten durch Pausen (c.) oder durch längere Töne (d.); oft freilich lässt die Notenschrift diese Einschnitte nicht ohne weiteres hervortreten, obgleich ihr noch mancherlei Mittel (Staccatozeichen etc., e.) für die Bezeichnung einer Cäsur zur Verfügung stehen.

Ein rhythmisches Glied kann aus einer einzigen Figur bestehen (f.); es kann ein solches Glied aber auch zwei, drei und mehr Figuren umfassen (g.). Sobald ein Glied mehrere Figuren enthält, so kann es entweder aus ganz gleichen rhythmischen Figuren gebildet sein (h.), oder es kann sich aus verschiedenartigen Figuren zusammensetzen (i.).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

g.



h.

i. 1.

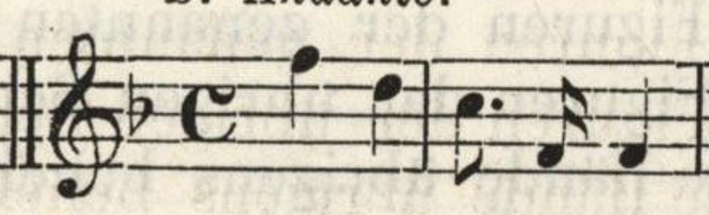
2.

Je nach dem Umfange, welchen die rhythmischen Glieder im Takte einnehmen, bezeichnet man dieselben als Halbe (a.), Einer (b.), Zweier (c.), Dreier (d.), Vierer (e.) etc. Rhythmische Glieder, die über den Umfang eines Fünfers hinausgehen (f.), erscheinen sehr selten; sie sind meist nicht wirklich einfache Rhythmen von solchem Umfange, sondern bilden zusammengesetzte Rhythmen (rhythmische Sätze etc.).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

a. *Moderato.*

b. *Andante.*



c. 1.

2. *Menuett.*

d. *Allegro vivace.*

e. *Allegro molto.*

f. *Allegro moderato.*

Regeln: 1. Rhythmische Glieder oder Rhythmen werden durch Cäsuren von einander getrennt; es giebt männliche und weibliche Cäsuren.

2. Ein rhythmisches Glied kann aus einer einzigen Figur bestehen; es kann ein solches Glied aber auch zwei und mehr

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Figuren umfassen, die von gleicher, aber auch von verschiedener Gestalt sein dürfen.

3. Je nach dem Taktumfange unterscheidet man unter den Rhythmen: Halbe, Einer, Zweier etc.

Aufgabe B: Löse die Aufgabe C der vorigen Übung einstimmig so, dass rhythmische Glieder von verschiedenem Umfange (Halbe, Einer, Zweier etc.) und von der verschiedenartigsten Einrichtung nach Tempo, Taktart und Rhythmus entstehen.

Lösung: Die Art der Ausführung ist dieselbe wie in der genannten Aufgabe der vorhergehenden Übung, nur dass man nicht bloss Figuren, sondern rhythmische Glieder in verschiedenen Stilarten nachzubilden hat.

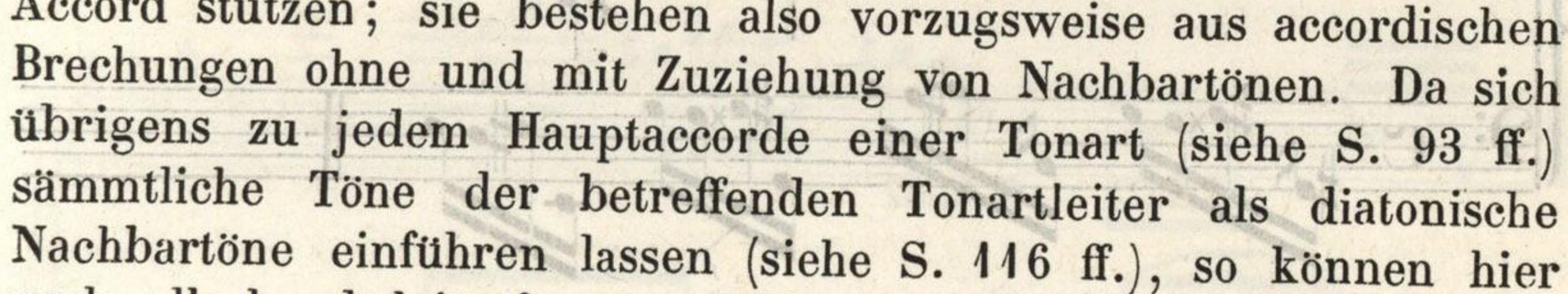
Erklärung. Bei der mehrstimmigen Nachbildung von rhythmischen Figuren und rhythmischen Gliedern braucht nicht immer (wie dieses in Aufgabe A meist noch der Fall war) in allen Stimmen (a.) dieselbe Figur aufzutreten. Man kann im Gegentheil in verschiedenen Stimmen verschiedene Figuren, sei es derselben oder einer anderen Schreibart, gleichzeitig anwenden. Sehr leicht verbinden sich die Begleitungsfiguren und die das Metrum kennzeichnenden (metronomischen) Figuren unter sich und mit den Figuren aller anderen Stilgattungen. Dasselbe gilt in Beziehung auf die Figuren des Passagenstils. Im Klaviersatze treten meist die rechte und die linke Hand einander gegenüber, indem die eine Hand Figuren der genannten Arten spielt, während die andere Hand Figuren der übrigen Schreibweisen anwendet (b.), — wobei beide Hände übrigens beliebig oft mit einander abwechseln dürfen (c.). Man kann einerseits aber auch schon jeder Hand für sich eine solche Figurenkombination übertragen (d.), wie man andererseits wiederum eine und dieselbe Figur auf beide Hände vertheilen kann (e.). Ferner ist auch jede andersartige Figurenverbindung in einer oder in beiden Händen statthaft (f.), so wie man auch alle Stimmen gleichmässig fortschreiten lassen kann — wie im mehrstimmigen Choralsatz (g.), in chorliedähnlichen Wendungen (h.) und bei doppelt- und mehrgriffigen Begleitungsfiguren (i.) und Passagen (k.). Die Mannigfaltigkeit ist im Klaviersatze, — da man hierbei auch in der Stimmenzahl nach keiner Seite hin beschränkt ist, — eine ganz unbegrenzte, wie dieses ja die Eigenartigkeit des Klaviers erfordert, das bald begleitend, bald melodieführend, bald auch als Soloinstrument für den homophonen wie für den polyphonen Stil auftreten kann. Die Herstellung polyphoner Tonsätze bleibt dem Kontrapunkte überlassen, und verweise ich zu diesem Zwecke auf mein bereits namhaft gemachtes Werk über diesen Gegen-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

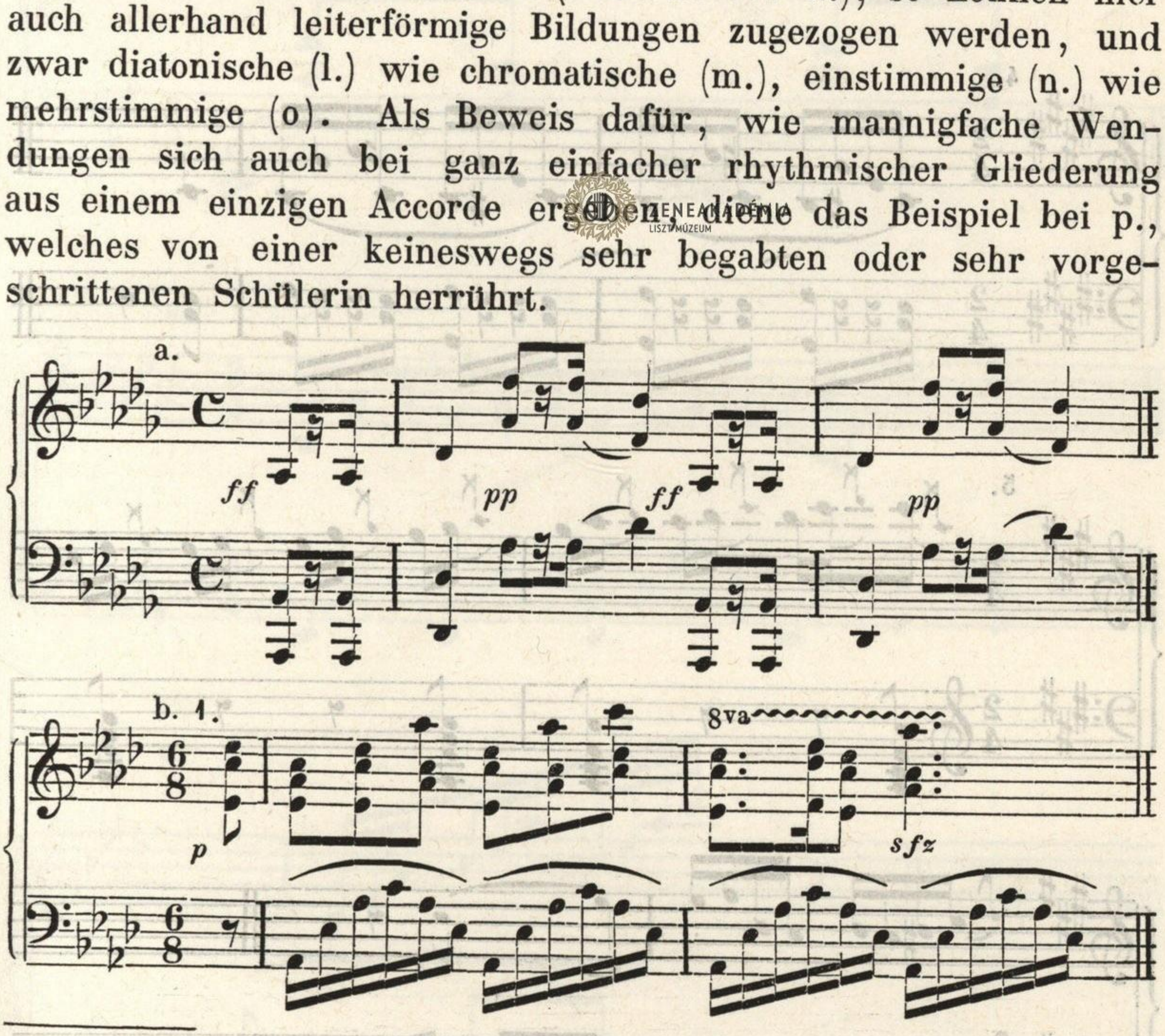
stand[1]); hier sind demnach nur homophone Bildungen zu üben, d. h. solche Bildungen, in denen immer nur eine einzige Hauptstimme auftritt, der sich alle anderen Stimmen unterordnen. Um recht mannigfaltige klaviermässige Figuren und Figurencombinationen aufzufinden, mag der Schüler die Kompositionen und unter ihnen besonders die Klavierkonzerte der verschiedenen Meister des Klaviersatzes durchgehen, welche im ersten Buche (S. 17 bis 31) genannt worden sind. Das Wesentlichste von dem in der Klaviermusik bis jetzt verwendeten Figurenmaterial findet sich übrigens schon in denjenigen Werken, welche der Lehrgang H. v. Bülow's (siehe S. 15) namhaft macht.

Sämmtliche Bildungen sollen sich hier auf einen einzigen Accord stützen; sie bestehen also vorzugsweise aus accordischen Brechungen ohne und mit Zuziehung von Nachbartönen. Da sich übrigens zu jedem Hauptaccorde einer Tonart (siehe S. 93 ff.) sämmtliche Töne der betreffenden Tonartleiter als diatonische Nachbartöne einführen lassen (siehe S. 116 ff.), so können hier auch allerhand leiterförmige Bildungen zugezogen werden, und zwar diatonische (l.) wie chromatische (m.), einstimmige (n.) wie mehrstimmige (o). Als Beweis dafür, wie mannigfache Wendungen sich auch bei ganz einfacher rhythmischer Gliederung aus einem einzigen Accorde ergeben, diene das Beispiel bei p., welches von einer keineswegs sehr begabten oder sehr vorgeschrittenen Schülerin herrührt.

a.



b. 1.



1) »Kurzes praktisches Lehrbuch für Contrapunkt und Nachahmung« (Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1879). — Andere derartige Werke sind an der angegebenen Stelle namhaft gemacht.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2.

3.

4.

5.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

b. 6.

7.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

8.

9.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

c. 1.

2.

d. 1.

8va loco

2.

$2/4 = 12/16$

3

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

d. 3. 8va loco

e. 1.

2. 8va

3.

4. 8va

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

e. 5.

e. 6.

f. 1.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

f. 2.

f. 3

f. 4.

g.

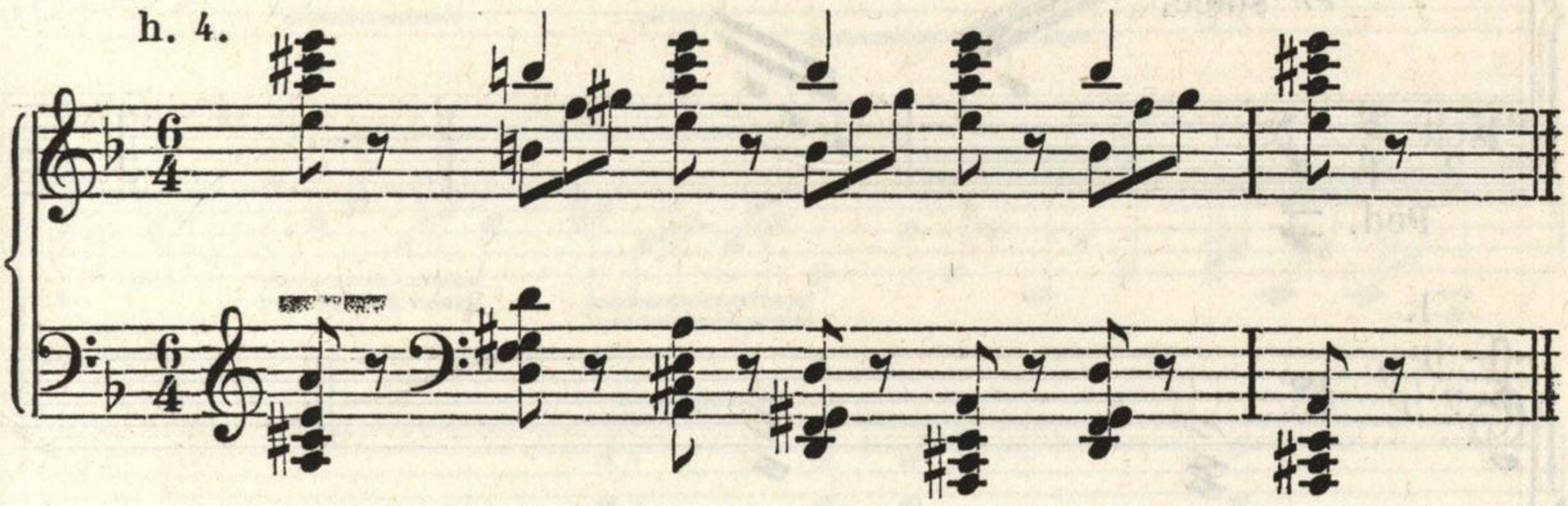
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

h. 1.

h. 2.

h. 3.

h. 4.



i.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

k. 1.

k. 2.

k. 3.

8va

Ped.

pp

k. 4.

pp stacc.

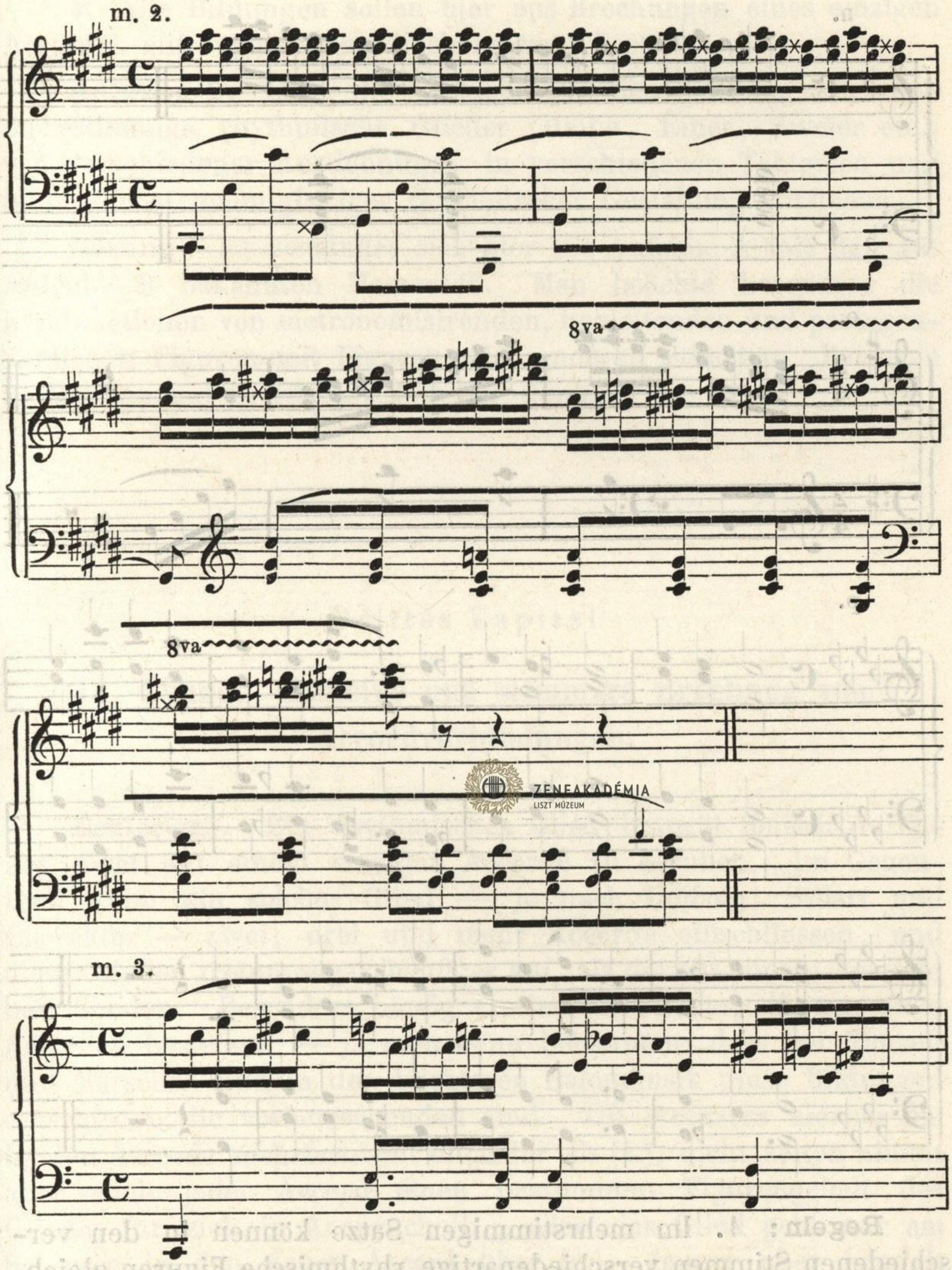
Ped.

l.

m. 1.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

m. 2.



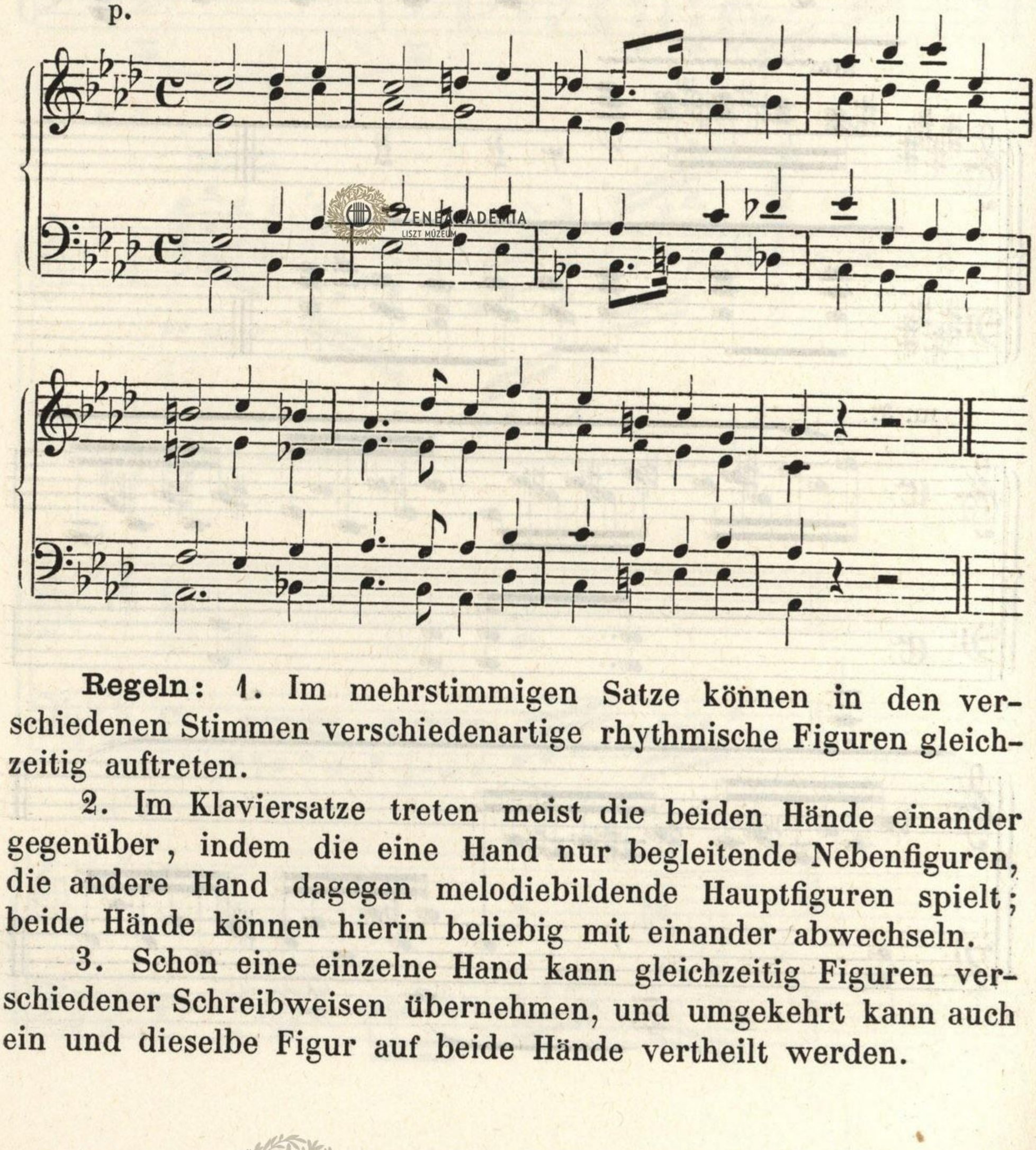
m. 3.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

n.

o.

p.



Regeln: 1. Im mehrstimmigen Satze können in den verschiedenen Stimmen verschiedenartige rhythmische Figuren gleichzeitig auftreten.

2. Im Klaviersatze treten meist die beiden Hände einander gegenüber, indem die eine Hand nur begleitende Nebenfiguren, die andere Hand dagegen melodiebildende Hauptfiguren spielt; beide Hände können hierin beliebig mit einander abwechseln.

3. Schon eine einzelne Hand kann gleichzeitig Figuren verschiedener Schreibweisen übernehmen, und umgekehrt kann auch ein und dieselbe Figur auf beide Hände vertheilt werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

4. Alle Bildungen sollen hier aus Brechungen eines einzigen Accordes mit zugezogenen Nachbartönen bestehen.

Aufgabe C: Löse die Aufgabe A dieser Übung so, dass mehrstimmige rhythmische Glieder (Halbe, Einer, Zweier etc.) von verschiedener Ausdehnung, in verschiedenen Taktarten und in möglichst mannigfaltiger rhythmischer Gestaltung entstehen.

Lösung: Es verbindet sich hier die Aufgabe A mit den aus Aufgabe B bekannten Momenten. Man beachte besonders die Kombinationen von metronomisirenden, begleitenden und passagenähnlichen Figuren mit Figuren aller anderen Stilarten. Beispiele findet man auf S. 163 bis 172 zur Genüge.

Drittes Kapitel.

14. Übung. Gemeine und stimmige Brechung von Accordverbindungen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erklärung. Ein rhythmisches Glied braucht tonisch durchaus nicht auf einem einzigen Accorde zu beruhen. Im Gegentheil kann ein solches Glied — je nach Umfang, Stilart und Charakter — zwei, drei und mehr Accorde einschliessen, und diese Glieder treten sogar häufiger auf, als die aus einem Accorde bestehenden. Besonders häufig erscheinen Glieder, die aus zwei Accorden bestehen, — ja man kann behaupten, dass bei Tänzen und Märschen und in der leichteren Salonmusik diese Bildungen entschieden die vorherrschenden sind. Oft wechseln hierbei die beiden Accorde mehrfach mit einander ab (a.); nicht selten nimmt aber auch jeder Accord einen bestimmten Figurengehalt des Gliedes für sich in Anspruch (b.), oder das Glied geht nur am Schlusse in den neuen Accord über (c.). Immer aber handelt es sich um eine innige Verschmelzung beider Accorde zu einem einheitlichen Ganzen. Der Übergang aus dem einen Accorde in den andern fällt dabei meist auf den Anfang eines neuen Taktes (a. 1., b., c.), oder doch auf die gute Taktzeit (a. 2.); nicht selten aber — und besonders bei mehrfachem Wechsel beider Accorde (d.) — tritt der neue Accord auch beim Beginne einer neuen rhythmischen Figur ein.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

a. 1. 2.

F: I V7 I. *B*: I V7

b. 8va

I V7 I *F*: I

loco

V7

c.

p

d. 1. 2.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Diese aus zwei Accorden bestehenden rhythmischen Glieder sollen hier geübt werden.

Wie zwei Accorde bei choralartigen und chorliedmässigen Bildungen in einander übergehen, und welche Veränderungen sich hierbei durch ungleichzeitiges Fortschreiten der einzelnen Stimmen und durch Anwendung von Nachbartönen ergeben, das ist dem Schüler schon aus den Übungen 5, 6, 7, 10 und 11 bekannt. Für die Bildung von rhythmischen Gliedern in diesen Stilarten sind daher weitere Auseinandersetzungen nicht erforderlich, auch wenn ein solches rhythmisches Glied aus zwei Accorden besteht.

Regeln: 1. Ein rhythmisches Glied kann auch aus zwei und mehr Accorden bestehen.

2. In Tänzen und Märschen und in der leichtern Salonmusik bestehen die meisten Glieder aus zwei Accorden; in diesem Falle nimmt entweder jeder Accord einen bestimmten Figurengehalt in Anspruch, oder das Glied geht erst am Schlusse in den zweiten Accord über, oder endlich beide Accorde wechseln mehrfach mit einander ab.

3. Der Übergang in den neuen Accord fällt häufig mit dem vollen Takte oder mit der guten Taktzeit zusammen, oft aber erscheint er auch beim Anfange einer neuen Figur.

4. Für die rhythmischen Glieder im choralmässigen und chorliedmässigen Satze erinnere man sich an die Regeln aus Übung 5, 6, 7, 10 und 11.

Aufgabe A: Bilde aus den in Übung 10 gegebenen Accordschritten und aus deren Umkehrungen zwei- und mehrstimmige choralartige und chorliedmässige rhythmische Glieder unter Zuziehung von Vorhalten und dergl. und unter Anwendung von Nachbartönen.

Lösung:

1. *C*: I + V.

a. Choralartig.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

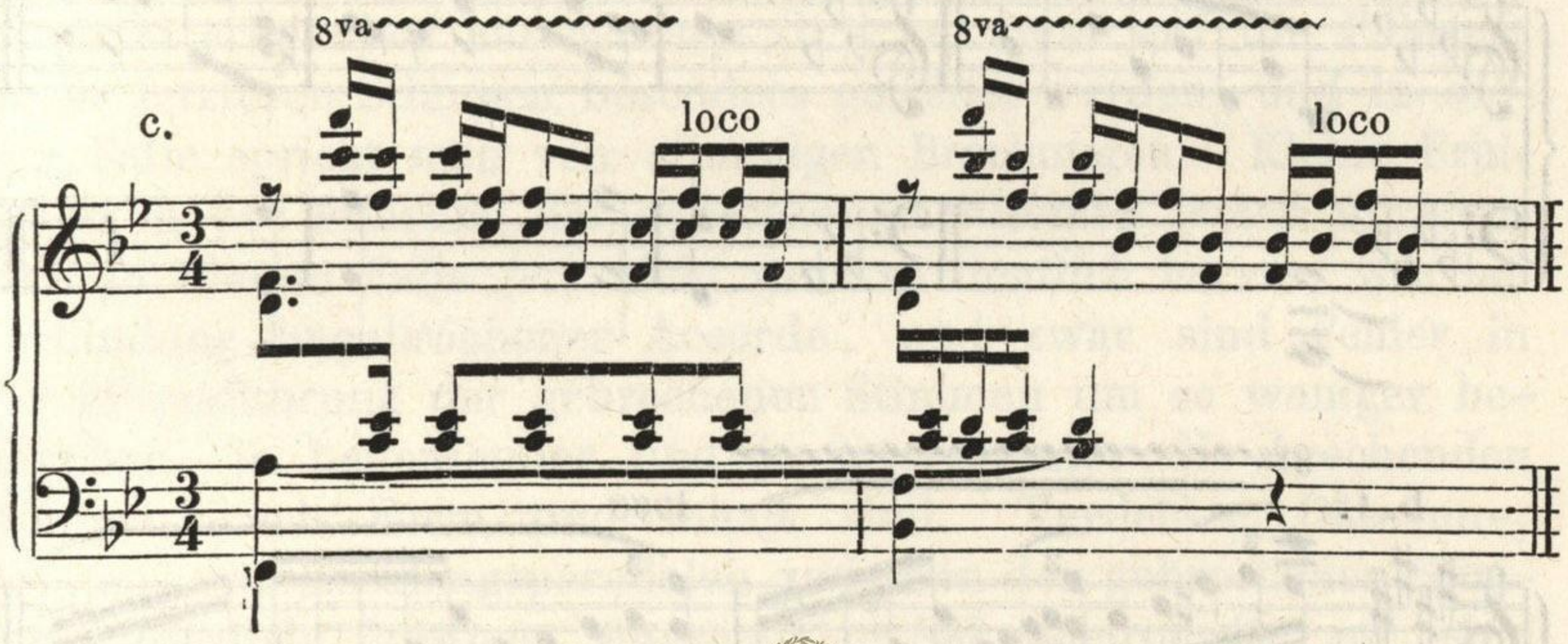
b. Chorliedmässig.

Erklärung. Bei Bildungen im Begleitungs- und Passagenstil und bei Kombination von Figuren dieser Stilarten mit Figuren jeder anderen Schreibweise gehen gebrochene Accorde in einander über, d. h. Accorde (a.), deren Bestandtheile nicht gleichzeitig, sondern nach einander angeschlagen werden (c.). Über die letztere Art von Accordverbindungen muss noch Näheres mitgetheilt werden, bevor aus zwei Accorden rhythmische Glieder in den eben genannten Stilarten und Figurenkombinationen gebildet werden können.

Die Brechung eines einzelnen Accordes mit und ohne Zuziehung von Nachbartönen ist bereits genügend geübt (siehe Übung 12 und 13). Es handelt sich also hier nur um den Übergang aus dem einen Accorde in den andern.

Bei der Accordbrechung können vielstimmige Accorde durch eine geringere Stimmenzahl angegeben werden. Bei Verbindung zweier gebrochener Accorde wird also ein drei-, vier- und mehrstimmiger Accordschritt durch eine Stimme resp. durch zwei, drei oder vier Stimmen vorgestellt. Der Accordschritt selbst (a.), dessen beide Accorde gebrochen werden, bildet die harmonische Grundlage der Brechung. Diejenigen Stimmen, welche erscheinen würden, so bald man die harmonische Grundlage einer Brechung in ungebrochener Weise regelrecht darstellen wollte (b.), heissen in Beziehung auf die Brechung (c.): gebrochene Stimmen (d.); diejenigen Stimmen dagegen, durch welche die gebrochenen Accorde in der Brechung vorgestellt werden, nennt man brechende Stimmen (e.).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

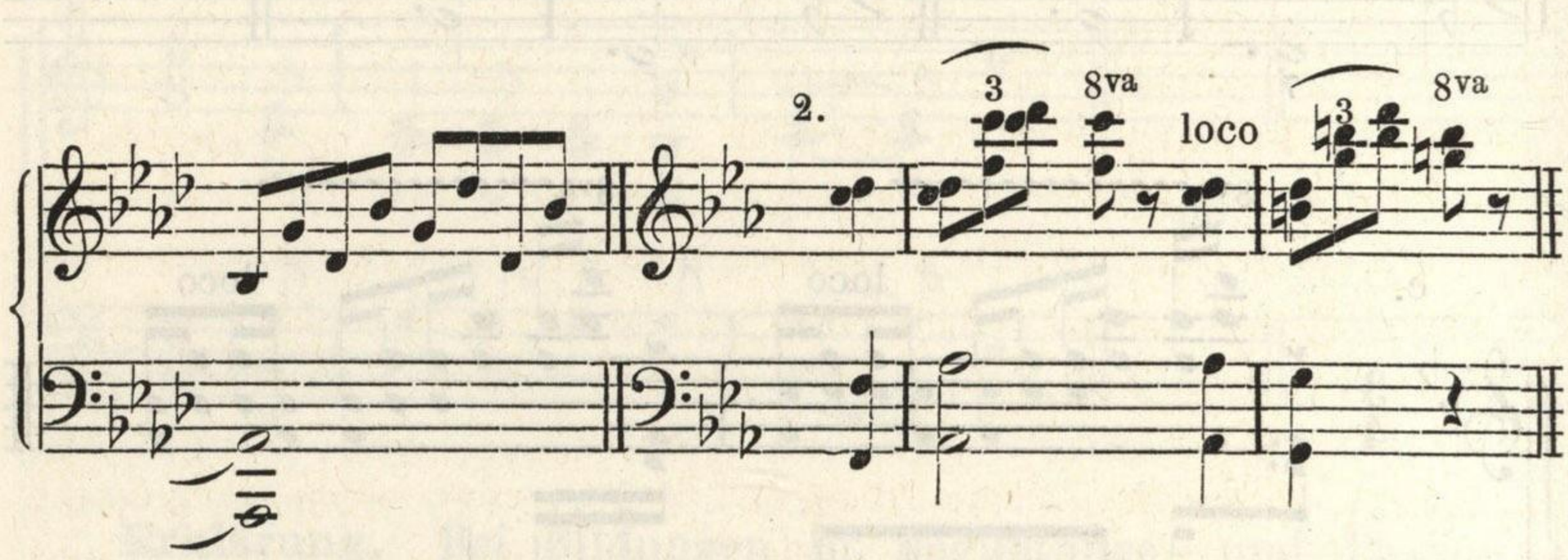


Eine solche Brechung kann so eingerichtet werden, dass in ihr die gebrochenen Stimmen (d. h. die Stimmen der harmonischen Grundlage) mehr oder minder deutlich hervortreten (a.); sie lässt sich aber auch so gestalten, dass die gebrochenen Stimmen gar nicht mehr herausgehört werden können (b.). Die letzte Art (b.) der Brechung nennt man die gemeine oder blosse harmonische Brechung, während man die erste Art (a.) als stimmige Brechung bezeichnet.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

a. 1.

2.

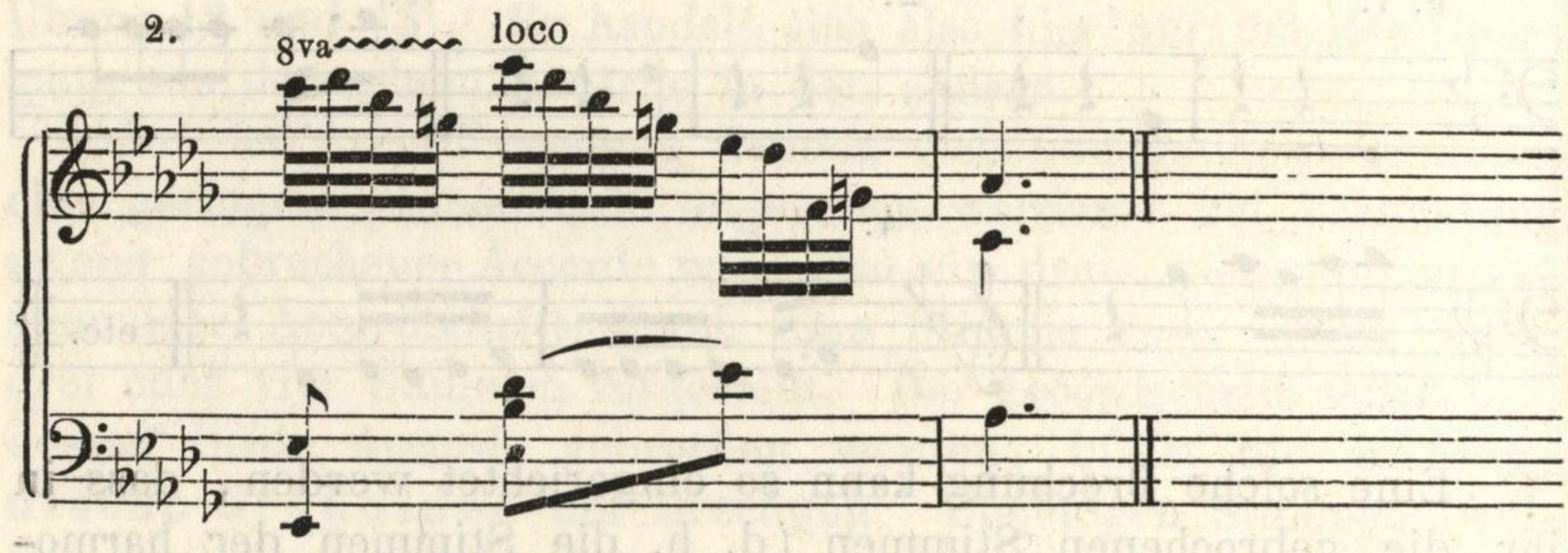


8va

b. 1.

loco

2.



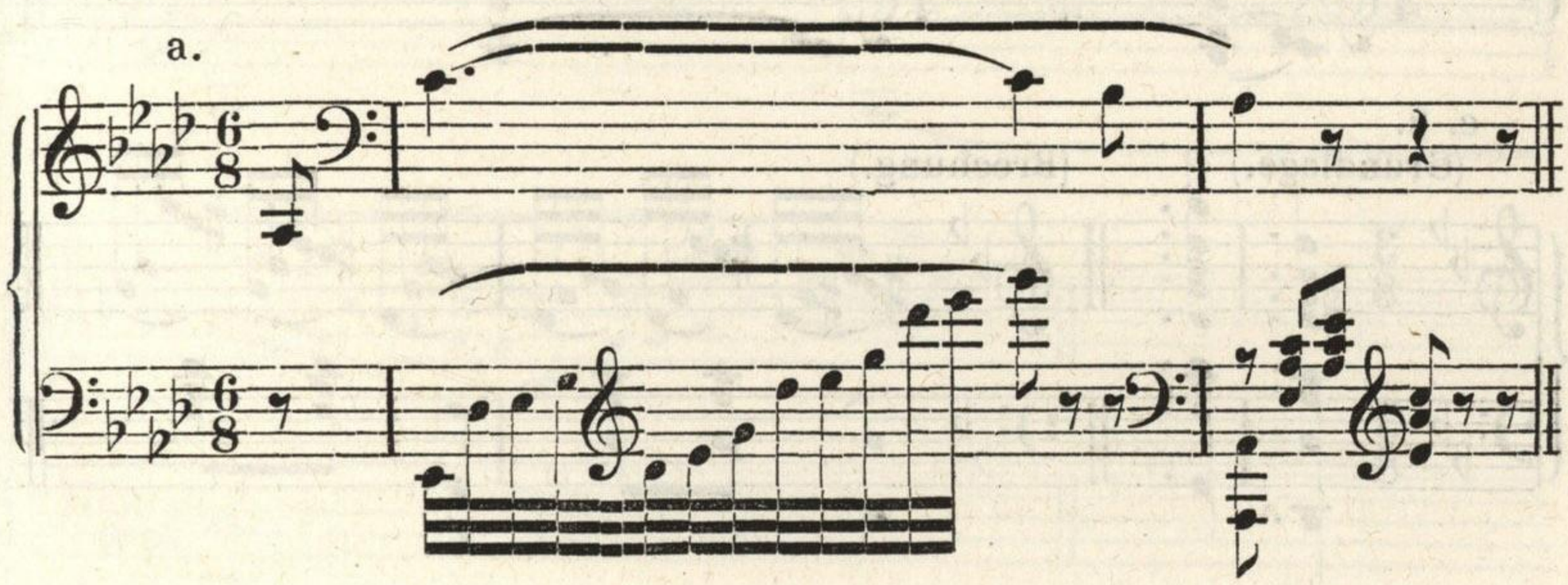
Eine ganz bestimmte Grenze zwischen stimmigen und gemeinen Brechungen ist nicht vorhanden. Der Unterschied zwischen ihnen besteht ja eben nur darin, ob die gebrochenen oder die brechenden Stimmen hervorragende Bedeutung haben; das aber hängt von verschiedenen Umständen ab (Schwung und Fluss der brechenden Stimmen, Fremdartigkeit des Harmonieschritts

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

etc.), — und der Grad, um welchen die eine oder die andere Stimmart hervorragt, kann auch sehr verschieden sein.

Je weniger die gebrochenen Stimmen herauszuhören sind, um so weniger braucht auf eine gute Führung dieser Stimmen geachtet zu werden. Hört man daher die gebrochenen Stimmen gar nicht mehr heraus, so hat man nur für guten Fluss und Schwung in den brechenden Stimmen zu sorgen und braucht die Stimmen der harmonischen Grundlage weiter gar nicht zu beachten. In diesem Falle spricht man eben von gemeinen oder blossen harmonischen Brechungen (a.). Sind die brechenden Stimmen von geringerem Interesse, so dass die gebrochenen Stimmen erkennbar hervortreten (b.), so muss auf die Führung dieser letzteren Stimmen besonders geachtet werden, und in diesem Falle spricht man von stimmigen Brechungen. Kleine Freiheiten in der Führung der gebrochenen Stimmen treten übrigens auch in diesem Falle (c.) nicht ganz so deutlich hervor, wie bei Verbindung ungebrochener Accorde, und zwar sind Fehler in der Stimmführung der gebrochenen Stimmen um so weniger bemerkbar, je bedeutender und je interessanter die brechenden Stimmen nach Form und Inhalt sind. Verdeckte Oktaven-, Quinten- und Einklangsparallelen zwischen den gebrochenen Stimmen, parallele Sprünge, übermässige Sekundenschritte etc. sind fast in allen Fällen auch bei stimmigen Brechungen unbedenklich. In vielen Fällen werden sogar offenbare Parallelen und nicht ganz korrekte Vorbereitungen und Auflösungen von dissonirenden und sonstigen strebenden Tönen auch bei stimmigen Brechungen nicht weiter auffallen (d.). Parallelen, die nur durch Verdoppelung vorhandener Töne in höheren Oktaven zwischen den gebrochenen Stimmen entstehen (e.), sind in allen Fällen statthaft. Auch aus noch andern Gründen (Konsequenz in der Bildung der Stimmen und dergl. mehr) sind fehlerhafte Fortschreitungen in der harmonischen Grundlage zu entschuldigen (siehe Übung 18).

a.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

b. 1. (Grundlage.)

(Brechung.)

b. 2. (Grundlage.)

(Brechung.)

c. 1. (Grundlage.)

(Brechung.)

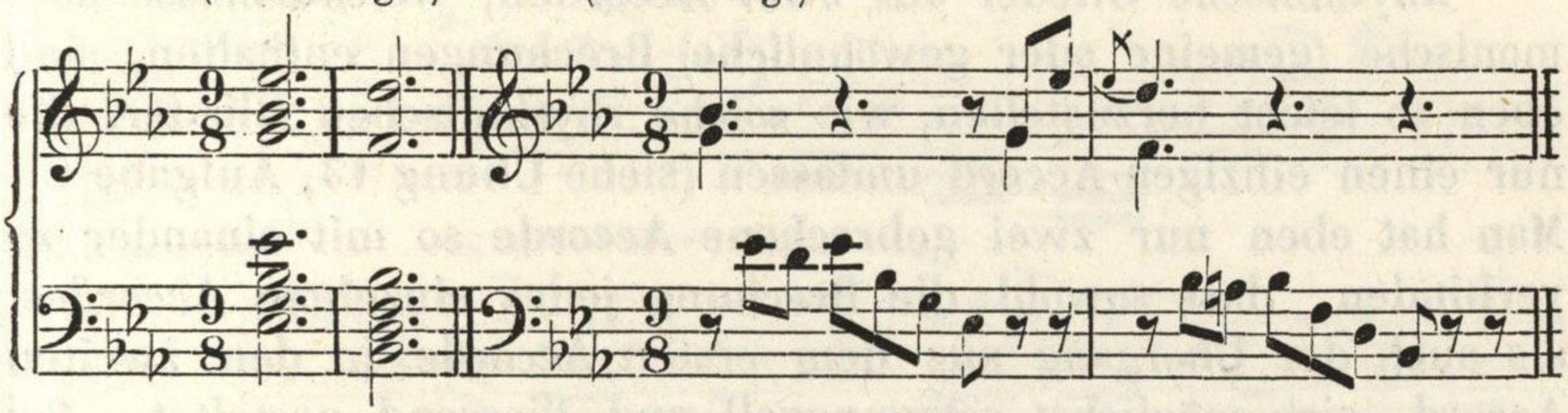
c. 2.

(Grundlage.)

(Brechung.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

d. 1. (Grundlage.) (Brechung.)



d. 2. (Grundlage.) (Brechung.)

e.

(Grundlage.) (Brechung.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Rhythmische Glieder aus zwei Accorden, welche blosse harmonische (gemeine oder gewöhnliche) Brechungen enthalten, sind eben so leicht herzustellen, wie solche rhythmischen Glieder, die nur einen einzigen Accord umfassen (siehe Übung 13, Aufgabe C). Man hat eben nur zwei gebrochene Accorde so mit einander zu verbinden, dass sowohl die Brechung jedes einzelnen Accordes, als auch der Übergang aus dem ersten Accorde in den zweiten Accord, sich möglichst schwungvoll und fliessend gestaltet. Bei dem Übergange erhält man besonders dadurch guten Fluss, dass man die ersten Töne des zweiten Accords entweder mit den letzten Tönen (a.) oder auch mit den wichtigsten (am stärksten betonten) Tönen (b.) des ersten Accordes in möglichst enge Beziehung setzt. Das letztere ist der Fall, wenn die betreffenden Töne entweder durch Stufenschritte oder als Grundtöne beider Accorde in einander übergehen. Bei passagenmässigen Bildungen, es mögen dieselben nun einstimmig oder mehrstimmig auftreten, werden die brechenden Stimmen in der Regel die Aufmerksamkeit für sich so in Anspruch nehmen, dass man die gebrochenen Stimmen nicht mehr beachtet; solche Wendungen werden daher meist als gewöhnliche Brechungen zu behandeln sein. Treten zu ihnen noch andere Bildungen, sei es das blosse Angeben der begleitenden Accorde zur Charakterisirung des Rhythmus (c.), seien es begleitungsmässige oder andersartige Wendungen (a. 1. und e.), so müssen diese Bildungen nach ihrer Art (als einfache Accordschritte, als stimmige Brechungen etc.) behandelt werden.

a. 1.

a. 2.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Hat die Verbindung zweier gebrochener Accorde wirklich den Charakter einer stimmigen Brechung, so muss man sich vor allen Dingen die harmonische Grundlage vergegenwärtigen. Stimmige Brechungen erscheinen besonders oft bei Anwendung von Begleitungsfiguren und bei Kombination dieser Figuren mit Figuren aller anderen Stilgattungen; aber auch bei Anwendung von passagenmässigen Figuren, sowie beim Gebrauche von Figuren aller anderen Stilarten, können die entstehenden Wendungen mehr oder minder den Charakter von stimmigen Brechungen erhalten.

Um eine solche stimmige Brechung regelrecht zu gestalten, setzt man sich den betreffenden Accordschritt erst drei-, vier- oder fünfstimmig aus und vermeidet hierbei auffälligere Parallelen und dergl. andere Fehler (a.) Hierauf kann man die vorhandenen Töne nach oben und nach unten beliebig verdoppeln (b.); die hierdurch entstehenden Oktaven- und Quintenparallelen sind vollkommen erlaubt. Durch Zuziehung von Nachbartönen etc., und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

indem man die betreffenden Töne der einzelnen Stimmen der Grundlage (a.) auf entsprechende Taktglieder verlegt, kann man dann durch Brechung der verbundenen Accorde verschiedenartige regelrechte stimmige Brechungen (c. 1., 2. und 3.) herstellen.

a. b. 1.

b. 2. c. 1.

c. 2.

c. 3.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Es ist durchaus nicht nothwendig, dass sich immer beide Hände an der Darstellung der Grundlage (a.) bei der stimmigen Brechung betheiligen. Eine solche Brechung kann vielmehr jede Hand allein ausführen. Die andere Hand kann in diesem Falle pausiren oder die betreffende Wendung vollständig oder den Haupttönen nach mitspielen (s. Aufg. C zu Übung 12); sie kann ferner irgendeine andersartige Wendung (b.) ausführen, oder ebenfalls eine stimmige Brechung bilden (c.). Im letzteren Falle hat man die harmonische Grundlage für jede Hand besonders auszusetzen. Da es auf geringere Fehler in der Stimmführung gar nicht ankommt, so braucht das Aussetzen der harmonischen Grundlage (a.) nicht immer erst schriftlich vorgenommen zu werden, sondern man hat sich die Stimmführung gleich bei Herstellung der Brechungen nur vorzustellen.

a. 1. (Grundlage.)

b. 1. (Brechung.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3.

4.

5.

6.

tr

3

c. 1.

2.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sehr häufig treten solche Stellen auf, in denen die eine Hand eine Melodie ausführt, die aus leitermässigen Wendungen oder aus Brechungen gebildet ist, während die andere Hand begleitende oder passagenmässige Figuren spielt, die aus stimmigen oder gemeinen Brechungen entstanden sind (a.) oder tonleitermässige Gestaltung haben (b.). Die unter a. gegebenen Formen sind besonders im Liedsatze und in der Tanz- und Marschmusik sehr häufig.

Betheiligen sich beide Hände gleichzeitig an der Brechung, so erhält in der Regel die linke Hand den Basston, die rechte aber die Töne der höheren Stimmen. In jeder Hand können nun durch Wiederholung und Verdoppelung der vorhandenen Töne, durch Zuziehung von harmonischen Nebennoten und von Nachbartönen und durch andere Mittel die allermannigfaltigsten Gestaltungen entstehen. Die rechte Hand kann dann aus ihren Tönen allerlei leiterförmige melodische Wendungen bilden oder auch stimmige und gemeine Brechungen anwenden. Die linke Hand kann ihren Basston durch dieselben Hilfsmittel verzieren, welche in Übung 12 Aufgabe D bei Variirung von Melodien angezeigt wurden, und so kann auch sie aus diesem einen Tone heraus die allermannigfaltigsten Wendungen bilden (c.).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3.

4.

8va loco

5.

6.

b.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Regeln: 1. Bei Verbindung von gebrochenen Accorden unterscheidet man gebrochene und brechende Stimmen.

2. Es giebt stimmige Accordbrechungen und gemeine oder gewöhnliche Brechungen, je nachdem man die gebrochenen Stimmen (die Stimmen der harmonischen Grundlage) deutlich heraushört oder nicht.

3. Bei stimmigen Brechungen hat man in der Stimmführung der gebrochenen Stimmen allzuauffällige Fehler (offenbare Oktavenparallelen etc.) möglichst zu vermeiden, und zwar um so entschiedener, je deutlicher die gebrochenen Stimmen hervortreten.

4. Parallelen, die durch blosse Verdoppelung von Tönen der harmonischen Grundlage entstehen, sind auch in stimmigen Brechungen nicht fehlerhaft.

5. Bei gemeinen Brechungen hat man nur darauf zu achten, dass der Uebergang aus dem ersten in den zweiten Accord möglichst schwungvoll und fliessend vor sich gehe.

6. Zur Herstellung von stimmigen Brechungen setzt man den betreffenden Accordschritt zuerst möglichst richtig drei-, vier- oder fünfstimmig aus, verdoppelt dann die vorhandenen Töne nach oben und unten beliebig und bildet unter eventueller Zuziehung von Nachbartönen beliebige Brechungen.

7. Jede Hand kann für sich eine gemeine oder stimmige Brechung bilden; in diesem Falle ist die Stimme jeder Hand für sich zu entwerfen.

8. Betheiligen sich beide Hände gleichzeitig an einer Brechung, so erhält die linke Hand häufig nur den Basston, während die anderen Töne der harmonischen Grundlage auf die rechte Hand kommen; in diesem Falle kann man dann die Bassstimme in jener aus Übung 12 Aufgabe D bekannten Weise verzieren.

Aufgabe B: Bilde aus den Accordschritten in den Aufgaben zur 10. Übung rhythmische Glieder im Begleitungs- und Passagenstil und in den verschiedenartigsten Figurenkombinationen.

Lösung: Man übe jede Accordverbindung möglichst oft durch, zuerst schriftlich und nach erlangter Fertigkeit sofort am Klavier.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
K. K. KIR. ZENE-AKADÉMIA

Man beginne mit den einfachsten und gewöhnlichsten Wendungen, suche aber dann auch geistvollere und interessantere Kombinationen auf. Schon die einfachsten Mittel führen zu grosser Mannigfaltigkeit; es mögen hier einige einfache Bearbeitungen von den Accordverbindungen: *C:* I + IV, I + V resp. I + IV + I + V angegeben werden, die dem Schüler die Mannigfaltigkeit andeuten und als Fingerzeige für seine ersten Arbeiten dieser Art dienen können. Im übrigen verweise ich auch hier auf das Seite 163 bereits angedeutete Durchsuchen musterhafter Kompositionen unserer besten Meister des Klaviersatzes.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

4.

etc.

Oder 1.

2.

3.

4.

5.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erklärung. Um ohne Kenntniss der Accordverwandtschaft selbständig Grundlagen für Brechungen zu erfinden, stehen dem Schüler verschiedene Wege offen.

Zunächst ist aus Übung 11 bekannt und in Übung 13 wurde nochmals darauf hingewiesen, dass zu jedem Accordtone diatonische und chromatische Nachbartöne treten können, auch in mehreren oder in allen Stimmen gleichzeitig, und dass diese Nachbartöne beliebig längere oder kürzere Zeit ausgehalten werden dürfen und auch früher auftreten können als ihre Haupttöne. Es entstanden auf diese Weise aus einem einzigen Accorde Zusammenklangsverbindungen, deren Mannigfaltigkeit ganz unbegrenzt ist, da ja sogar alle Arten von diatonischen und chromatischen Tonleitern (siehe S. 117 ff), einstimmig (a.) wie mehrstimmig (b.), zu einem Accorde auftreten können.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Benutzt man diese Bildungen als Grundlagen für Brechungen, so ergeben sich zahllose und sehr verschiedenartige Wendungen schon aus einem einzigen Accorde. Es kann nicht blos jeder der entstehenden Zusammenklänge in die verschiedenartigsten einstimmigen und mehrstimmigen Brechungsformen gebracht werden, wobei dann die Nachbartöne in anderen Stimmen (a.), ja in anderen Oktaven (b.) aufgelöst oder zwischen den einzelnen Stimmen ausgetauscht werden dürfen (c.); sondern es ist auch gestattet, jeden Nachbarton, wenigstens wenn derselbe ein diatonischer Ton ist, wieder mit neuen Nachbartönen auszuschmücken (d.) So erklären sich auf diese einfache Weise oft die seltsamsten Gebilde und unter ihnen auch manche Anfänge (e. 1. u. 2.) und Schlüsse (e. 3.) von Tonsätzen, die andere Theoretiker bis jetzt überhaupt noch nicht zu erklären vermochten. Unter (f.) gebe ich zur weiteren Klarstellung der Sache eine Anzahl derartiger Wendungen mit ihren Grundlagen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

8va

b.

8va loco

Grundlage.

D: I.

c.

Grundlage.

E: I.

d.

Grundlage.

d: V7

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

e. 1.

8va

e. 2.

e. 3.

f. 1.

Grundlage.

f. 2.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Grundlage.

f. 3.

Grundlage.

4. Grundlage.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

f. 5.

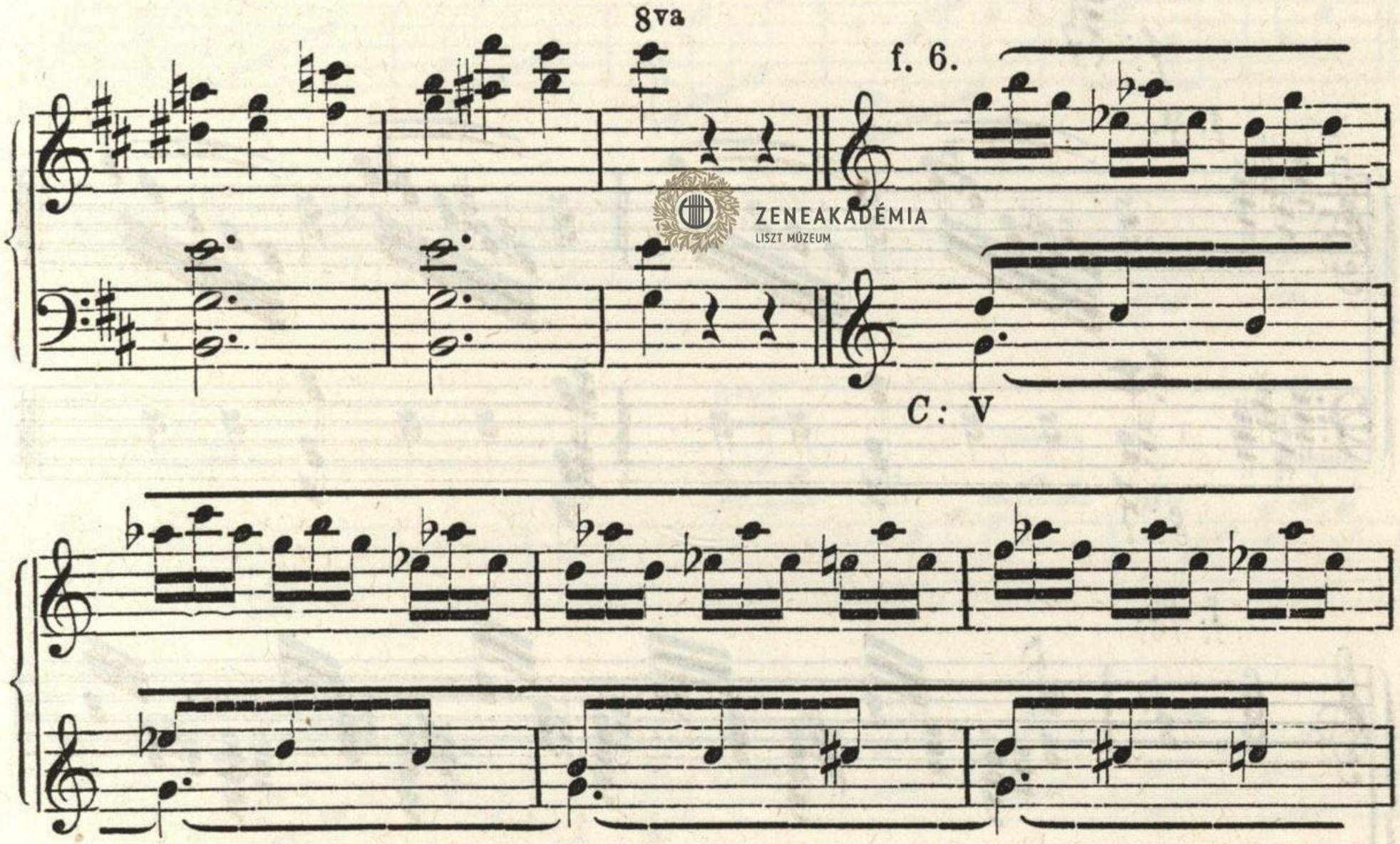
8va

Grundlage.

e: I

8va

f. 6.



C: V

f. 7.

D: V

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

f. 8.

f: V7

f. 9.

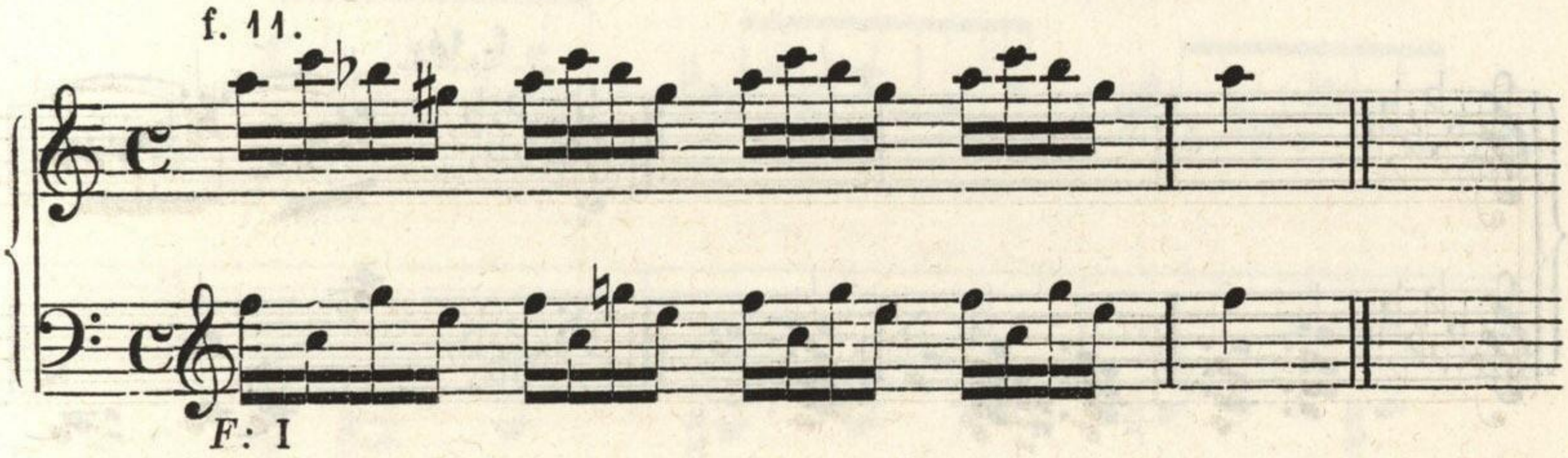
e: I

f. 10.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Grundlage.

f. 11.

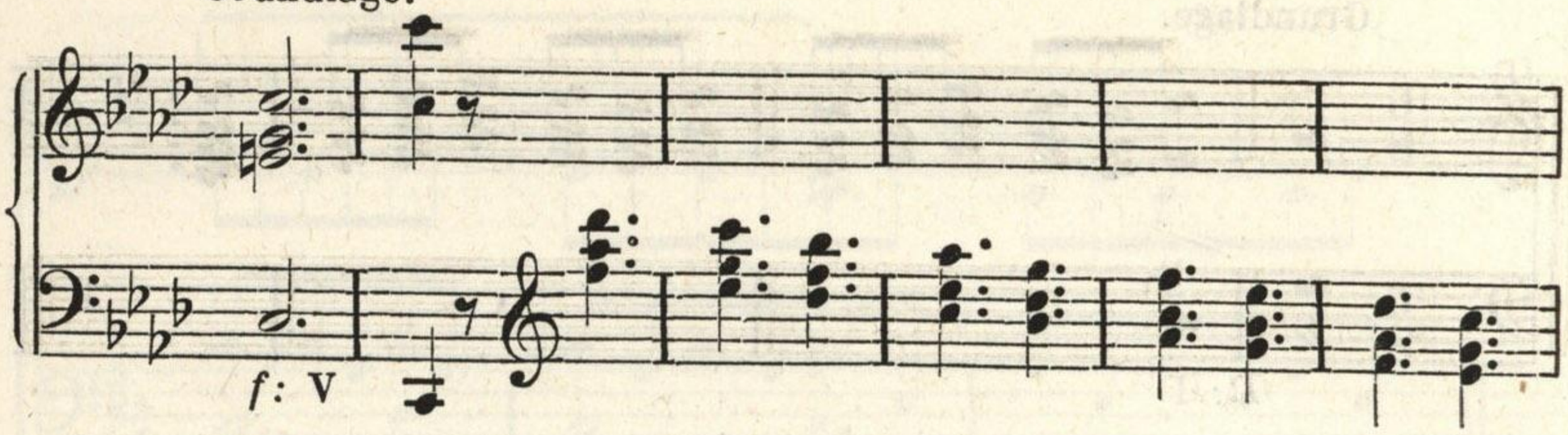


f. 12.

f. 13.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Grundlage.



Grundlage.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

f. 15.

f stacc.

1)

f. 16.

8va loco

8va loco

8va loco

8va loco

8va loco

2)

1) Grundlage siehe S. 193, Beispiel 8.

2) Grundlage siehe S. 193, Beispiel 7.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Noch grössere Mannigfaltigkeit ergiebt sich, wenn man die Grundlage aus einer Accordverbindung herstellt und hierbei diejenigen Veränderungen anbringt, die sich durch Zuziehung von Nachbartönen und durch Anwendung von Vorhalten, Vorausnahmen und dergl. ergeben (siehe Übung 10 und 11). So beruhen die Beispiele bei a. auf den Grundlagen bei b., und diese sind aus den Accordschritten bei c. hervorgegangen. Alles weitere ergiebt sich von selbst.

a. 1.

a. 2.

a. 3.

a. 4.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

a. 5.

a. 6.

a. 7.

a. 8.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

a. 10.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

a. 11.

b. 1.

b. 2.

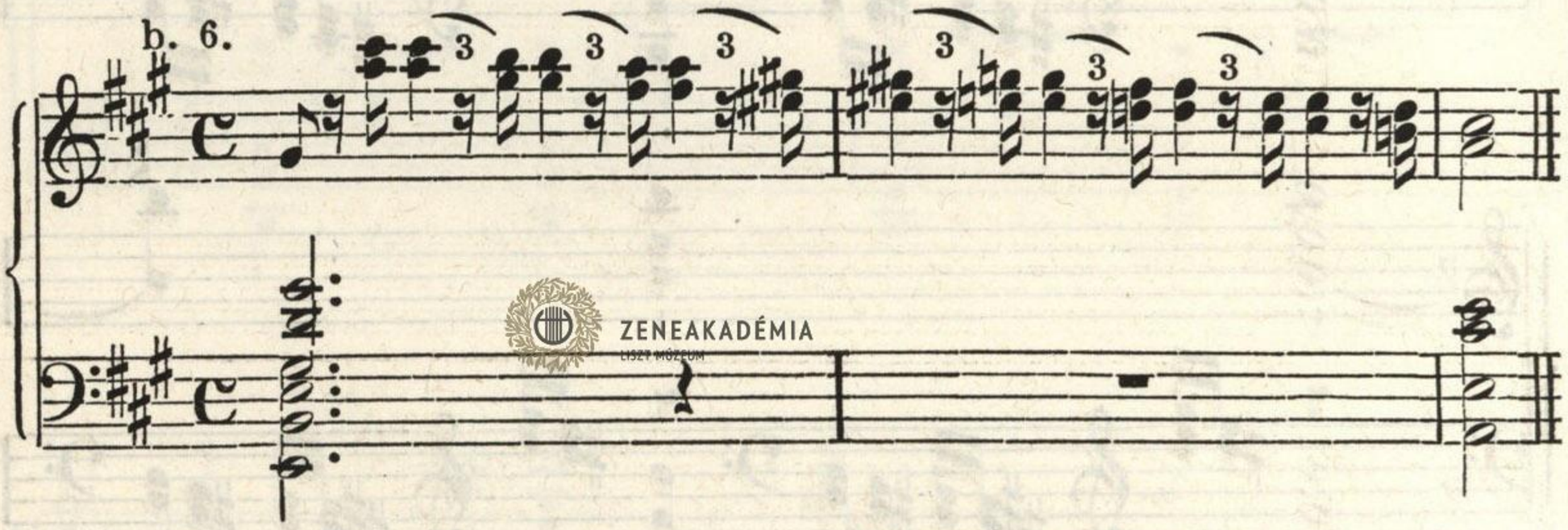
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

b. 3.

b. 4.

b. 5.

b. 6.



b. 7.

b. 8.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Alle auf diese Weise hergestellten harmonischen Grundlagen eignen sich besser zu stimmigen Brechungen als zu gewöhnlichen.

Regeln: 1. Grundlagen zu Accordbrechungen erhält man, wenn man zu einem Accorde oder zu einem Accordschritte diatonische und chromatische Nachbartöne sowie diatonische und chromatische leitermässige Wendungen in einer oder in mehreren Stimmen zuzieht resp. Vorhalte und dergl. anwendet.

2. Solche Grundlagen eignen sich besonders zu stimmigen Brechungen.

3. Beim Entwurfe derartiger Grundlagen sind die Regeln und Erklärungen aus den Übungen 10 und 11 zu beachten. Natürlich muss hierbei auch darauf besonders geachtet werden, dass die aus Nachbartönen entstandenen Zusammenklänge nicht etwa durch zu lange Dauer, durch zu hervortretende rhythmische Bedeutung oder aus anderen Gründen als wirkliche Harmonien sich geltend machen.

4. Nachbartöne zu den Tönen solcher Zusammenklänge, die selbst erst aus Nachbartönen gebildet sind, dürfen nur mit grosser Vorsicht angewendet werden.

Aufgabe C: Bilde durch Zuziehung von Nachbartönen und von leiterartigen Wendungen und unter Anwendung von Vorhalten, Vorausnahmen und dergl. aus einem einzigen Accorde oder aus den Accordschritten in Übung 10 Grundlagen für Brechungen und bearbeite dieselben wie in Aufgabe B.

Lösung: Neu ist nur die Herstellung der Grundlage; alle hierzu gehörigen Bemerkungen findet man aber schon in den Übungen 10 und 11. Beispiele für die Art der Ausführung sind in der Erklärung zur vorliegenden Aufgabe ausreichend vorhanden.

Viertes Kapitel.

15. Übung. Accordverwandtschaft in der Tonart.

Erklärung. Allen bis jetzt geübten Bildungen lag entweder nur ein einziger Accord zu Grunde, oder aber die erforderliche Accordverbindung war in allen ihren Bestandtheilen gegeben. In den folgenden Übungen soll nun aber der Schüler die etwa nothwendigen Accordschritte selbst erfinden. Zu diesem Zwecke ist es nothwendig, ihn mit der harmonischen Accordverwandschaft bekannt zu machen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nach dem Gesetze der harmonischen Verwandtschaft (siehe Übung 4) sind zwei Accorde harmonisch verwandt, wenn sich die Töne des zweiten Accordes dadurch bestimmen lassen, dass man von den Tönen des ersten Accordes (oder doch von vermittelnden Tönen) aus Grundintervalle (reine Oktaven, reine Quinten und grosse Terzen) abmisst. Nach diesem Grundgesetze lässt sich nun zwar jeder accordische Zusammenklang als harmonisch verwandt mit jedem andern Accorde unseres chromatischen Tonsystems nachweisen[1]), und unter Umständen kann auch wirklich jeder wirkliche Accord in unserem Tonsysteme in jeden beliebigen andern Accord übergehen. Indessen sind die verschiedenen Schritte nach ihrer Art, nach ihrem Charakter und nach dem Grade ihrer Verständlichkeit, und somit auch nach ihrer Wirkung, sehr verschiedenartig, ja sogar ein und derselbe Schritt macht unter verschiedenen Umständen sehr verschiedenartigen Eindruck. Es hängt diese verschiedene Wirkung davon ab, ob viel oder wenig Grundintervalle abzumessen sind, ob die Töne, von denen aus dieses Abmessen geschieht, sehr im Ohre liegen oder nicht, nach welchen Richtungen die Intervalle abgemessen werden müssen, wie die vorhergehenden und die gleichzeitig erklingenden Tonverbindungen eingerichtet sind, welche Zeitdauer jedem Accorde eingeräumt wird, und dergl. mehr[2]).

In einheitlichen Tonsätzen und bei etwas schnellerem Accordwechsel folgen die Accorde meist so auf einander, dass die vermittelnden Intervalle für eine ganze Reihe von Accorden von demselben Tone aus oder doch von nahe verwandten Tönen aus abgemessen werden. Wenn diese vermittelnden Töne mit einander einen konsonirenden (Dur- oder Moll-) Dreiklang bilden, so bewegt sich die betreffende Stelle in derjenigen Tonart, in welcher dieser Dreiklang tonischer Dreiklang ist (siehe S. 93). Auf diese Weise können nur leitereigene Accorde der Tonart (siehe S. 101) als wirkliche Harmonien mit einander verbunden werden; aber auch diese Schritte sind nach Art und Charakter noch sehr verschiedenartig, und sie müssen daher genauer betrachtet werden. In der vorliegenden Übung handelt es sich zunächst nur um Verbindungen zwischen den leitereigenen Konsonanzen der Tonarten (siehe Übung 9).

Konsonirend sind in jeder Tonart folgende Dreiklänge:

A. in Dur: I, II, III, IV, V, VI;

B. in Moll: I, IV, V, VI (siehe Übung 9).

---

1) Siehe »System und Methode« S. 163 und »Elementarbuch S. 73 ff.

2) Siehe »System und Methode« S. 163 ff. und »Elementarbuch« S. 74 ff.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Unter gewissen Bedingungen können einzelne Töne der Tonartleiter verändert werden, ohne dass der Tonartcharakter verloren geht (siehe Übung 8). Hierdurch entstehen in Dur und in Moll noch einige andere konsonirende Accorde, die wie leitereigene Dreiklänge verwerthet werden dürfen.

In Dur kann die 6. Stufe auch vertieft auftreten, da sie als tiefere grosse Terz zur Tonika in die Tonart gehört. Durch Anwendung dieser vertieften 6. Stufe verändern sich die Dreiklänge der 2., 4. und 6. Stufe. Die Dreiklänge der 2. und 6. Stufe (ii und vi) werden dann nämlich dissonirend (ii° und ♭$\widehat{\text{VI}}$), während der Durdreiklang der 4. Stufe (IV) zu einem Molldreiklange (iv) wird. Somit tritt zu den oben genannten konsonirenden leitereigenen Dreiklängen einer Durtonart noch der Molldreiklang der 4. Stufe (iv).

In der melodischen oder alten Molltonartleiter treten die 6. und die 7. Stufe in zweierlei Gestalt auf (siehe Übung 8, Erklärung zu Aufgabe A).

Die 6. Stufe tritt auf in den Dreiklängen der 2., 4. und 6. Stufe. Sobald man die erhöhte 6. Stufe (♯6) anwenden will, so wird der verminderte Dreiklang der 2. Stufe (ii°) zu einem Molldreiklange (ii), der Molldreiklang der 4. Stufe (iv) zu einem Durdreiklange (IV) und der Durdreiklang der 6. Stufe (VI) wird dissonirend (♯vi°). Die 6. Stufe der Molltonartleiter lässt sich nur erhöhen, wenn der betreffende Ton als Nachbarton zur richtigen 7. Stufe eingeführt ist; jene Accorde können aus diesem Grunde nur unter der Bedingung angewendet werden, dass die erhöhte 6. Stufe wenigstens in einer Stimme zur richtigen (erhöhten) 7. Stufe fortgeführt wird (a.).

Anders wie mit der erhöhten 6. Stufe verhält es sich mit der vertieften 7. Stufe (♭7) in Moll. Dieser Ton kann (als Oberquinte zur Mediante) in Moll fast wie ein diatonischer Ton behandelt werden. Desshalb können diejenigen Accorde, in denen dieser Ton auftritt (♭$\widehat{\text{III}}$, V und vii°), vorübergehend auch in einer zweiten Form accordisch angewendet werden. Die dissonirenden Dreiklänge der 3. und 7. Stufe werden dann zu Duraccorden (III und ♭VII), und der Durdreiklang der 5. Stufe (V) wird zu einem Mollaccorde (v).

In Moll sind daher ausser den oben angegebenen noch folgende konsonirende Dreiklänge, und zwar als Nebenaccorde möglich: a. der Durdreiklang der 3. Stufe (III), b. der Molldreiklang der 5. Stufe (v), c. der Durdreiklang der vertieften 7. Stufe (♭VII), und mit der angegebenen Einschränkung auf bestimmte

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fälle auch noch: d. der Molldreiklang der 2. Stufe (II) und e. der Durdreiklang der 4. Stufe (IV).

Es ergeben sich als zu einer Tonart gehörig demnach die folgenden konsonirenden Accorde:

A. für Dur: I, II, III, IV, IV, V und VI;
B. für Moll: I, (II), III, IV (IV), V, V, VI und ♭VII.

a.

Da alle leitereigenen Töne mit den Tönen des tonischen Dreiklangs harmonisch verwandt sind (siehe Übung 8), so lassen sich die leitereigenen Accorde einer Tonart am leichtesten und verständlichsten mit dem Dreiklange der ersten Stufe (dem tonischen Dreiklange) verbinden. Diese Verbindungen ergeben die folgenden sehr eng verwandten und sehr gebräuchlichen Accordschritte und deren Umkehrungen.

A. in Dur: I + II, I + III, I + IV, I + IV, I + V, I + VI;
B. in Moll: I + III, I + IV, I + V, I + V, I + VI, I + ♭VII.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Am gebräuchlichsten sind unter diesen Schritten diejenigen, welche aus Hauptaccorden der Tonart (siehe Übung 9 Aufgabe D) bestehen; dieselben werden besonders zu Anfange und zum Schlusse rhythmischer Abschnitte (als Kadenzen, siehe Übung 10 Aufgabe B) gern verwendet:

A. Dur: I + V, V + I, I + IV, IV + I, (I + IV, IV + I);
B. Moll: I + V, V + I, I + IV, IV + I.

Zwischen den übrigen konsonirenden Accorden einer Tonart entstehen leichtverständliche Schritte, wenn die verbundenen Accorde einen gemeinschaftlichen Ton haben, an welchem sich die harmonische Verwandtschaft zwischen den beiden Accorden vermittelt. — Sobald dieser gemeinschaftliche Ton Bestandtheil des tonischen Dreiklanges ist (a.), so ist der betreffende Harmonieschritt nicht bloss leicht verständlich, sondern er gehört auch unzweideutig der betreffenden Tonart an. Derartige Schritte sind an allen Stellen unbedenklich und daher überaus gebräuchlich; es sind dieses die folgenden Harmonieverbindungen mit ihren Umkehrungen:

A. Dur: III + V, III + VI, IV + IV, IV + VI, IV + VI;
B. Moll: III + V, III + V, III + VI, IV + VI, V + V.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Ist der gemeinschaftliche Ton kein Bestandtheil des tonischen Dreiklanges, so werden an der betreffenden Stelle die Grundintervalle von einem andern Tone aus abgemessen als von einem Tone des tonischen Dreiklanges der zu Grunde liegenden Tonart, d. h. der betreffende Schritt bewegt sich nicht mehr unbedingt in der vorhandenen Tonart. Solche Schritte sind daher zwar leicht verständlich; sie dürfen aber mit Rücksicht auf die Einheit des Tonartwesens nur seltener und mit einiger Vorsicht angewendet werden. Hierher gehören die folgenden Accordverbindungen und deren Umkehrungen:

A. Dur: II + IV, II + IV, II + V, II + VI;
B. Moll: III + ♭VII, IV + ♭VII, V + ♭VII, V + ♭VII, (II) + V.[1])

Bei Accordverbindungen, in denen die beiden Accorde keinen gemeinschaftlichen Ton haben, ist die harmonische Verwandtschaft zwischen den verbundenen Accorden in den meisten Fällen schwer verständlich. Diese Schritte werden aus diesem Grunde nur selten und mit grosser Vorsicht angewendet werden dürfen. Dieselben sind leicht daran zu erkennen, dass ihre Grundtöne nur einen Ganz- oder Halbton aus einander liegen (Dur: II + III, III + IV etc., Moll: III + IV etc.) Die hierher gehörige Verbindung zwischen der 4. und 5. Stufe in Dur und Moll wird, als aus Hauptaccorden bestehend, von allen diesen Schritten am häufigsten angewendet.

Bei den schwer verständlichen Harmonieschritten, also bei denen ohne gemeinschaftlichen Ton, hat man das Verbot von Quintenparallelen, unharmonischen Querständen und dergl. (siehe Übung 5) ganz besonders zu beachten.

Regeln: 1. Konsonirend sind folgende leitereigenen Dreiklänge:

A. in Dur: I, II, III, IV, IV, V, VI;
B. in Moll: I, (II), III, IV, (IV), V, V, VI, ♭VII.

2. Konsonirende Hauptaccorde der Tonart sind:
A. in Dur: I, V und IV (resp. IV);
B. in Moll: I, V und IV.

---

1) Von dem Mollaccorde der zweiten Stufe aus (II) ist in Moll aus den oben (siehe S. 210) angegebenen Gründen nur diese eine Fortschreitung zu einem konsonirenden Dreiklange der Tonart möglich.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3. Die verständlichsten und gebräuchlichsten Fortschreitungen entstehen, wenn sich der tonische Dreiklang mit einem der anderen leitereigenen Dreiklänge verbindet, oder wenn die verbundenen Accorde einen gemeinschaftlichen Ton haben, welcher Bestandtheil des tonischen Dreiklangs der zu Grunde liegenden Tonart ist.

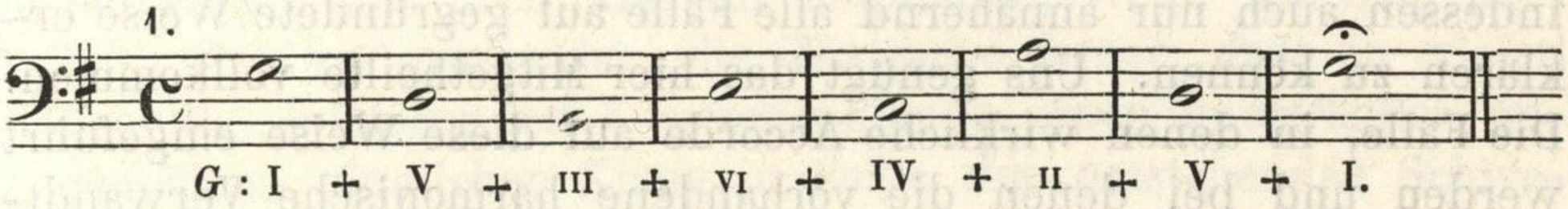
4. Unter den übrigen Schritten sind besonders diejenigen selten und mit grosser Vorsicht anzuwenden, bei denen die Grundtöne beider Accorde nur einen Ganz- oder Halbton aus einander liegen; bei ihnen hat das Verbot von Quintenparallelen, von unharmonischen Querständen und dergl. ganz besondere Bedeutung.

5. Am allergebräuchlichsten sind diejenigen Schritte, welche aus Hauptaccorden der Tonart gebildet sind; sie gehören zu den Kadenzen der Tonart.

Aufgabe: Bilde unter Beachtung der Regeln über harmonische Verwandtschaft von Accorden aus den leitereigenen Konsonanzen jeder der folgenden Tonarten durch Angabe der Grundtöne oder der Stufenzahlen je 6 achttaktige Harmoniefolgen, von denen jede mit dem tonischen Dreiklange beginnt und mit dem Schritte V + I (resp. V + I) schliesst, und in denen jeder Accord einen oder mehrere ganze Takte ausfüllt: *G*, *b*, *D*, *fis*, *A*, *c*, *Es*, *g*, *H*, *d*, *Fis*, *a*, *C*, *f*, *As*, *cis*, *E*, *gis*, *B*, *e*, *Des*, *h*, *F*, *es*. Die hergestellten Accordverbindungen übe dann am Klavier in der Weise von Übung 10, Aufgabe A und C.

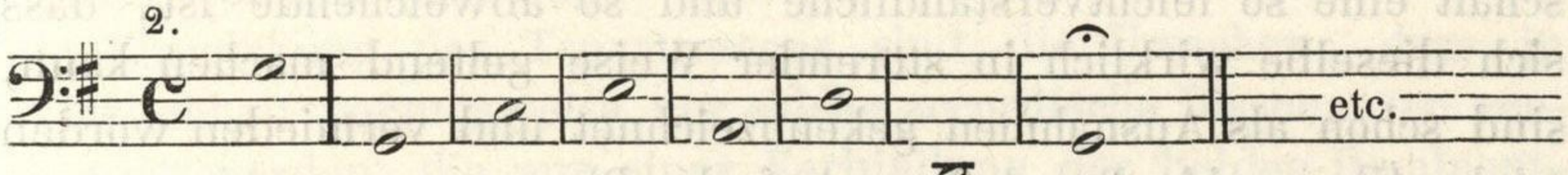
Lösung: (Man sehe besonders auch nach den Regeln zu den Aufgaben A und C in Übung 10 und auf die Anmerkung auf S. 52).

1.



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

2.



G: I + I + IV + VI + II + V + $\overline{V}$ + I.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fünftes Kapitel.

16. Übung. Die accordischen Dissonanzen der Tonart.

Erklärung. Neben und zwischen den konsonanten Accorden der Tonart lassen sich durch den Gebrauch von Nebentönen (siehe Übung 11), durch Einschieben von diatonischen und chromatischen Tonleitern (siehe Übung 14, Aufgabe C), durch Herstellung von harmonischen und stimmigen Brechungen (siehe Übung 14) und durch Anwendung von Vorhalten, Vorausnahmen und dergl. (siehe Übung 10, Aufgabe C.) auch schon die mannigfaltigsten anderen Zusammenklänge anbringen, ohne dass eine weitere Auseinandersetzung nöthig wäre. Alle diese Zusammenklänge nenne ich zufällige Dissonanzen, sobald sie nicht die Einrichtung einer leitereigenen Konsonanz besitzen, und sie werden auf ihren Accordcharakter hin gar nicht weiter geprüft, sobald sich ihr Auftreten durch die angedeuteten Bedingungen erklären lässt.

Viele von diesen Zusammenklängen haben einerseits die Einrichtung von Accorden, welche von der Theorie anerkannt sind und scheinbar sogar zu den leitereigenen Accorden der Tonart gehören, ohne doch wirklichen Accordcharakter an der betreffenden Stelle beanspruchen zu dürfen; andererseits wiederum werden auch sehr häufig wirkliche Accorde, es seien dieses nun Konsonanzen oder Dissonanzen, in ihren nächstliegenden und bestklingenden Anwendungen auf diese Weise eingeführt. Andere Theoretiker nehmen bei der Erklärung dieser Fälle alle entstehenden Zusammenklänge als Accorde an, und sie müssen daher einen ungemein zusammengesetzten Apparat in Bewegung setzen, ohne indessen auch nur annähernd alle Fälle auf gegründete Weise erklären zu können. Uns genügt das hier Mitgetheilte vollkommen. Die Fälle, in denen wirkliche Accorde auf diese Weise eingeführt werden und bei denen die vorhandene harmonische Verwandtschaft eine so leichtverständliche und so abweichende ist, dass sich dieselbe wirklich in störender Weise geltend machen kann, sind schon als Ausnahmen gekennzeichnet und vermieden worden (siehe Übung 11, Regel 9 zu Aufgabe B).

Es treten nun aber dennoch ausser den in der vorhergehenden Aufgabe geübten Accordschritten im Verlaufe eines Tonsatzes Zusammenklangsverbindungen auf, in denen der eine oder der andere Zusammenklang Accordcharakter hat, ohne zu den geübten diatonischen Konsonanzen der betreffenden Tonart zu gehören. Wie solches bei ausweichenden Modulationen möglich ist, wird

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

weiter unten (siehe Übung 19) nachzuweisen sein; innerhalb einer Tonart aber treten neben den leitereigenen Konsonanzen auch noch leitereigene Dissonanzen als wirkliche Accorde auf, und diese Fälle sind hier zu betrachten.

Ein Zusammenklang von drei oder mehr Tönen ist nur dann ein wirklicher Accord, wenn unser Musiksinn eine harmonische Verwandtschaft zwischen den einzelnen Bestandtheilen dieses Zusammenklanges zu empfinden vermag. Deshalb müssen die einzelnen Töne auch der dissonirenden Accorde nach dem Gesetze der harmonischen Verwandtschaft durch das Abmessen von Grundintervallen (siehe S. 44) mit einander in Beziehung stehen.

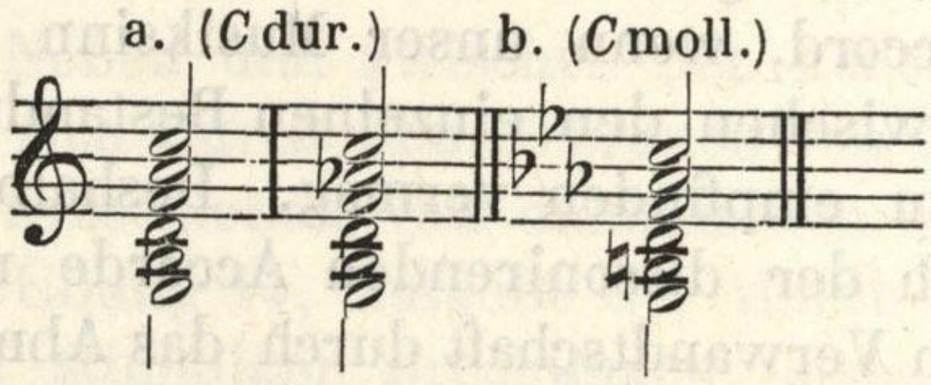
In den dissonirenden Accorden müssen die vermittelnden Intervalle von demselben Tone aus oder von nahe verwandten Tönen aus nach entgegengesetzten Seiten gemessen werden (siehe S. 46). Wenn dieses der Fall ist, so muss jeder dissonirende Accord gleichzeitig Bestandtheile von mehreren konsonirenden Accorden enthalten. Die Grundformen sämmtlicher accordischer Dissonanzen würde man finden, wenn man alle Fälle aufsuchte, in welchen sich zwei oder mehr konsonirende Grundaccorde so verbinden lassen, dass sie durch gemeinschaftliche oder doch durch naheverwandte Töne in Beziehung stehen. Aus diesen Grundformen müsste man dann alle diejenigen Tonverbindungen heraussuchen, in welchen zweifellos gleichzeitig Bestandtheile mehrerer Konsonanzen vorkommen, dann würde man sämmtliche Stammformen von dissonirenden Accorden finden. Die Anzahl der so gefundenen accordischen Dissonanzen würde eine sehr grosse sein; diese Zahl wird aber bedeutend verkleinert werden, wenn man nur die praktisch verwerthbaren Formen aufsuchen will, was hier speciell der Fall ist. Die Unmöglichkeit, alle Tonhöhenbeziehungen noch klar zu empfinden, wenn die Zahl derselben eine zu grosse ist, die Thatsache ferner, dass in vielen Fällen die entstehenden Zusammenklänge einen unerträglich unangenehmen sinnlichen Klang in Folge der entstehenden Schwebungen (siehe S. 48, Anm.) erhalten würden, und endlich auch die Einwirkung des Tonartwesens sind die Ursachen, dass in Wirklichkeit vorzugsweise nur solche accordische Dissonanzen verwendet werden, die aus einer Verbindung der beiden Dominantdreiklänge einer Tonart sich ableiten lassen. Ich nenne diese Dissonanzen: Dominantdissonanzen[1]).

---

1) Über den accordischen Gebrauch und über die Erklärung anderer Dissonanzen sehe man des Verf. »System« S. 120 ff. und »Elementarbuch« S. 113 ff. nach.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

In Dur kann auf der Unterdominante ein Dur- und ein Molldreiklang stehen; man hat daher in Dur zwei (a.), in Moll dagegen nur eine (b.) Grundform, aus denen die dissonirenden Stammaccorde einer Tonart sich ableiten lassen.



Die einzelnen Stammaccorde erhält man, wenn man aus diesen Grundformen alle Dreiklänge, Septimen- und Nonenaccorde aufsucht, in denen Bestandtheile beider Dominantdreiklänge gleichzeitig auftreten, ohne dass die betreffenden Accorde konsonirenden Dreiklängen gleich sind. Auf diese Weise ergeben sich folgende Accorde:

A. in Dur:

B. in Moll:

Regeln: 1. Die Grundformen für die Ableitung der Dominantdissonanzen einer Tonart findet man, wenn man die Dominantdreiklänge dieser Tonart mit einander verbindet; für Dur hat man zwei, für Moll nur eine solche Grundform.

2. Die dissonirenden Stammaccorde einer Tonart ergeben sich, wenn man aus der betreffenden Grundform diejenigen Dreiklänge, Septimen- und Nonenaccorde aufsucht, die Bestandtheile beider Dominantdreiklänge enthalten und selbst weder Dur- noch Molldreiklänge bilden.

Aufgabe A: Bilde die Grundformen und aus diesen die Stammformen der dissonirenden Dreiklänge, Septimen- und Nonenaccorde für folgende Tonarten: *G, e, H, g, Es, c, As, f, D, fis, A, cis, E, gis, B, d, F, g, Des, h, Fis, b, Ges, dis, Cis, a, C, es.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lösung:

Erklärung. Soll ein dissonirender Accord mit irgend einem andern konsonirenden oder dissonirenden Accorde verbunden werden, ohne dass seine Bestandtheile als blosse Nachbartöne eingeführt werden, so müssen die Töne der verbundenen Accorde harmonisch mit einander verwandt sein (siehe S. 209 ff.). Eine solche Verwandtschaft liesse sich für jeden gebräuchlichen dissonirenden Accord in Beziehung auf jeden Dur- und Molldreiklang und auf jede accordische Dissonanz unseres chromatischen Tonsystems nachweisen. Die einzelnen Fälle sind natürlich sehr verschiedenartig in Charakter, Wirkung und Brauchbarkeit. — Am nächsten verwandt ist jede gebräuchliche Accorddissonanz natürlich mit dem tonischen Dreiklange derjenigen Tonart, welcher dieselbe nach Klang und Notirungsweise, oder doch wenigstens ihrem Klange nach (d. h. bei enharmonischer Umnennung einzelner Töne) angehört. Beide Theile der betreffenden Grundform sind ja (als Dominantdreiklänge) sehr nahe mit dem tonischen Dreiklange verwandt und bilden, mit dem tonischen Dreiklange verbunden, Ganzkadenzen (siehe Übung 10, Aufgabe B). Als eigentliche Auflösung (a.) eines dissonirenden Accordes gilt aus diesem Grunde der Übergang desselben in den tonischen Dreiklang seiner Tonart; alle andern Fortschreitungen zu leitereigenen oder leiterfremden Accorden bezeichnet man dem gegenüber als Trugfortschreitungen. Bei der eigentlichen Auflösung sowohl, als auch bei den Trugfortschreitungen ist natürlich alles das zu beachten, was über Accordfortschreitungen überhaupt (Stimmführung, strebende Töne etc., siehe Übung 5) gesagt worden ist. Was die Trugfortschreitungen betrifft, so ist jeder dissonirende Accord einer Tonart mit jedem andern konsonirenden und dissonirenden Accorde derselben Tonart nahe genug verwandt, um in denselben übergehen zu können, wenn alle Regeln beachtet werden

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und wenn der weitere Verlauf der Accordverbindung eine solche nicht abschliessende Fortschreitung rechtfertigt. Bei Fortschreitung zu ihrer Auflösung werden die dissonirenden Accorde einer Tonart gern zu den Ganzkadenzen verwendet (siehe Übung 15).

Wie man von einem dissonirenden Accorde am besten zu seinem tonischen Dreiklange fortschreitet, so und aus denselben Gründen lässt sich auch vor dem dissonirenden Accorde der tonische Dreiklang am besten verwenden. Der vor einer Dissonanz stehende Zusammenklang heisst Vorbereitung der Dissonanz. Jeder dissonirende Accord lässt sich am besten durch seinen tonischen Dreiklang vorbereiten, und es werden ja diese Fortschreitungen häufig genug und auch als Halbkadenzen (siehe Übung 15) angewendet. Indessen sind die einzelnen Stammaccorde derjenigen Grundform, aus welcher ein dissonirender Accord abzuleiten ist, nahe genug mit dem betreffenden dissonirenden Accorde verwandt, um ebenfalls gute Vorbereitungen für diesen Accord abgeben zu können. Es ist ja bei diesen Verbindungen eigentlich gar nicht von einem Accordwechsel zu reden, sondern die betreffenden Accorde verhalten sich in einem solchen Falle zu einander nur wie die einzelnen Theile einer harmonischen Brechung eines und desselben Accordes. Dem entsprechend benutzt man neben dem tonischen Dreiklange als Vorbereitung eines dissonirenden Accordes auch alle diejenigen konsonirenden und dissonirenden Accorde gern, die sich aus derselben Grundform ableiten lassen; ja einzelne dissonirende Accorde lässt man vor ihrer eigentlichen Auflösung in den tonischen Dreiklung häufig erst in einen andern Accord derselben Grundform übergehen, um gewisse Übelstände in der melodischen Führung einzelner Stimmen zu vermeiden. Das letztere tritt bei dem Septimenaccorde der 2. Stufe fast stets und bei dem Septimenaccorde der 7. Stufe mindestens sehr häufig ein (b.).

Aber auch jeder andere diatonische Accord einer Tonart ist mit den dissonirenden Accorden derselben Tonart nahe genug verwandt, um als Vorbereitung eintreten zu können; es werden ja die Bestandtheile sämmtlicher leitereigenen Accorde einer Tonart von den Tönen des tonischen Dreiklanges aus in ihrer harmonischen Bedeutung bestimmt. Somit kann jeder konsonirende und jeder gebräuchliche dissonirende Accord einer Tonart als Vorbereitung für die accordischen Dissonanzen dieser Tonart verwerthet werden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Regeln: 1. Jeder gebräuchliche dissonirende Accord einer Tonart kann durch jeden konsonirenden und jeden gebräuchlichen dissonirenden Accord derselben Tonart vorbereitet werden, am besten aber durch den tonischen Dreiklang und durch diejenigen Zusammenklänge, die sich aus der betreffenden Grundform der Dissonanz ableiten lassen.

2. Jeder gebräuchliche dissonirende Accord einer Tonart kann zu jedem konsonirenden und zu jedem gebräuchlichen dissonirenden Accorde derselben Tonart fortschreiten; als eigentliche Auflösung eines dissonirenden Accordes gilt aber nur seine Verbindung mit dem tonischen Dreiklange der betreffenden Tonart.

3. Der Septimenaccord der zweiten Stufe geht vor der Auflösung meistentheils, der Septimenaccord der siebenten Stufe wenigstens nicht selten in eine andere Dissonanz derselben Tonart (meist in den Hauptseptimenaccord) über.

4. Die Verbindungen der gebräuchlichen Accorddissonanzen einer Tonart mit dem tonischen Dreiklange werden als Kadenzen verwendet.

Aufgabe B: Verbinde in den in Aufgabe A gegebenen Tonarten jeden dissonirenden Accord mit jedem leitereigenen Dreiklange resp. mit jedem gebräuchlichen Septimenaccorde als Vorbereitung und mit dem tonischen Dreiklange als Auflösung.

Lösung: Man beginne stets mit dem tonischen Dreiklange (a.), lasse hierauf denjenigen leitereigenen Accord folgen, welchen man als Vorbereitung benutzen will (b.), und gehe dann in den dissonirenden Accord über (c.), den man zu üben hat; auf diesen lasse man dann wieder den tonischen Dreiklang (d.) als Auflösung folgen, wenn man nicht vorher erst noch in eine andere Stammform der Dominantdissonanz übergehen will.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1. *G* dur. a. b. c. d.

Aufgabe C: Bilde Harmoniefolgen wie in Aufgabe A, aber unter besonderer Berücksichtigung der gebräuchlichen Accorddissonanzen.

Lösung: (Man beachte die Bemerkungen in der Lösung zu Aufgabe A.)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sechstes Kapitel.

17. Übung. Praktische Verwerthung der leitereigenen Accorde einer Tonart.

Erklärung. Es lässt sich nun das gewonnene Material zur Lösung der in Übung 11 Aufgabe A—D und Übung 14 Aufgabe A, B und C gestellten Aufgaben verwerthen, indem der Schüler die dort gegebenen Harmoniefolgen selbst entwirft. Für die Choralbearbeitungen ist zu bemerken, dass der Schlusston jeder Verszeile möglichst Grundton oder Quinte eines Hauptaccordes der Tonart sein muss, dass bei jeder Fermate eine Kadenz anzubringen ist und dass jeder Melodieton möglichst seine eigene Harmonie erhält. Bei den Liedbearbeitungen tritt der Accordwechsel nur auf vollem Takte und auf guter Taktzeit oder bei Beginn einer rhythmischen Figur auf. Im übrigen ist alles Wesentliche aus den vorhergehenden Übungen zur Genüge bekannt.

Regeln: 1. Bei der Harmonisirung von leitereigenen Chorälen soll der Schlusston jeder Zeile Grundton oder Quinte eines Hauptaccordes sein, jede Fermate muss eine Kadenz erhalten, und jeder Melodieton bekommt seine eigene Harmonie.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2. Bei Liedharmonisirungen tritt ein Accordwechsel nur auf guter Taktzeit oder bei Anfang einer rhythmischen Figur auf.

3. Es ist auf Übung 11, 14, 15 und 16 zu achten.

Aufgabe A: Bearbeite wie in Übung 11 Aufgabe A—D verschiedene Choräle und Lieder zwei-, drei- und vierstimmig nach selbständig gebildeten Harmoniefolgen.

Lösung: Bei jedem Chorale oder Liede entwirft sich der Schüler erst die Harmonieverbindungen unter Berücksichtigung der Gesetze über Accordverwandtschaft (Übung 15 und 16) und unter Beachtung des Charakters der betreffenden Melodie (siehe diese Übung). Wenn dieses geschehen ist, so ist die Lösung dieselbe wie in Aufgabe A—D der 11. Übung.

Erklärung: Auch für die Herstellung von gemeinen und stimmigen Brechungen kann der Schüler nunmehr die accordischen Grundlagen, insofern dieselben auf Harmonieverbindungen beruhen, selbständig entwerfen. Alles Übrige ist bekannt.

Regeln: Es ist einfach auf die Regeln in Übung 14, 15 und 16 zu verweisen.

Aufgabe B: Löse die Aufgaben A, B und C aus Übung 14 mit selbständig erfundenen Harmonieschritten innerhalb der verschiedensten Tonarten.

Lösung: Man entwirft sich unter Beachtung der Gesetze über Accordverwandtschaft in der Tonart (Übung 15 und 16) harmonische Grundlagen für Accordbrechungen und bearbeitet dieselben wie in den oben genannten Aufgaben der 14. Übung.

Siebentes Kapitel.

18. Übung. Rhythmischer Satz und rhythmische Periode. Motiv. Thematische Arbeit. Modelle und Sequenzen.

Erklärung. Aus der Verbindung von rhythmischen Gliedern bauen sich die verschiedenartigsten Tonsätze der homophonen Schreibart auf. Soll ein solcher Tonsatz einen einheitlichen Charakter erhalten, so müssen die verbundenen rhythmischen Glieder ihrer Gestaltung nach bei aller Verschiedenheit eine bemerkbare Ähnlichkeit haben, und ihre Anordnung muss eine gewisse Symmetrie empfinden lassen. — Die erforderliche Ähnlichkeit in den Bildungen ist vorhanden, wenn sich die einzelnen rhythmischen Glieder durch Wiederholung oder durch Nachbildung aus Figuren entwickeln, die durch verschiedenartige Veränderungsmittel aus

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

einer Grundform oder aus einigen Grundformen gebildet worden sind. Diese Grundfiguren, welche den Antrieb zur Weiterentwicklung eines Tonsatzes geben, heissen Motive. Bei kunstvolleren Tonsätzen der homophonen Schreibweise (bei Arien, Sonaten, Trios, Quartetten, Koncerten, Symphonien etc.) bringt in der Regel der Hauptgedanke (das Thema) die Motive, aus denen der übrige Figurengehalt des ganzen Tonsatzes sich durch Umbildung und Ableitung entwickelt. Dieses Verfahren der Komponisten nennt man thematische Arbeit; dieselbe bildet eines der Hauptmerkmale, durch welche sich geniale Komponisten als geistvolle und geschulte Meister von Stümpern, Dilettanten und geistlosen Handwerkern unterscheiden lassen.

Um aus einem Motive heraus ähnliche und gleichwohl verschiedene Figuren entwickeln zu können, hat man verschiedene Mittel, von denen einige hier kurz angedeutet werden sollen.

1. Das Motiv kann von anderen Tonstufen aus gebildet (es kann versetzt) werden.

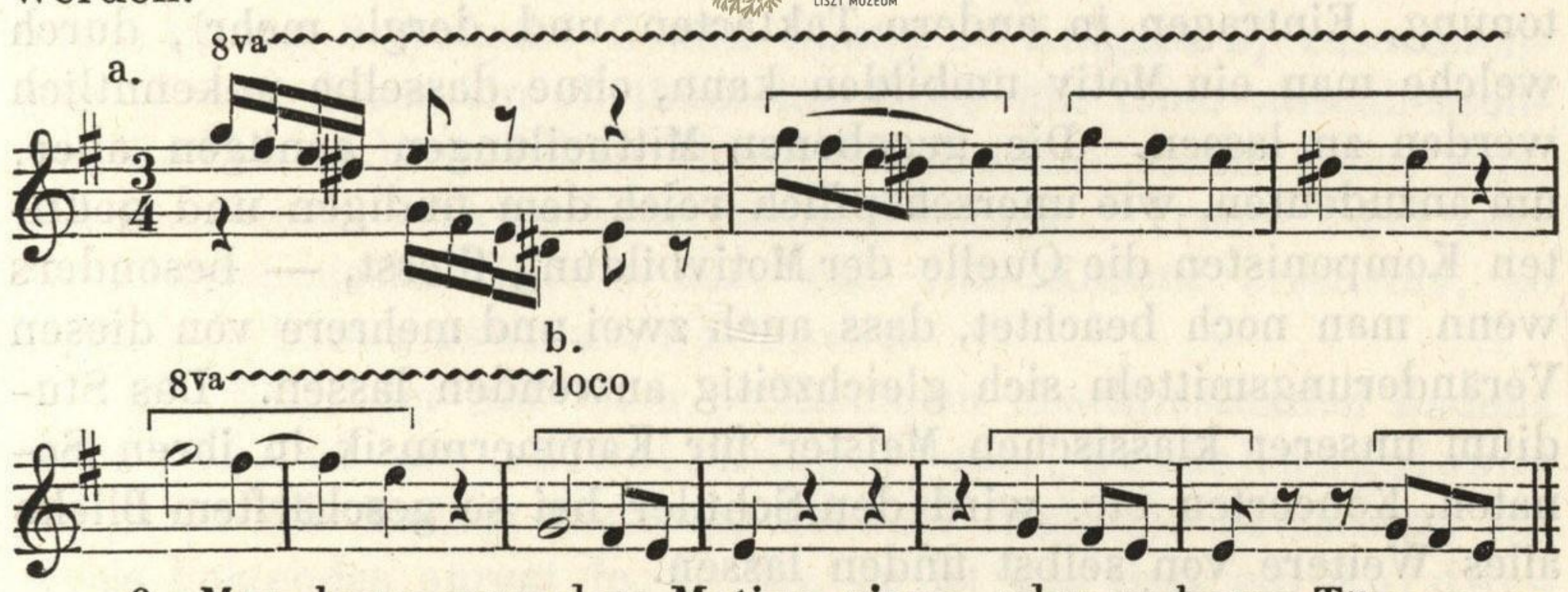
2. Man kann einzelne Schritte verändern, d. h. einzelne Intervalle erweitern (a.) oder verengern (b.).

3. Die Tonfolge des Motivs kann verkehrt (umgekehrt) werden.

4. Das Motiv kann variirt werden, indem man Noten von längerem Zeitwerthe durch Figuren darstellt (a.), Takttheile durch Tonwiederholung gliedert (b.) oder bei gleicher Tonhöhe zusammenzieht (c.), statt einer männlichen eine weibliche Cäsur anwendet (d.) und dergl. mehr.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

5. Das Motiv kann **vergrössert** (in grössern Noten dargestellt, a.) oder **verkleinert** (in kleineren Noten gegeben, b.) werden.



6. Man kann von dem Motive einen oder mehrere Töne resp. ganze Figuren **abreissen** (a.); man kann ihm aber auch zur besseren melodischen Verbindung mit dem Folgenden einzelne Töne oder ganze Figuren zufügen (b.).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

7. Einzelne Töne eines Motivs können verlängert werden (a.), und für diese Verlängerungen können dann ganze Figuren eingeschoben werden (b.). Durch diese Einschiebungen werden die Motive oft scheinbar zu Gliedern und Sätzen ausgesponnen.

Es giebt noch verschiedene andere Hülfsmittel (andere Betonung, Eintragen in andere Taktarten und dergl. mehr), durch welche man ein Motiv umbilden kann, ohne dasselbe unkenntlich werden zu lassen. Die gegebenen Mittheilungen genügen aber, um anzudeuten, wie unerschöpflich reich dem findigen und geübten Komponisten die Quelle der Motivbildung fliesst, — besonders wenn man noch beachtet, dass auch zwei und mehrere von diesen Veränderungsmitteln sich gleichzeitig anwenden lassen. Das Studium unserer klassischen Meister für Kammermusik in ihren Sonaten, Koncerten etc. wird den Schüler bei so geschärftem Blicke alles Weitere von selbst finden lassen.

Regeln: 1. Tonfiguren, die als Grundformen den Antrieb zur Weiterentwickelung eines Tonsatzes geben, heissen Motive.

2. Ein solches Motiv kann einfach wiederholt werden; man kann es aber auch mannigfach ändern, ohne dass es unkenntlich wird (versetzen, erweitern oder verengern, umkehren, variiren, vergrössern oder verkleinern, durch Abreissen von Gliedern verkürzen, durch Zufügungen und Einschiebungen verlängern etc.)

Aufgabe A: Man suche aus Kompositionen guter Meister Beispiele für die Veränderung von Motiven auf und übe dann die angegebenen Veränderungsmittel an selbsterfundenen Motiven selbständig.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Lösung: Die Art der Lösung ist aus dem Mitgetheilten von selbst klar.

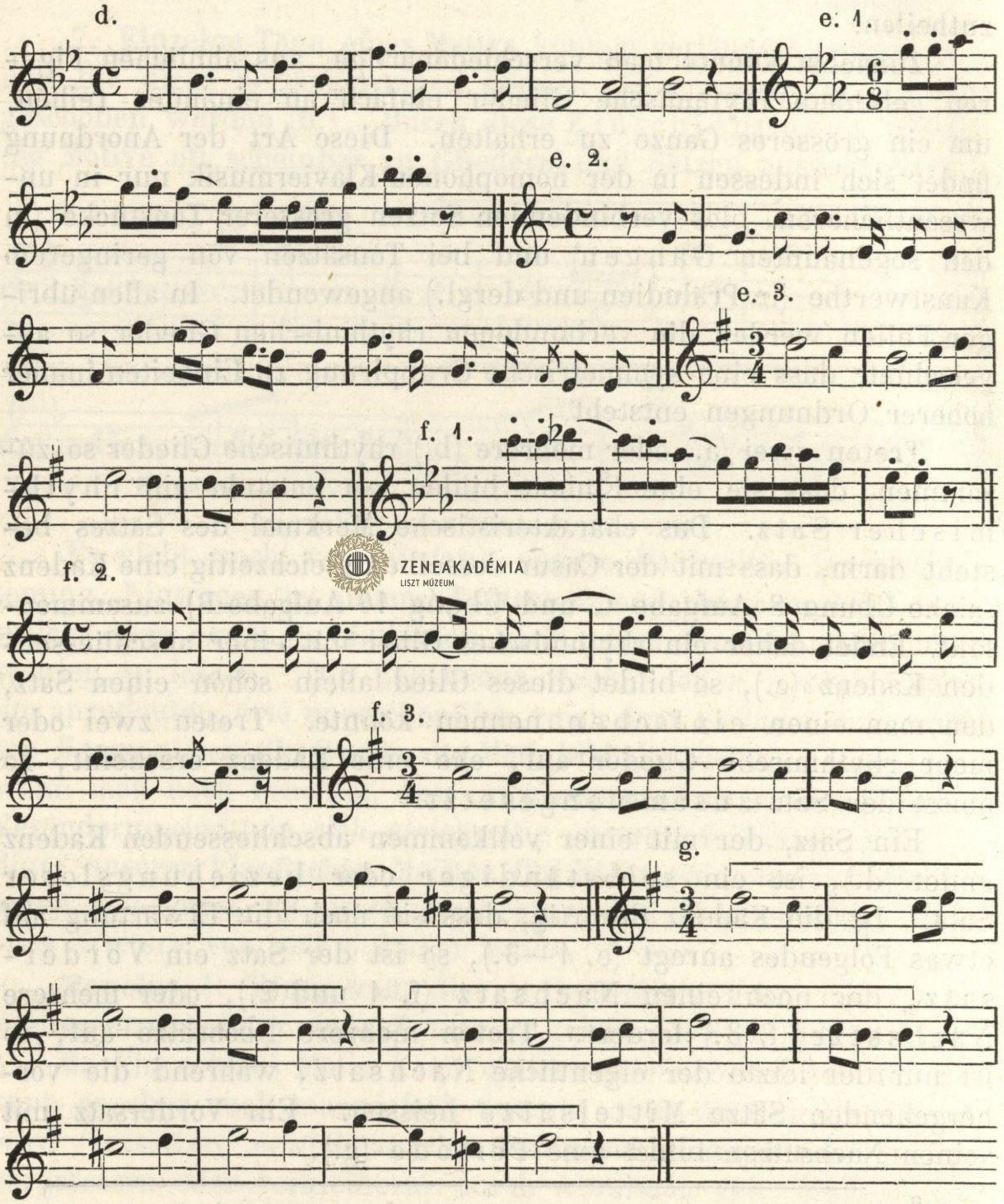
Erklärung. Ist somit klar, wie aus einem Motive oder aus einigen Motiven heraus sich die verschiedenartigsten Figuren, und demnach auch die verschiedenartigsten rhythmischen Glieder entwickeln lassen, so ist nur noch über die Anordnung der rhythmischen Glieder zu einem grösseren Ganzen das Nothwendige mitzutheilen.

Zunächst könnte man verschiedenartige, aus ähnlichen Figuren gebildete rhythmische Glieder einfach an einander reihen, um ein grösseres Ganze zu erhalten. Diese Art der Anordnung findet sich indessen in der homophonen Klaviermusik nur in unwesentlicheren, blos verbindenden Sätzen grösserer Tonstücke (in den sogenannten Gängen) und bei Tonsätzen von geringerem Kunstwerthe (in Präludien und dergl.) angewendet. In allen übrigen Fällen werden die verbundenen rhythmischen Glieder so angeordnet, dass eine symmetrische Gruppirung zu Einheiten immer höherer Ordnungen entsteht.

Treten zwei (a.) oder mehrere (b.) rhythmische Glieder so zusammen, dass sie eine Einheit bilden, so entsteht ein rhythmischer Satz. Das charakteristische Merkmal des Satzes besteht darin, dass mit der Cäsur desselben gleichzeitig eine Kadenz (siehe Übung 8 Aufgabe C und Übung 10 Aufgabe B) zusammenfällt. Endet daher ein rhythmisches Glied mit einer abschliessenden Kadenz (c.), so bildet dieses Glied allein schon einen Satz, den man einen einfachen nennen könnte. Treten zwei oder mehr rhythmische Glieder auf, ehe eine Kadenz erscheint, so heisst der Satz zusammengesetzt.

Ein Satz, der mit einer vollkommen abschliessenden Kadenz endet (d.), ist ein selbständiger oder beziehungsloser Satz. Ist die Kadenz derartig, dass sie noch die Erwartung auf etwas Folgendes anregt (e. 1—3.), so ist der Satz ein Vordersatz, der noch einen Nachsatz (f. 1 und 2.), oder mehrere Nachsätze (f. 3.) fordert. Treten mehrere Nachsätze auf, so ist nur der letzte der eigentliche Nachsatz, während die vorhergehenden Sätze Mittelsätze heissen. Ein Vordersatz mit seinen Nachsätzen bildet eine Periode (g.).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

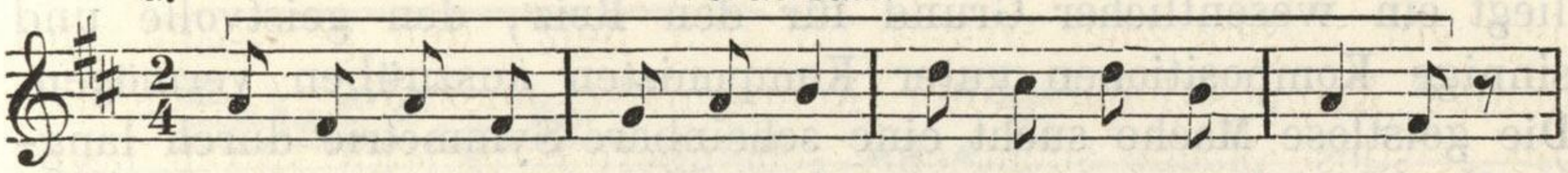


Die Periode, ein vollkommen selbständiges Gebilde, kann allein schon als Tonstück auftreten (a.). Treten mehrere Perioden auf, so kann jede einen Theil des Tonsatzes bilden (b.). Bei grösserem Umfange eines Tonstückes können aber auch mehrere Perioden zu einem Theile gehören, ja bei der Hauptform der

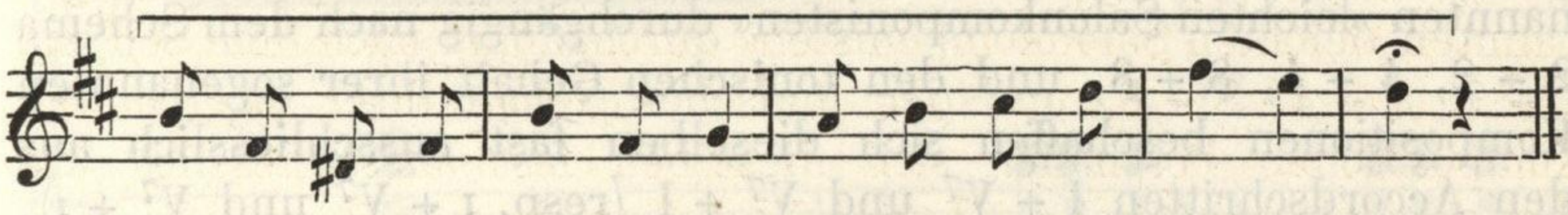
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

homophonen Schreibweise (Sonatensatz) bilden oft die Perioden zunächst erst Periodengruppen, und mehrere Periodengruppen mit ihren verbindenden Gliedern ergeben einen Theil, während sich aus mehreren solchen Theilen schliesslich die ganze Form zusammensetzt. Somit bildet der selbständige Satz resp. die Periode die Grundform für sämmtliche Tonsätze der homophonen Schreibweise. Wer diese Elementarformen genügend beherrscht, der kann dann ohne weiteres mit der Übung der einzelnen homophonen Formen (Liedform, Tanz- und Menuettform etc.) beginnen, indem er sich an vorhandene Muster anlehnt.

a. Vordersatz.



Nachsatz.

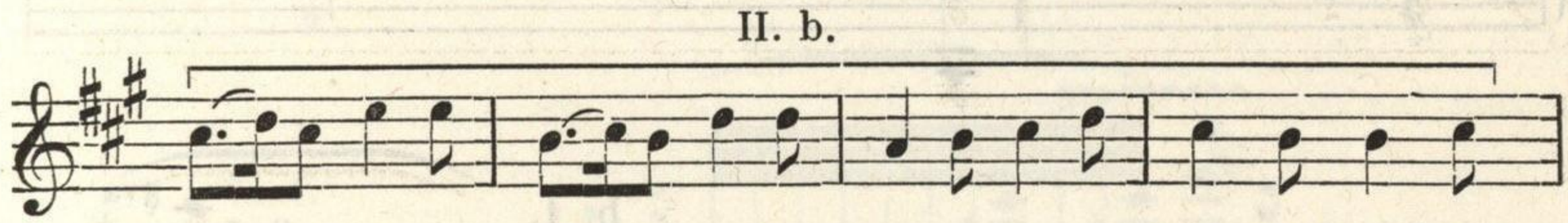


b. I. a. Vordersatz.

I. b. Nachsatz.

II. a.

II. b.



II. c.

Wie bei der Bildung von rhythmischen Gliedern (siehe S. 160 ff), so ist auch bei der Gruppirung derselben zu Sätzen und Perioden die Mannigfaltigkeit ganz unbegrenzt. Die zu einem

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Satze verbundenen Glieder brauchen weder in der Taktzahl, noch in ihrem Figurengehalte, noch auch ihrem Toninhalte nach gleiche Gestaltung zu haben. Auch ihre Anzahl ist durchaus nicht auf die Zwei- oder Dreizahl beschränkt. Im Gegentheil kann ein Satz aus einem einzigen Gliede bestehen; es kann derselbe aber auch zwei, drei und mehr Glieder enthalten, von denen jedes einzelne wiederum seinem Umfange nach ein Halber, Einer, Zweier u. s. f. sein darf. Das Gleiche gilt in Beziehung auf die zu einer Periode sich vereinigenden Sätze. — Diese Mannigfaltigkeit der Gruppirung muss aber dennoch überall Symmetrie und Ebenmaass empfinden lassen, und in dieser »Einheit in der Mannigfaltigkeit« liegt ein wesentlicher Grund für den Reiz, den geistvolle und sinnige Kompositionen guter Komponisten auszuüben vermögen. Die geistlose Mache sucht eine scheinbare Symmetrie durch langweilige Gleichmässigkeit zu erzielen. So gruppiren unsere sogenannten »leichten Salonkomponisten« durchgängig nach dem Schema 2 + 2, 4 + 4, 8 + 8, und den tonischen Gehalt ihrer sogenannten Kompositionen beschaffen sich dieselben fast ausschliesslich aus den Accordschritten I + V^7 und V^7 + I (resp. 1 + V^7 und V^7 + 1). Besondere Brillanz glauben sie durch Tonwiederholung (a.), durch Brechung von zwei- und allenfalls auch dreistimmigen, in Terzen, Sexten und Oktaven einhergehenden diatonischen Leitern, besonders aber durch die Wendungen bei b hervorbringen zu können.

a.

b. 1.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

8va
loco
b. 2. 8va
p

loco
pp

b. 3.
8va
loco

8va
b. 4.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Um zu zeigen, mit wie armseligen Mitteln diejenigen arbeiten, welche es sich zur Lebensaufgabe gemacht haben, für die Bedürfnisse des klavierspielenden Musikproletariats zu sorgen, soll hier eine derartige »Komposition« zergliedert werden. Ich gehe bei der Auswahl nach dem Alphabet, um keinem der Herren zu nahe zu treten, und berücksichtige nur solche Sachen, die besonders »Glück gemacht haben«. Es sei das folgende Stück herausgegriffen: Joseph Ascher, op. 17: »Les gouttes d'eau. Caprice etude« Nach einer Einleitung von 8 Takten, die aus Wiederholung der Figur bei a. und aus einigen Harpeggien gebildet ist, wird die Melodie bei b. nach dem Schema bei c. bearbeitet und dann in ganz gleicher Weise wiederholt bis Takt 24. Hierauf (Takt 25—41) folgt dieselbe Wendung in der Oberstimme mit der Bassfigur bei d. in *C* dur, dann (Takt 42—73) die Wiederholung des Ganzen und endlich zwei Schlusstakte Harpeggio des *F* duraccordes durch 5 Oktaven[1]). Das Ganze umfasst bei

---

1) Und diese »Komposition« ist einem »Professeur au Conservatoire« (Herrn Félix le Couppey) gewidmet, der sogar Lehrer der Harmonie am grossen Pariser Konservatorium ist und (wie auch J. Ascher) in lexikalischen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

splendider Ausstattung 5 Blätter und 2 Blätter Umschlag und kostet *M* 1. 50.

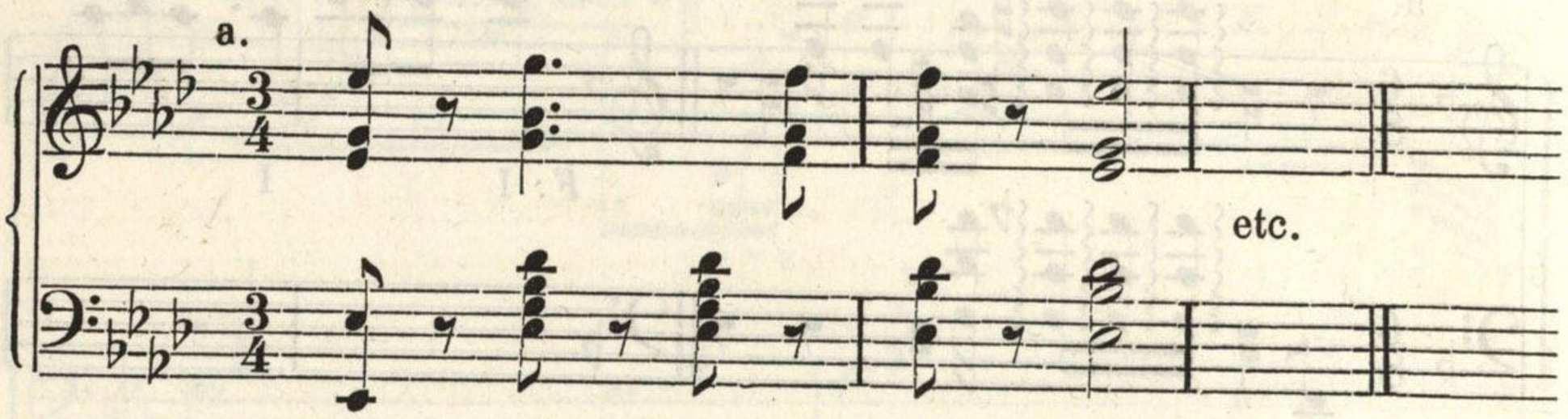
Und neben dieser Geistesarmuth in den Mitteln, welcher Ungeschmack in der musikalischen Malerei! So träumt Herr Karl Besendahl (»Ein Traum im Walde, Fantasie«. Op. 8. *M* 1. 50)

Werken als »hervorragender Pianofortekomponist« genannt wird!! Leider dürfen wir Deutschen solche Zustände bei uns keineswegs für unmöglich halten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wie bei a., und Herr Karl Bohm (»Traum einer Jungfrau, Fantasie«. Op. 41. *M* 0. 75) stellt uns eine schlafende Jungfrau wie bei b. vor und lässt dieselbe wie bei c. träumen.

a.



b.

c.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Derartige »Kompositionen« muss jeder Schüler, selbst ohne Begabung, extemporiren können, wenn er die hier gegebenen Aufgaben in der gehörigen Weise gelöst hat; und gleichwohl arbeiten für diejenigen, welche sich Spreu statt Körner bieten lassen, eine ganze Legion von Handwerkern der gekennzeichneten Art mit Gewinn, und die Opuszahl geht bei nicht wenigen bis in die Hunderte hinein. Gewiss ein erhebendes Zeugnis für die musikalische Bildung der civilisirten Nationen!

Regeln: 1. Jeder Abschnitt eines Tonsatzes, mit dessen Schlusscäsur eine Kadenz zusammenfällt, heisst ein rhythmischer Satz. Ein solcher Satz kann aus einem rhythmischen Gliede oder aus mehreren Rhythmen bestehen; man unterscheidet desshalb einfache und zusammengesetzte rhythmische Sätze.

2. Ein rhythmischer Satz ist entweder selbständig oder unselbständig, je nachdem er mit einer vollkommen abschliessenden Kadenz endet oder nicht. Unselbständige Sätze stehen als Vorder-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

oder Mittelsätze; selbständige Sätze stehen entweder allein oder als Nachsätze.

3. Aus der Verbindung eines Vordersatzes mit seinen Mittel- und Nachsätzen entsteht die Periode; die Cäsur der Periode fällt immer mit einer vollkommen abschliessenden Ganzkadenz zusammen.

4. Die Periode tritt als kleinste selbständige musikalische Kunstform (in Liedern) auf. In grösseren Kompositionen macht entweder jede Periode einen Theil aus, oder mehrere Perioden resp. mehrere Periodengruppen mit ihren Zwischengliedern bilden einen Theil, und aus mehreren solchen Theilen setzt sich die ganze Form (Hauptsatz oder Sonatensatz, Rondoform etc.) zusammen.

Aufgabe B: Löse die Aufgaben B und C der Übung 14 in selbsterfundenen Harmonieschritten innerhalb einer Tonart so, dass selbständige Sätze und Perioden entstehen.

Lösung: Zunächst bilde der Schüler selbständige Sätze. Zur Herstellung eines einfachen Satzes gehört weiter nichts, als dass bei Herstellung eines rhythmischen Gliedes darauf geachtet wird, dass auf das Ende des aus zwei oder mehr Figuren bestehenden rhythmischen Gliedes eine Ganzkadenz (siehe S. 106) fällt. Zur Bildung von zusammengesetzten Sätzen hat man nur zwei oder mehrere, aus ähnlichen Figuren bestehende rhythmische Glieder zu bilden und dem letzten Gliede eine abschliessende Kadenz zu geben. Man gehe bei diesen Übungen zunächst immer von der Zweitheiligkeit aus, fasse aber das in der Erklärung zu Aufgabe A gegebene Material mit ins Auge, um Eintönigkeit zu vermeiden. Hat man den Satz genügend schriftlich geübt, so bilde man selbständige Sätze (einfache wie zusammengesetzte) der verschiedensten Art gleich am Klaviere. Sobald in der Bildung von Sätzen genügende Sicherheit gewonnen ist, gehe man zur Übung der Periode über. Neues tritt hier nicht hinzu, da ja nur zwei oder mehrere Sätze zu bilden sind, von denen der letzte Satz eine vollkommen abschliessende Kadenz erhalten muss.

Erklärung. Innerhalb fast jeder Periode kommen Wiederholungen und Nachbildungen bereits vorhandener Wendungen vor. Diese Wiederholungen und Nachbildungen müssen der rhythmischen Gliederung entsprechend auftreten. Nur wenn sie ihrer Grundform sich unmittelbar anschliessen, so ist dieses nicht nothwendig, — und solche Wiederholungen und Nachbildungen bieten unerschöpfliches Material für die Mannigfaltigkeit in der Ordnung rhythmischer Sätze und Perioden. Man nennt solche Wiederholungen und Nachbildungen Sequenzen (Folgen), während

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die ursprünglichen Formen Modelle heissen. Als Modelle können Motivglieder (a.), Figuren (b.), rhythmische Glieder (Einer, Zweier, Dreier etc., c.), ja ganze Sätze (d.) und Perioden benutzt werden. Die Sequenzen können strenge Wiederholungen (strenge Sequenzen) oder auch freiere Nachbildungen (freie Sequenzen) sein. Bei der Herstellung von freien Nachbildungen kann man zur Veränderung des Modells dieselben Mittel anwenden, welche für die Veränderung von Motiven angegeben wurden (siehe S. 222). Man kann also in der Sequenz das Modell versetzen, erweitern oder verengern u. s. f., ganz wie bei der Nachbildung von Motiven.

Die Einschiebung solcher Sequenzen stört die rhythmische Gruppirung nicht, sobald diese Gruppirung nur bei Auslassung der Sequenzen den angegebenen Bedingungen entspricht. Man kann daher mit Hilfe solcher Sequenzen beliebig jedes Motiv, jedes rhythmische Glied, jeden Satz und jede Periode weit über ihren Umfang ausspinnen und somit scheinbar ganz unregelmässige Gestaltungen erzielen. Natürlich können diese Sequenzen sich aber auch ganz regelrecht zu Gliedern, Sätzen und Perioden verbinden, und zahlreiche Melodien sind auf diese Weise aus einem einzigen Modell heraus entwickelt (c. 2.).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Modell.

Sequenz.

Wiederholungen und Nachbildungen, die ihrem Modelle nicht unmittelbar folgen, also keine eigentlichen Sequenzen sind, müssen sich in ihrer Lage in Bezug auf die rhythmische Gruppirung entsprechend zu ihrem Modelle verhalten, — d. h. solche Wiederholungen und Nachbildungen müssen immer auf derselben Stelle des neuen Gliedes, Satzes etc. auftreten, auf welcher das Modell in seinem Gliede, Satze etc. erschien.

Treten solche Sequenzen in der Hauptmelodie eines mehrstimmigen Satzes auf, so ist es natürlich nothwendig, dass auch die übrigen Stimmen ausser der Hauptmelodie in den Sequenzen ähnliche Wendungen haben, wie in dem Modelle. Aber auch in den begleitenden Stimmen allein werden oft Sequenzen angewendet, die jedoch mehr für die Einrichtung der Begleitungsfiguren hinsichtlich der Tonfolge Bedeutung haben, als für die rhythmische Gestaltung der Tonsätze selbst. Solche sequenzenartigen Bildungen in den Begleitungstimmen entschuldigen manchen Verstoss gegen die Stimmführung etc. in stimmigen Brechungen (siehe S. 179), weil ja die Konsequenz in der Bewegung wichtiger ist als die Fehlerlosigkeit eines einzelnen Schrittes.

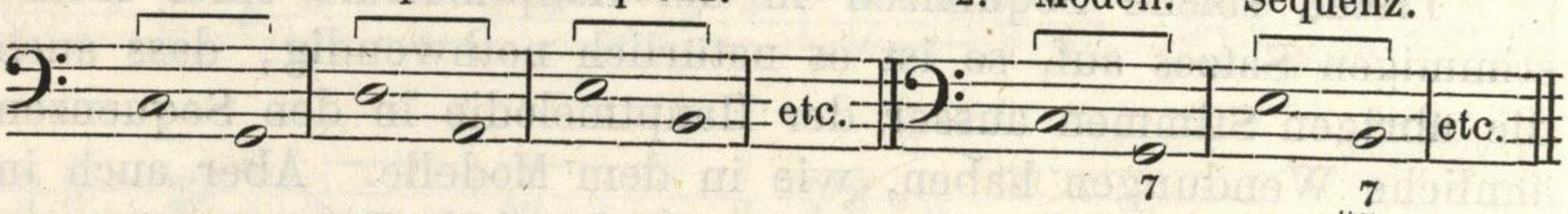
Auch in harmonischer Beziehung sind solche Nachbildungen von Modellen möglich, indem man ähnliche harmonische Fortschreitungen von verschiedenen Stufen aus einander folgen lässt. Solche Nachbildungen nennt man harmonische Sequenzen. Das Modell einer solchen harmonischen Sequenz kann aus zwei, drei oder mehr Accorden bestehen (a.). Die Sequenzen können so eingerichtet werden, dass sie in der Tonart des Modells bleiben (a. 1.); sie können aber auch Nachbildungen in anderen Tonarten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

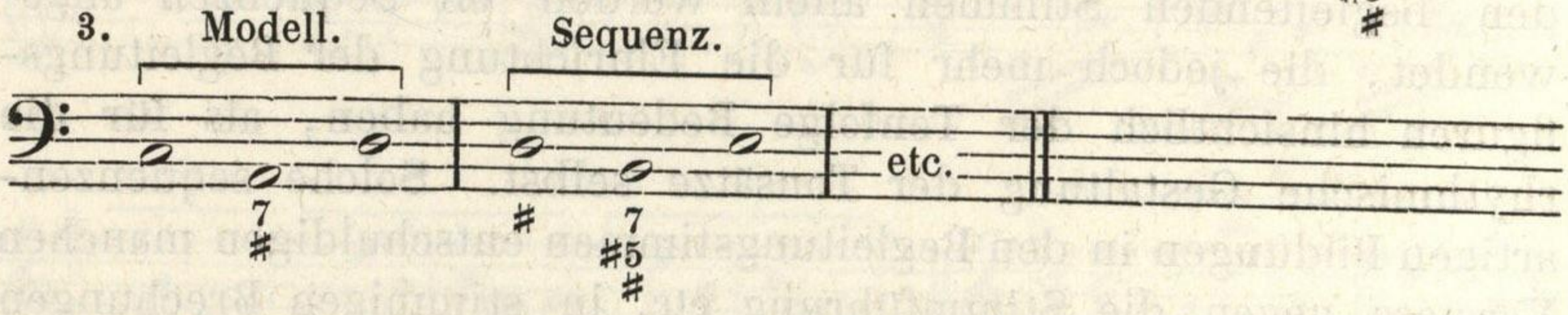
enthalten. Diese harmonischen Sequenzen treffen oft mit Sequenzen in der rhythmischen Gestaltung zusammen, wie das ja selbstverständlich ist. Ist dieses aber nicht der Fall, oder folgen die Wiederholungen der Harmonieschritte nicht unmittelbar auf einander, so hat man bei den Wiederholungen die rhythmische Lage der einzelnen Theile aufmerksam zu beachten, weil durch eine unrichtige Anwendung auch dieser Nachbildungen die Symmetrie leicht gestört werden kann. Andererseits führen solche harmonischen Sequenzen wiederum über mancherlei Härten in der Harmoniefortschreitung und in der Modulation hinweg, die sonst nicht zu entschuldigen wären. Kann doch bei solchen Nachbildungen jede Tonart gleichsam zu der Bedeutung eines blossen einzelnen Accordes herabsinken. So können scheinbar die fremdartigsten Modulationen stattfinden, während in Wirklichkeit die Haupttonart eigentlich gar nicht verlassen wird (b.); andererseits aber wird auch die wirkliche Ausweichung nach einer entfernten Tonart oft dadurch gemildert, dass man bei Charakterisirung dieser Tonart die Harmonieverbindung der vorhergehenden Tonart nachbildet (c.). So bieten diese harmonischen Sequenzen ein sehr beachtenswerthes Mittel zur Vermehrung und zur innigen Verschmelzung des harmonischen und modulatorischen Materials. (Siehe auch Übung 19).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

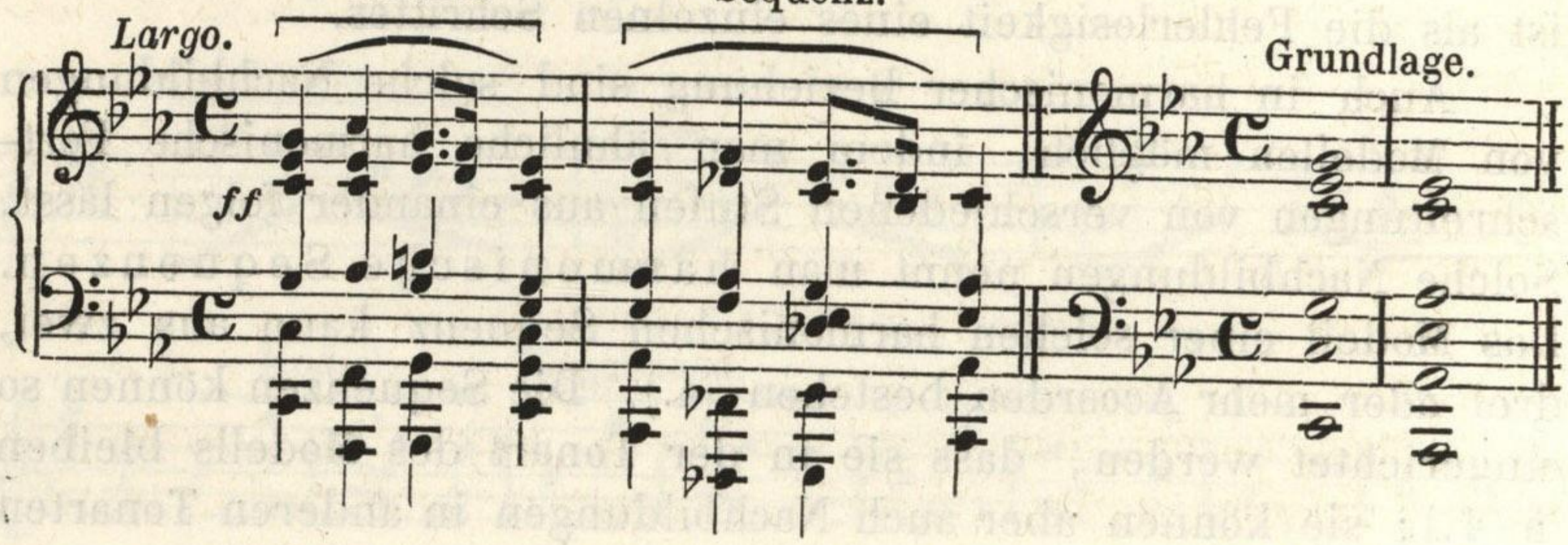
a. 1. Modell. Sequenz. Sequenz. 2. Modell. Sequenz.



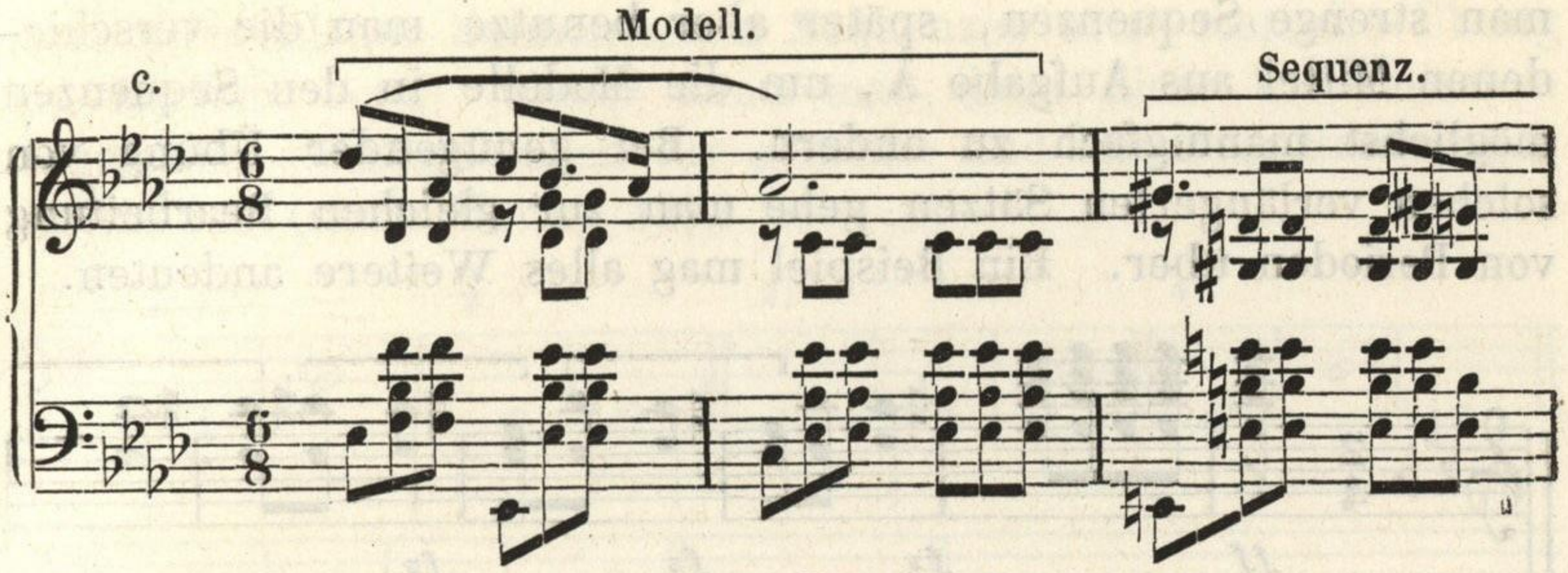
3. Modell. Sequenz.



b. Modell. Sequenz.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Regeln: 1. Folgen mehrere gleichartige Figuren, Rhythmen, Sätze oder Perioden unmittelbar nach einander, so heisst die erste Form Modell, die Wiederholungen aber nennt man Sequenzen. Die letzteren sind entweder strenge oder freie Sequenzen.

2. Sequenzen kann man an allen Stellen beliebig einschieben, ohne durch sie die Symmetrie des Rhythmus zu zerstören.

3. Man kann bei den Wiederholungen (Sequenzen) das Modell durch dieselben Mittel verändern, durch welche man aus einem Motive verschiedene Figuren erhielt (siehe S. 222).

4. Wiederholungen und Nachbildungen, die ihren Modellen nicht unmittelbar folgen, müssen immer auf denselben Stellen in ihren Rhythmen, Sätzen und Perioden auftreten, auf denen das Modell in seinem Gliede, Satze etc. erschien.

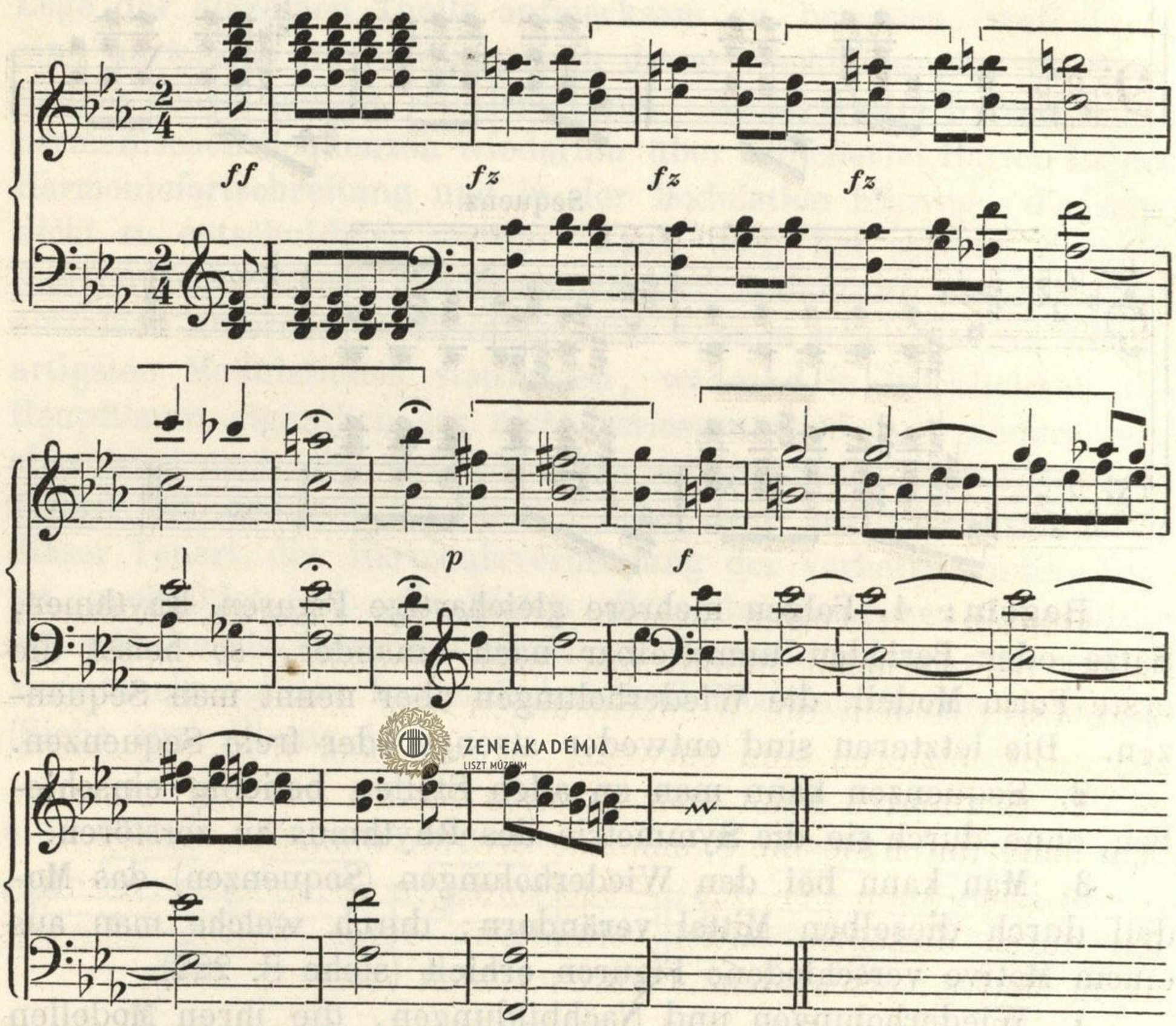
5. Die mehrfache Wiederholung einer Accordfortschreitung von anderen Tönen aus ergiebt harmonische Sequenzen. Das Modell einer solchen Sequenz kann aus zwei, drei oder mehr Accorden bestehen. Bei diesen Harmonieschritten können die Sequenzen innerhalb der Tonart des Modells sich bewegen; sie können aber auch die entsprechende Fortschreitung in andern Tonarten nachahmen. Auch in der Führung der einzelnen Stimmen muss die Sequenz dem Modelle ähnlich sein.

Aufgabe C: Löse die Aufgabe B unter Beachtung der Mittheilungen über die Sequenzen.

Lösung: Man übt zuerst den Satz, indem man denselben durch Einschieben von Sequenzen verlängert. Zunächst verwende

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

man strenge Sequenzen, später aber benutze man die verschiedenen Mittel aus Aufgabe A, um die Modelle in den Sequenzen möglichst mannigfach zu ändern. Bei genügender Übung von solchen verlängerten Sätzen gehe man zur gleichen Bearbeitung von Perioden über. Ein Beispiel mag alles Weitere andeuten.

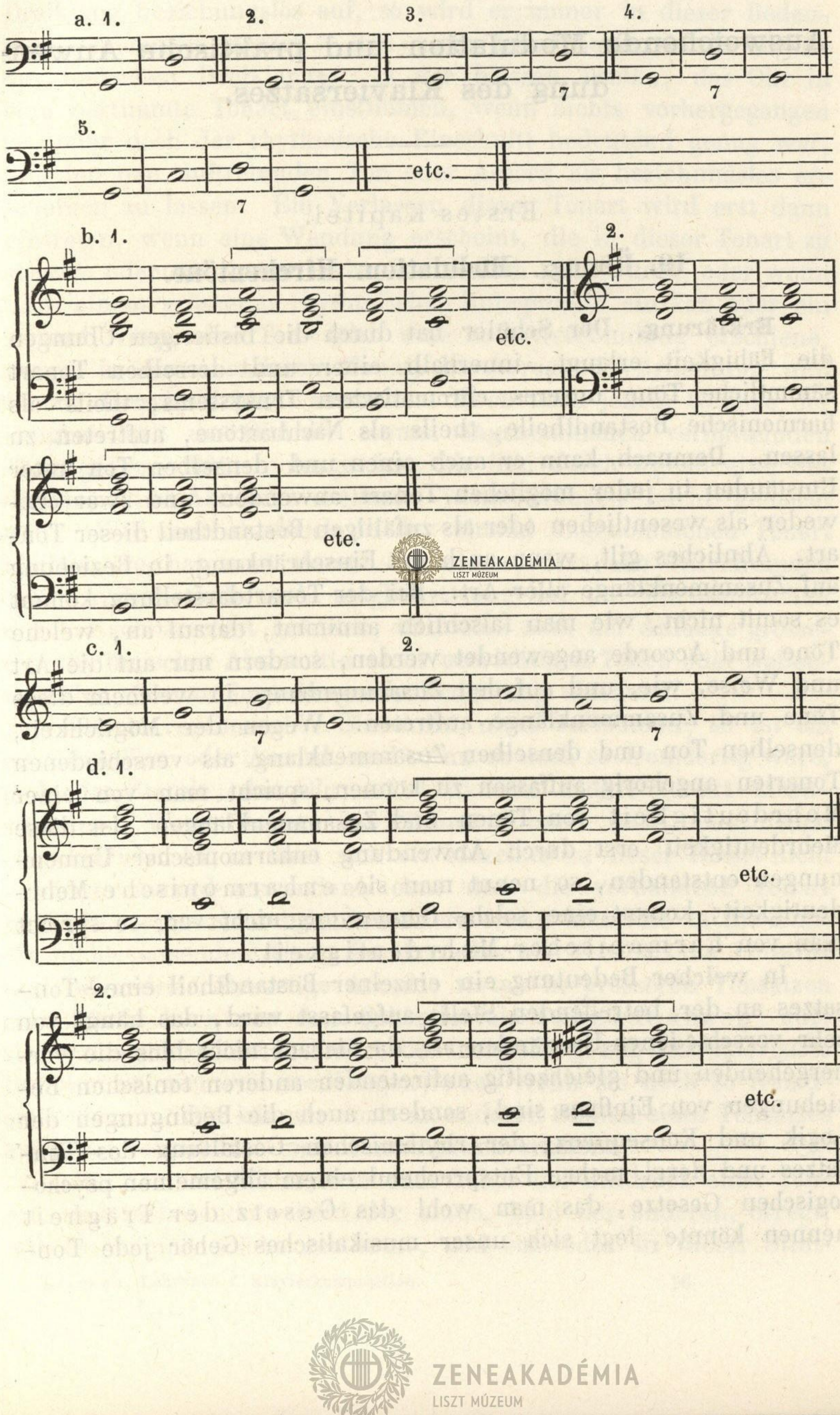


Aufgabe D: Bilde in verschiedenen Tonarten harmonische Sequenzen.

Lösung: Man nimmt eine Verbindung von zwei, drei oder mehr Accorden als Modell an, das sich am sichersten durch Angabe der Grundtöne und durch deren Entfernung von einander kennzeichnen lässt (a.). Dieses Modell bildet man nach, indem man jede Nachbildung eine, zwei resp. drei und mehr Stufen höher oder tiefer einsetzen lässt (b.), als die vorhergehende, oder indem man die Accorde einer einfachen diatonischen Accordfolge (c.) als Ausgangspunkte der einzelnen Nachbildungen benutzt (d.). Jede dieser Übungen kann auf zweifache Weise ausgeführt werden, und zwar 1. so, dass die Tonart des Modells auch in den Sequenzen festgehalten wird (d. 1.), — 2. so, dass jede Sequenz die Schritte des Modells in einer andern Tonart nachahmt (d. 2.). Man übe stets beide Arten. Nach einiger Übung im schriftlichen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Herstellen solcher harmonischen Sequenzen setze man die Übung am Klaviere fort. Weiter kann man dann diese harmonischen Sequenzen als Grundlagen für gemeine und stimmige Brechungen verwenden (siehe Übung 14).



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Fünftes Buch.

Ausweichende Modulation und praktische Anwendung des Klaviersatzes.

Erstes Kapitel.

19. Übung. Modulation. Kirchentöne.

Erklärung. Der Schüler hat durch die bisherigen Übungen die Fähigkeit erlangt, innerhalb einer und derselben Tonart sämmtliche Töne unseres chromatischen Tonsystems, theils als harmonische Bestandtheile, theils als Nachbartöne, auftreten zu lassen. Demnach kann er auch einen und denselben Ton unter Umständen in jeder möglichen Tonart anwenden, und zwar entweder als wesentlichen oder als zufälligen Bestandtheil dieser Tonart. Ähnliches gilt, wenn auch mit Einschränkung, in Beziehung auf Zusammenklänge aller Art. Bei der Tonartdarstellung kommt es somit nicht, wie man fälschlich annimmt, darauf an, welche Töne und Accorde angewendet werden, sondern nur auf die Art und Weise, wie, und auf den Zusammenhang, in welchem diese Töne und Zusammenklänge auftreten. Wegen der Möglichkeit, denselben Ton und denselben Zusammenklang als verschiedenen Tonarten angehörig auffassen zu können, spricht man von einer Mehrdeutigkeit von Tönen und Zusammenklängen. Ist diese Mehrdeutigkeit erst durch Anwendung enharmonischer Umnennungen entstanden, so nennt man sie enharmonische Mehrdeutigkeit; kommt eine solche Umnennung nicht vor, so spricht man von harmonischer Mehrdeutigkeit.

In welcher Bedeutung ein einzelner Bestandtheil eines Tonsatzes an der betreffenden Stelle aufgefasst wird, das hängt von sehr verschiedenen Umständen ab, da hierauf nicht blos die vorhergehenden und gleichzeitig auftretenden anderen tonischen Beziehungen von Einfluss sind, sondern auch die Bedingungen der Logik und Konsequenz, der rhythmischen Gestaltung des Tonsatzes und dergl. mehr. Entsprechend einem allgemeinen psychologischen Gesetze, das man wohl das Gesetz der Trägheit nennen könnte, legt sich unser musikalisches Gehör jede Ton-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

beziehung auf die bequemste und am leichtesten fassbare Weise aus. Am verständlichsten und am nächstliegenden ist es, wenn ein Ton als Tonika, ein Dreiklang als tonischer Dreiklang einer Dur- oder Molltonart auftritt. Tritt demnach ein Ton oder ein Dreiklang beziehungslos auf, so wird er immer in dieser Bedeutung genommen werden. Man kann daher schon durch Angabe des tonischen Dreiklanges, ja der blossen Tonika, das Ohr in eine bestimmte Tonart einstimmen, wenn nichts vorhergegangen ist, oder doch der rhythmische Einschnitt bedeutend genug war, um den neu auftretenden Ton oder Accord als beziehungslos erscheinen zu lassen. Ein Verlassen dieser Tonart wird erst dann eintreten, wenn eine Wendung erscheint, die in dieser Tonart zu schwer oder überhaupt nicht verständlich sein würde, oder wenn nach einem grösseren rhythmischen Ruhepunkte ein Ton oder ein Accord, resp. eine Ton- oder eine Accordverbindung erschiene, denen in einer anderen Tonart hervorragende Bedeutung und leichte Verständlichkeit zustände. Eben nach jenem Gesetze der Trägheit hält das Ohr die einmal angenommenen vermittelnden Töne (siehe S. 209) so lange fest, bis ihm durch irgend eine Bedingung die Annahme anderer Vermittelungen leicht gemacht wird. Will man demnach in der einmal angenommenen Tonart bleiben, so hat man darauf zu achten, dass alle leiterfremden Töne und Accorde sich möglichst nur auf die Verwandtschaft durch Nachbarschaft gründen, und dass man am Anfange grösserer rhythmischer Abschnitte nicht unwichtigen Tönen oder Nebenaccorden eine zu hervorragende Bedeutung einräumt.

Ist ein rhythmischer Einschnitt nicht vorhanden, so ist ein einzelner Ton oder Accord, und wenn er noch so fremdartig wäre, nicht im Stande, das Ohr sofort in eine andere Tonart umzustimmen. Wenn daher eine Tonart einmal recht entschieden charakterisirt ist, so lässt sich ein einzelner zu dieser Tonart nicht gehöriger Accord anwenden, ohne dass die vorhandene Tonart wirklich verlassen wird, besonders wenn man die in die Tonart nicht passenden Töne des Accordes als Nachbartöne einführt und behandelt. Derartige Accorde treten in grösseren Tonsätzen sehr häufig kurz vor dem Schlusse (als Trugkadenzen) auf; sie vermögen an dieser Stelle die energisch genug charakterisirte Haupttonart nicht zu verdrängen, auch wenn sie noch so fremdartig wären. Sie können auch an anderen Stellen eines Tonsatzes auftreten, ohne dass eine Ausweichung entsteht.

»Die Art und Weise, wie dem Gehör der Eindruck einer Tonart, und insbesondere bald der einen, bald der anderen, erregt, wie es in eine solche gestimmt, und entweder in dieser Stim-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mung erhalten, oder aus einer Tonart in die andere umgestimmt wird, nennen wir Modulation«.[1])

Sobald sich ein Tonsatz (wie alle bisherigen Übungen) nur in einer einzigen Tonart bewegt, so ist die Modulation leitereigen oder leitergleich; werden dagegen verschiedene Tonarten berührt, so heisst die Modulation eine ausweichende Modulation oder kurz eine Ausweichung. Die erstere Art ist zur Genüge geübt; hier ist nur noch die letztere Art der Modulation zu betrachten.

Bewegt sich ein Tonsatz nicht innerhalb einer einzigen Tonart, sondern berührt er im Verlaufe seiner ausweichenden Modulation mehrere Tonarten, so sind folgende Fälle möglich.

I. Die auftretenden Tonarten werden bestimmt charakterisirt und längere Zeit hindurch festgehalten; in diesem Falle (a.) spricht man von vollen, ganzen oder wirklichen Ausweichungen.

II. Die neuauftretenden Tonarten werden nur unbestimmt angedeutet, und man geht sofort wieder in die ursprüngliche Tonart zurück resp. in eine neue Tonart über (b. 1.), oder aber die Tonverbindungen sind derartig, dass längere Zeit überhaupt keine Tonart ausreichend charakterisirt wird (b. 1. u. 2.); diese Arten der Ausweichung (b. 2) heissen durchgehende, vorübergehende, auch wohl halbe Ausweichungen. — Übrigens sind beide Arten von ausweichenden Modulationen bloss dem Grade nach unter einander verschieden, da sich auf die Frage, wann eine Tonart ausreichend und wann sie nicht ausreichend charakterisirt sei, eine bestimmte Antwort natürlich nicht geben lässt.

a.

A dur.

---

1) Gottfr. Weber. »Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst«. Dritte Aufl. II. S. 97.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

b. 1.

E dur. *A* moll.

F dur. *A* moll.

G dur.

b. 2.

C dur. *A* moll.

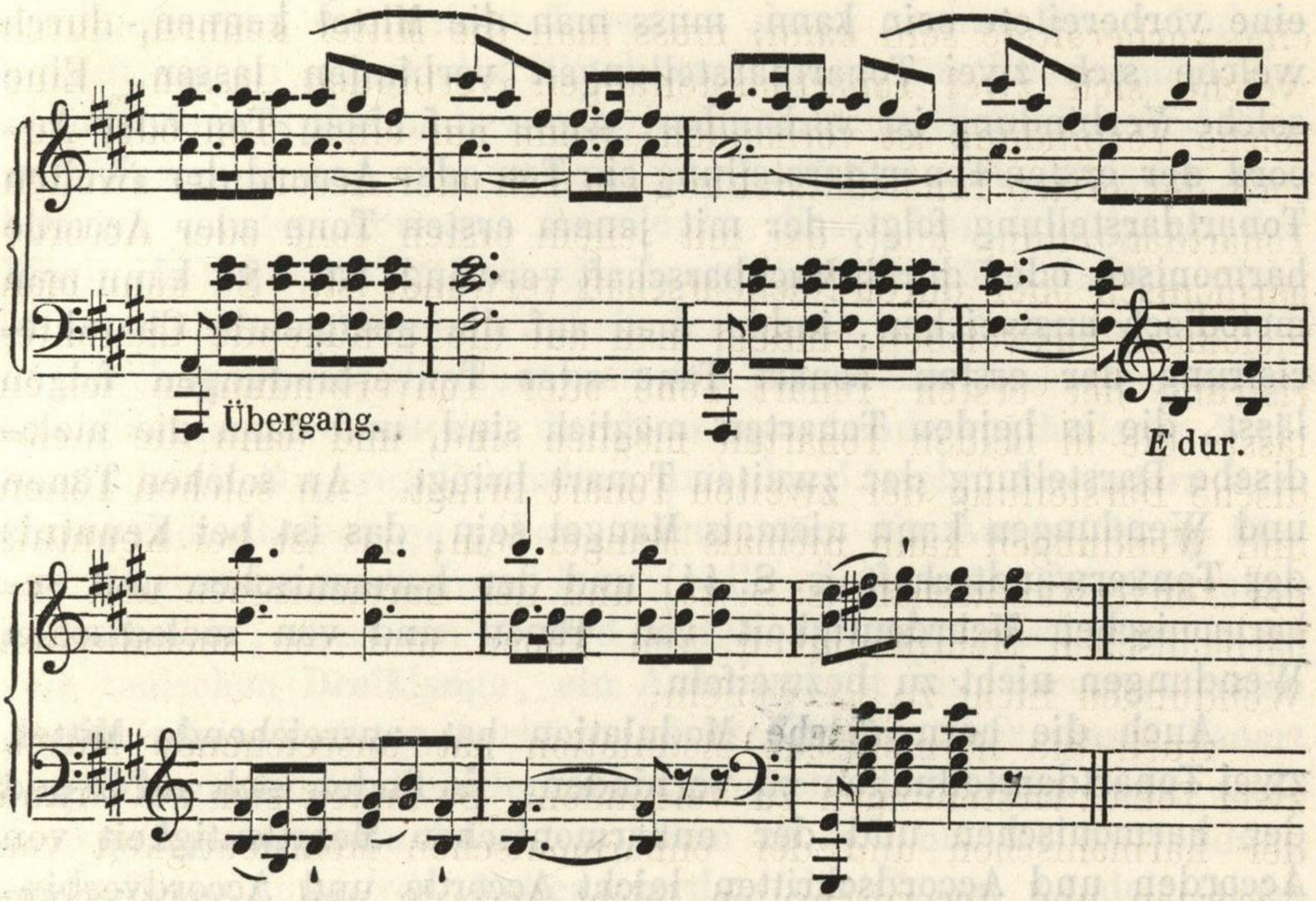
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Aus diesen Auseinandersetzungen ist ersichtlich, dass eine Ausweichung entsteht, wenn man zwei oder mehrere Tonartdarstellungen mit einander verbindet, d. h. die leitereigenen Modulationen von verschiedenen Tonarten mit einander in Beziehung setzt. Nach der Art und Weise, wie diese Verbindung stattfindet, lassen sich zwei Arten der ausweichenden Modulation unterscheiden. Bei der ersten Art von Ausweichungen, welche man plötzliche, unvorbereitete oder unvermittelte nennt, wendet man bei Eintritt eines neuen rhythmischen Abschnittes sofort die neue Tonart an, indem man an dieser Stelle mit einer diese neue Tonart bestimmt kennzeichnenden Wendung beginnt (a.). Geht man dagegen ohne bemerkbare Unterbrechung mit Hilfe der harmonischen oder enharmonischen Mehrdeutigkeit von Tönen und Accorden aus den Tonverbindungen der ersten Tonart in die Ton- und Accordverbindungen der neuen Tonart über, so entsteht eine vorbereitete oder vermittelte Ausweichung (b.).

a.

b.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Jede Ausweichung, in welcher die neue Tonart mit Eintritt eines neuen rhythmischen Abschnittes (am Anfange eines Gliedes, eines Satzes oder einer Periode) beginnt, kann man wie eine plötzliche Ausweichung behandeln.

Zur Herstellung von plötzlichen Ausweichungen bedarf es gar keiner weiteren Auseinandersetzungen, da ja die Bildung von rhythmischen Gliedern, Sätzen und Perioden in allen möglichen Tonarten zur Genüge geübt ist. Nur die vermittelten oder vorbereiteten Ausweichungen sind daher besonders zu üben.

Eine besondere Gruppe unter diesen vorbereiteten Ausweichungen bilden noch diejenigen Ausweichungen, welche durch Anwendung von harmonischen Sequenzen (siehe S. 235) entstehen. Auch bei ihnen sind weitere Mittheilungen nicht mehr erforderlich, da sie schon in Aufgabe D zu Übung 18 durchgearbeitet worden sind, und da ausserdem fast jede harmonische Sequenz sich von ihrem Modelle und von jeder andern Nachbildung dieses Modells ohne weiteres als besonderer rhythmischer Abschnitt abhebt. Es handelt sich daher hier nur um diejenigen Ausweichungen, in denen die neue Tonart innerhalb einer Figur oder innerhalb eines rhythmischen Gliedes eintritt und bei denen die zu Grunde liegende Harmoniefolge nichts Sequenzenartiges an sich hat.

Um innerhalb einer einzigen Figur oder eines einzigen rhythmischen Abschnittes eine Ausweichung herstellen zu können, die ja wegen der Einheit des betreffenden rhythmischen Theiles nur

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

eine vorbereitete sein kann, muss man die Mittel kennen, durch welche sich zwei Tonartdarstellungen verbinden lassen. Eine solche Verbindung ist vorhanden, wenn auf einen Ton oder Accord der ersten Tonartdarstellung ein Ton oder Accord der zweiten Tonartdarstellung folgt, der mit jenem ersten Tone oder Accorde harmonisch oder durch Nachbarschaft verwandt ist. So kann man melodisch ausweichen, indem man auf die genügende Charakterisirung der ersten Tonart Töne oder Tonverbindungen folgen lässt, die in beiden Tonarten möglich sind, und dann die melodische Darstellung der zweiten Tonart bringt. An solchen Tönen und Wendungen kann niemals Mangel sein, das ist bei Kenntnis der Tonverwandtschaft (s. S. 44) und der harmonischen und enharmonischen Mehrdeutigkeit von Tönen und von melodischen Wendungen nicht zu bezweifeln.

Auch die harmonische Modulation hat ausreichende Mittel, zwei Tonartdarstellungen zu verbinden. So finden sich auf Grund der harmonischen und der enharmonischen Mehrdeutigkeit von Accorden und Accordschritten leicht Accorde und Accordverbindungen in der ersten Tonart, die zugleich Bestandtheile der zweiten Tonart sind und daher leicht in diese überleiten können. Findet sich dergleichen nicht, so bietet die harmonische Verwandtschaft der Accorde (siehe Übung 15) Gelegenheit genug, einen Accord der ersten Tonart anzuwenden, der mit irgend einem Accorde der zweiten Tonart so nahe verwandt ist, dass durch ihn die Vermittelung hergestellt werden kann. Man kann ferner erst vorübergehend in eine Zwischentonart ausweichen, die sich mit jeder der beiden Tonarten leicht verbinden lässt. — Noch weit mannigfaltigere Mittel ergeben sich bei Zuziehung der Verwandtschaft durch Nachbarschaft. So kann man in der ersten Tonart mit Hilfe von Nachbartönen Zusammenklänge entstehen lassen, die in der zweiten Tonart zu den wesentlichen Accorden gehören; umgekehrt lassen sich Accorde der ersten Tonart in der zweiten Tonart so auffassen und behandeln, als ob sie durch Nachbartöne entstanden wären. — Weitere Mittel zur Überleitung aus einer Tonart in die andere ergeben sich noch dadurch, dass man durch chromatische Erhöhung oder Erniedrigung von vorhandenen und durch Zufügung von neuen Tönen einen wesentlichen Accord der ersten Tonart leicht in einen leitereigenen Accord der neuen Tonart umwandeln kann. So macht man sehr häufig zum Zwecke der Überleitung aus einem Molldreiklange den gleichnamigen Durdreiklang oder umgekehrt, resp. man bildet aus irgend einem Dreiklange der ersten Tonart ohne und mit dieser Umwandlung durch Zufügung eines Tones den Haupt-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

septimenaccord der neuen Tonart u. dergl. mehr. Diese Andeutungen zeigen, dass die Mittel und Wege zur Überleitung aus einer Tonart in die andere geradezu unerschöpflich sind und dass zwei Tonarten auf die mannigfaltigste Weise mit einander verbunden werden können. Gerade in dieser Mannigfaltigkeit der Wege aber liegt der Reiz der ausweichenden Modulation, nicht in der Zahl oder Fremdartigkeit der berührten Tonarten.

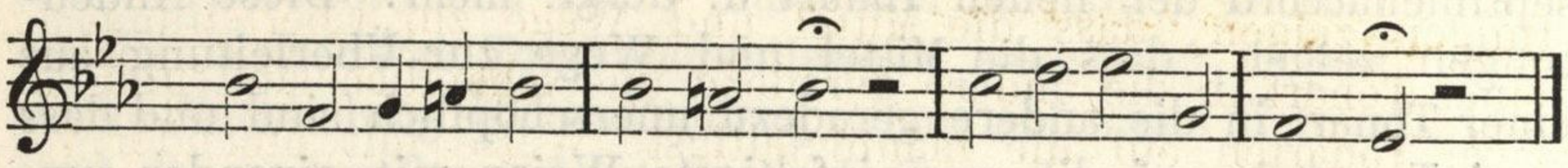
Selbstverständlich muss man den Tönen oder Accorden, welche den Übergang vermitteln, durch entsprechende rhythmische Stellung, durch längeres Festhalten und dergl. mehr, besonders hervortretende Bedeutung geben, wenn man die Ausweichung klar und begründet erscheinen lassen will. Umgekehrt ist aber auch zu beachten, dass ein Accord durch längeres Festhalten leicht zum tonischen Dreiklange, ein Accordschritt auf hervortretenden rhythmischen Punkten leicht zu einer Kadenz einer neuen Tonart umgestaltet wird. Bei der leitergleichen Modulation sind diese Punkte besonders zu beachten, wenn es sich um die Anwendung resp. Verbindung von Nebenaccorden der Tonart handelt (siehe S. 212). Es lässt sich aber diese Thatsache auch wiederum dazu benutzen, das Ohr angenehm zu täuschen, indem man auf diese Weise und durch Anwendung von chromatischen Nachbartönen etc. durchgehende Ausweichungen der verschiedenartigsten Wirkung und Einrichtung anwenden kann, ohne die eigentliche Haupttonart gänzlich aufzugeben.

Die Art und Weise, in welcher Töne resp. Accorde auf einander folgen, und die Stellung und Bedeutung dieser Töne und Accorde in Beziehung auf den Rhythmus sind für die Modulation sehr oft entscheidender, als die Frage, welche Töne und Accorde auftreten. Man kann eben in einer einzigen Tonart alle möglichen Töne und Accorde auftreten lassen, ohne dass eine Ausweichung stattfindet. Dagegen erscheint sehr häufig da eine Ausweichung, wo gar keine der ersten Tonart leiterfremden Töne angewendet werden. Die Anwendung aller möglichen Töne und Accorde in einer einzigen Tonart ist schon genügend bekannt. Dass auch beim ausschliesslichen Gebrauche von leitereigenen Tönen Ausweichungen möglich sind, ersieht man aus den beiden folgenden kleinen Sätzchen (a.), in denen nur Töne der *B* durtonart auftreten, und die doch ganz bestimmt eine Verbindung von *G* moll und *B* dur resp. von *B* dur und *Es* dur enthalten.

a. 1.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

2.



Der zuletzt erwähnte Umstand ermöglichte das Entstehen der sogenannten Kirchentöne und der griechischen Oktavengattungen, welche man wohl unter dem Begriffe »antike Tonarten« zusammenfasst. Es sind dieses aus den angegebenen Gründen nicht eigentliche Tonarten, sondern ausweichende Modulationen von bestimmtem Gepräge. Hier wird dieser Gegenstand nur so weit zu berühren sein, dass der Schüler eine oberflächliche Kenntniss über die Einrichtung und Behandlung der Kirchentonarten erhält; die ganze Angelegenheit ist noch nicht vollkommen klar gestellt, und ausserdem lässt sich ein zutreffendes Urtheil und ein untrügliches Gefühl für das Richtige nicht durch theoretische Auseinandersetznngen, sondern allenfalls durch längere historische Studien gewinnen (siehe des Verf. »Kontrapunkt und Nachahmung«, S. 9 ff.). Aus der Art und Weise, wie das Wesen jener sogenannten »Tonarten« hier aufgefasst und erklärt wird, ergiebt sich aber von selbst, dass in unserer heutigen Beschränkung auf nur zwei Tonarten keine Verringerung der modulatorischen Wendungen liegt, da wir neben jenen wenigen ausweichenden Modulationen der Alten noch unzählige andere zur Verfügung haben.

Eine aus den diatonischen Tönen einer Durtonart bestehende Tonreihe bringt die betreffende Tonart nicht unter allen Bedingungen zur Darstellung. Beginnt und schliesst man eine solche Tonverbindung nicht mit der Tonika, und treten auch als Haupttöne nicht Tonika und Dominante, sondern minderwichtige Töne auf, so charakterisirt diese Tonreihe oft etwas ganz anderes, als ihre eigentliche Tonart, weil sich die einzelnen Schritte dann nicht an den Tönen des betreffenden tonischen Dreiklangs vermitteln, was doch das Tonartwesen fordert (siehe Übung 8). Man ersieht dieses an dem folgenden Beispiele (a.), in welchem die ganzen Noten die Haupttöne und die halben Noten die übrigen Töne der Tonverbindung andeuten, während die Viertelnoten die vermittelnden Töne bezeichnen.

a.

Man erkennt sofort an den vermittelnden Tönen, dass hier eine Verbindung von *D* moll und *C* dur resp. *G* dur zum Ausdrucke

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gelangt. Ähnlich verhält es sich, wenn man mit einem anderen Tone der *C*durtonleiter, welcher diese Töne angehören, anfängt und andere Töne zu Haupttönen macht. So entstehen aus jeder Durtonartleiter die verschiedenen Kirchentöne, von denen man die folgenden sechs als gebräuchlich gelten lässt:

1. die dorische Tonart[1]) (I. Kirchenton, a.) beginnt und schliesst mit der zweiten Stufe der betreffenden Durtonartleiter;
2. die phrygische (III. Kirchenton, b.) beginnt und schliesst mit der 3. Stufe;
3. die lydische (V. Kirchenton, c.) beginnt und schliesst mit der 4. Stufe;
4. die mixolydische (VII. Kirchenton, d.) beginnt und schliesst mit der 5. Stufe;
5. die aeolische (II. Kirchenton, e.) beginnt und schliesst mit der 6. Stufe;
6. die ionische (VI. Kirchenton, f.) beginnt und schliesst mit der 1. Stufe.

Anfangs- und Schlusston jeder Leiter gilt als Tonika; die jedesmalige 7. und 2. Stufe betrachtet man als (aufsteigende und absteigende) Leittöne.

---

1) Die jetzige Anwendung dieser Namen stimmt mit derjenigen der antiken (griechischen) Theorie nicht überein; eine Zusammenstellung findet man in des Verf. »Elementarbuch« S. 59. Auch in der Sache selbst sind die Kirchentonarten nicht mit den griechischen Oktavengattungen identisch; Näheres findet man hierüber bei Fr. Bellermann (»Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen«, Berlin 1847), bei Ambros (»Geschichte der Musik«, Breslau 1862 etc.) und an andern im letzten Werke angegebenen Orten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Regeln: 1. Aus den Tönen jeder Durtonartleiter lassen sich sechs gebräuchliche Kirchentöne bilden, indem man mit der 2., 3., 4., 5., 6. oder 1. Stufe der Leiter beginnt und schliesst und diese Töne als Grundtöne ansieht.

2. Der aufsteigende Leitton jedes Kirchentones darf (ausser in der phrygischen Tonart) in Kadenzen nur einen Halbton von der Oktave der Tonika entfernt sein; dieser Ton ist also bei Kadenzen in der dorischen, mixolydischen und aeolischen Tonart stets zu erhöhen. Um den Schritt von $1\frac{1}{2}$ Tönen zu umgehen, muss im Falle der Erhöhung des aufsteigenden Leitetons in der aeolischen Tonart auch die vorhergehende 6. Stufe erhöht werden.

3. Die Terz der Tonika muss im Anfangs- und Schlussaccorde immer eine Durterz sein; sie ist also in der dorischen, phrygischen und aeolischen Tonart am Anfange und am Schlusse stets zu erhöhen.

Aufgabe A: Bilde in der Vorzeichnung von den Tonarten: *G*, *Es*, *H*, *A*, *B*, *D*, *F*, *E*, *Des*, *Fis* und *As* die sechs Kirchentöne mit Angabe der aufsteigenden und der absteigenden Kadenz.

Lösung:

G. 1. dorisch.

2. phrygisch.

Erklärung. In der ausweichenden Modulation und für die letztere erhalten die dissonirenden Accorde und deren Verbindungen eine ganz besondere Bedeutung. Die Zahl ihrer Verbindungen mit Konsonanzen wird dadurch nicht unerheblich vermehrt. Die harmonische und die enharmonische Mehrdeutigkeit ihrer Bestandtheile, die Verwandtschaft ihrer Töne als Nachbartöne, sowie die zum Zwecke der Ausweichung vorgenommene Umwandlung ihrer Vorbereitungen und Auflösungen, führen eine grosse Mannigfaltigkeit von Verbindungen zwischen den als gebräuchlich nachgewiesenen dissonanten Accorden und den konsonirenden Accorden herbei. Eine weitere Auseinandersetzung dieser Thatsache so wie eine besondere Übung hierauf zurückzuführender Accordverbindungen ist überflüssig, da dieses bereits erledigt ist. Eine besondere Besprechung verdienen aber noch diejenigen Verbindungen, welche die gebräuchlichen dissonirenden Accorde unter sich eingehen können; eine specielle Übung solcher Verbindungen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

freilich ist ebenfalls nicht nothwendig, da bei diesen Accordschritten der Grad der harmonischen Verwandtschaft in allen Fällen ein nahezu gleicher ist, weshalb bei ihnen nur das zu beachten bleibt, was über Accordverbindungen überhaupt, über strebende Töne (Nachbartöne) und dergl. mehr gesagt worden ist. Man kann nämlich ganz allgemein den Satz aufstellen, dass jede als gebräuchlich[1]) hier nachgewiesene accordische Dissonanz sehr nahe mit jedem andern derartigen dissonirenden Accorde unseres chromatischen Tonsystems verwandt ist. Es lässt sich dieses sehr leicht nachweisen.

Bekanntlich giebt es, wenn man von der enharmonischen Verschiedenheit absieht, also nur den Klang beachtet, in unserem chromatischen Tonsysteme nur drei verschiedene verminderte Septimenaccorde (a.), da der auf der vierten Taste zu bildende verminderte Septimenaccord (b.) immer identisch ist mit einer Umkehrung des auf der ersten Taste gebildeten (c.) verminderten Septimenaccordes. Diese drei verminderten Septimenaccorde sind aber sehr nahe mit einander verwandt. Die eigentliche Auflösung jedes verminderten Septimenaccordes (d.) ist nämlich unterer Bestandtheil (d. h. Oberdominantdreiklang) in der Grundform (e.) eines verminderten Septimenaccordes, dessen Umkehrung einen Halbton tiefer resp. einen Ganzton höher (f.), — dagegen oberer Bestandtheil (d. h. Unterdominantdreiklang) in der Grundform (g.) eines verminderten Septimenaccordes, dessen Umkehrung einen Halbton höher resp. einen Ganzton tiefer (h.) steht, als derjenige verminderte Septimenaccord (d.), von welchem man ausging.

Nach dieser Lage der Sache kann jeder verminderte Septimenaccord unserer chromatischen Scala als sehr nahe verwandt angesehen werden mit jedem anderen verminderten Septimenaccorde dieser Scala; diese Accorde können also auf einander folgen, wie sie wollen, wenn nur die Regeln der Stimmführung

1) Welche Dissonanzen hiermit gemeint sind, ersieht man aus Übung 16.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

und dergl. genügend beachtet werden. Mit jedem verminderten Septimenaccorde oder mit einer seiner Umkehrungen sind aber die wesentlichen Töne der betreffenden Grundform zu gebräuchlichen Dissonanzen gegeben. Was somit von den verminderten Septimenaccorden gilt, gilt auch ohne weiteres von den Grundformen der gebräuchlichen dissonanten Accorde, also auch von diesen Accorden selbst. Man kann somit aus jeder als gebräuchlich hier nachgewiesenen Accorddissonanz in jede beliebige andere derartige Dissonanz fortschreiten, wenn man die allgemeinen Regeln über Accordverbindungen, strebende Töne und dergl. nicht verletzt.

Zieht man nun noch in Rechnung, dass bei jedem möglichen Schritte auch Nachbartöne zutreten können, und dass die Lehre von der Nachbarschaft in der Tonhöhe viele andere Schritte von und zu diesen dissonirenden Accorden zulässt, so ergiebt sich, dass das harmonische Material schon mit den hier als gebräuchlich aufgeführten Accorddissonanzen geradezu unerschöpflich ist, und dass somit die hier besonders ins Auge gefasste Rücksicht auf die Praxis ein Eingehen auf andere Accorddissonanzen weder fordert noch auch nur empfehlenswerth erscheinen lässt. Dass jene Unerschöpflichkeit des harmonischen Materials besonders für die Ausweichung von hoher Bedeutung ist, braucht wohl nicht erst hervorgehoben zu werden; es ergiebt sich ja von selbst, welche bequemen Modulationsmittel diese Fortschreitungen bieten.

Eine ganz besondere Mannigfaltigkeit ergiebt sich für die Modulation noch aus folgendem Umstande. Es kann ein dissonirender Accord allein eine Tonart noch nicht ausreichend charakterisiren; erst in Gemeinschaft mit seiner eigentlichen Auflösung ist ihm dieses möglich. Verbindet man daher dissonirende Accorde verschiedener Tonarten mit einander, so erhält man durchgehende Modulationen von einer solchen Einrichtung, dass in ihnen eine bestimmte Tonart oft lange Zeit nicht hervortritt (siehe S. 242). Es bedarf diese Art der Modulation keiner weitern Übung; ebenso ist es überflüssig, noch weiter nachzuweisen, dass diese durchgehenden Modulationen, die eigentlich weder leitereigen noch ausweichend sind, sowohl das harmonische und melodische Material, als auch die Modulationsmittel ganz bedeutend vermehren.

Zwei Tonarten lassen sich natürlich um so leichter mit einander verbinden, je mehr leitereigene Töne und Accorde beide mit einander gemein haben. Alle andern Theoretiker übersehen, dass neben diesen rein äusserlichen Dingen noch ganz andere Bedingungen in Rechnung zu ziehen sind, wenn man verschie-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dene Verwandtschaftsgrade zwischen den einzelnen Tonarten unterscheiden und nachweisen will. Sie haben daher versucht, auf jene einseitigen und untergeordneten Momente eine Lehre von der Tonartverwandtschaft zu gründen, ein Unternehmen, was aus dem angegebenen Grunde ganz zwecklos sein muss. Hier wird auf diesen Gegenstand desshalb gar nicht eingegangen. Bemerkt mag nur werden, dass man von jeder Tonart in jede andere ausweichen kann und dass die zu treffende Auswahl lediglich von der beabsichtigten Wirkung abhängig ist; natürlich aber stehen sich zwei Tonarten im Allgemeinen um so näher, je mehr wesentliche Töne und Accorde sie gemein haben, wenn auch die Zahl der gemeinschaftlichen Töne nicht das alleinige Kriterium für den Grad der Verwandtschaft bildet.

Das Stilprincip der Einheit, welches ein in Beziehung auf alle Kunstformen anerkanntes Gesetz ist, fordert es, dass in einem Tonsatze in der Regel Anfang und Schluss in derselben Tonart stehe. Diese Tonart bildet gleichsam tonisch den Mittelpunkt und wird auch im übrigen Verlaufe eines Tonstücks verhältnissmässig am häufigsten angewendet werden; sie heisst desshalb die Haupttonart, während alle sonst noch berührten Tonarten Nebentonarten genannt werden.

Die Beantwortung der Frage, nach wie viel und nach welchen Nebentonarten ausgewichen werden kann, hängt lediglich von der beabsichtigten Wirkung ab. Selbstverständlich wird man immer erst zu den einfachsten und nächstliegenden Ausweichungen greifen, — wenn man mit ihnen ausreichen kann, — ehe man die ferner liegenden anwendet; der ausweichenden Modulation kann ein grosser Theil ihrer Wirkung als Steigerungsmittel genommen werden, wenn man ohne zwingende Gründe zu weit geht. Am einfachsten sind die Ausweichungen in diejenigen Nebentonarten, in denen die diatonischen Accorde der Haupttonart als Hauptaccorde erscheinen; noch näher aber liegen diejenigen Nebentonarten, deren tonische Dreiklänge in der Haupttonart leitereigen sind.

Regeln: 1. Durch Verbindung zweier Tonartdarstellungen entsteht eine Ausweichung.

2. Die Anfangs- und Schlusstonart jedes Tonstücks ist die Haupttonart desselben; alle sonst vorkommenden Tonarten sind Nebentonarten.

3. Die Ausweichungen theilt man dem Grade nach ein a. in ganze (vollkommene, vollständige), b. in halbe (unvollkommene, unvollständige, durchgehende, vorübergehende).

4. Nach der Art des Überganges aus der einen Tonart in

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die andere unterscheidet man a. plötzliche oder unvorbereitete, b. vorbereitete oder vermittelte Ausweichungen.

5. Bei den plötzlichen Ausweichungen tritt man sofort mit der neuen Tonart ein; das kann aber nur nach einem grösseren rhythmischen Einschnitte (in Chorälen nach jeder Fermate) stattfinden.

6. Um eine vorbereitete Ausweichung herzustellen, verbindet man zwei Tonartdarstellungen, indem man von einem wesentlichen Tone oder Accorde der ersten Tonart aus mit Hilfe der harmonischen und enharmonischen Mehrdeutigkeit von Tönen und Accorden, durch Beachtung der harmonischen Verwandtschaft, durch Anwendung von Nachbartönen, durch Andeutung einer Zwischentonart, durch Veränderung eines Accordes und durch andere Mittel zu einem leitereigenen Tone oder Accorde (womöglich Tonika resp. Hauptaccorde) der zweiten Tonart fortschreitet, und dann eine Ganzkadenz der neuen Tonart anwendet, die in der vorhergehenden Tonart nicht möglich war.

7. Leicht lässt sich nach denjenigen Nebentonarten ausweichen, deren tonische Dreiklänge (oder doch Hauptaccorde) in der Haupttonart leitereigen sind.

8. Der die Verbindung vermittelnde Ton oder Accord muss durch rhythmische Stellung, längeres Festhalten etc. besonders hervorgehoben werden.

9. Jeder gebräuchliche dissonirende Accord kann ohne weiteres in jede beliebige andere derartige Dissonanz der chromatischen Scala übergehen, sobald hierbei die allgemeinen Regeln über Accordverbindungen, strebende Töne etc. beachtet werden. Die als gebräuchlich nachgewiesenen Accorddissonanzen ergeben daher sehr brauchbare Modulationsmittel.

Aufgabe B: Bilde Harmonieverbindungen wie in Aufgabe C zur 16. Übung, aber unter Anwendung von vorbereiteten Ausweichungen, und zwar in den folgenden Tonartverbindungen: *G + D, b + F, D + A, fis + Cis, A + cis, c + Es, Es + g, g + B, H + E, d + g, Fis + h, a + D, C + d, f + G, As + B, cis + dis, E + cis, gis + E, B + G, e + c, D + C, h + A, F + es, es + Des, C + c, d + D, A + c, c + E, Es + D, g + E, H + G, d + h, Fis + d, a + Cis.*

Lösung: Neu ist nur der Übergang aus der einen Tonartdarstellung in die andere, ein Gegenstand, mit dem sich die »Erklärung« der ganzen vorliegenden Übung (19) befasst. Die Lösung dieser Aufgabe bietet daher keine Schwierigkeiten mehr; man beachte nur die gegebenen Bemerkungen und Regeln. Bei jeder Übung einer der Tonartverbindungen modulire man wieder in

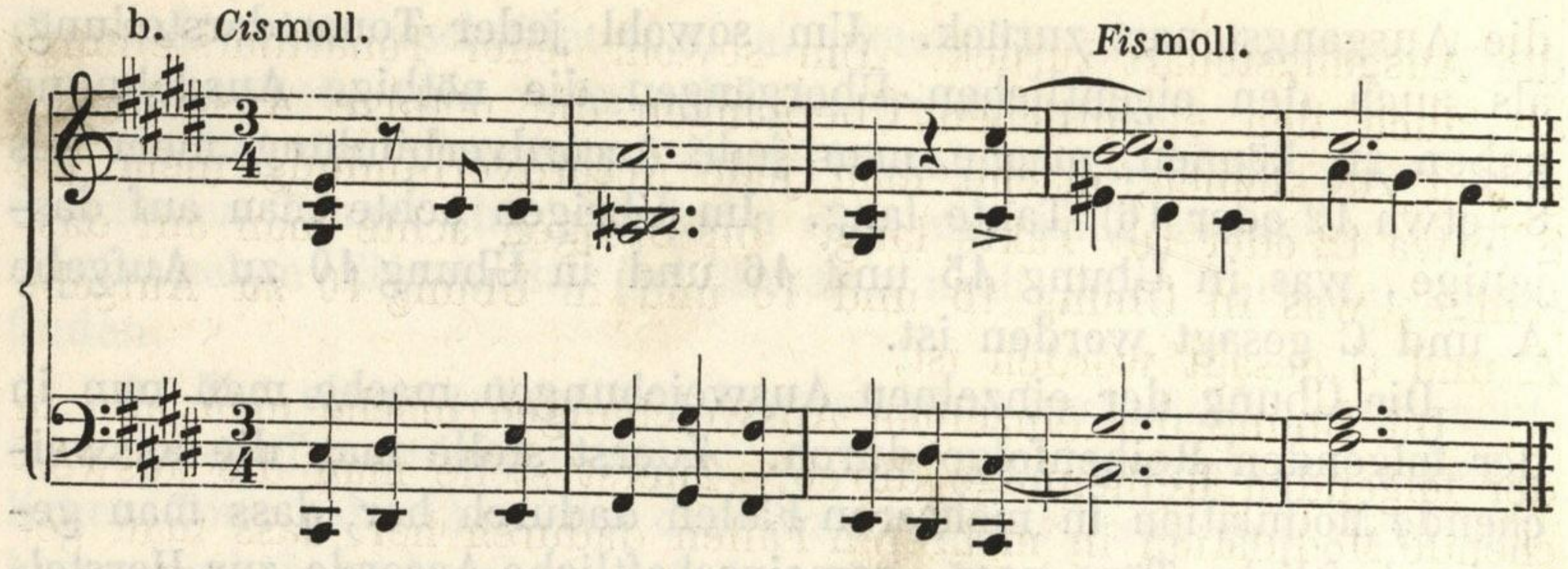
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die Ausgangstonart zurück. Um sowohl jeder Tonartdarstellung, als auch den eigentlichen Übergängen die nöthige Ausdehnung geben zu können, mache man jede Accordverbindung mehr als 8 (etwa 12 oder 16) Takte lang. Im Übrigen achte man auf dasjenige, was in Übung 15 und 16 und in Übung 10 zu Aufgabe A und C gesagt worden ist.

Die Übung der einzelnen Ausweichungen mache man nun in der folgenden Reihenfolge durch. Zuerst stelle man die ausweichende Modulation in mehreren Fällen dadurch her, dass man gemeinschaftliche Töne resp. gemeinschaftliche Accorde zur Herstellung der Verbindung benutzt (a.). Dann gebrauche man mehrfach die Veränderung eines Accordes durch chromatische Erhöhung und Vertiefung resp. durch Zufügung eines Tones, um aus einem Accorde der ersten Tonart einen Accord der zweiten Tonart zu erhalten (b.). Weiter suche man dann einen Accord der zweiten Tonart, der mit einem Accorde der ersten Tonart dadurch sehr nahe verwandt ist, dass beide Accorde einen gemeinschaftlichen Ton haben, von dem aus die Töne des neuen Accordes durch Grundintervalle zu finden sind (z. B. $c + G$, $C + f$ etc.); diesen gefundenen Accord benutze man dann zur Überleitung. Ferner gehe man zur Anwendung von dissonirenden Accorden über, wenn man den Übergang aus der ersten in die andere Tonart herstellen will. Endlich mag dann auch noch die Verwandtschaft durch Nachbarschaft und dergl. zu Hilfe genommen werden. Einige Ausweichungen stelle man auf möglichst (etwa 20fach) verschiedenen Wegen her, um so einen Überblick über die Unerschöpflichkeit des Materials zu erlangen.

a. *B* moll.

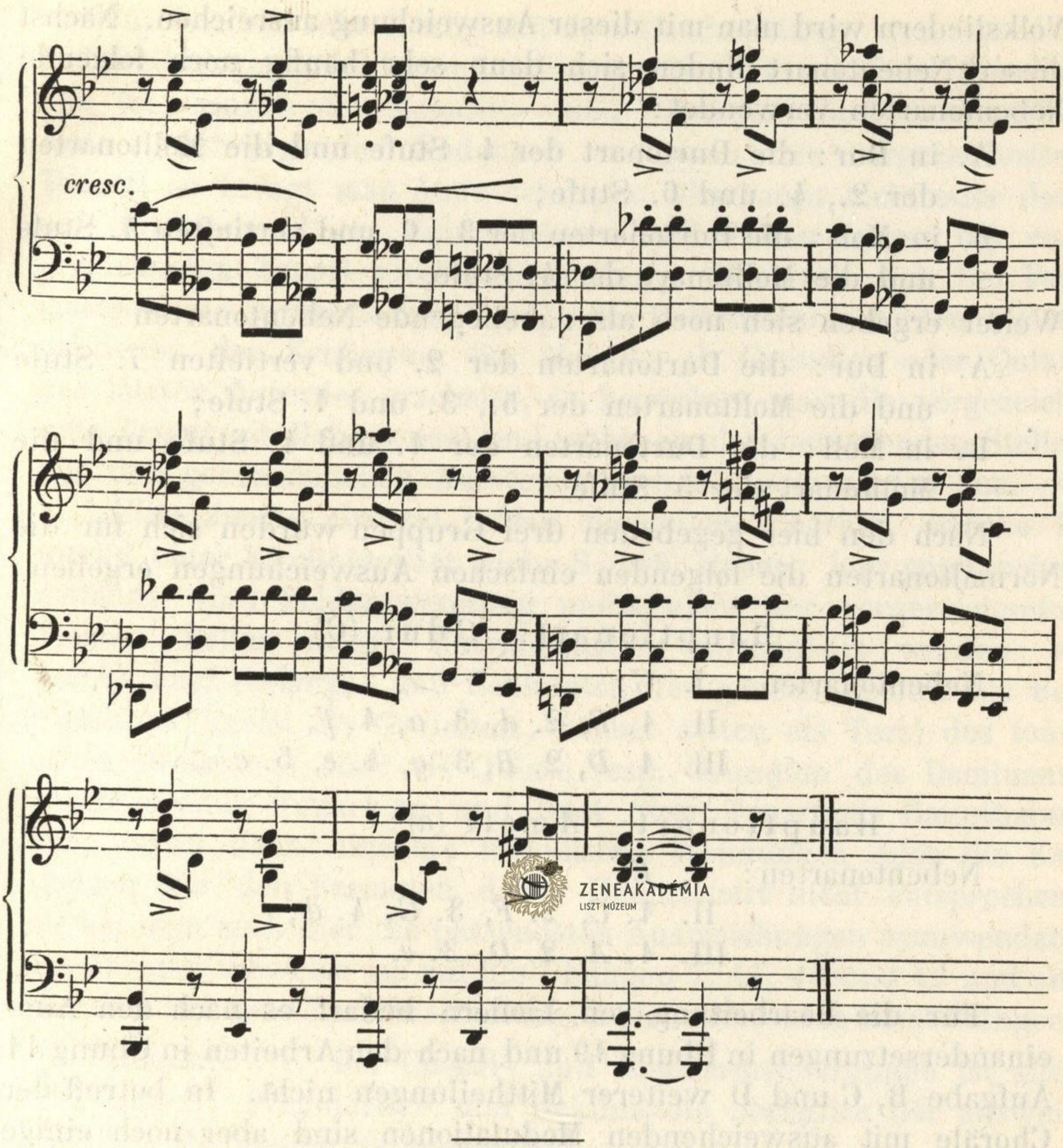
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Aufgabe C: Bilde Sätze und Perioden wie in Aufgabe B zur 18. Übung, aber unter Anwendung der verschiedenartigsten (ganzen, halben, plötzlichen, vorbereiteten) Ausweichungen.

Lösung: Über die Beachtung des rhythmischen Moments bei der ausweichenden Modulation ist das Nothwendige auf Seite 247 angedeutet. In betreff aller sonst erforderlichen Mittheilungen ist hier einfach auf Übung 14 Aufgabe B und C und Übung 18 Aufgabe B hinzuweisen, und somit genügt die Angabe einiger Beispiele vollkommen.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Zweites Kapitel.

20. Übung. Mehrstimmige Bearbeitung von Chorälen und Liedern mit Ausweichungen.

Erklärung. Choräle und Lieder müssen hinsichtlich der ausweichenden Modulation bei mehrstimmiger Bearbeitung von jeder Überladung und Unnatur frei gehalten werden. Das gilt ganz im besondern vom Chorale im strengen Satze und von dem volksthümlichen Liede und dem eigentlichen Volksliede. Bei derartigen Bearbeitungen beschränkt man sich daher am besten auf die einfacheren Ausweichungen (siehe S. 252). Am häufigsten tritt als Nebentonart in Dur wie in Moll die Durtonart der Dominante auf, was sich ja von selbst erklärt. In den meisten

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Volksliedern wird man mit dieser Ausweichung ausreichen. Nächst dieser Nebentonart finden sich dann sehr häufig noch folgende Nebentonarten verwendet:

A. in Dur: die Durtonart der 4. Stufe und die Molltonarten der 2., 4. und 6. Stufe;

B. in Moll: die Durtonarten der 3., 6. und vertieften 7. Stufe und die Molltonart der 4. Stufe.

Weiter ergeben sich noch als naheliegende Nebentonarten:

A. in Dur: die Durtonarten der 2. und vertieften 7. Stufe und die Molltonarten der 5., 3. und 1. Stufe;

B. in Moll: die Durtonarten der 1. und 4. Stufe und die Molltonart der 5. Stufe.

Nach den hier gegebenen drei Gruppen würden sich für die Normaltonarten die folgenden einfachen Ausweichungen ergeben:

Haupttonart: *C* dur (*C*):

Nebentonarten: I. *G*;
II. 1. *F*, 2. *d*, 3. *a*, 4. *f*;
III. 1. *D*, 2. *B*, 3. *g*, 4. *e*, 5. *c*.

Haupttonart: *A* moll (*a*):

Nebentonarten: I. *E*;
II. 1. *C*, 2. *F*, 3. *G*, 4. *d*;
III. 1. *A*, 2. *D*, 3. *e*.

Für die Bearbeitung von Liedern bedarf es nach den Auseinandersetzungen in Übung 19 und nach den Arbeiten in Übung 11 Aufgabe B, C und D weiterer Mittheilungen nicht. In betreff der Choräle mit ausweichenden Modulationen sind aber noch einige Bemerkungen nothwendig.

Bei Choralbearbeitungen ist es Brauch, die Modulation fast immer so zu führen, dass jede Verszeile (bei der Fermate) mit einem authentischen Ganz- oder Halbschlusse (siehe S. 106) endet und dass der Schlusston jeder Verszeile Grundton oder doch Quinte des letzten Accordes wird.

Man kann sämmtliche Choräle in Beziehung auf die Modulation in zwei grosse Gruppen bringen. In die erste Gruppe gehören solche Choralmelodien, die in modernen Tonarten stehen; bei ihnen entspricht sowohl die Anfangs- als auch die Schlusswendung der Melodie genau der vorgezeichneten Dur- oder Molltonart. Bei Harmonisirung dieser Choräle beginnt und schliesst man immer mit dem tonischen Dreiklange oder doch mit einem Hauptaccorde der vorgezeichneten Tonart und betrachtet diese Tonart als die Haupttonart; Choräle dieser Art, die in Moll

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

stehen, werden sehr häufig mit dem Durdreiklange statt mit dem Molldreiklange geschlossen. Entsprechen in solchen Chorälen alle Wendungen der Melodie — und besonders die bei jeder Fermate anzubringenden Kadenzen — genau der vorgezeichneten Tonart, so bringt man Ausweichungen überhaupt nicht oder doch nur durchgehend an. Sobald aber einzelne Wendungen der vorgezeichneten Tonart nicht entsprechen, oder wenn sich bei Fermaten keine authentischen Ganz- oder Halbkadenzen bilden lassen, in denen der Schlusston der Melodie als Grundton oder Quinte des letzten Accordes erscheint, so betrachtet man die vorgezeichnete Tonart als Haupttonart und wählt an den betreffenden Stellen aus den gebräuchlichen Ausweichungen die passendsten aus.

Eine zweite Gruppe bilden diejenigen Choräle, welche in irgend einer Kirchentonart (siehe S. 248) stehen; hier entsprechen Anfangs- und Schlusswendung meist nicht der vorgezeichneten Tonart. Sollen solche Choralmelodien harmonisirt werden, so nimmt man Anfangs- und Schlusston der ganzen Melodie als Bestandtheil (meist als Grundton, höchst selten als Terz) des tonischen Dreiklangs oder als Quinte resp. Grundton des Dominantaccordes einer Tonart an und fasst diese Tonart als Haupttonart auf; wenn dann einzelne melodische Wendungen oder die Kadenzen bei den Fermaten dieser Haupttonart nicht entsprechen, so hat man auch hier die passendsten Ausweichungen anzuwenden. Im übrigen verweise ich auf die Übungen 7, 11, 17 und 19 und auf die dort bei den Choralbearbeitungen etc. gemachten Bemerkungen.

Regeln: 1. Bei Choral- und Liedharmonisirungen ist alles Überladene, Fremdartige und Gekünstelte bezüglich der ausweichenden Modulation zu umgehen.

2. Am häufigsten ist in Dur und in Moll die Ausweichung nach der Durtonart der 5. Stufe (Oberdominanttonart).

3. Sehr gebräuchlich sind noch folgende Ausweichungen:
   A. in Dur: nach der Durtonart der 4. Stufe und nach den Molltonarten der 2., 4. und 6. Stufe;
   B. in Moll: nach den Durtonarten der 3., 6. und vertieften 7. Stufe und nach der Molltonart der 4. Stufe.

4. Seltener treten (ausser allen ungenannten Ausweichungen) die folgenden auf:
   A. in Dur: nach den Durtonarten der 2. und der vertieften 7. Stufe und nach den Molltonarten der 1., 3. und 5. Stufe;
   B. in Moll: nach den Durtonarten der 1. und 4. Stufe und nach der Molltonart der 5. Stufe.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

5. In den Chorälen ist die Modulation so zu führen, dass jede Verszeile mit einem authentischen Ganz- oder Halbschlusse endet und dass der jedesmalige Schlusston einer solchen Verszeile möglichst als Grundton oder als Quinte des Schlussaccordes auftritt.

6. Choräle, die in modernen Tonarten stehen, beginnt und schliesst man mit dem tonischen Dreiklange oder doch mit einem Hauptaccorde der vorgezeichneten Tonart, indem man im übrigen diese Tonart als Haupttonart behandelt.

7. Choräle, welche in den Kirchentönen stehen, beginnt und schliesst man mit derjenigen Tonart, deren tonischer oder Dominantdreiklang den Anfangs- und Schlusston der Melodie als Grundton oder als Quinte enthält, indem man dann diese Tonart als Haupttonart auffasst und ausserdem die Eigenthümlichkeiten des betreffenden Kirchentons (siehe S. 248) beachtet.

8. Mollchoräle werden häufig mit dem gleichnamigen Durdreiklange geschlossen.

Aufgabe: Bearbeite wie in Aufgabe E zu Übung 15 verschiedene Lieder und Choräle mit ausweichenden Modulationen zwei-, drei- und vierstimmig.

Lösung: Übungsmaterial bietet jedes Choralmelodienbuch und jede Liedersammlung für wenige Groschen in Fülle. Als Muster und Vorbilder können die L. Erk'schen Bearbeitungen von Kinder- und Volksliedern und die bei Peters erschienene Sammlung Bach'scher Choräle von L. Erk dienen. Nach genügender schriftlicher Übung versuche man die Lösung dieser Aufgabe auch gleich am Klaviere.

Drittes Kapitel.

21. Übung. Die Begleitung von Liedern und anderen Melodien.

Erklärung. Über die rhythmische Gestaltung von Begleitungsstimmen ist das Nothwendige schon aus Übung 13 bekannt und geläufig. Was die Einrichtung einer solchen Begleitung in harmonischer und modulatorischer Beziehung anlangt, so ist an dieser Stelle nur noch darauf hinzuweisen, dass ein Accordwechsel vorzugsweise auf die Taktanfänge und auf die Anfänge von Figuren verlegt und möglichst selten angewendet werden soll, im übrigen aber und besonders in Hinsicht auf die Ausweichungen dem Einfachen und Ungekünstelten in allen Fällen der Vorrang eingeräumt werden muss. Die begleitende Stimme soll ja nur unterstützen und aus-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

füllen; sie darf daher niemals die eigentliche Melodie in rhythmischer, harmonischer und modulatorischer Hinsicht an Interesse überbieten wollen. Die Begleitungsstimmen werden demnach sehr verschiedenartige Einrichtung haben müssen; dieselbe hängt ab von der Einrichtung der zu begleitenden Melodie, ferner von der Frage, ob es sich um eine blosse Begleitung handelt, oder ob dieser zugleich eine besondere Aufgabe (des Ausmalens und Charakterisirens etc.) zugemuthet wird, sodann von dem Charakter des Musikorgans, durch welches die begleitete Melodie vorgetragen wird und dergl. mehr. Die richtige Auswahl und Anordnung der Figuren und der Harmonieverbindungen ist hier lediglich Sache des Geschmacks; es stehen der Begleitung eben alle möglichen rhythmischen Figuren (neben den metronomischen und den begleitungs- und passagenmässigen Figuren mindestens noch die choral- und chorliedmässigen) und alle möglichen ausweichenden und leitereigenen Modulationen zur Verfügung. Nach der Lösung aller bis jetzt gestellter Aufgaben wird es jedoch kaum noch Schwierigkeiten bereiten, die richtige Wahl zu treffen; sind ja doch schon von Übung 7 ab allerlei Bemerkungen gegeben, die hier nur beachtet zu werden brauchen, um das Geeignete in allen Fällen zu finden.

Die Begleitung einer Melodie auf dem Klaviere kann in dreifacher Weise hergestellt werden, — mag es sich dabei um eine blosse unterstützende und ausfüllende Begleitung handeln, oder mag die Begleitung zugleich die Aufgabe haben, die Melodie zu umspielen, sie auszuschmücken und zu verzieren, gewisse Theile derselben auszumalen und besser zu charakterisiren und dergl. mehr.

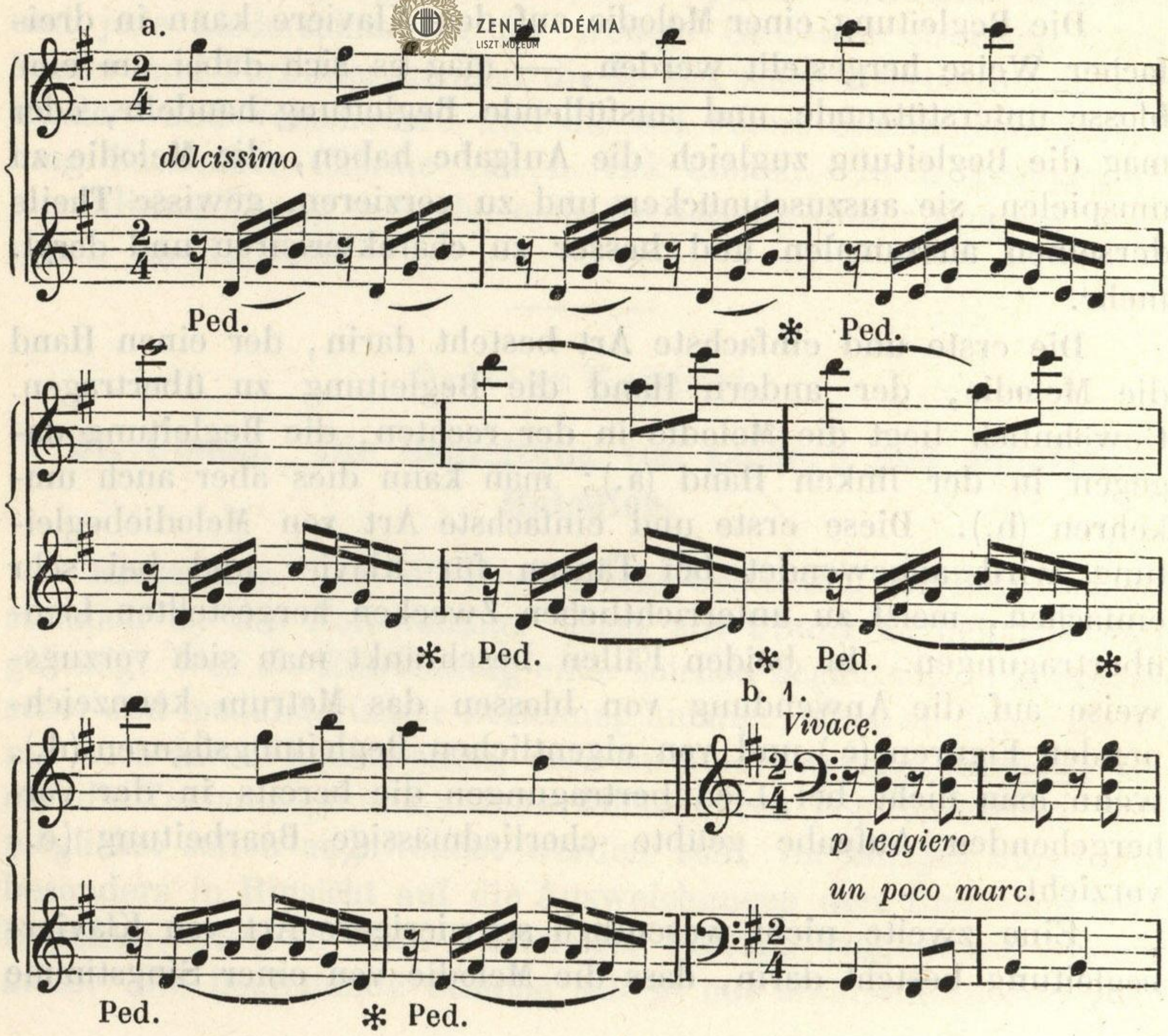
Die erste und einfachste Art besteht darin, der einen Hand die Melodie, der andern Hand die Begleitung zu übertragen. Gewöhnlich liegt die Melodie in der rechten, die Begleitung dagegen in der linken Hand (a.); man kann dies aber auch umkehren (b.). Diese erste und einfachste Art von Melodiebegleitung wird angewendet bei Tänzen für Klavier und bei sehr einfachen, meist zu unterrichtlichen Zwecken hergestellten Liedübertragungen. In beiden Fällen beschränkt man sich vorzugsweise auf die Anwendung von blossen das Metrum kennzeichnenden Figuren (c.) und von eigentlichen Begleitungsfiguren (d.), wenn man nicht bei Liedübertragungen die bereits in der vorhergehenden Aufgabe geübte chorliedmässige Bearbeitung (e.) vorzieht.

Eine zweite nicht wesentlich schwierigere Art von Klavierbegleitung besteht darin, dass die Melodie von einer Singstimme

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

oder von einem beliebigen Instrumente (Geige etc.) vorgetragen, die Begleitung dagegen auf beide Hände vertheilt wird. Diese Art wird vorzugsweise bei dem begleiteten Liede angewendet, aber auch bei Arrangements von Tänzen und Liedern für Klavier mit Geige, Flöte u. s. f. Auch hier ist die Einrichtung der Begleitung hinsichtlich der verwendeten rhythmischen Figuren ähnlich wie oben.

Bei der dritten und minder einfachen Art der Einrichtung einer begleiteten Melodie behält das Klavier die Melodie, gleichzeitig aber betheiligen sich auch beide Hände an der Ausführung der Begleitung. Diese Form tritt besonders bei kunstvolleren Tänzen, bei ausgeführteren Übertragungen (»Transscriptionen«) und Paraphrasirungen von Liedern und bei dem Liede ohne Worte für Klavier auf. Diese Art von Tanz- und Liedbearbeitungen wird in der folgenden Übung noch näher beleuchtet werden; hier sind daher nur die beiden zuerst genannten einfacheren Bearbeitungsweisen zu üben. Dass übrigens in allen Fällen die Begleitung auf die Melodie zu achten hat und daher häufig ihre Figuren mit Rücksicht auf die betreffende Stelle in der Melodie kleinen Abänderungen unterworfen werden müssen, ist wohl nicht erst noch besonders zu bemerken.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

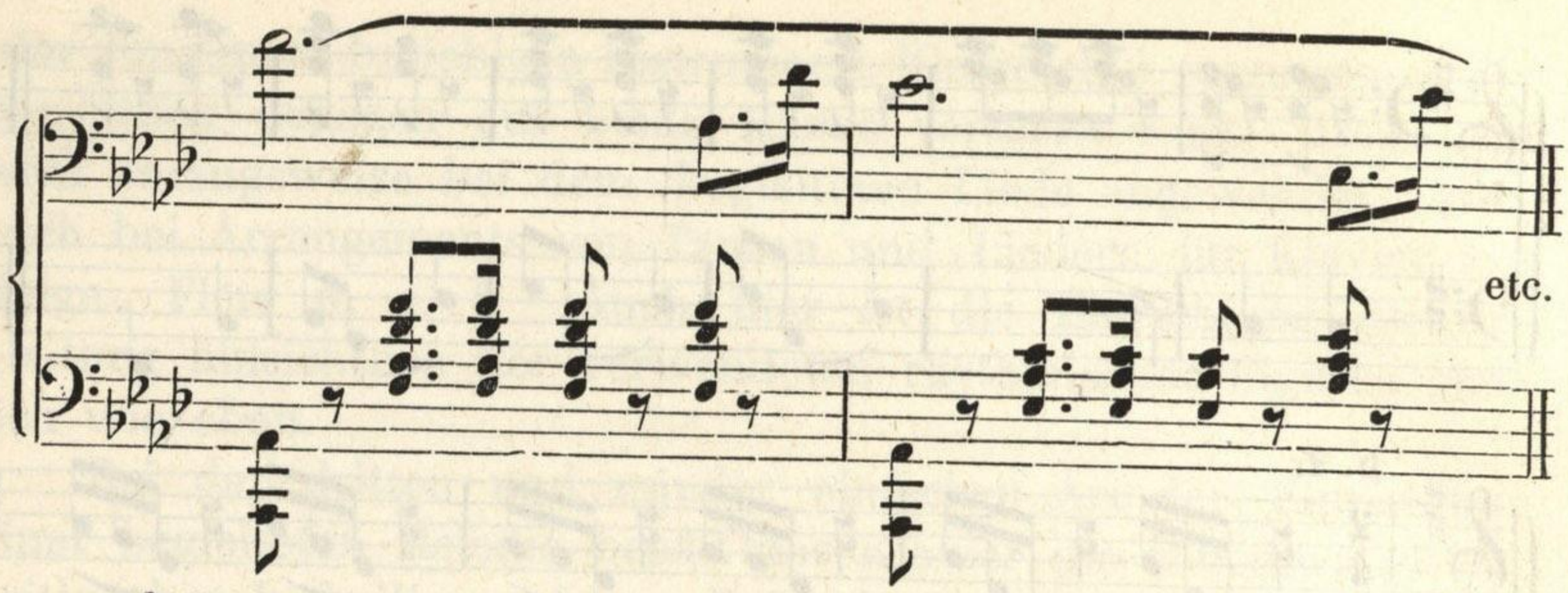
b. 2.

c. 1.

c. 2.

c. 3.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



d. 1.

d. 2.

d. 3.

e.

Regeln: 1. Die Begleitung muss in rhythmischer, harmonischer und modulatorischer Beziehung mit Rücksicht auf den Charakter der Melodie und möglichst ungekünstelt und natürlich gebildet werden.

2. Accordwechsel tritt möglichst selten und vorzugsweise nur auf Anfängen von neuen Takten oder bei neuen Figuren ein.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

3. Die Figuren der Begleitung erleiden häufig durch die Rücksichtnahme auf gleichzeitige Wendungen (Nachbartöne, Vorhalte und dergl.) in der Melodie kleine Abänderungen.

4. Die Begleitung soll die Melodie stützen, füllen, auch wohl ausschmücken, verzieren, umspielen, ausmalen und näher charakterisiren, niemals aber verdecken, überladen, verschnörkeln oder in anderer Weise wirkungslos machen.

Aufgabe: Arbeite zu den verschiedensten Tanz-, Lied- und ähnlichen Melodien eine Klavierbegleitung aus.

Lösung: Zunächst beginne der Schüler mit derjenigen Art der Bearbeitung, in welcher eine Hand die Melodie, die andere Hand die Begleitung spielt. Er suche sich erst die harmonische Grundlage der passenden Begleitung klar zu machen und bearbeite dann nach dieser Grundlage jede Melodie mehrfach unter Anwendung verschiedenartiger Begleitungsfiguren. Nach genügender schriftlicher Übung tritt die Übung am Klaviere ein. — Ist diese erste einfachere Begleitungsart bis zu gehöriger Fertigkeit erlernt, dann gehe der Schüler dazu über, Lieder, Tänze und andere Melodien für Klavier in Verbindung mit einer Singstimme oder mit irgend einem Instrumente zu arrangiren. Übungsmaterial findet sich in jeder Liedersammlung oder wird eventuell aus dem Gedächtnisse zu schöpfen sein.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Viertes Kapitel.

22. Übung. Transscriptionen, Paraphrasen und Variationen über gegebene Melodien.

Erklärung. In der vorhergehenden Übung wurde darauf hingewiesen, dass mit den vorhandenen Mitteln durch Bearbeitung von gegebenen Melodien sich Tonsätze für Klavier bilden lassen, die schon hervorragenderen Kunstwerth haben können. Der Unterschied dieser Arbeiten von den früher geübten Formen der Liedbearbeitung besteht darin, dass hier die Melodie mit in die Klavierstimme übernommen wird, auch wenn beide Hände bei der Begleitung betheiligt sind. Die jetzt zu übenden Formen bieten — gegenüber den anderen — grösseren Reichthum und grössere Selbständigkeit der Klavierstimme. Man kann in solchen Sätzen an einzelnen Stellen — (ähnlich wie in der ersten Bearbeitungsart der vorigen Übung) — der einen Hand die Melodie, der andern die Begleitung übertragen; man kann weiter neben den

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

metronomischen, begleitungs- und passagenmässigen Figuren auch noch choral- und chorliedmässige und andere Wendungen in der Begleitung gebrauchen; man kann ferner in der Begleitung mehrere Arten von Figuren combiniren und so die Begleitung reicher und lebendiger gestalten (siehe Übung 14); man kann endlich auch die Melodie in der aus Übung 12 Aufgabe D bekannten Weise verändern. Alle diese Möglichkeiten können in einem und demselben Tonsatze Anwendung finden, und so kann eine mit Geist, Geschick und Geschmack hergestellte derartige Bearbeitung einer Melodie das Interesse des Hörers in hohem Maasse fesseln.

Legt man bei solchen Bearbeitungen das Hauptgewicht darauf, dass die Melodie in einer ihrem Charakter und ihrer Einrichtung, so wie dem betreffenden Texte möglichst entsprechenden Gestalt und Umhüllung auf das Klavier übertragen werde, so erhält man Bildungen, die in der Kunstsprache als sogenannte »Transscriptionen« bekannt sind. Als Muster für derartige Arbeiten können besonders die Übertragungen Beethoven'scher, Schubert'scher und anderer Lieder und Melodien von Fr. Liszt gelten; Fr. Liszt ist ja eben als Schöpfer dieser Form zu nennen. Eine Vergleichung der Originalkompositionen mit den Transscriptionen wird dem Schüler für seine Arbeiten ganz besonders nützlich sein [1]).

Diese Arbeiten unterscheiden sich von der in der vorigen Übung behandelten zweiten Art nur dadurch, dass auch die Melodie der Begleitung (auf dem Klaviere) eingegliedert wird, und dass die Bearbeitung reicher und der Melodie und dem Texte entsprechender zu gestalten ist.

Wird das Hauptgewicht auf die Bearbeitung der Begleitung gelegt und die Melodie nur als Faden für die Aufreihung der einzelnen Perlen der Erfindung angesehen, so ergeben sich Tonsätze, die man gewöhnlich als »Phantasien«, »Paraphrasen« etc. bezeichnet. Meist werden freilich zu derartigen Tonsätzen nicht einzelne vollständige Melodien verwerthet, sondern es werden mehrere Motive aus einem grösseren Ganzen (einer Oper z. B.)

---

1) Es sind solche Transscriptionen von Liszt erschienen über Lieder von Fr. Schubert (»Zwölf Lieder«, »Schwanengesang«, »Winterreise«, »Die Rose«, »Lob der Thränen«, »Müllerlieder«, »Sechs Melodien«, »Geistliche Lieder«), Beethoven (18 Nummern), Mendelssohn (9 Nummern), Rob. Franz (3 Hefte), Schumann (»Liebeslied«), C. M. v. Weber (»Schlummerlied«), R. Wagner (»An den Abendstern«), über Melodien von Chopin (»Polnische Melodien«), Rossini (14 Nummern), Mercadante (6 Nummern), Donizetti (3 Nummern), über Nationalmelodien (aus der Ukraine, aus Polen, aus Russland, aus Bearn) und über Tänze (»Valses-Caprices d'après Fr. Schubert«, 9 Hefte).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zu Grunde gelegt. Von den Transscriptionen unterscheiden sich diese Arbeiten noch dadurch, dass vorzugsweise glanzvolle Figuren in der Begleitung zur Anwendung gelangen. Vorbilder für diese Arbeiten findet der Schüler unter den »Fantaisies«, »Paraphrases«, »Reminiscenses«, »Souvenirs« etc. von Fr. Lizst, A. Rubinstein und Joachim Raff etc.; freilich wird nur dem Talentvollen eine Anlehnung an solche Muster möglich sein, während sich Talentlose mit der Nachahmung der einfacheren (freilich als Kompositionen auch ganz werthlosen) »Divertissements«, »Fantaisies« etc. von Henri Karr, Fr. Hünten, Henri Herz und andern begnügen müssen.

Sobald endlich drittens eine Melodie (das Thema) zwar die Grundlage des ganzen Tonsatzes bildet, das Hauptgewicht aber gleichwohl nur auf die Verschiedenartigkeit der Bearbeitungen des Themas gelegt und hierbei auch das Thema selbst mit verändert (variirt) wird, so entsteht eine Form, die man mit dem Namen »Thema mit Variationen« benennt. Hierbei ist sowohl hinsichtlich der Begleitung, als auch in betreff der Melodieveränderung alles statthaft, was aus den bisherigen Übungen bekannt und geläufig ist. Musterbeispiele für diese Form findet man in vielen Klaviersonaten unserer Klassiker, besonders aber in den als selbständige Werke erschienenen Variationen von Seb. Bach, Mozart, Beethoven und anderen Meistern [1]).

Regeln: 1. Als Formen für die Bearbeitung einer Melodie für das Klavier allein bieten sich Transscriptionen, Paraphrasen (resp. Phantasien etc.) und Variationen.

2. Man halte sich bei solchen Arbeiten an gute Muster, wie sie oben namhaft gemacht worden sind.

---

1) Ich mache folgende Meister mit ihren Werken namhaft: 1. Seb. Bach (Aria con 30 Variazioni); 2. A. W. Mozart (Variationen über ein Menuett von Fischer; Variationen über »Je suis Lindor«); 3. L. v. Beethoven (Fünfzehn Variationen mit einer Fuge in *Es*, op. 35; Drei und dreissig Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli; Ein und zwanzig Folgen von Variationen für Klavier allein; Zwei Hefte Variationen zu vier Händen); 4. Felix Mendelssohn-Bartholdy (Variations sérieuses in *F*, op. 54); 5. Rob. Schumann (Andante und Variationen für zwei Pianoforte, op. 46); 6. Fr. Schubert (Variationen für Klavier zu vier Händen, op. 10); 7. H. Herz (Variations de bravoure sur la romance de Joseph, in *C*dur, op. 20); 8. Ign. Moscheles (Bravourvariationen über den Alexandermarsch, op. 32); 9. Ad. Henselt (Variations de Concert, op. 11); 10. C. Reinecke (Variationen über ein Thema von Seb. Bach, op. 52); 11. J. Brahms (Variationen mit der Fuge über ein Thema von Händel, op. 24; Studien, op. 35; Variationen über ein Thema von Paganini; Variationen über ein Thema von Rob. Schumann, op. 9).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Aufgabe: Bilde aus vorhandenen Melodien Transscriptionen, Phantasien und Themen mit Variationen.

Lösung: Zunächst beginnt man mit der Übung der Transscriptionen. Material bieten die auf S. 126 ff. gegebenen Liedmelodien; man kann aber auch kunstvollere Lieder (von Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann, R. Franz, Jensen etc.), sowie Melodien aus Opern, Oratorien u. s. f. verwerthen. Nach erlangter Fertigkeit geht man zur Übung der Phantasien über. Das Übungsmaterial ist hier dasselbe, wie bei den Transscriptionen. Muster für beide Gattungen sind oben in der Erklärung namhaft gemacht. Als letzte hierher gehörige Übung ist dann das »Thema mit Variationen« zu behandeln. Hier wähle man als Grundlage (Thema) einfachere und kürzere liedartige Sätze, bearbeite aber jedes Thema möglichst verschiedenartig und möglichst oft (15 bis 20 mal). Gerade das Variiren ist für die freie Komposition von grosser Wichtigkeit, und Gewandtheit in dieser Kunst bringt jedem Komponisten ganz unberechenbare Vortheile. Wer also weiter strebt, lege ja grosses Gewicht auf diese Übung und sehe sich besonders auch möglicht viele Mustervariationen guter Meister recht genau an. Aber selbst für den, der diesen Lehrgang nur zur Erlangung eines möglichst eingehenden Verständnisses für musikalische Formen durchmacht, wird eine solche Übung von grossem Vortheil und sicher auch nicht ohne Interesse und ohne Reiz sein.

Fünftes Kapitel.

23. Übung. Satz für vier- und mehrhändiges Klavierspiel.

Erklärung. Die Mannigfaltigkeit und der Reichthum des bis jetzt bekannten Materials können dadurch noch bedeutend gesteigert werden, dass man für zwei, drei oder mehrere Spieler (vier-, sechs- und achthändig) schreibt. Zwei Spieler können an einem Instrumente beschäftigt werden; man kann aber auch für jeden ein besonderes Instrument bestimmen. Im ersteren Falle erhält der Spieler der oberen Stimme (»Primo«) vorzugsweise die Aufgabe, welche beim Satze für zwei Hände der rechten Hand zufällt; der andere Spieler (»Secondo«) vertritt dann mehr die linke Hand. Es sind aber auch gar mancherlei andersartige Kombinationen möglich. Schreibt man für zwei Instru-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mente, so tritt jedes der beiden Instrumente selbständig dem andern gegenüber, und die Abwechselung wird dadurch noch bedeutend vermehrt. Äehnlich verhält es sich, wenn man drei oder mehr Spieler an zwei, drei oder mehreren Instrumenten in Thätigkeit setzt.

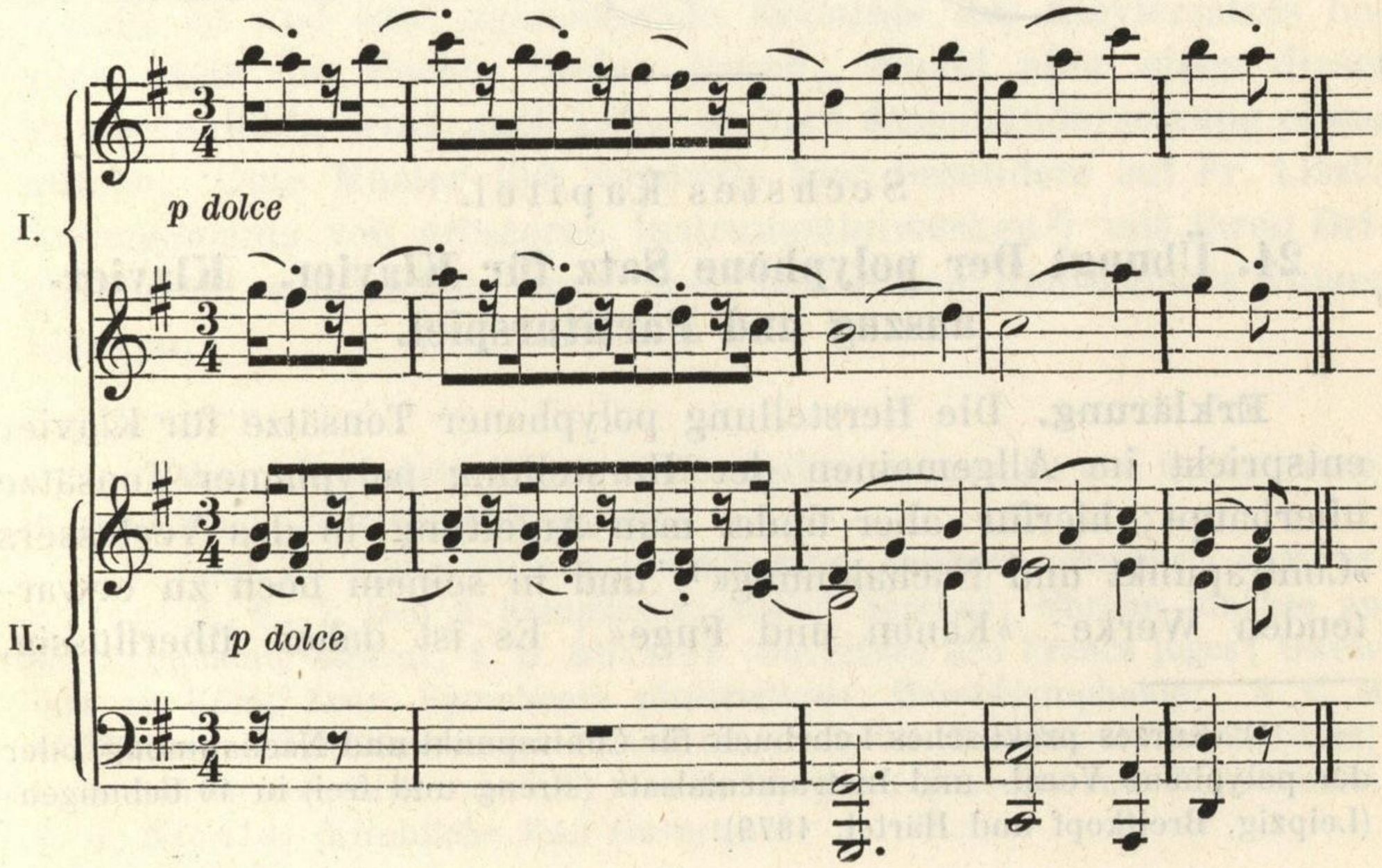
Regeln: 1. Bei dem Satze für mehr als zweihändiges Klavierspiel kann man mehrere Spieler (Primo und Secondo) an einem Instrumente beschäftigen, man kann aber auch jedem Spieler sein besonderes Instrument (Piano primo, Piano secondo) anweisen.

2. Im ersteren Falle fällt dem zweiten Spieler in der Regel mehr diejenige Aufgabe zu, welche bei zweihändigem Spiele der linken Hand zukommt. Im zweiten Falle dagegen treten die einzelnen Instrumente einander als gleichberechtigt gegenüber.

Aufgabe: Bearbeite mehrere Transscriptionen und Themen mit Variationen a. für zwei Spieler an einem Instrumente (vierhändig), b. für zwei Spieler an zwei verschiedenen Klavieren.

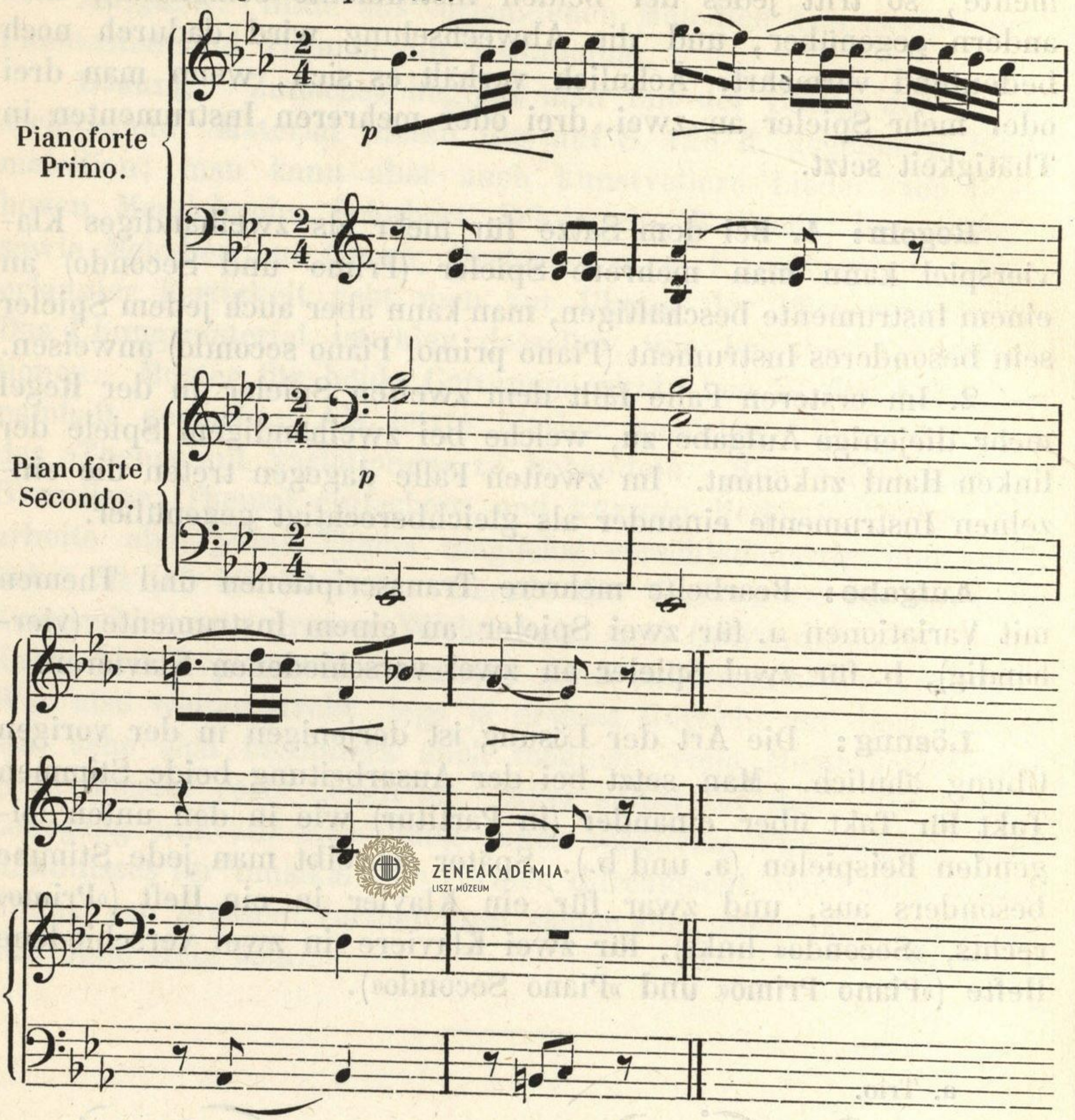
Lösung: Die Art der Lösung ist derjenigen in der vorigen Übung ähnlich. Man setzt bei der Ausarbeitung beide Stimmen Takt für Takt über einander (in Partitur) wie in den unten folgenden Beispielen (a. und b.). Später schreibt man jede Stimme besonders aus, und zwar für ein Klavier in ein Heft (»Primo« rechts, »Secondo« links), für zwei Klaviere in zwei verschiedene Hefte (»Piano Primo« und »Piano Secondo«).

a. Trio.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

b. *Larghetto espressivo.*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sechstes Kapitel.

24. Übung; Der polyphone Satz für Klavier. Klavierauszug und Partiturspiel.

Erklärung. Die Herstellung polyphoner Tonsätze für Klavier entspricht im Allgemeinen der Herstellung polyphoner Tonsätze überhaupt; hierfür aber findet man Anleitung in des Verfassers »Contrapunkt und Nachahmung«[1]) und in seinem noch zu erwartenden Werke: »Kanon und Fuge«. Es ist daher überflüssig,

1) »Kurzes praktisches Lehrbuch für Contrapunkt und Nachahmung, oder der polyphone Vocal- und Instrumentalsatz (streng und frei) in 40 Uebungen« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1879).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hier näher auf den polyphonen Satz für Klavier einzugehen. Weiterstrebende werden einfach auf jene Arbeiten und auf ähnliche Werke anderer Autoren[1]) zu verweisen sein.

Homophone Tonsätze freier Erfindung für Klavier hervorbringen zu lehren, wird der Verfasser ebenfalls zum Gegenstande besonderer Arbeiten machen; dieselben liegen bis jetzt aber nur in den nöthigsten Vorarbeiten vor und bedürfen wahrscheinlich noch längerer Zeit bis zu ihrer Fertigstellung. Mit den hier gewonnenen Kenntnissen aber wird der talentvolle Schüler schon vorwärts kommen, wenn er sich bei derartigen Versuchen zunächst an gute klassische Muster anlehnt, um die Formen in seine Gewalt zu bekommen. Sein Blick ist geschärft, und das einschlägliche Material hat er in seiner Hand; er wird daher jetzt auch ohne Führer fertig werden. Im übrigen findet er beherzigenswerthe Winke in den verschiedensten »Kompositionslehren« und »Formenlehren«, an denen kein Mangel ist; noch besser thut der angehende Komponist freilich, wenn er den Rath eines tüchtigen Lehrers zu Hülfe nimmt.

Eine weitere Übung kann sich aber ohne weiteres an diesen Lehrgang anschliessen. Diese Übung besteht darin, Tonsätze, die für mehrere Instrumente oder für das ganze Orchester geschrieben sind, für das Klavier einzurichten (zu »arrangiren«). Bei solchen »Arrangements« wird man darauf zu sehen haben, dass die Wirkung des Originals möglichst annähernd wiedergegeben ist, alle Wendungen und Figuren aber gut klaviermässig gesetzt und dargestellt werden. Diese Hauptregel wird einen Musiker, der mit richtiger Empfindung und mit gutem Geschmacke begabt ist und eine ausreichende Kenntnis des Klaviersatzes besitzt, stets das Rechte finden lassen; sobald aber eines dieser Momente fehlt, wird auch keine weitere Auseinandersetzung etwas nützen. Gute Muster (ich verweise hier besonders auf Fr. Liszt's Arrangements von grösseren Instrumentalwerken[2]) mit ihren Originalen zu vergleichen, wird noch bei weitem den meisten Nutzen bringen.

---

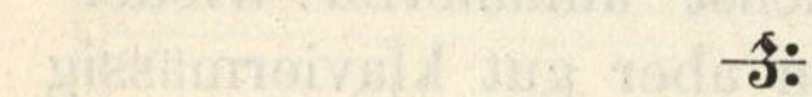
1) Man findet solche Werke in des Verf. »Contrapunkt und Nachahmung« in genügender Zahl namhaft gemacht.

2) Liszt hat Kompositionen von folgenden Meistern arrangirt: 1. Beethoven (5., 6., 7. und 9. Symphonie; Grand Septuor; Marche funèbre aus der Symphonie eroica); 2. H. Berlioz (Ouverture des Francs juges; Ouverture zu König Lear; Symphonie phantastique; Haroldsymphonie); 3. C. M. v. Weber (Ouverture zum Freischütz und zu Oberon; Jubelouverture); 4. Rossini (Ouverture zu Tell); 5. R. Wagner (Ouvert. zum Tannhäuser); 6. O. Nicolai (Kirchliche Fest-Ouverture).

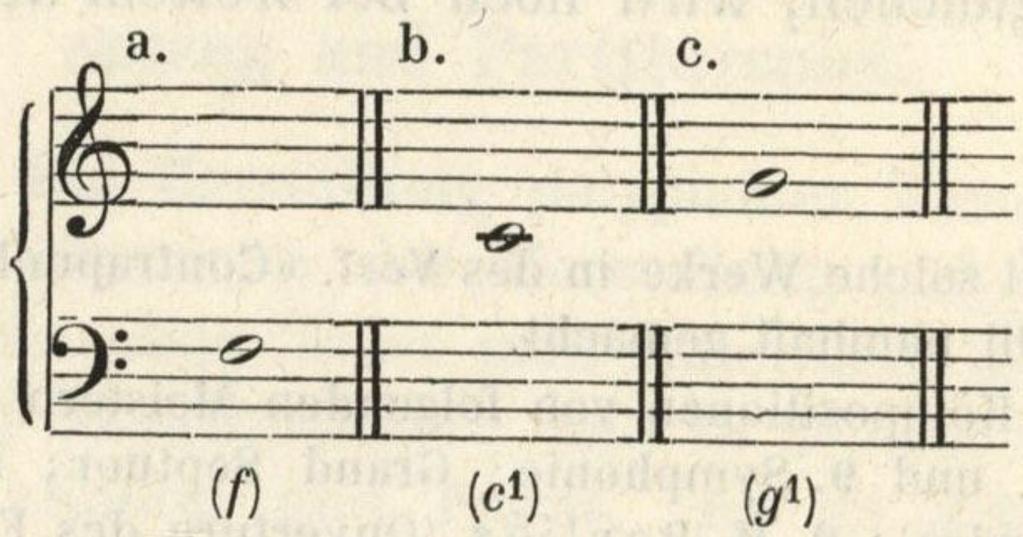
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Um nun aber die Originale selbst betrachten zu können, dazu bedarf man der Fertigkeit des »Partiturlesens«. Diese Fertigkeit ist nur nach langer Übung und am besten gleichzeitig mit dem Partiturspielen zu erlernen. Die Vorkenntnisse für beide Fertigkeiten erwirbt man sich am bequemsten bei den kontrapunktischen Übungen, wenn man dieselben in alten Schlüsseln arbeitet, und könnte ich hier auf meinen »Contrapunkt» verweisen. Um aber auch beim alleinigen Gebrauche des vorliegenden Lehrganges die Wege zu ebnen, mögen hier einige allgemeine Winke Platz finden.

Als Vorbereitung für das Lesen und Spielen von Partituren empfiehlt es sich, Choräle und Lieder wie in Übung 11 und 20 zunächst zwei-, dann drei- und vierstimmig auszusetzen, aber so, dass jede Stimme ihr gesondertes System und ihren gesonderten Schlüssel erhält. Hierbei ist auf alle überhaupt möglichen Schlüsselzeichen Rücksicht zu nehmen. Bekanntlich beschränkt man sich bei Anwendung der Schlüssel auf drei verschiedene Zeichen, den g'-, den c'- und den f-Schlüssel. Der letzte Schlüssel deutet das kleine f (a.), der mittelste das eingestrichene c' (b.) und der erste das eingestrichene g' (c.) an. Der f-Schlüssel und der g'-Schlüssel haben folgende Formen: . Alle anderen Schlüsselzeichen, und insbesondere die folgenden:



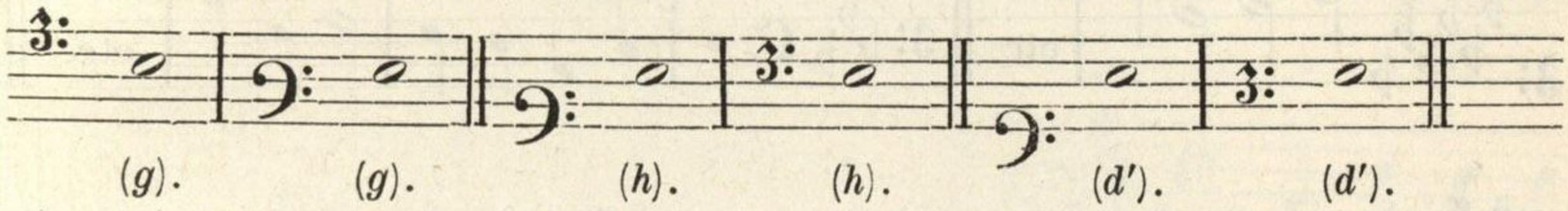
sind c'-Schlüssel. Die Stellung des Schlüsselzeichens auf irgend einer Linie deutet an, dass auf der so bezeichneten Linie der durch den Schlüssel angegebene Ton stehen soll. Diese Stellung des Schlüssels wird bei dem f- und dem c'-Schlüssel besonders durch die beiden Punkte, bei dem g'-Schlüssel dagegen durch das Oval bezeichnet.



Man könnte nun jeden der drei Schlüssel auf jede der fünf Linien eines Liniensystems setzen. Verschiedene unter diesen Schlüsseln haben aber ganz gleiche Bedeutung. So fallen zusammen:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

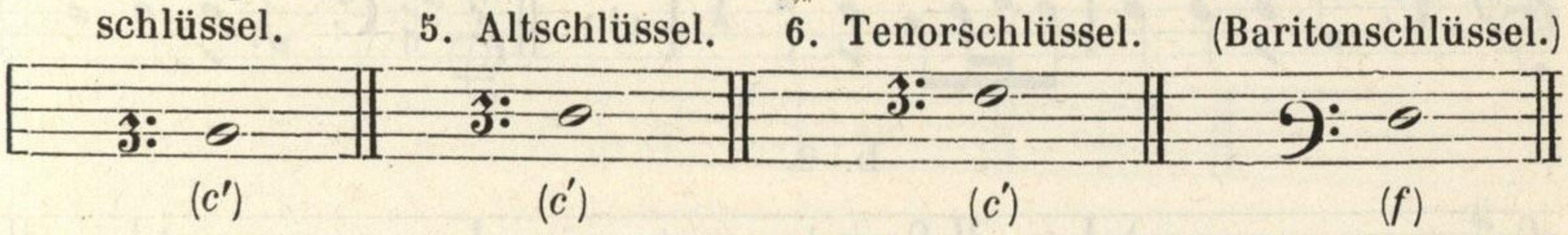
1. der *g'*-Schlüssel 5. Linie mit dem *c'*-Schlüssel 3. und dem *f*-Schl. 1. Linie (*a*);
2. » *g'*- » 4. » » » *c'*- » 2. Linie (*b*);
3. » *g'*- » 3. » » » *c'*- » 1. » (*c*);
4. » *c'*- » 5. » » » *f*- » 3. » (*d*);
5. » *f*- » 2. » » » *c'*- » 4. » (*e*);
6. » *f*- » 1. » » » *c'*- » 3. » (*f*);



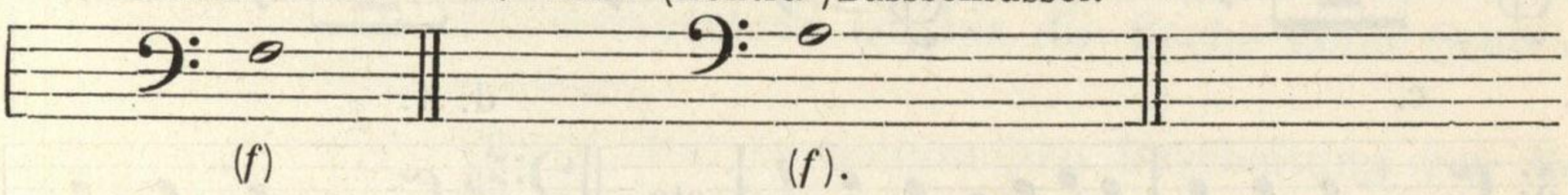
Es blieben dem entsprechend nur folgende Schlüssel in Verwendung:

1. Französischer Violinschlüssel. 2. Violinschlüssel. 3. Sopranschlüssel.

4. Mezzosopranschlüssel. 5. Altschlüssel. 6. Tenorschlüssel. 7. Hoher Bassschl. (Baritonschlüssel.)



8. Bassschlüssel. 9. Tiefer (Kontra-)Bassschlüssel.

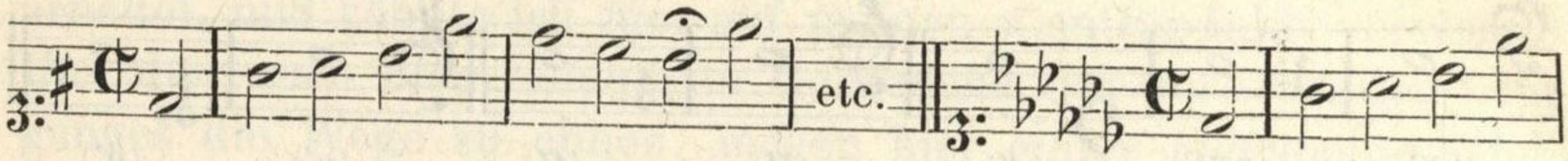


Man stelle nun zunächst verschiedene Choral- und Liedmelodien in verschiedenen Schlüsseln dar und spiele dieselben nach dieser Darstellung durch. Ist dieses genügend geübt, so transponire man die Melodien, indem man sich nach einander die verschiedensten Schlüssel mit den nothwendigen Versetzungszeichen vorgesetzt denkt. Durch Vorsetzen eines anderen Schlüssels werden die Stammtöne des Liniensystems theils um grosse Terzen, reine Quinten, grosse Septimen und grosse Nonen, theils um kleine Terzen, verminderte Quinten, kleine Septimen und kleine Nonen höher oder tiefer gesetzt. Es kann daher jeder Schlüssel mit verschiedenen Vorzeichnungen angewendet werden. Man wähle immer die einfachste Vorzeichnung und benutze mehrere Möglich-

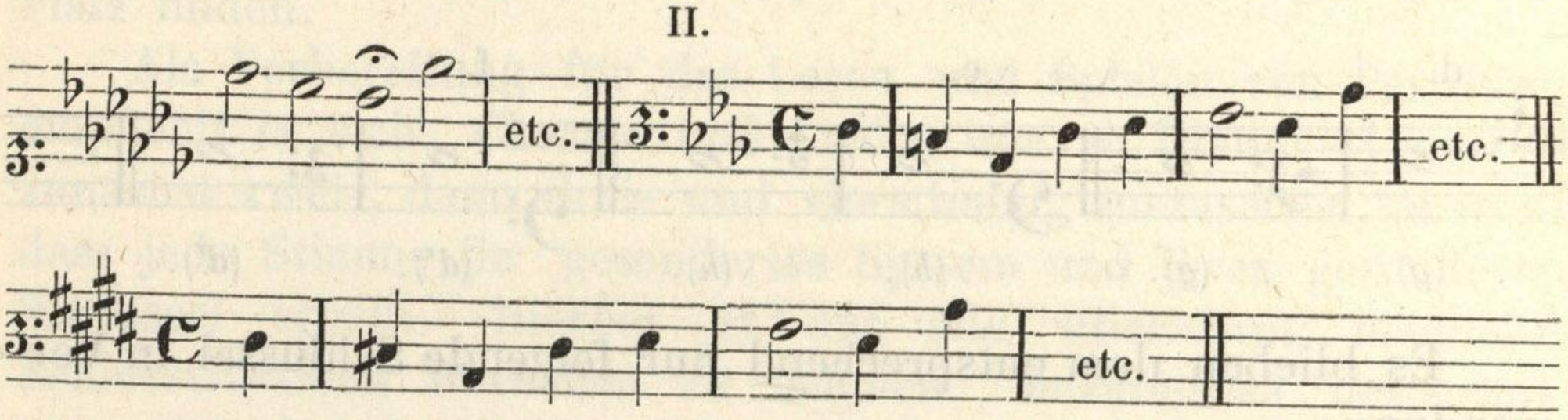
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

keiten nur dann, wenn die Zahl von sechs Vorzeichnungen nicht überschritten zu werden braucht. Als Vorübung hierzu mag man zuerst verschiedene Melodien durch blosses Abändern der Vorzeichnung einen Halbton höher resp. tiefer transponiren wie folgt:

I.



II.

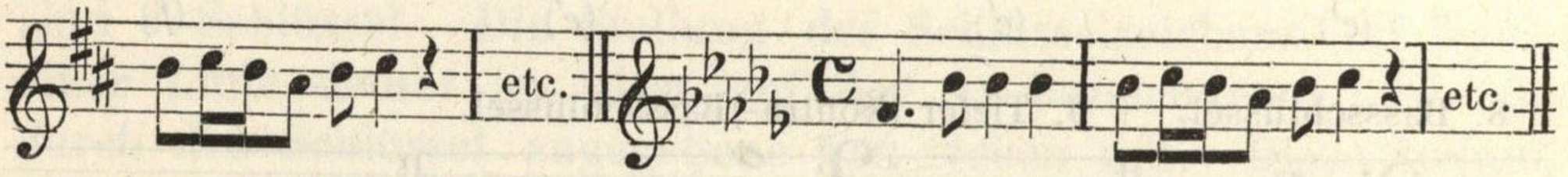


Nachdem dieses schriftlich geübt ist, geht man zur Ausführung am Klaviere über. Hierauf transponire man verschiedene Melodien durch Anwendung anderer Schlüssel schriftlich wie folgt:

I. a.

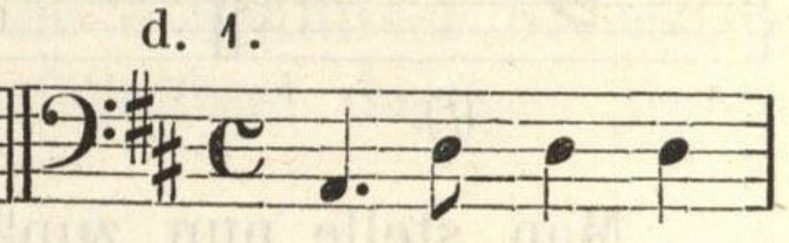
b. 1.

b. 2.

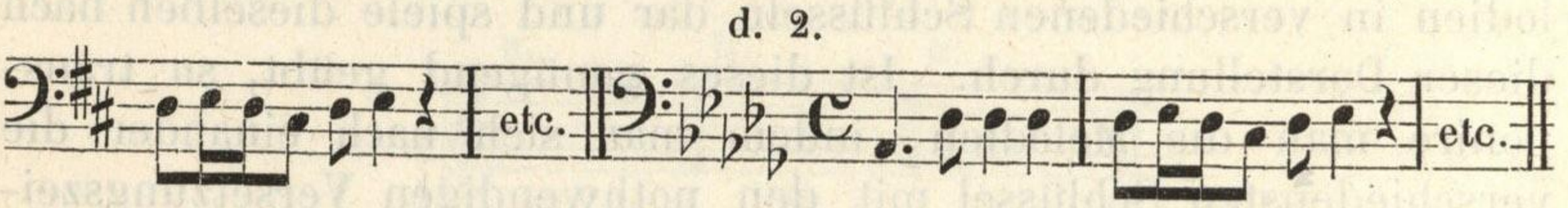


c.

d. 1.

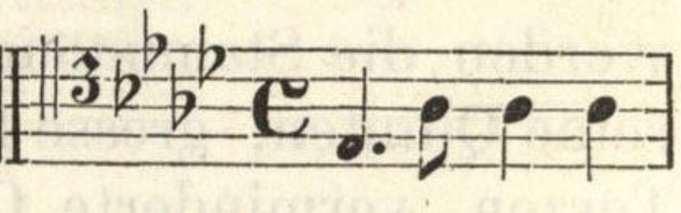


d. 2.

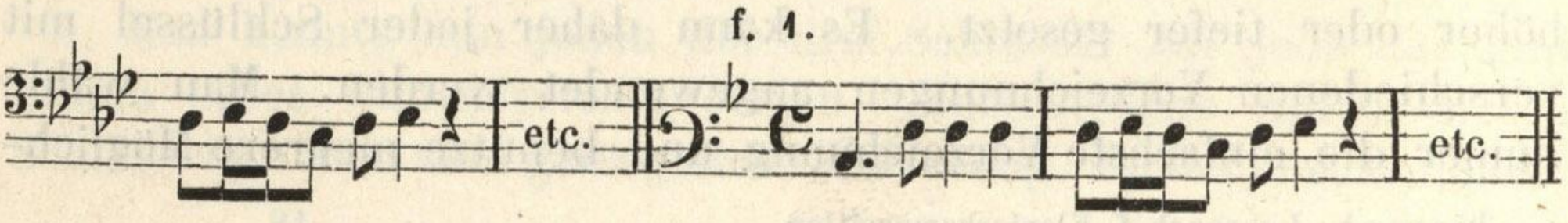


e. 1.

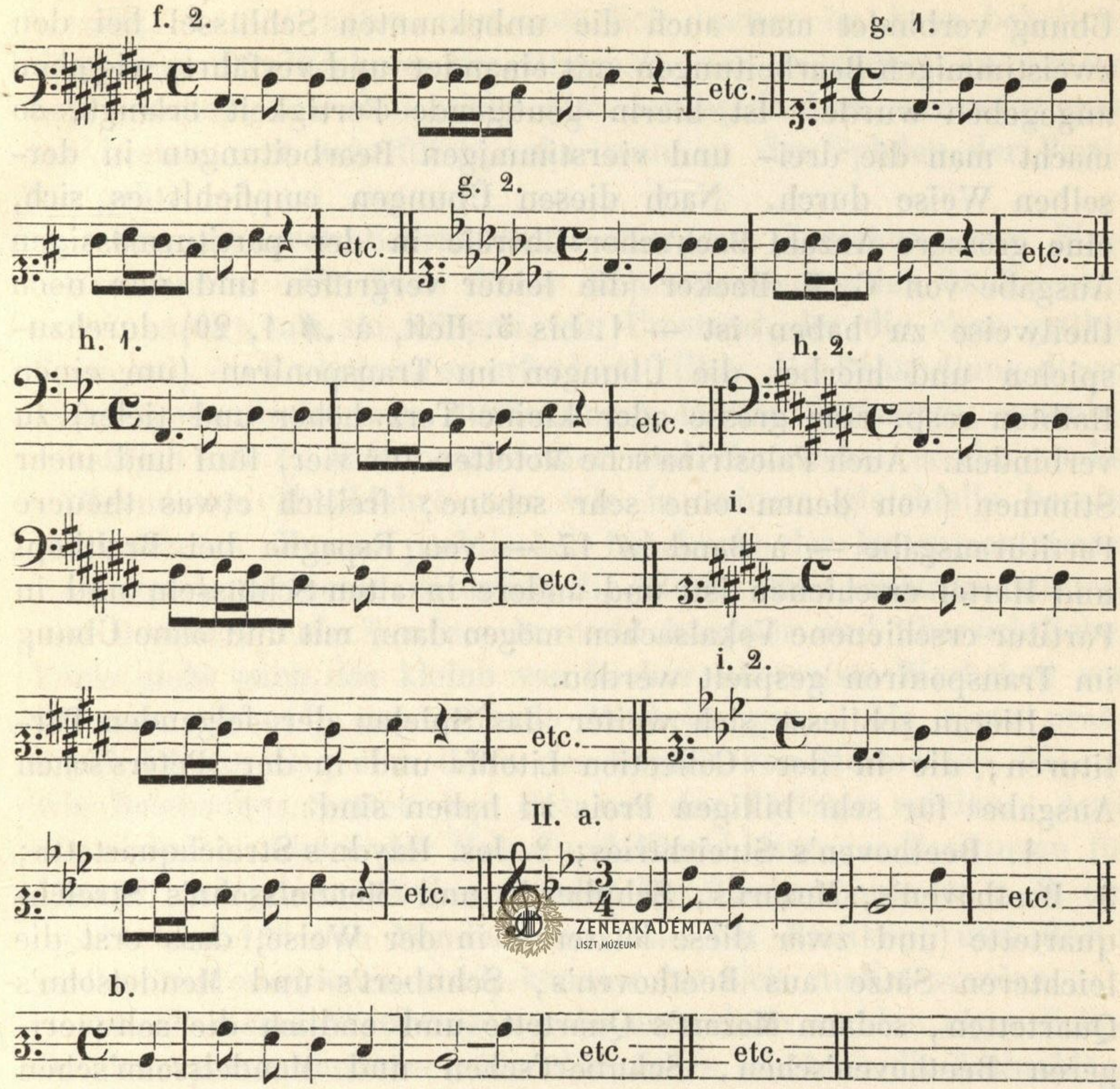
e. 2.



f. 1.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Auf diese schriftliche Übung folgt dann dieselbe Übung am Klaviere, die soweit fortzusetzen ist, bis die Sache keine Schwierigkeiten mehr darbietet.

Dann schreite man zur zweistimmigen Bearbeitung von Melodien fort. Man verbinde hier zuerst einen bekannten Schlüssel (𝄞 und 𝄢) mit einem unbekannten. Die Schlüssel sind in der Übersicht (S. 273) von dem höchsten nach dem tiefsten hin angeordnet; ein früher aufgeführter Schlüssel muss daher immer auf dem Systeme über einem später aufgeführten stehen. Im übrigen wechsele man mit der Wahl der unbekannten Schlüssel möglichst oft. Jede Bearbeitung spiele man dann am Klaviere durch und suche sie in der oben angegebenen Weise durch Vorsetzen anderer Schlüssel zu transponiren[1]). Bei genügender

---

1) Bei Anwendung von zwei und mehr Schlüsseln wird natürlich die Zahl der Möglichkeiten geringer, einen Tonsatz durch Schlüsseländerung zu

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Übung verbindet man auch die unbekannten Schlüssel bei den zweistimmigen Bearbeitungen mit einander und verfährt, wie oben angegeben wurde. Ist hierin genügende Fertigkeit erlangt, so macht man die drei- und vierstimmigen Bearbeitungen in derselben Weise durch. Nach diesen Übungen empfiehlt es sich, eine grössere Anzahl Bach'scher Choräle in der partiturmässigen Ausgabe von C. F. Becker (die leider vergriffen und nur noch theilweise zu haben ist — 1. bis 5. Heft, à ℳ 1, 20) durchzuspielen und hierbei die Übungen im Transponiren (um einen Halbton resp. eine grosse oder kleine Terz höher und tiefer) zu verbinden. Auch Palestrina'sche Motetten für vier, fünf und mehr Stimmen (von denen eine sehr schöne, freilich etwas theuere Partiturausgabe — à Band ℳ 17 — von Espagne bei Breitkopf und Härtel erschienen ist) und andere in alten Schlüsseln und in Partitur erschienene Vokalsachen mögen dann mit und ohne Übung im Transponiren gespielt werden.

Hieran schliesst sich weiter das Spielen der folgenden Partituren, die in der »Collection Litolff« und in der »Peters'schen Ausgabe« für sehr billigen Preis zu haben sind:

1. Beethoven's Streichtrios; 2. Jos. Haydn's Streichquartette; 3. Beethoven's, Mozart's, Schubert's und Mendelssohn's Streichquartette (und zwar diese letzteren in der Weise, dass erst die leichteren Sätze aus Beethoven's, Schubert's und Mendelsohn's Quartetten, sodann Mozart's Quartette und endlich die schwierigeren Beethoven'schen, Schubert'schen und Mendelssohn'schen Quartctte gespielt werden); 4. Streichquintette von Mozart, Beethoven und Schubert.

Bei diesen Übungen werden schon häufige Änderungen in der Anordnung der einzelnen Stimmen und in der Gestaltung einzelner Figuren nothwendig. Oft liegen die Töne der einzelnen Instrumente so weit aus einander, dass die betreffende Stelle in dieser Lage gar nicht auf dem Klaviere spielbar ist. Nicht selten fordert auch der leerere Klang des Klaviers eine Zusammenlegung der Töne, wenn man der Wirkung des Originals möglichst nahe kommen will. Viele Begleitungs- und Ausschmückungsfiguren endlich, die der Komponist im Charakter des betreffenden Instruments erfunden hat, müssen bei der Übertragung in eine mehr klaviermässige Form gebracht werden. Solche Änderungen sind nicht nur unbedenklich, sondern sie sind unbedingt noth-

---

transponiren. Am zahlreichsten sind die Fälle noch, wenn das Original dicht neben einander liegende Schlüssel verbindet. Die möglichen Fälle ergeben sich bei der Ausführung der Arbeit von selbst.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

wendig, — nur muss man natürlich immer im Auge behalten, dass man der Wirkung des Originals sich möglichst zu nähern hat. Stellen, die eine solche Abänderung fordern, arrangirt man am besten erst schriftlich, ehe man an das Spielen der Partitur geht.

Ein weiterer Schritt führt nun zur Zuziehung von Blasinstrumenten. Die Töne dieser Instrumente werden häufig ganz anders notirt, als sie klingen, ein Umstand, der die oben geübte Fertigkeit im Transponiren erfordert. Über die Behandlung dieser Instrumente findet man Mittheilungen in des Verfassers, gemeinschaftlich mit L. Erk bearbeiteter und demnächst erscheinender »Allgemeinen Musiklehre«, so wie in seinem gleichfalls bereits vorbereiteten »Kurzen praktischen Lehrbuche der Instrumentation«. Eingehenderes bieten natürlich die Werke über »Instrumentation« von Berlioz[1]), Lobe[2]) u. a.; in recht knapper und übersichtlicher Form giebt auch das kleine von Bachur übersetzte Werkchen von Ebenezer Prout[3]) ausreichende Mittheilungen. Als erste praktische Übung mag man dann das Sextett von Mozart (op. 61), so wie Beethovens Sextett (op. 81) aus der Partitur spielen. Auch die einzelnen Chöre der Holz- und Blechbläser aus Partituren für kleines und grosses Orchester oder für Blasharmonie (so z. B. aus op. 24 und 103 von Mendelssohn, die bei Breitkopf und Härtel in Partitur erschienen sind) können für sich studirt werden.

Nach diesen Vorübungen geht man dann zu den eigentlichen Orchesterpartituren über; hierüber führe ich kurz die Rathschläge an, welche Eb. Prout in seinem bereits genannten Werkchen[4]) für diesen Zweck giebt.

»Beim Lesen von Orchester-Musik ist es am besten, mit Haydn's Symphonien anzufangen, weil in diesen das Streichquartett gewöhnlich den wichtigsten Antheil hat, und der Schüler sich daran gewöhnen kann, im Augenblicke zu erkennen, wo die Blasinstrumente die Streichinstrumente einfach verdoppeln, und wo dieselben eine selbständige Stellung einnehmen. Haydn's »Schöpfung« wird als nächste Stufe empfohlen und, wenn möglich, die Opern von Gluck, welche nicht nur sehr lehrreich, sondern auch verhältnismässig leicht zu lesen sind. Demnächst kommen

---

1) H. Berlioz, «Instrumentationslehre. Ein vollständiges Lehrbuch etc.« Autor. deutsche Ausgabe von Alfr. Dörffel (Leipzig, Heintze).

2) J. C. Lobe, »Lehrbuch der musik. Composition. II. Band: Die Lehre von der Instrumentation« (Leipzig, Breitkopf und Härtel).

3) Eb. Prout, »Elementar-Lehrbuch der Instrumentation. Aut. deutsche Übersetzung von Bernhard Bachur (Leipzig, Breitkopf und Härtel).

4) Siehe Anmerk. 3.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die Symphonien von Mozart an die Reihe und dann die von Beethoven. Die Werke der modernen Componisten, wie Weber, Mendelssohn, Meyerbeer etc. sollten erst später in Angriff genommen werden wegen ihrer verwickelteren Struktur. Die am schwersten zu lesenden Partituren werden voraussichtlich die von Berlioz und Wagner sein.« »Angenommen nun, dass der Studirende sich die Fähigkeit, Partitur zu lesen, zu eigen gemacht hat, dass er aber, wie leicht möglich, nur eine sehr unvollständige Idee von dem wirklichen Effecte davon hat, was sein Auge erfasst, so wäre der nächste Schritt, die Einbildungskraft zu erlangen, welche den Musiker befähigt, den Ton jedes Instruments oder jeder Zusammensetzung von Instrumenten vor seinem geistigen Ohre zu hören. Für diesen Zweck ist die von J. C. Lobe in dem 2. Bande seiner Compositionslehre vorgeschlagene Methode sehr zu empfehlen. Der Schüler möge die Partitur eines Werkes zur Hand nehmen, das er aller Wahrscheinlichkeit nach bald zu Gehör bekommen kann (z. B. eine der Beethoven'schen Symphonien oder Haydn's Schöpfung), es sorgfältig studiren und hauptsächlich versuchen, sich im Geiste die verschiedenen Klangeffecte der Combinationen zu vergegenwärtigen. Dann möge er die Partitur mit zum Concerte nehmen und die Aufführung aufmerksam verfolgen, immer vergleichend, was er hört, mit dem, was er vorher gedacht, danach seine Eindrücke vergewissernd oder verbessernd. Dann nach der Aufführung möge er, wenn die empfangenen Eindrücke noch frisch im Geiste sind, die Partitur wiederum lesen und versuchen, seinem Geiste das Gehörte einzuprägen. Einer der grössten Meister der Instrumentation, Hector Berlioz, hat versichert, dass er auf diesem Wege gelernt habe, für Orchester zu schreiben, und der Verfasser dieses Buches kann mit seiner eigenen Erfahrung den vollständigen Erfolg dieser Methode, wenn gewissenhaft ausgeführt, bestätigen.«

Indem ich mich diesen Auslassungen voll und ganz anschliesse, gebe ich noch eine Übersicht der bis jetzt bei Peters resp. Litolff erschienenen und sehr billigen Partiturausgaben, um dem Schüler bei der Auswahl einen Anhalt zu bieten.

1. Symphonien von Beethoven, Haydn, Mendelssohn, Mozart und Fr. Schubert.

2. Ouverturen von Beethoven, Mendelssohn, Mozart, R. Schumann und C. M. v. Weber.

3. Beethoven's »Missa solemnis«.

4. Gluck's »Orpheus«.

5. Händel's »Messias«.

6. Haydn's »Schöpfung« und »Jahreszeiten«.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

7. Mendelssohn's »Paulus«, »Elias«, »Sommernachtstraum«, »Walpurgisnacht« und »Loreley«.

8. Mozart's »Figaro«, »Don Juan«, »Zauberflöte« und »Requiem«.

9. R. Schumann's »Faust«.

10. Seb. Bach s »Passionen«, »Weihnachtsoratorium«, »*H* moll-Messe«, »Vier kurze Messen«, »Magnificat« und »6 Motetten«.

Die meisten dieser Partituren sind auch in den Ausgaben von Breitkopf und Härtel zu ähnlichen Preisen wie bei Peters und Litolff zu haben.

Nach Beendigung solcher Studien wird, denke ich, der Schüler zur Herstellung von kunstgemässen Klavierarrangements klassischer und anderer Orchesterkompositionen genügend befähigt sein, und es dürfte daher hiermit der Lehrgang für »Accompagnement und Klaviersatz« seinen vollgültigen Abschluss gefunden haben.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

R 5213

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875 * ORSZÁGOS

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

56.2
71 bas

85. "dallammal

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTÁRA
Leltározva: 1948 nov hó
543 tsz. alatt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT FERENC