ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

R 434

434

LISZT FERENC • HAGYATÉKA •

ORSZÁGOS MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nimm, ehrwürdiger Meister, die Gabe der Schüler
mit Huld an,
Der sich Dir zagend naht, ob Du ihr Billigung schenkst;
Redlichen Wollen gebar der Verstand – nun prüfe
das Können!
Kann sie vor Deine bestand, scheut sie nicht andre Kritik
Freund ist Gott in den Armen der Fortschritt – drum o
nur Lange,
Meister der Deutschen Kunst, Meister, den Jüngern voran!

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

298 434 603

SKIZZE EINER NEUEN METHODE

DER

HARMONIELEHRE.

VON

Dr. HUGO RIEMANN.

LISZT FERENCZ ZENE-AKADEMIA BIBLIOTHEK
MAGYAR KIR. ZENE-AKADEMIA 1875 OSZTÁLYOS



LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF UND HÄRTEL.
1880.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 199
Zeneművészeti Főiskola
LM 151/1887
Liszt Múzeum

Übersetzungsrecht vorbehalten.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

M 2434

LISZT FERENC HAGYATÉKA

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA OSZTÁLYA

HERRN ABBÉ

DR. FRANZ LISZT

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

VEREHRUNGSVOLL ZUGEEIGNET.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

M. KIR. ZENE-AKADÉMIA OSZTÁLYOS

R 434

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA

VORWORT.

Da sich dieses Schriftchen nicht an solche wendet, welche die Harmonielehre erlernen wollen, sondern vielmehr an die Lehrer selbst oder doch an solche, welche die Lehre bereits inne haben, so setzt es nicht allein die Kenntniss der Intervalle und Accorde, überhaupt der Terminologie der Generalbasslehre, sondern auch der wichtigsten Thatsachen der Akustik, besonders der Phänomene der Obertöne und des Mittönens voraus. Sein Zweck ist, die neuesten Fortschritte der Wissenschaft in der Erkenntniss der natürlichen Grundlagen der Harmonielehre für die Praxis zu verwerthen und die einer früheren Periode entstammende Generalbasslehre, welche nur in sehr beschränktem Masse von diesen Fortschritten Gewinn zu ziehen geeignet ist, durch eine gänzlich neue Methode des Unterrichts zu ersetzen.

Die überraschend einfachen Resultate, welche diese neue Methode ergiebt, sowie der fortwährende Zusammenhang mit den grundlegenden wissenschaftlichen Thatsachen, der auch noch in den kleinsten Details hervortritt, werden die beste Empfehlung sowohl für die praktische Brauchbarkeit als für die Consequenz des Systems sein.

Da meine »Musikalische Syntaxis«, zufolge der complicirten Terminologie, nicht gemeinverständlich und für die Praxis überhaupt nicht berechnet ist, meine »Neue Schule der Harmonik« und »Musikalische Grammatik« aber leider ihres grossen Umfanges und des buchhänd-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

lerischen Risikos wegen noch immer des Verlegers harren, so mache ich mit dieser kleinen Schrift den Versuch, mit dem Schlussresultate jener Bücher, der Probe für die Praxis zuerst hervorzutreten, um damit dem System selbst Freunde zu gewinnen.

Keineswegs verhehle ich mir die Schwierigkeiten, welche sich jeder Neugestaltung der Harmonie-Lehrmethode entgegenstellen; dass aber eine solche Neugestaltung eine Frage unserer Zeit ist, scheint mir zweifellos festzustehen. Für jene frühere Zeit, welche im Accord nur ein zufälliges Zusammentreffen mehrerer Stimmen sah, war die Generalbassschrift die einzig mögliche Art der Accordbezifferung; heute, wo die Lehre von den Klängen und der Klangvertretung Gemeingut geworden ist, dürfen wir auch nach einer Bezifferung verlangen, welche die Klangbedeutung der Accorde erkennen lässt.

Möge man in diesen Vorschlägen nichts anderes sehen als einen Versuch, wie deren voraussichtlich noch mehr gemacht werden, bis endlich der rechte kommt, der allgemeine Anerkennung findet. Mit gutem Gewissen darf ich behaupten, dass meine Vorschläge nicht der Neuerungssucht entsprungen sind; dieselben sind vielmehr das Resultat andauernden Bestrebens, die Theorie und Praxis in Einklang zu erhalten und alles heranzuziehen, was den Harmonieschüler am schnellsten über die harmonische Struktur musikalischer Werke aufklären kann. Möge man sie so auffassen und nicht als ketzerisch ungeprüft verwerfen.

Bromberg, 1880.

Dr. Hugo Riemann.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

R 434

M. KIR. ZENE-AKADÉMIA KÖNYVTÁRA 1875 ORSZÁGOS MAGYAR

Inhalt.

Seite

Kap. I. **Consonante Accorde** . . . . . 1 — 6

§§ 1. Klänge. 2. Octavtöne. 3. Bezifferung.

- II. **Folgen consonanter Accorde** . . . . . 6 — 18

§§ 4. Vierstimmiger Accordsatz. 5. Harmoniefolge. 6. Stimmführung. 7. Mollsatz. 8. Der Seitenwechsel. 9. Gegenquintschritte. 10. Der Ganztonschritt. 11. Der Quintwechsel. 12. Der Gegenquintwechsel. 13. Tonart.

- III. **Die Nebenklänge der Tonart** . . . . . 19 — 28

§§ 14. Der Terzwechsel. 15. Der Kleinterzwechsel. 16. Der Leittonwechsel. 17. Der Ganztonwechsel. 18. Der Tritonuswechsel. 19. Der Terzschritt. 20. Der Kleinterzschritt. 21. Der Leittonschritt.

- IV. **Septimenaccorde und Sextaccorde** . . . . . 28 — 38

§§ 22. Natürliche Septimenaccorde. 23. Verminderter Dreiklang. 24. Die Sextaccorde. 25. Grosse Septimenaccorde.

- V. **Nonenaccorde. Verminderter Septimenaccord.** . 38 — 43

§§ 26. Grosse Nonenaccorde. 27. Kleine Nonenaccorde.

- VI. **Übermässiger Dreiklang. Alterirte Accorde. Schematisirung der Dissonanzen** . . . . . 44 — 57

§§ 28. Übermässiger Dreiklang. Kleine Sextaccorde. 29. Alterirte Accorde. 30. Schematisirung der Dissonanzen.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Seite

Kap. VII. **Vorhaltsdissonanzen** . . . . . 57 — 67

§§ 31. Quartenvorhalt. 32. Secundvorhalt. 33. Sexten- und Septimenvorhalte. 34. Vorhalte im Septimenaccorde. 35. Vorhalte im übermässigen Sextaccorde, kleinen Nonenaccorde und Terznonenaccorde. 36. Quartsextaccord.

- VIII. **Tonalität** . . . . . 67 — 92

§§ 37. Tonleiter und Tonart. 38. Systematik der Harmonieschritte. 39. Enharmonische Verwechselung. 40. Direct verständliche Harmonieschritte. 41. Modulation. 42. Tonartenverwandtschaft. 43. Freie Übungen.

Aufgaben: Seite 8. 10. 12. 14. 16. 18. 20. 25. 27. 33. 35. 37. 43. 51. 57. 63.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA OSZTÁLYOS

R 434

1822 FÉLBEJ • MAGYARORSZÁG

I.

Consonante Accorde.

1. Klänge. Es giebt nur zwei Arten consonanter Accorde, nämlich Duraccorde und Mollaccorde. Ein Duraccord besteht aus einem Haupttone, seiner Oberquint und Oberterz, ein Mollaccord aus Hauptton, Unterquint und Unterterz; diese drei Töne: Hauptton, Quintton und Terzton sind die wesentlichen Bestandtheile jedes consonanten Accordes, doch können nur Oberquint und Oberterz, oder Unterquint und Unterterz mit dem Haupttone zusammen einen consonanten Accord bilden, nicht aber Oberquint und Unterterz oder Unterquint und Oberterz, eine Verbindung letzterer Art ergiebt vielmehr immer einen dissonanten Accord. Nennen wir die Verbindung von Hauptton, Oberterz und Oberquint statt Duraccord: Oberklang, und die von Hauptton, Unterterz und Unterquint statt Mollaccord: Unterklang, so können wir sagen: Oberklang und Unterklang widersprechen einander, verschmelzen nicht zur Einheit, auch wenn der Hauptton derselbe ist; ihre Verbindung ist so gut ein Doppelklang, eine Klangzweiheit, wie die Verbindung von Klängen, die nicht denselben Hauptton haben.
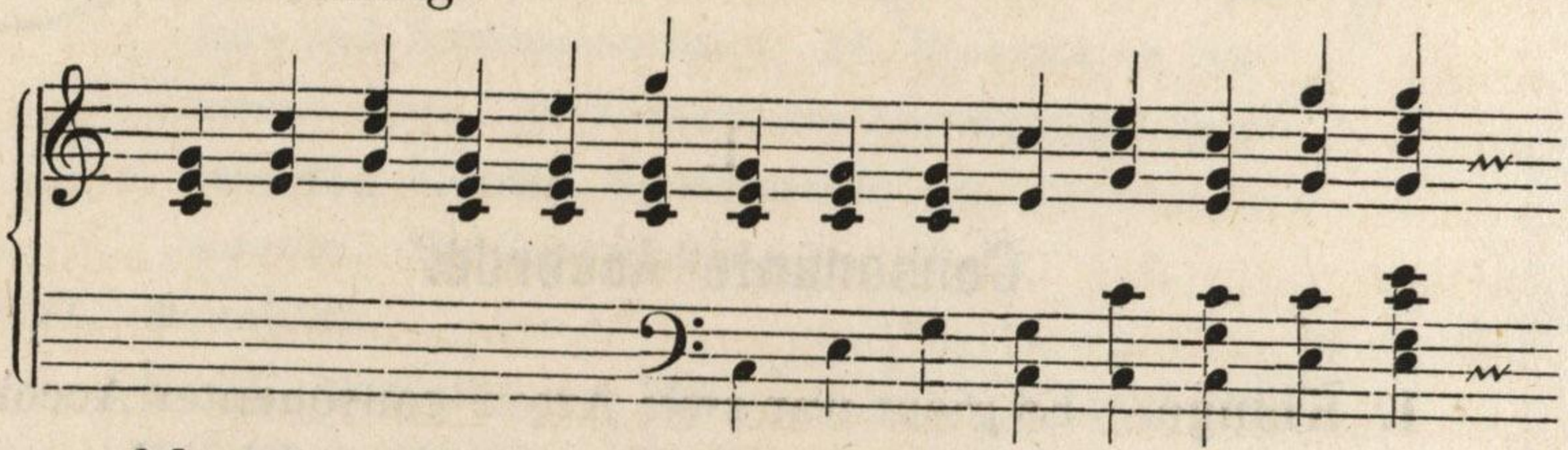
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

2. Octavtöne. Töne, welche im Verhältniss der Octave zu einander stehen, sind ihrer Harmoniebedeutung nach nicht verschiedene Töne, sondern Wiederholungen desselben Tones in verschiedener Höhenlage, und werden daher auch in unserem Musiksystem gleich benannt, z. B. *C: c*, *e: e′* u. s. w. Es verändert deshalb die Harmoniebedeutung eines Dur- oder Moll-Accordes ganz und gar nicht, wenn der Hauptton oder der Quintton oder der Terzton oder zwei derselben oder alle in die höhere oder die tiefere Octave versetzt oder in höheren oder tieferen Octaven wiederholt (verdoppelt) werden. Allerdings wird dadurch der Klang (die Klangfarbe) verändert, aber nicht

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

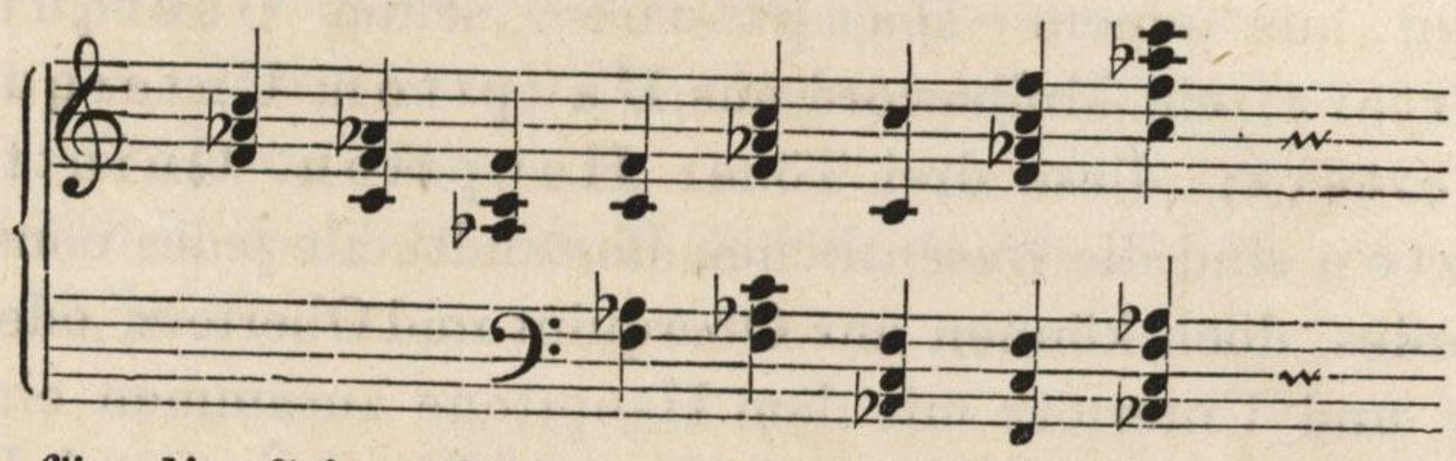
die harmonische Bedeutung: die Consonanz bleibt ungestört. Folgende Accorde sind daher sämmtlich gleichbedeutend, nämlich als *c*-Oberklang:

1.



ebenso folgende als *c*-Unterklang:

2.



Dass es für die Stimmführung, für die Accordverbindung, für die Logik der Harmonieverkettungen nicht einerlei ist, ob der Klang in dieser oder jener Gestalt erscheint, steht allerdings fest; das erste, die Hauptsache ist aber, dass wir in allen diesen Fällen einen und denselben Klang vor uns haben, der nur jedesmal anders dargestellt, anders vertreten ist.
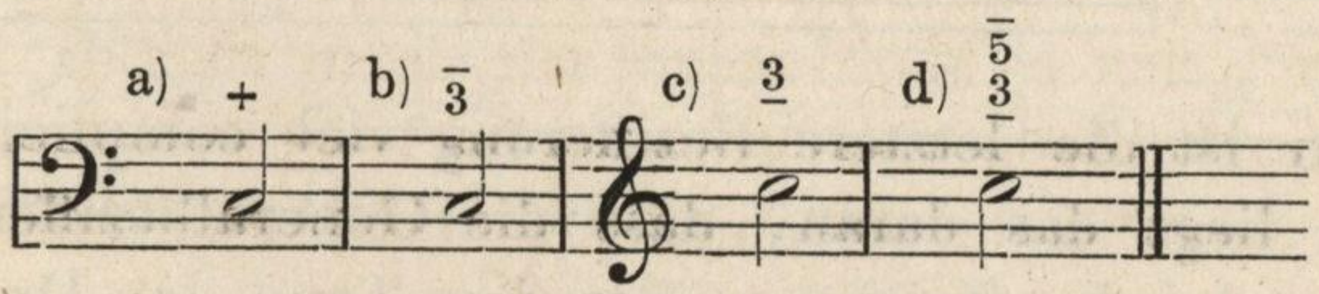
3. Bezifferung. Um alle die Accorde unter 1 wie ebenso die unter 2 in einer Weise bezeichnen zu können, welche sofort die Identität ihrer Harmoniebedeutung augenfällig macht, bedürfen wir eines Zeichens für den Klang. In neuerer Zeit ist es sehr gebräuchlich, sich dafür der Tonbuchstaben zu bedienen, d. h. man bezeichnet den *c*-Duraccord mit einem grossen *C*, den *c*-Mollaccord mit einem kleinen *c*; da indess die Unterscheidung der grossen Buchstaben von den kleinen zugleich auch für die verschiedenen Octavlagen (gross *C*, klein *c*, eingestrichen *c′* etc.) üblich ist, so ziehen wir es vor, durch einen Zusatz zum Tonbuchstaben anzudeuten, ob dessen Oberklang oder Unterklang gemeint ist und zwar wählen wir die bereits von einem bedeutenden Theoretiker*) gebrauchten: $^{+}$ für Oberklang und ^{0} für Unterklang, d. h. c^{+} ist der *c*-Oberklang

*) A. v. Öttingen, Harmoniesystem in dualer Entwickelung (1866).

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

(c-Duraccord), ^{0}c dagegen der c-Unterklang (f-Mollaccord). Wollen wir andeuten, welcher Accordton (Hauptton, Quintton oder Terzton) in der Oberstimme oder Bassstimme ist, so bedienen wir uns dafür der Zahlen 1 (= Hauptton), 3 (= Terz) und 5 (= Quint) und zwar für den Oberklang dieser arabischen Ziffern, so dass 3 die Oberterz und 5 die Oberquint bedeutet, für den Unterklang dagegen der römischen Zahlen I (Hauptton) III (Unterterz) V (Unterquint). Die Generalbassbezifferung ist an eine notirte Bassstimme gebunden, mag diese in Noten oder in Buchstaben gegeben sein; die hier zu entwickelnde dagegen ist ebensogut bei gegebener Mittel- oder Oberstimme zu verwenden, ja es braucht gar keine Stimme gegeben zu sein, die Harmonie kann jederzeit unzweifelhaft chiffrirt werden. c^{+} bedeutet nun also den c-Duraccord, $c^{\,}_{3}$ (das Kreuzchen ist überflüssig, sobald eine arabische Zahl dabei steht, da diese nur für einen Ton des Duraccordes zur Anwendung kommt) ist die zweite Lage des c-Duraccordes (nach Generalbassterminologie der Sextaccord) $c^{\,}_{5}$ die dritte Lage (Gen. Bass: Quartsextaccord), $c^{1}_{}$, $c^{3}_{}$, $c^{5}_{}$ dagegen fordern den Hauptton, die Terz oder die Quinte für die Oberstimme. Ebenso verständlich sind die Doppelbezeichnungen c^{3}_{1}, c^{5}_{3}, c^{3}_{5}, c^{3}_{3} etc. Ist eine Stimme in Noten gegeben, so werden wir, wenn c selbst die zu beziffernde Note ist, den c-Duraccord einfach durch $^{+}$ verlangen, oder wenn durch eine Zahl bestimmt werden soll, welcher Ton in die Ober- oder Unterstimme soll, so genügt die blosse Zahl mit einem Strich über sich (für die Oberstimme) oder unter sich (Unterstimme):

3.



Hier ist bei a) der c-Oberklang gefordert ohne nähere Bestimmung der Lage, bei b) soll die Terz in die Oberstimme, bei c) soll die Terz in die Unterstimme, bei d) soll die Terz in die Unterstimme und die Quint in die Oberstimme.

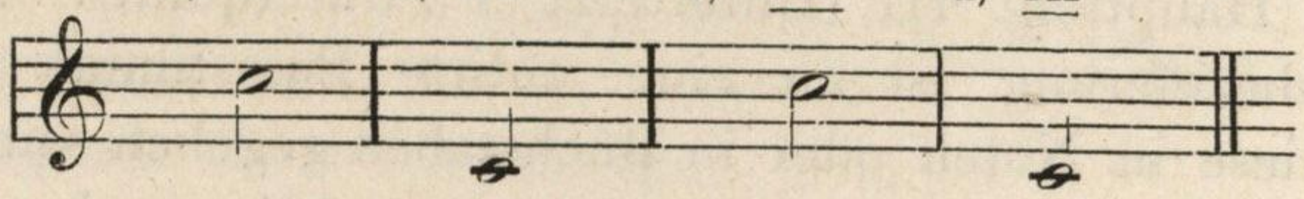
Ist c gegeben und der Mollaccord unter c (c-Unterklang) wird verlangt, so geschieht das einfach durch ^{0} (vergl. 4 a),

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ein übergeschriebenes $\overline{\text{III}}$ fordert die Terz für die Oberstimme (4 b), ein $\underline{\text{III}}$ fordert die Terz für die Unterstimme (4 c), ein $\frac{\overline{\text{V}}}{\underline{\text{III}}}$ fordert die Terz für die Unterstimme und die Quint für die Oberstimme (4 d).
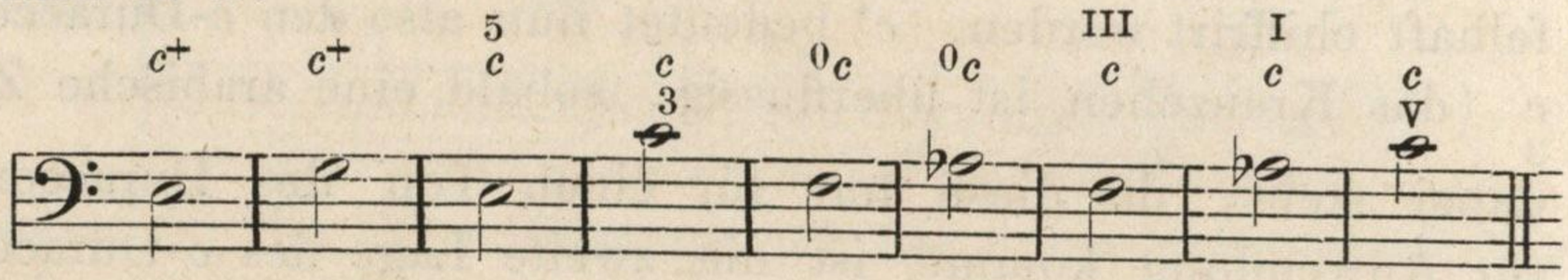
a) 0 b) $\overline{\text{III}}$ c) $\underline{\text{III}}$ d) $\frac{\overline{\text{V}}}{\underline{\text{III}}}$

4.



Ist nicht der Hauptton gegeben, sondern die Quint oder Terz, so muss der Klang jederzeit durch den Buchstaben gefordert werden z. B.

5.



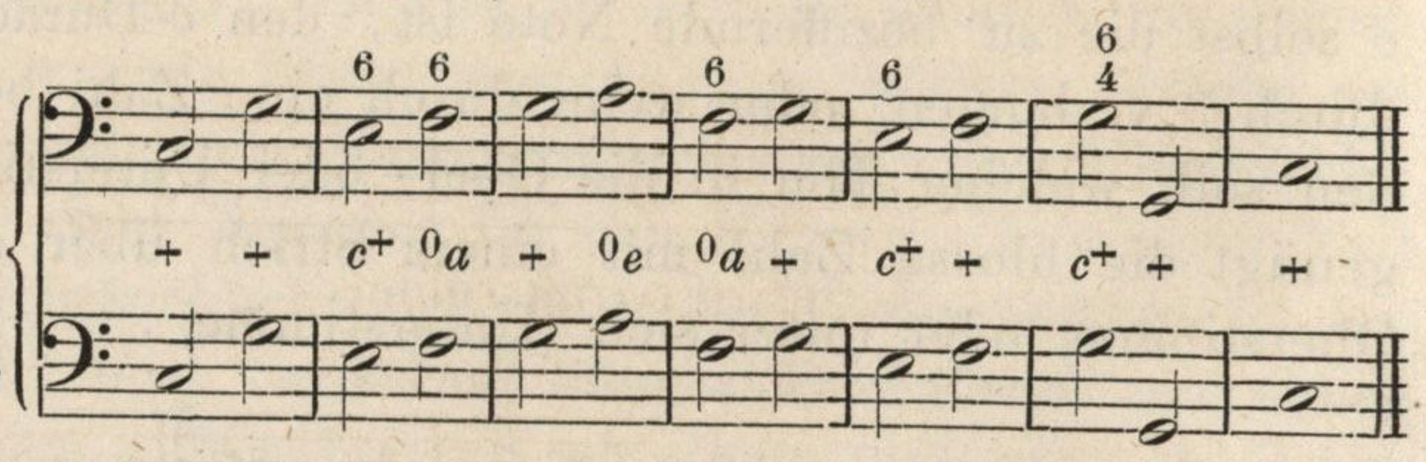
Nehmen wir nun z. B. eine der ersten Aufgaben des Richterschen Lehrbuches der Harmonie und versehen sie statt mit der Generalbassbezifferung mit der hier entwickelten, die ich Klangschlüssel nennen will, so sieht das vergleichsweise so aus:

(Richter. No. 70. 3.)

Generalbass.

6.
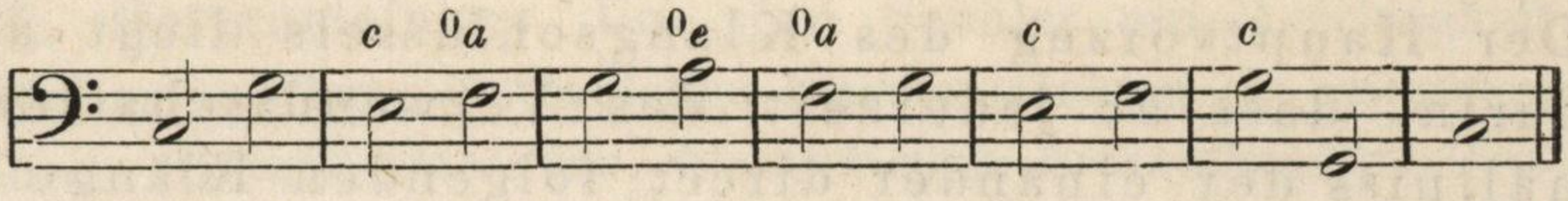
Klangschlüssel.



Scheinbar ist die letztere Bezifferung viel complicirter als die alte. Es liegt das daran, dass die Generalbezifferung durch den Mangel jedes Zeichens über dem Tone den Dreiklang fordert, wie ihn gerade die Tonleiter nach den Vorzeichen ergiebt; wir können einen Theil dieser Abkürzung acceptiren, indem wir durch den Mangel jedes Zeichens andeuten, dass der Oberklang (Duraccord) der gegebenen Noten gemeint ist, und auch beim Buchstaben das + weglassen. Dann sieht obiges Beispiel schon viel einfacher aus:

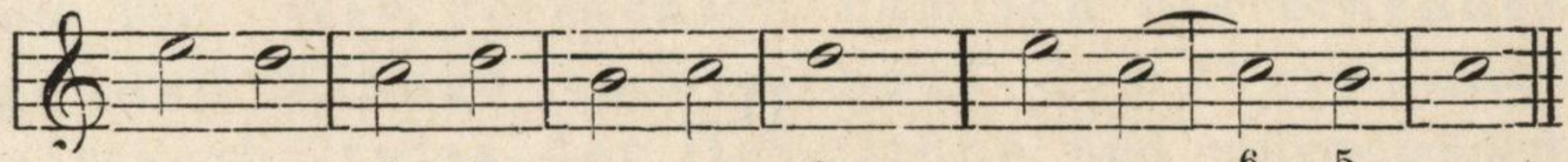
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

6 b.
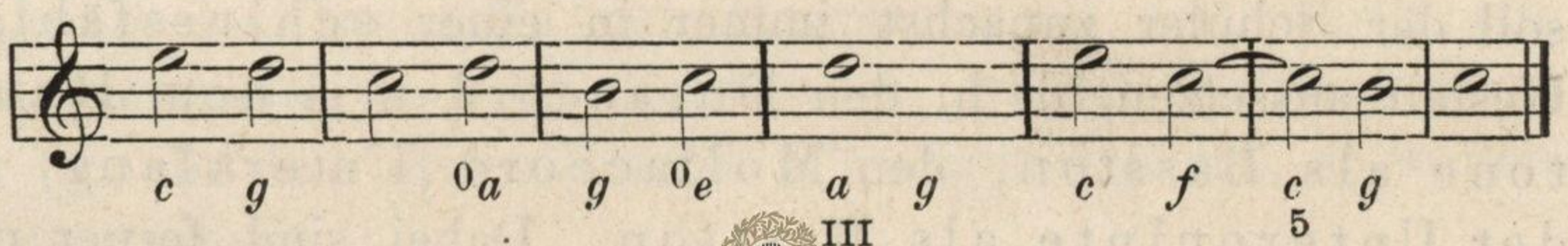


Indess ist das gar nicht von Belang. Die Vortheile, welche die neue Bezifferung bietet, sind schon bis jetzt grösser als die Nachtheile; denn dieselbe ist nicht an die Bassstimme gebunden. Denken wir uns für obiges Beispiel die Melodiestimme gegeben, so muss der Generalbass wenn er nicht über einer besonders notirten Bassstimme stehen soll, immer die Buchstaben zu Hülfe nehmen, z. B.

7.



Dann sind wir, wenn wir die Nichtbezeichnung für den Duraccord beibehalten, bereits im Vortheil:

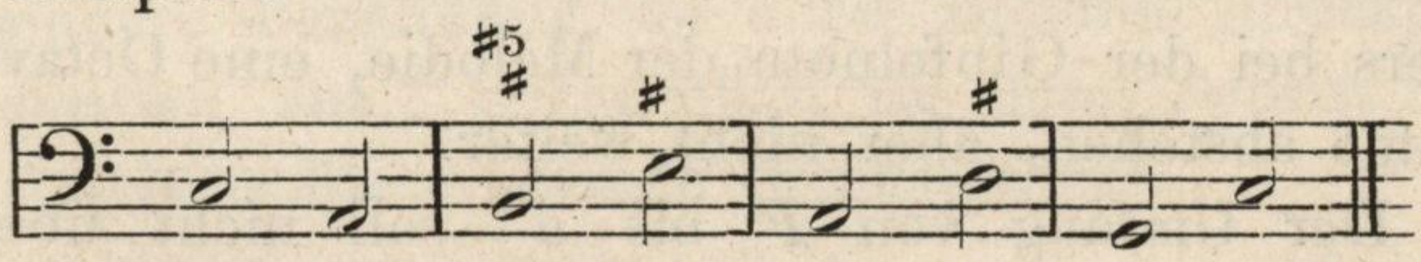
7 b.



III
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

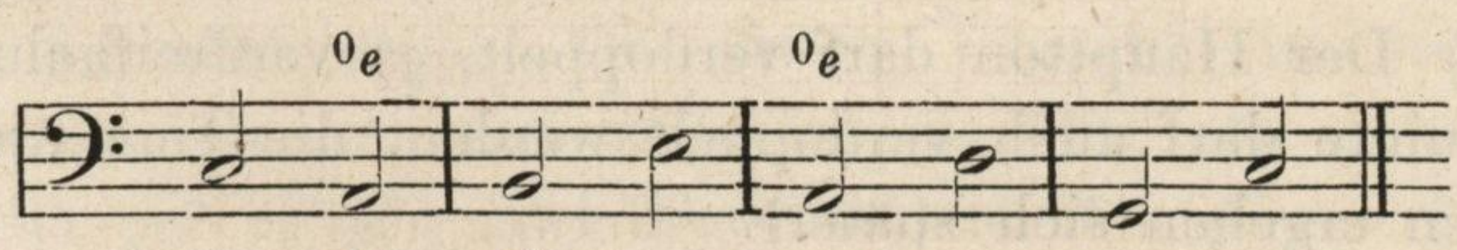
Einen weiten Vorsprung vor der Generalbassbezifferung gewinnen wir, sobald viele nicht leitereigene Accorde vorkommen, d. h. Versetzungszeichen nöthig werden; z. B. würde folgendes Beispiel:

8.
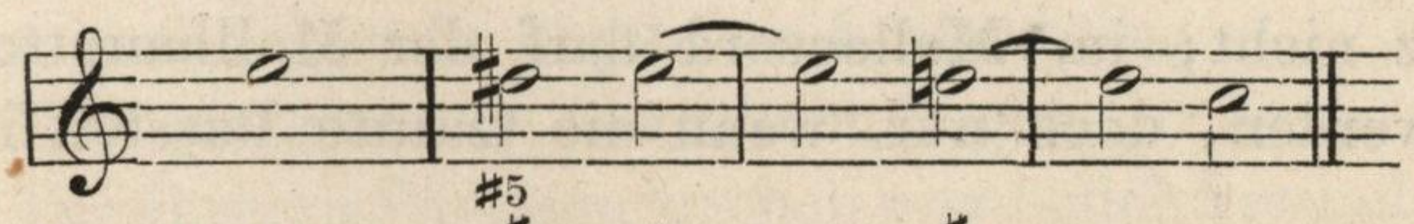


im Klangschlüssel notirt so aussehen

8 b.
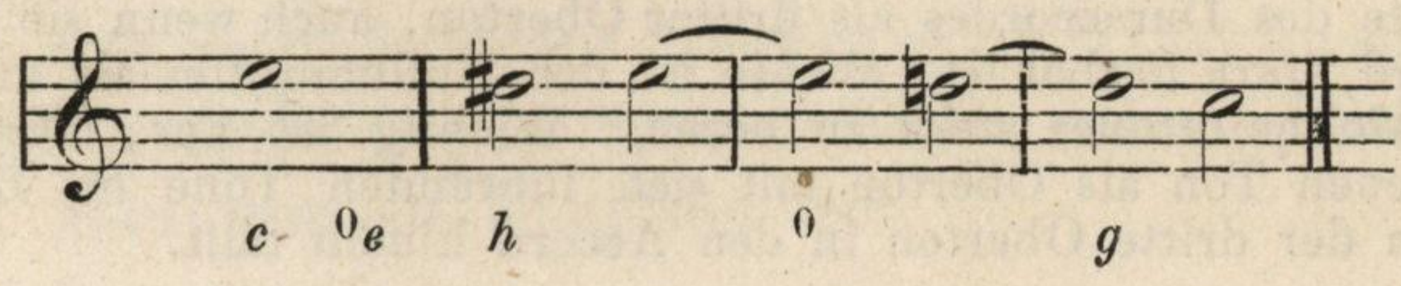


oder bei gegebener Oberstimme:

9.



9 b.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Der Hauptvorzug des Klangschlüssels liegt aber darin, dass er jederzeit das Verwandtschaftsverhältniss der einander direct folgenden Klänge sofort erkennen lässt und dadurch den Schüler, wenn er nach der im folgenden vorgezeichneten Methode die Regeln des Satzes erlernt hat, in den Stand setzt, sofort zu übersehen, mit was für Schwierigkeiten er zu kämpfen hat.

II.

Folgen consonanter Accorde.

4. Vierstimmiger Accordsatz. Den beginnenden Accord soll der Schüler zunächst immer in einer schlussfähigen Gestalt aussetzen, d. h. den Duraccord mit dem Haupttone als Basston, den Mollaccord (Unterklang) mit der Unterquinte als Basston. Dabei sind ferner noch folgende **Regeln** zu beobachten, die allgemeine Gültigkeit auch für den Verfolg haben:

1) Die beiden Mittelstimmen sollen niemals eine Octave von einander entfernt sein; die Oberstimme darf einzelne Male, besonders bei der Gipfelnote der Melodie, eine Octave von der Altstimme abstehen, aber nicht weiter.

2) Der Umfang von *F* bis *a''* soll nicht überschritten werden.

3) Der Hauptton darf verdoppelt, ja verdreifacht werden, die Quinte darf auch verdoppelt werden, die Terz nicht (Ausnahmen ergeben sich später).

4) Die Quinte des Duraccordes darf ausgelassen werden, die Terz nicht; im Mollaccord darf der Mollhauptton ausgelassen werden, doch nur, wenn die Quinte Basston ist.*)

---

*) Die natürliche Erklärung dieser eigenthümlichen Satzregel ist, dass die Quinte des Duraccordes als dritter Oberton, auch wenn sie nicht angegeben wird, stark hörbar ist; ebenso ist der Mollhauptton als dritter Oberton des Mollquinttones stark zu hören. Wichtig ist nur, dass diese den ausgelassenen Ton als Oberton mit sich führenden Töne im Bass liegen, weil dann der dritte Oberton in den Accord hinein fällt.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

5. Harmoniefolge. Um dem Schüler mit Leichtigkeit geläufig zu machen, bei welchen Harmoniefolgen er besondere Gefahren (Quintenparallelen, übermässiger Secundschritt, Tritonus etc.) zu vermeiden hat, ist es vortheilhaft, wenn er die verschiedenen möglichen Harmonieschritte systematisch kennen lernt, von den einfacheren, leicht verständlichen, zu den schwererern fortschreitend. Da die bisher übliche Terminologie: Accord der dritten Stufe der Durtonart — Accord der fünften Stufe der Paralleltonart etc. zu schwerfällig und nicht einmal völlig ausreichend ist, so schlage ich eine nahe liegende einfachere vor. Wir betrachten nämlich die einander folgenden Klänge immer nach dem Verwandtschaftsverhältniss der Haupttöne und unterscheiden danach zunächst Quintschritte, Terzschritte etc. Die am leichtesten verständliche Harmoniefolge ist die Folge der Oberdominante auf die Tonika der Durtonart z. B. $c^+ — g^+$; in Ansehung des Intervalls der Haupttöne ist der Schritt ein Quintschritt, und da die Quinte, zu der fortgeschritten wird (g), die dem ersten Klange (c^+) angehörige ist, so wollen wir den Schritt

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

den schlichten Quintschritt

nennen. Geschieht derselbe Schritt zurück zum Ausgangsklange, so nennen wir ihn **Dominantschritt** und zeichnen ihn durch besondere Benennung vor allen anderen zurückgeschehenden Schritten aus. Bekanntlich ist dieser Schritt der beliebteste, durchaus überwiegende Schlussschritt.

6. Stimmführung. Die ersten Übungen im vierstimmigen Satze müssen nun zunächst in Dur am schlichten Quintschritt ($c^+ — g^+$) und Dominantschritt ($g^+ — c^+$) gemacht werden.
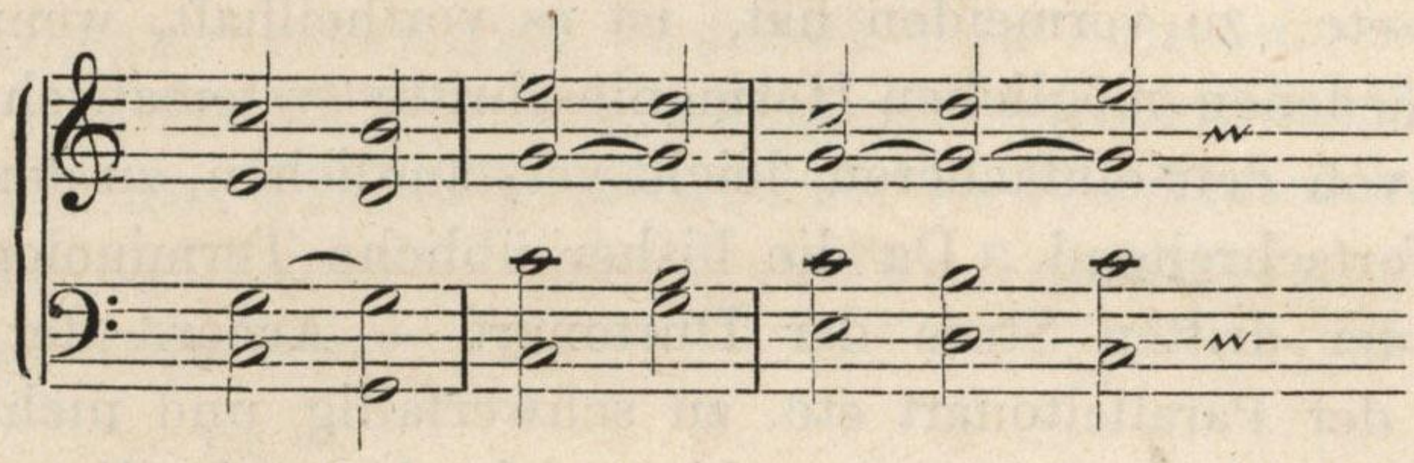
Dabei sind folgende **Regeln** zu beobachten:

1) Der gemeinsame Ton bleibt liegen.
2) Die übrigen Stimmen machen womöglich Secundschritte.
3) Besondere Aufmerksamkeit ist dem möglichen kleinen Secundschritte (Leittonschritte) zu schenken.
4) Der Bass macht Secundschritte oder schreitet von Hauptton zu Hauptton fort.
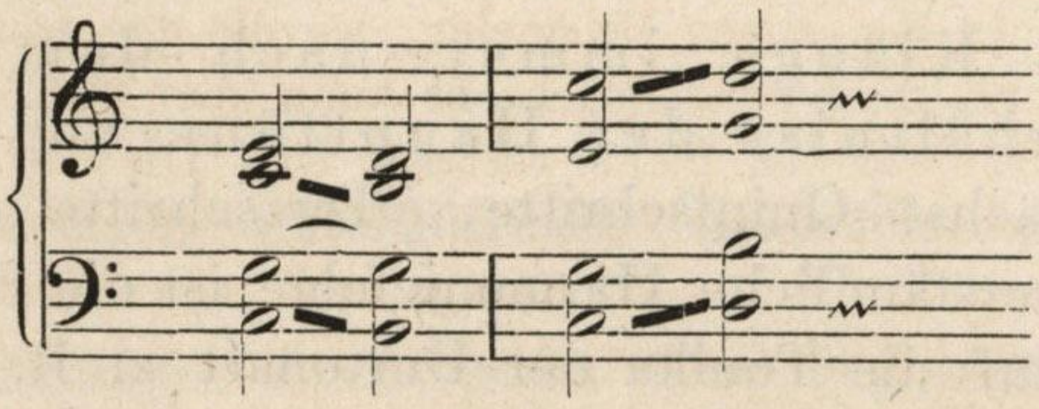
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

5) **Octavenparallelen** sind fehlerhaft, weil die Selbständigkeit der Stimmen aufhebend.

So sind nun reguläre Fortschreitungen:

10. 
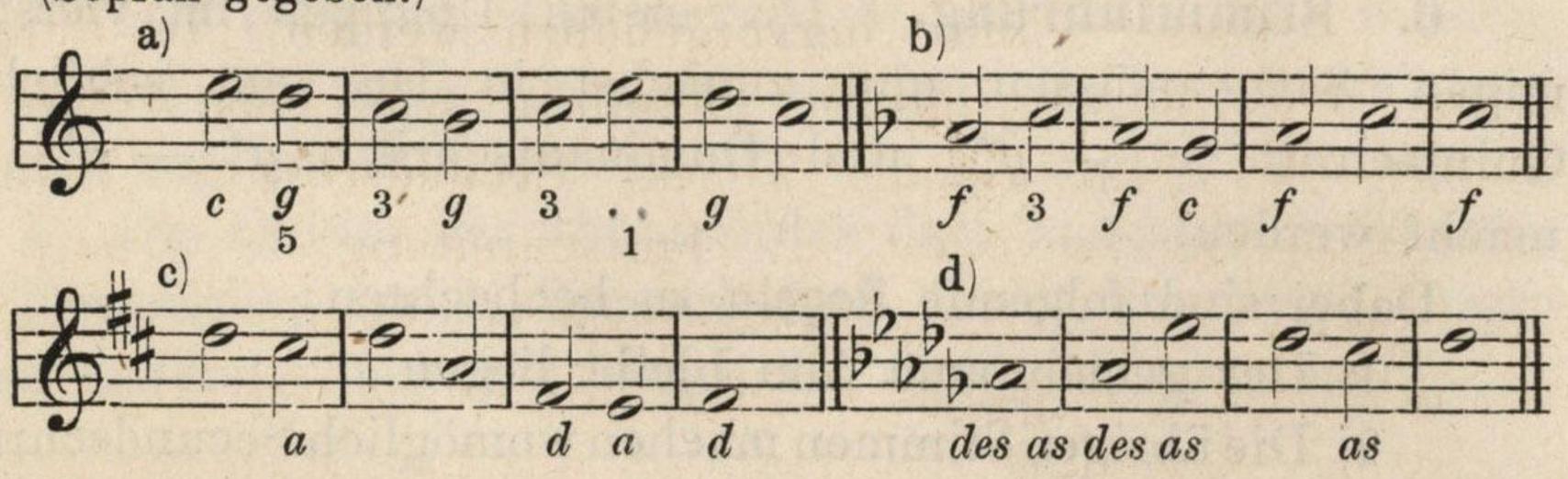
fehlerhafte dagegen z. B.

11. 
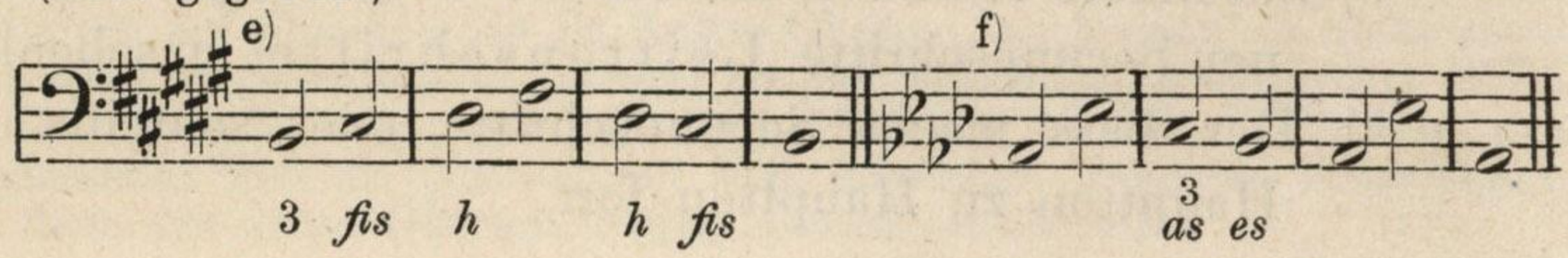
Es ist beim schlichten Quintschritt und seiner Umkehrung (dem Dominantschritt) schwer, Fehler zu machen. Dadurch darf sich aber der Lehrer nicht verleiten lassen, schnell über denselben hinwegzugehen; er darf nicht vergessen, dass, was ihm selbstverständlich ist, dem Schüler erst geläufig werden muss. Es ist deshalb rathsam, diese Gelegenheit zu benutzen, um den Schüler auch in den Tonarten mit vielen Vorzeichen heimisch zu machen, damit er überall die schlichten Quintschritte und Dominantschritte sofort wieder erkenne.

Die folgenden **Aufgaben** dürften deshalb erheblich vermehrt werden.

(Sopran gegeben.)
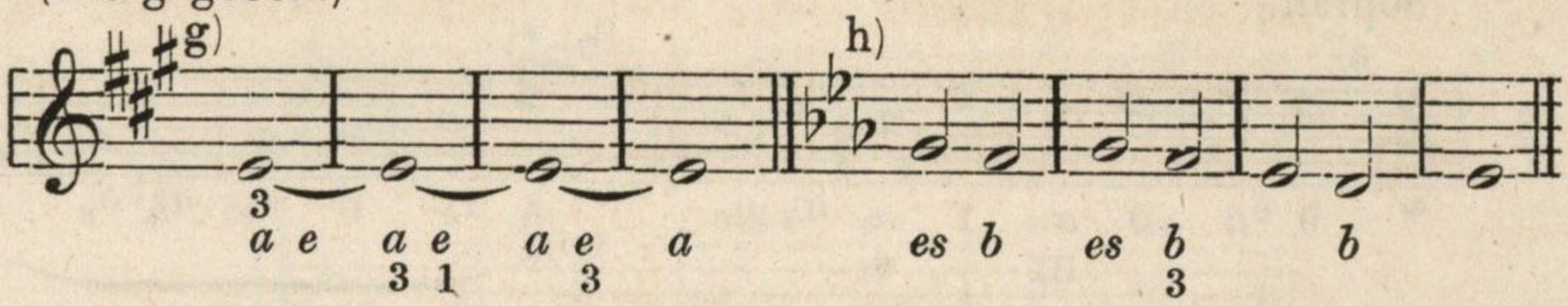
12. 

(Bass gegeben.)
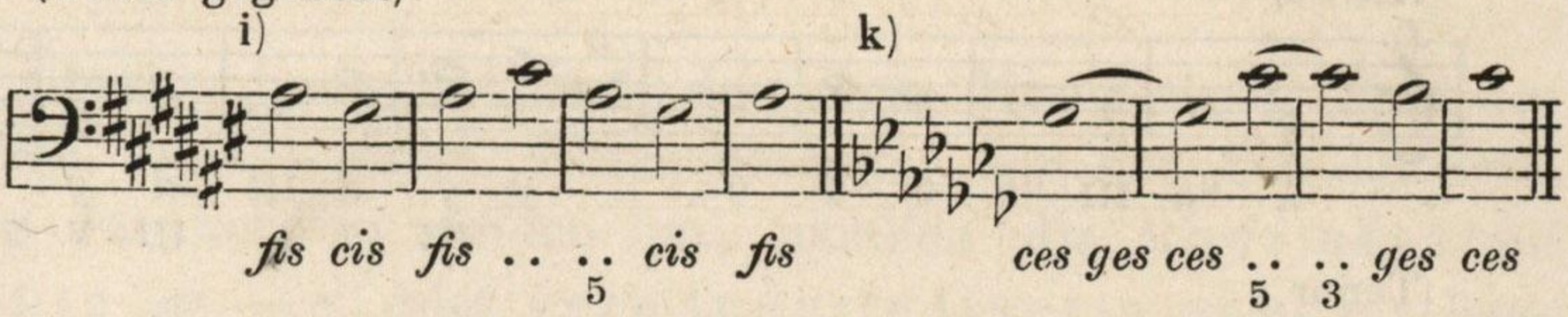


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(Alt gegeben.)



(Tenor gegeben.)



NB. Über die Bezifferung dieser Beispiele ist noch einiges Ergänzende zu bemerken. In den ersten Beispielen, wo die gegebene Stimme Sopran ist, steht mehrmal die 3 ohne Strich; es kann aber kein Zweifel sein, dass damit der Terzton für den Bass verlangt ist. Die Striche sind nur nöthig, wenn entweder mehrere Zahlen zugleich vorgeschrieben sind (nämlich wenn später auch 2, 4, 6, 7 beim Klange vorkommen), oder beim einfachen Klange, wenn eine Mittelstimme (Alt oder Tenor) gegeben, und kein Buchstabe übergeschrieben, also der Hauptton als Note gegeben ist. Die Pünktchen ·· im 4. Takte des ersten Beispiels bedeuten das Bleiben derselben Harmonie; es ist also nicht der Hauptton des *e*-Duraccordes, sondern des vorausgegangenen *c*-Duraccordes gefordert (vergl. auch Beispiel i).
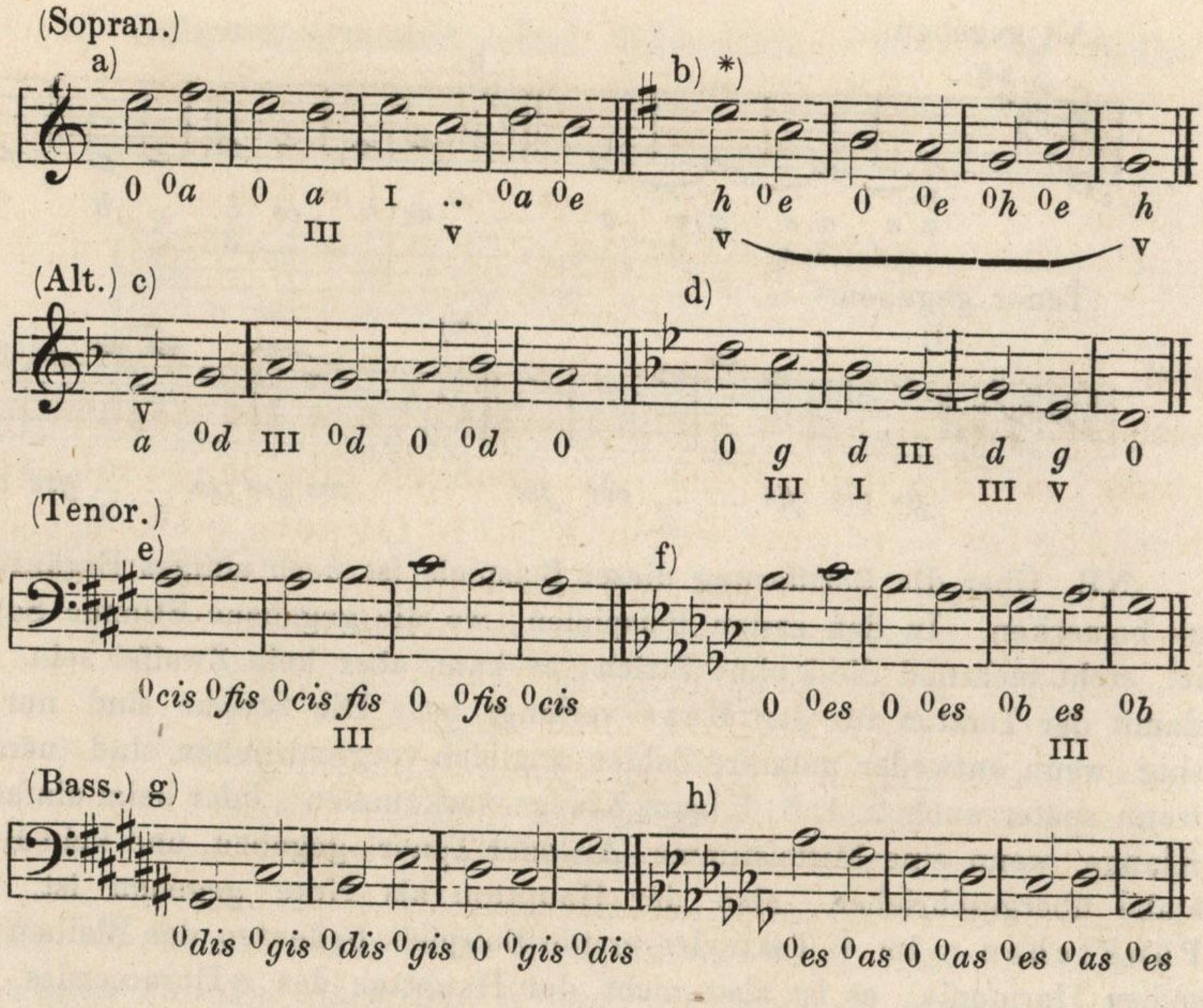
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

7. Mollsatz. Der **schlichte Quintschritt zwischen Mollaccorden** (Unterklängen) geschieht eine Quinte abwärts, da der Quintton des Mollaccordes die **Unterquinte** des Haupttones ist. Der Dominantschritt in Moll ist daher der Schritt von der Unterdominante zur Tonika, derselbe hat ebenso wie der Schritt von der Oberdominante zur Tonika in Dur besondere Schlusskraft. Dass der geeignetste Basston des Mollaccordes (für eine schlussfähige Gestalt) die Quinte ist, muss immer hervorgehoben werden. Im übrigen bleiben die Regeln genau dieselben wie beim Dursatz: Bindung des gemeinsamen Tones, Secundschritte, Leittonschritte, — Octavenverbot, die Fortschreitung des Basses geschieht aber hier natürlich vorzugsweise von Quintton zu Quintton, denn Grundton ist *c* sogut in *c* : *e* : *g* wie in *c* : *es* : *g* — man darf Grundton und Hauptton durchaus nicht für gleichbedeutend halten (es ist das eine Anschauung, die in der Generalbasslehre wurzelt).

Übungen mit dem schlichten Quintschritt und Dominantschritt zwischen Unterklängen mögen sein (beliebig zu vermehren):

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

13.



8. Der Seitenwechsel. Der Oberklang und Unterklang desselben Tones sind allerdings Gegensätze, ihr Zusammenklang ist Dissonanz, aber ihre Folge ist gerade, weil sie einander direct entgegengesetzt sind, desto besser verständlich. Wir wollen diese Folge, bei der dem Klange der obern Seite der der untern folgt (oder umgekehrt) »Seitenwechsel« nennen, z. B. c^+— ^0c oder ^0e — e^+. Die Rückkehr vom Seitenwechselklange zum Ausgangsklange hat wie der Dominantschritt Schlussbedeutung. Für den Satz bietet der Seitenwechsel keinerlei Schwierigkeiten; statt eines Leittonschrittes bietet er Gelegenheit, zwei zu machen:

14.
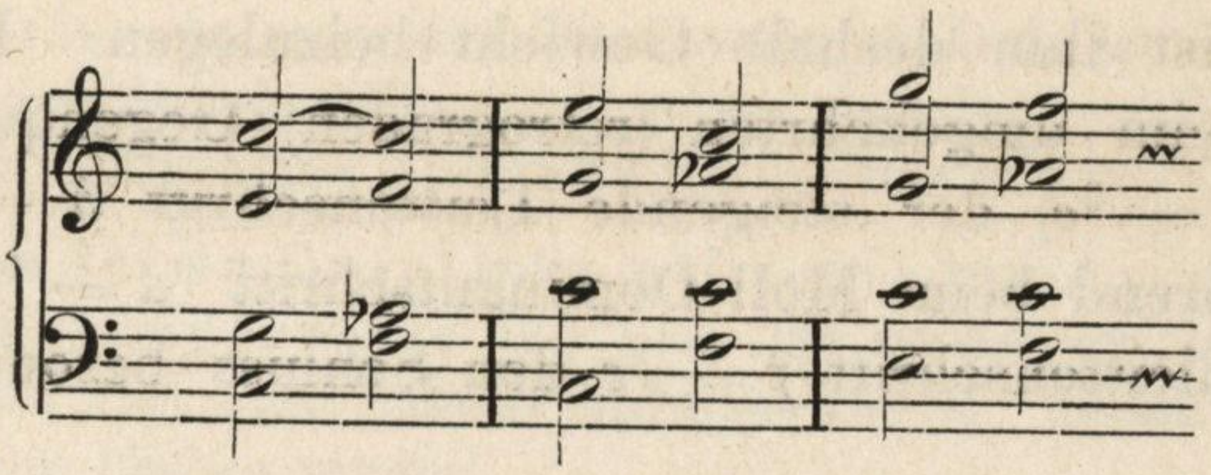


Der Bass geht gewöhlich vom Durhauptton zur Mollquinte oder umgekehrt, oder macht Secundfortschreitungen:

---

*) In diesem Beispiele bleibt der Basston durchweg derselbe, wie durch die Bindung der V des ersten und letzten Accordes angedeutet ist; diese Bezeichnungsweise wird für den Orgelpunkt bei gegebener Oberstimme unentbehrlich.

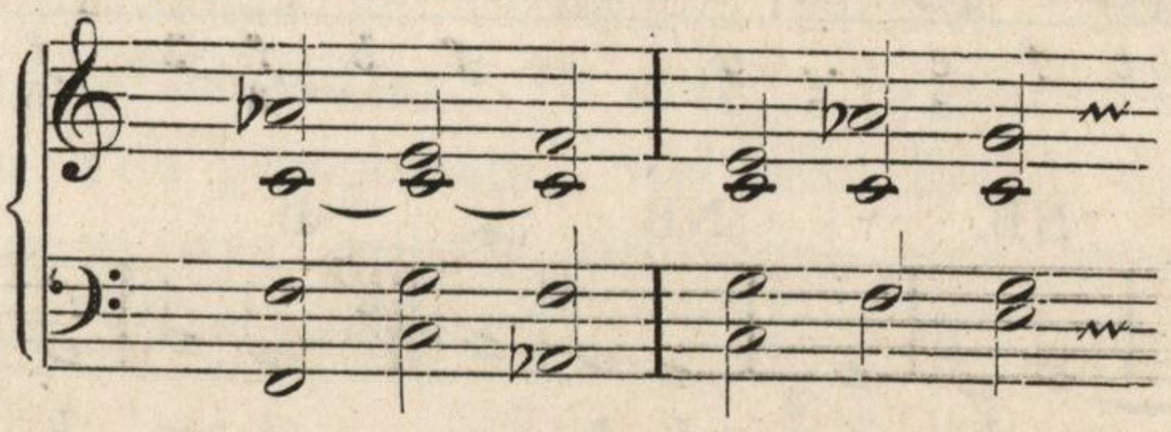
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

15.



Der Übergang von der Terz des einen Klanges zur Terz des anderen ergiebt einen Stimmenschritt, den der Schüler vorläufig gänzlich zu meiden hat, nämlich die übermässige Quinte (*as — e'*) oder verminderte Quarte (*as — e*); letztere ist besser als erstere und kann in der Melodie mit gutem Effect vorkommen:

16.



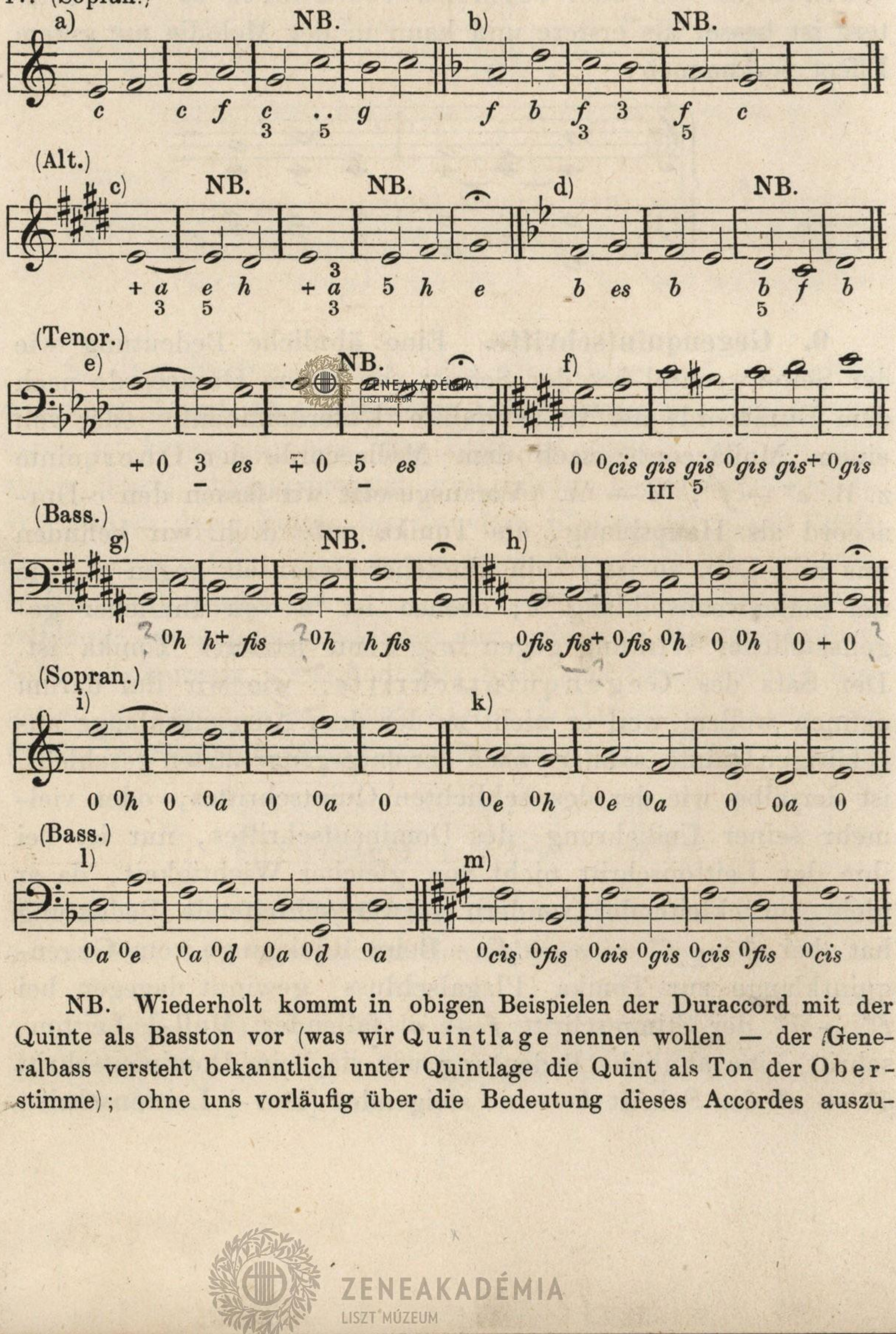
9. Gegenquintschritte. Eine ähnliche Bedeutung wie der Seitenwechsel hat der Schritt von einem Duraccorde nach dem Duraccorde der Unterquinte (Unterdominante) oder von einem Mollaccorde nach dem Mollaccorde der Oberquinte z. B. $c^+ — f^+$, $^0e — {}^0h$. Vorausgesetzt wir fassen den *c*-Duraccord als Hauptklang, als Tonika auf, d. h. wir befinden uns in *c*-Dur, so ist f^+ ein ähnlicher Gegensatz gegen c^+, wie der Seitenwechselklang ^0c; ebenso ist ^0h von ähnlicher gegensätzlicher Wirkung gegen ^0e, wenn letzteres Tonika ist. Der Satz des Gegenquintschritts, wie wir ihn darum nennen wollen, weil er nicht zu der dem Ausgangsklange angehörigen Quinte, sondern nach der entgegengesetzten geschieht, ist derselbe wie der des schlichten Quintschrittes, oder vielmehr seiner Umkehrung, des Dominantschrittes, nur ist bei ihm der Leittonschritt nicht von gleicher Wichtigkeit, da er nicht zurückleitende, sondern vorwärtsschreitende Bedeutung hat (bei $c^+ — f^+ = e — f$). Beim Rückgange vom Gegenquintklange zur Tonika (Plagalschluss) gewinnt dagegen bei $f^+ — c^+$ der Stimmschritt *f — e* (fallender [Moll-] Leittonschritt) eine ähnliche Bedeutung wie sie beim Dominantschritt $g^+ — c^+$ der Schritt *h — c* (steigender [Dur-] Leittonschritt)

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

hat, und ist ihm deshalb Gewicht beizulegen. Entsprechend kommt beim umgekehrten (retrograden) Gegenquintschritt in Moll (^0h — ^0e) der steigende Leittonschritt h — c zur Geltung, während beim Moll-Dominantschritt ^0a — ^0e der eigentliche Mollleittonschritt f — e den Schluss besonders wirksam macht.

Die nun folgenden **Aufgaben** verbinden mit der Tonika den schlichten Quintklang, Gegenquintklang und Seitenwechselklang, bieten aber sonst keinerlei neue Schwierigkeiten dar:

17. (Sopran.)
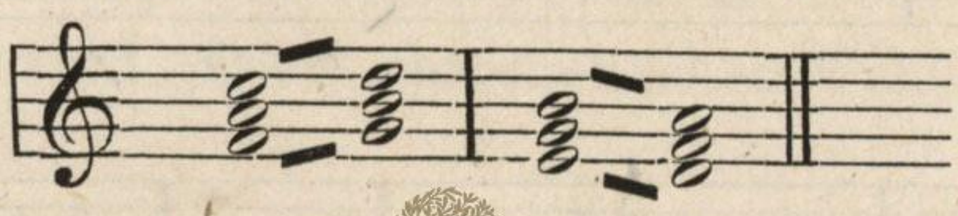


NB. Wiederholt kommt in obigen Beispielen der Duraccord mit der Quinte als Basston vor (was wir Quintlage nennen wollen — der Generalbass versteht bekanntlich unter Quintlage die Quint als Ton der Oberstimme); ohne uns vorläufig über die Bedeutung dieses Accordes auszu-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

zulassen (wir werden ihn unter den Dissonanzen wiederfinden), müssen wir doch hier für den Satz den Fingerzeig geben, dass in den Fällen, wo die Quinte im folgenden Accorde Hauptton wird ($\underset{5}{c} - g^+$) nicht der Hauptton des in Quintlage auftretenden Accordes verdoppelt wird, sondern die Quinte. Es ist das ein bisher wenig beachtetes, darum aber nicht minder wichtiges Gesetz, dessen Motivirung wir nicht schuldig bleiben werden.

10. Der Ganztonschritt. Waren bis jetzt die Regeln für den Satz sehr einfach und die Gefahren leicht zu vermeiden, so fällt nun das Kreuz aller Harmonieschüler mit drückender Last auf uns, wenn wir den Gegenquintklang direct mit dem schlichten Quintklange zu verbinden suchen. Beide Klänge (z. B. f^+ und g^+ in c-Dur, ${}^0h$ und ${}^0a$ in der e-Untertonart) haben keinen Ton gemeinsam, vielmehr liegen die Töne des einen von denen des andern sämmtlich eine grosse Secunde nach derselben Seite entfernt:
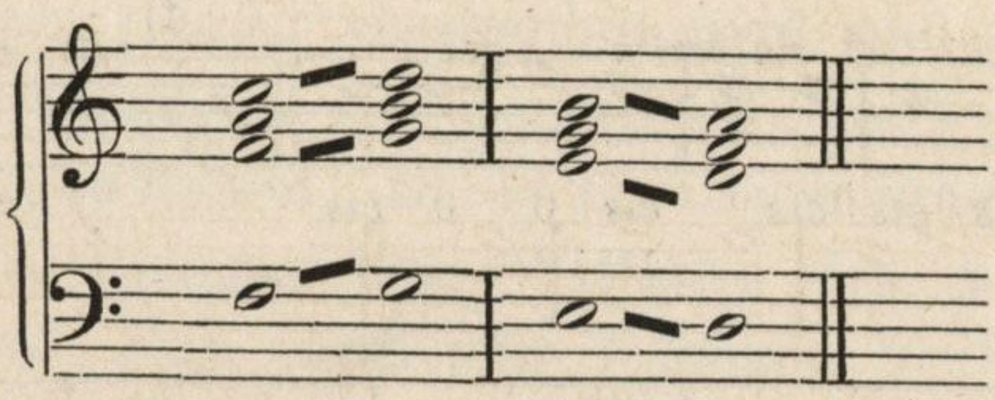
18.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Stimmen in dieser Weise wirklich parallel fortschreiten lassen, hiesse der Selbständigkeit der einzelnen Stimmen Hohn sprechen, zumal, wenn auch noch die Bassstimme die Parallelbewegung mitmachte, und von Hauptton zu Hauptton resp. von Mollquintton zu Mollquintton fortschritte:

19.

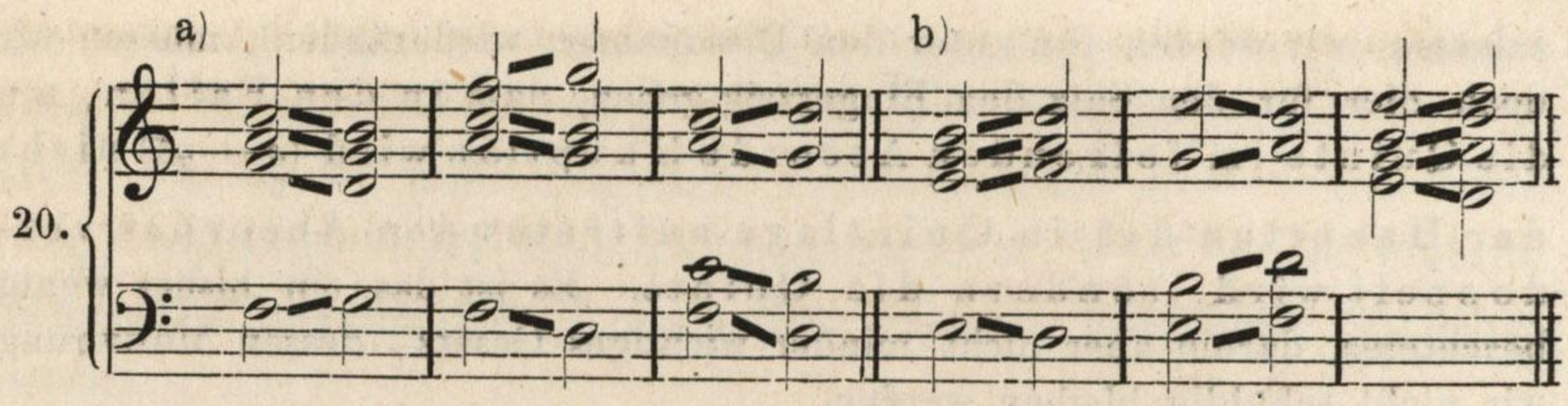


Regel. Ebenso wie die Octavenparallelen sind auch die **Quintenparallelen** streng verpönt.

Das sehr einfache Mittel gegen Parallelen ist die der Parallelbewegung entgegengesetzte Gegenbewegung; diese ist aber im vorliegenden Falle nur zu ermöglichen durch Absehen von der streng durchgeführten Secundbewegung der drei oberen Stimmen:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

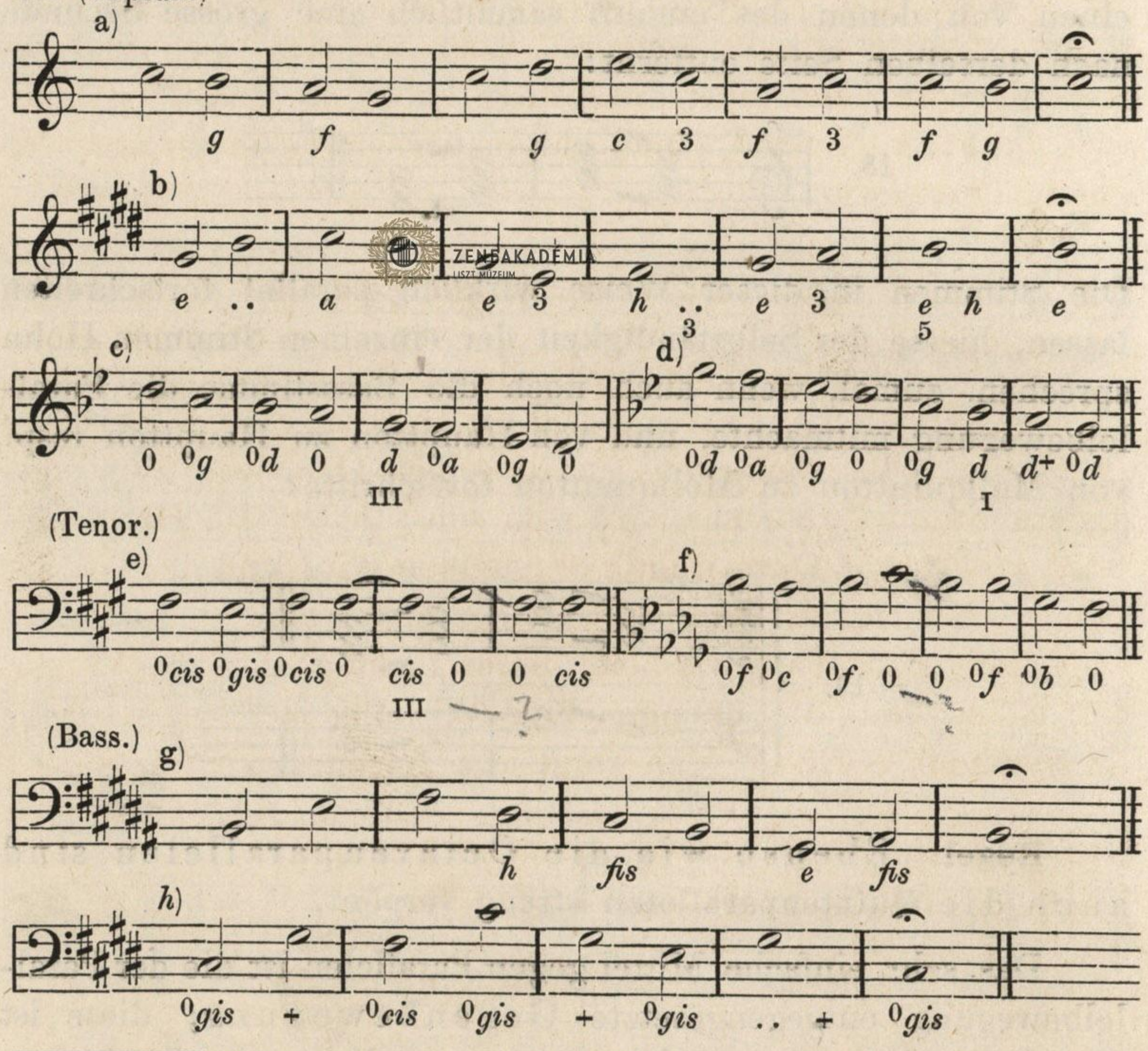
20.



So einfach das aussieht, so bedarf es doch immerhin erst fleissiger Übung, ehe der Harmonieschüler in der Vermeidung dieser schlimmsten aller Arten von Quintenparallelen*) völlige Sicherheit erlangt.

Folgende **Aufgaben** mögen dazu dienen, aber womöglich vermehrt werden. Sie sind auf vier Systemen auszuarbeiten (Sopran und Alt mit Violinschlüssel, Tenor und Bass mit Basschlüssel).

21. (Sopran.)



*) Nämlich gerade der beim Ganztonschritt der Harmonie möglichen. Die Gefahr verräth sich jederzeit dem ersten Blick durch die Bezifferung.
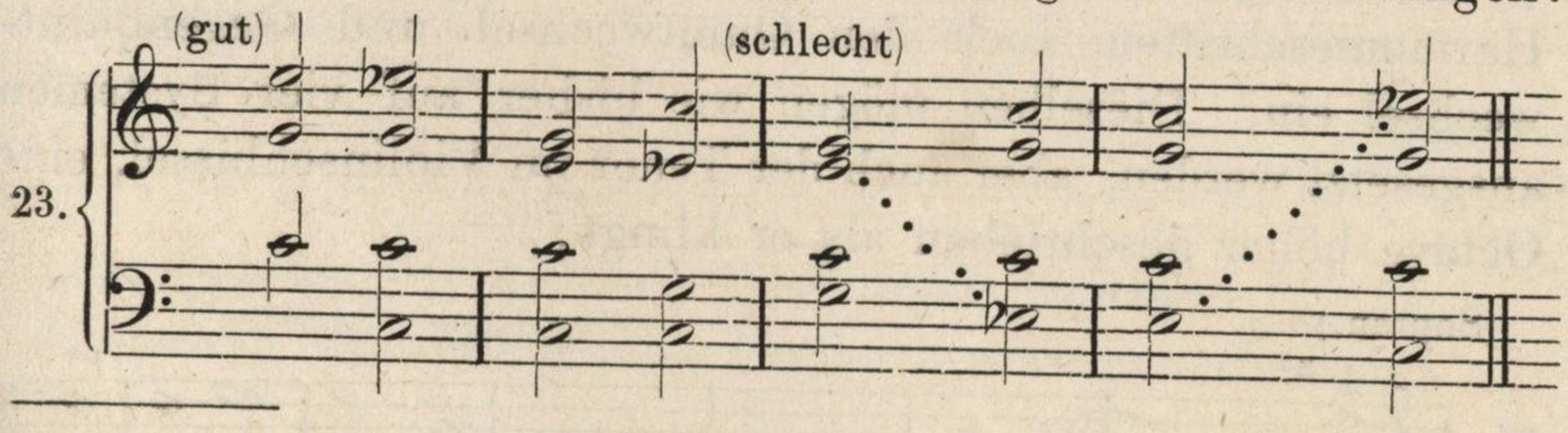
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zu bemerken ist für den Satz des Ganztonschrittes noch, dass der Schritt vom Haupttone des Gegenquintklanges zur Terz des schlichten Quintklanges, der Tritonus,*) (für $f^+ - g^+_{\#}$ $= f - h$, für ${}^0h - {}^0a = h - f$) nicht leicht sanglich und deshalb im Vocalsatz zu vermeiden, verrufen ist; besser ist die Umkehrung des Schrittes, die verminderte Quinte $h - f'$ resp. $f' - h$.

11. Der Quintwechsel. Die Verbindung des Gegenquintklanges mit dem Seitenwechselklange (in c-Dur $= f^+ - {}^0c$, in der e-Untertonart [a-Moll] $= {}^0h - e^+$) ist hinsichtlich des Schrittes von Hauptton zu Hauptton ($f - c$, $h - e$) ein Quintschritt und zwar ein schlichter, sofern zu der dem ersten Klange angehörigen Quinte fortgeschritten wird ($f^+ - c$, ${}^0h - e$); da aber bei diesem Schritte das Klanggeschlecht wechselt (Dur — Moll, Moll — Dur), so wollen wir denselben »Quintwechsel« nennen. Über den Satz des Schrittes ist einiges zu bemerken; die Klänge haben zwei Töne gemeinsam, die dritten sind einen chromatischen Sekundschritt von einander entfernt:

22. 

Es ist aber von Wichtigkeit, dass der Übergang in den chromatisch veränderten Ton in derselben Stimme geschieht, oder wenigstens in derselben Octavlage von einer andern Stimme gebracht wird, da sonst leicht die Harmoniefolge nicht vom Ohre richtig verstanden wird und die Terz im zweiten Klange als identisch mit der ersten aber verstimmt erscheint; diese Ungewissheit, dieses nicht genügende Verstehen ist es, was die unangenehme Wirkung des sogenannten **Querstandes** erklärt. Man vergleiche folgende Verbindungen:
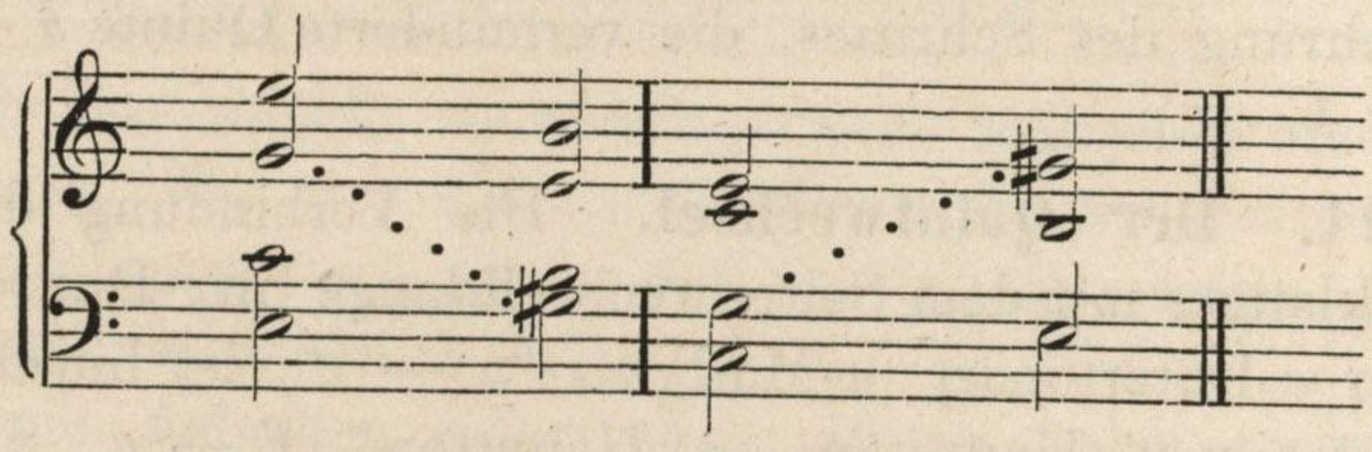
23. 

*) Tritonus (griechisch) = drei Töne, denn f ist von h drei Ganztöne entfernt: $f - g$, $g - a$, $a - h$.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
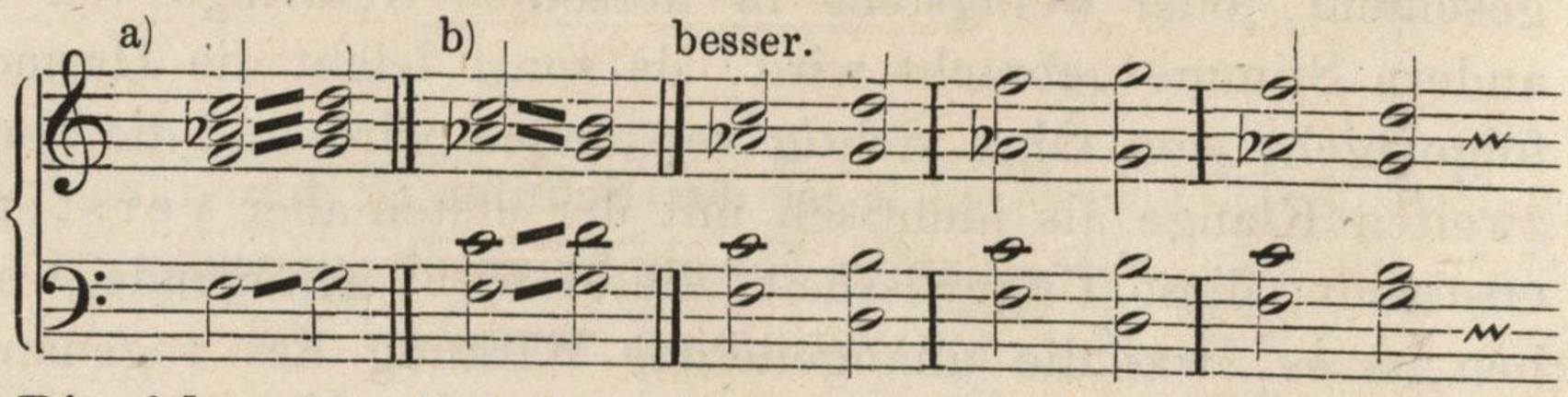
Von einem eigentlichen Querstande kann aber auch nur beim Quintwechsel die Rede sein, und folgende Verbindungen, welche nach der alten Lehre ebensogut querständig sein müssten, wirken durchaus gut, weil über den Sinn der Harmoniefolge (Terzschritt) kein Zweifel möglich ist:

24.



12. Der Gegenquintwechsel. Die letzte Art der möglichen Quintschritte ist der Übergang zur Gegenquint mit Wechsel des Klanggeschlechts, der »Gegenquintwechsel« z. B. $g^+ — {}^0c$ oder ${}^0a — e^+$, d. h. die Verbindung des Seitenwechselklanges mit dem schlichten Quintklange. Der Satz des Schrittes läuft wie der des Ganztonschrittes Gefahr der Quintenparallelen, doch sind dieselben nicht so bedenklich wie bei jenem und können geschrieben werden, wenn sie durch Gegenbewegung der anderen Stimmen gedeckt sind (23b). Ein neues Hemmniss der Stimmbewegung ist dagegen der übermässige Secundschritt zwischen den beiden Terztönen (*as — h, f — gis*); derselbe ist nicht gut sanglich und muss vom Schüler gemieden werden:

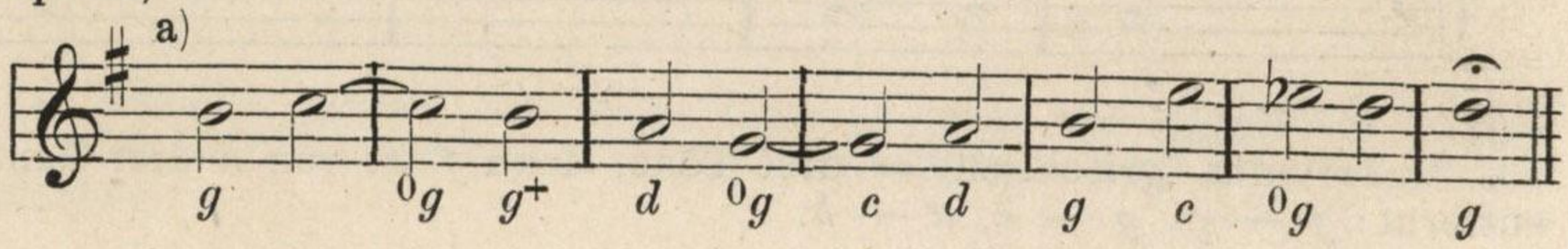
25.
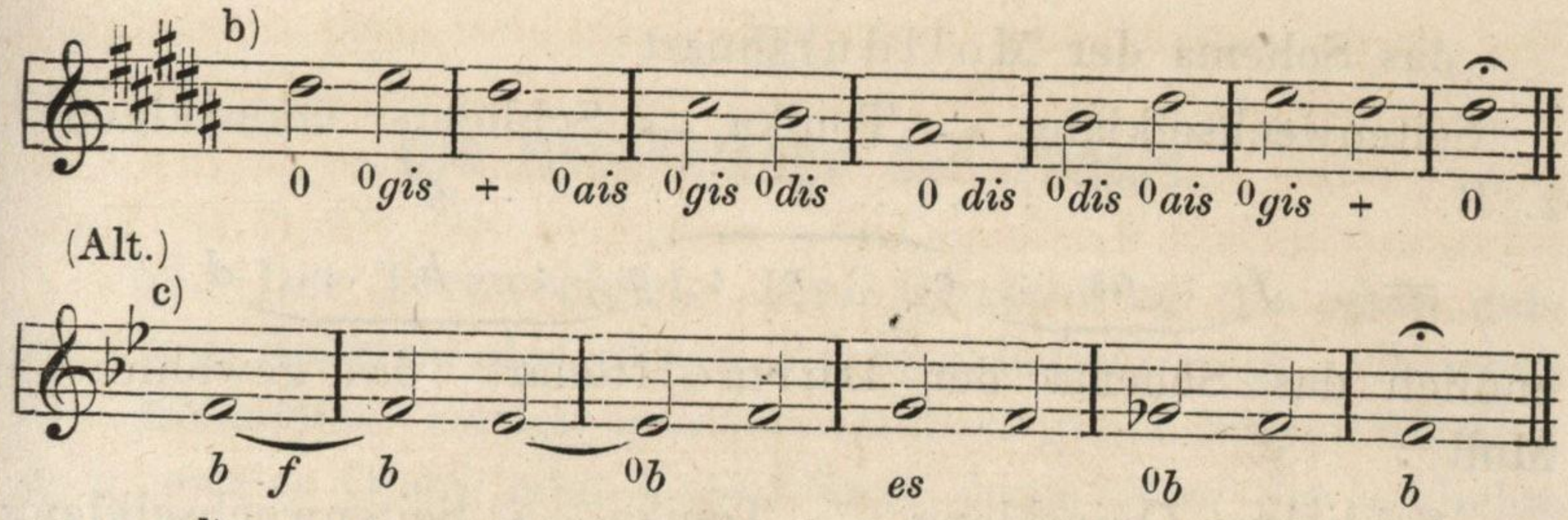


Die folgenden **Aufgaben** führen neben den früher geübten Harmonieschritten auch den Quintwechsel und Gegenquintwechsel ein. Dieselben mögen wie bisher auf vier Systemen ausgesetzt werden, aber auch der Tenor im Violinschlüssel, eine Octave höher geschrieben als er klingt:

(Sopran.)

26.



ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM



13. Tonart. Hiermit ist der Schüler in den reinen und gemischten Tongeschlechtern soweit heimisch gemacht, dass er ihre Hauptaccorde zu verbinden versteht. Denn es ist das Schema der reinen Durtonart:

Gegenquintklang ← Tonika → Schlichter Quintklang

z. B. $f^+ \quad . \quad . \quad c^+ \quad . \quad . \quad . \quad g^+$

$= f : a : c : e : g : h : d$

das Schema der reinen Molltonart dagegen:

Schlichter Quintklang ← Tonika → Gegenquintklang

z. B. $^0a \quad . \quad . \quad . \quad ^0e \quad . \quad . \quad . \quad ^0h$

$= d : f : a : c : e : g : h$

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM
LISZT FERENC HAGYATÉKA

das Schema der Molldurtonart:

Seitenwechselklang ← Tonika → Schlichter Quintklang

z. B. ${}^0c \quad . \quad . \quad . \quad c^+ \quad . \quad . \quad . \quad . \quad g^+$

$= \quad f : as : c : e : g : h : d$

endlich das Schema der Durmolltonart (das gewöhnliche Moll):

Schlichter Quintklang ← Tonika → Seitenwechselklang

z. B. ${}^0a \quad . \quad . \quad . \quad {}^0e \quad . \quad . \quad . \quad e^+$

$= \quad d : f : a : c : e : gis : h$

Die oben gemachte Einführung des Quintwechsels zwischen Gegenquintklang und Seitenwechselklang verschmilzt Dur mit Molldur und Moll mit Durmoll:

I. Dur:

Seitenwechselklang / Gegenquintklang ← Tonika → Schlichter Quintklang

$f : \overset{as}{a} : c : e : g : h \; d$

II. Moll:

Schlichter Quintklang ← Tonika → Seitenwechselklang / Gegenquintklang

$d : f : a : c : e : \overset{gis}{g} : h$

Aufgabe: Aufstellung des Schema der reinen und gemischten Tonarten von g^+, d^+, a^+, e^+, h^+, fis^+, cis^+, f^+, b^+, $es,^+$ as^+, des^+, ges^+, ces^+ und ${}^0a$, ${}^0d$, ${}^0g$, ${}^0c$, ${}^0f$, ${}^0b$, ${}^0es$, ${}^0h$, ${}^0fis$, ${}^0cis$, ${}^0gis$, ${}^0dis$, ${}^0ais$, ${}^0eis$ mit Bezeichnung der Klänge als Tonika, schlichter Quintklang, Gegenquintklang und Seitenwechselklang.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

III.

Die Nebenklänge der Tonart.

14. Der Terzwechsel. Eine Betrachtung des eben entworfenen Schemas der reinen Tongeschlechter zeigt, dass aus den Elementen zweier quintverwandten gleichartigen Klänge, d. h. zweier Ober- oder Unterklänge deren einer der schlichte oder Gegenquintklang des andern ist, Klänge gegentheiligen Klanggeschlechts sich zusammensetzen lassen, z. B. in *c*-Dur:

$$f : a : \overset{0}{c} : e : \overset{0}{g} : h : d$$

und in der *e*-Untertonart:

$$d : f^{+} : a : c^{+} : e : g : h$$
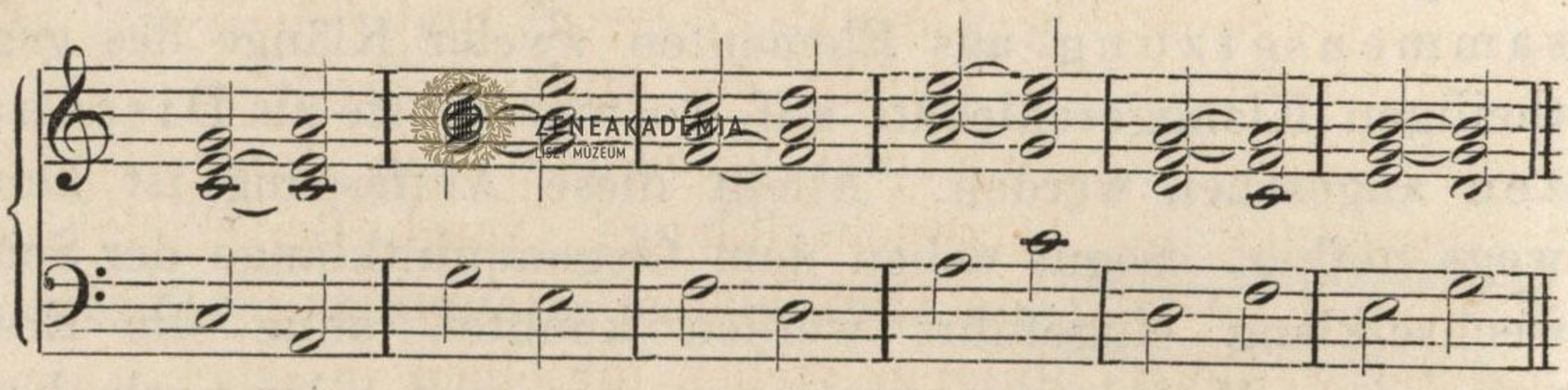
Fasst man diese Gebilde, nämlich ${}^0e$ und ${}^0h$ in *c*-Dur und f^+ und c^+ in der *e*-Untertonart im Sinne ihrer Zusammensetzung aus Elementen zweier Klänge des gegentheiligen Klanggeschlechts auf, so müssen sie als Dissonanzen angesehen werden. Allein diese Auffassung ist keineswegs nöthig. Sogut neben dem Gegenquintklange der Seitenwechselklang eingeführt werden konnte, ohne die Erwartung eine Modulation anzuregen, so gut oder noch besser können leitereigene *) andere Klänge eingeführt werden, sofern sie in einem verständlichen harmonischen Verwandtschaftsverhältniss zu der Tonika oder deren Quintklängen stehen. Nun steht aber ${}^0e$ zu c^+ im Verwandtschaftsverhältniss des Terzschrittes, oder vielmehr, da beide verschiedenen Klanggeschlechts sind, des Terzwechsels; *e* ist schlichte Terz von c^+, ${}^0e$ also der (schlichte) Terzwechselklang von c^+. Dasselbe Verwandtschaftsverhältniss hat statt zwischen ${}^0h$ und g^+. In der *e*-Untertonart ist c^+ Terzwechselklang von ${}^0e$, f^+ Terzwechselklang von ${}^0a$. Der Gedanke liegt nahe, auch noch den Terzwechselklang des Gegenquintklanges einzuführen, d. h. in *c*-Dur ${}^0a$ als Terzwechselklang von f^+ und in der *e*-Unter-

*) Leitereigene = aus Tönen der Tonleiter der Tonart gebildete, im Gegensatze zu solchen, welche Töne enthalten, die der Tonleiter der Tonart fremd sind.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM
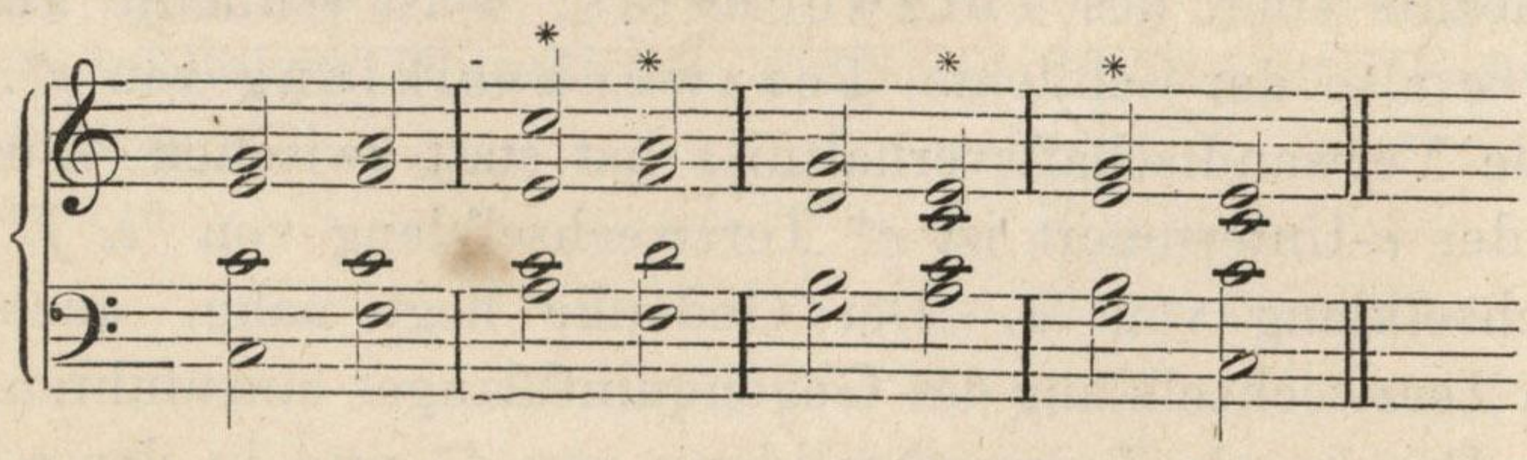
tonart g^+ als Terzwechselklang von ${}^0h$. Das geschieht denn auch in der That. Die harmonische Bedeutung dieser Terzwechselklänge ergiebt sich aus ihrer Verwandtschaft, d. h. der Terzwechselklang des Gegenquintklanges hat wie dieser gegensätzliche Bedeutung gegen die Tonika, der Terzwechselklang des schlichten Quintklanges dagegen Schlusskraft zur Tonika. Der Terzwechselklang der Tonika kann natürlich nicht die Bedeutung der Tonika selbst haben, da, wenn diese auf einen andern Klang übergeht, modulirt, d. h. die Tonart verlassen wird; er hat deshalb nur die Bedeutung eines milden Gegensatzes. Prüfen wir vorerst die Verbindung dieser Nebenklänge mit den Hauptklängen, deren Terzwechselklänge sie sind, so stellt sich heraus, dass der Satz des Terzwechsels überaus bequem und ohne alle Gefahr ist; die Klänge haben zwei Töne gemeinsam (das grosse Terzintervall), die dritte Stimme macht einen Ganztonschritt, und der Bass schreitet vom Durhauptotone zur Mollquinte fort oder umgekehrt:

27.



Eins ist jedoch über den Satz der Terzwechselklänge noch zu bemerken; dieselben vertragen nämlich sehr gut die Terzverdopplung, da ihre Terzen der Hauptton und die beiden Quinttöne der Tonart (Tonika, Oberquinte, Unterquinte) sind. Stimmführungen, wie die folgenden sind deshalb gut zu heissen:

28.



Bei * sind überall Terzverdoppelungen.

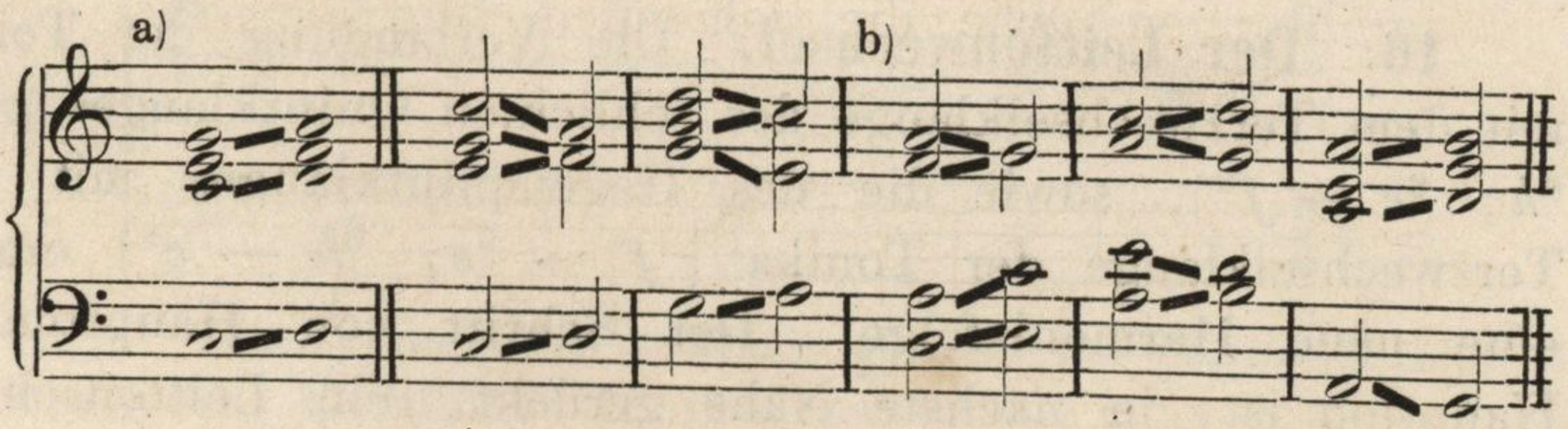
Aufgabe. Zu dem am Schlusse des §. 13 entworfenen Schema der Tonarten sind die Terzwechselklänge der drei Haupt-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

accorde (Tonika, schlichter und Gegenquintklang) hinzuzufügen.

15. Der Kleinterz-Wechsel. Die Verbindung der Terzwechselklänge unter einander ergiebt keine Harmoniefolgen, die wir nicht untersucht hätten, nämlich Quintschritte und den Ganztonschritt (in *c*-Dur: ${}^0e$ — ${}^0a$, ${}^0e$ — ${}^0h$, ${}^0a$ — ${}^0h$ und umgekehrt, in der *e*-Untertonart: c^+ — g^+, c^+ — f^+, g^+ — f^+ und umgekehrt). Natürlich ist aber der Sinn der Folgen ein anderer, da in *c*-Dur nicht ${}^0h$ sondern ${}^0a$ die Bedeutung des Gegensatzes hat und in der ${}^0e$-Tonart nicht f^+ sondern g^+. Neue Harmonieschritte resultiren aber aus der Verbindung der Terzwechselklänge mit den übrigen Hauptklängen. Zunächst ergiebt die Verbindung der Tonika mit dem Terzwechselklange des Gegenquintklanges, sowie die des schlichten Quintklanges mit dem Terzwechselklange der Tonika einen kleinen Terzschritt mit wechselndem Klanggeschlecht, also einen Kleinterz-Wechsel z. B. in *c*-Dur: c^+ — ${}^0a$ und g^+ — ${}^0e$, in der ${}^0e$-Tonart: ${}^0e$ — g^+ und ${}^0a$ — c^+. Dieser Harmonieschritt hat Gefahr der Quintenparallelen, die aber durch Gegenbewegung und besonders auch durch die Terzverdoppelung im Terzwechselklange (vergl. Beisp. 28), oder Quintverdoppelung im Quintklange (Hauptklange), leicht vermieden werden; übrigens stehen dieselben in einer Kategorie mit den Quintenparallelen beim Gegenquintwechsel, d. h. sie sind bei weitem nicht so in's Ohr fallend und darum auch weniger verwerflich als die Quintenparallelen bei Ganztonschritt:

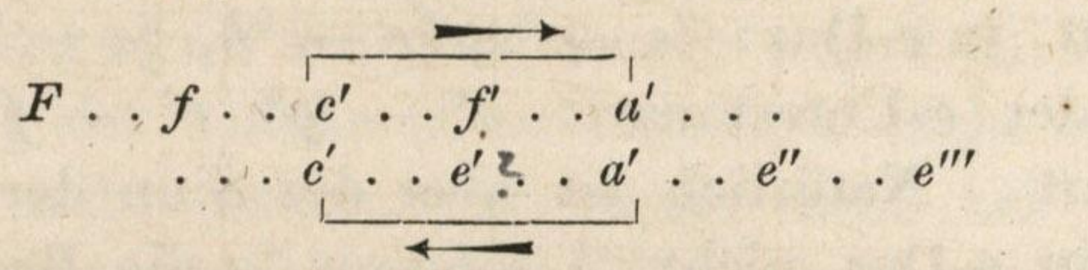
29.



Anm. Weder der nach unten noch der nach oben gerichtete Kleinterzwechsel kann als »schlichter« bezeichnet werden, da von den beiden kleinen Terzen von *c* (*a* und *es*) weder die eine noch die andere dem Klange c^+ angehört, überhaupt nicht durch Quint- und Terzschritte in derselben Richtung gefunden werden kann. Die kleine Terz ist nur mittelbar mit dem Haupttone verwandt, nämlich durch Beziehung auf einen dritten

ZENEAKADÉMIA ISZT MÚZEUM

Ton, d. h. c^+ ist mit a verwandt durch f^+, dem f^+-Klange gehört c als Quint an und a als Terz, $c - a$ ist also Übergang vom Quinttone zum Terztone. Wir können die Vermittelung auch in der Beziehung auf ${}^0e$ suchen; in ${}^0e$ ist c Terzton und a Quintton; dann ist also $c - a$ Übergang vom Terztone zum Quinttone. In beiden Fällen ist der Schritt $c - a$ ein steigender, wenn wir an die Obertonreihe für den Durklang und an ihre Umkehrung die Untertonreihe für den Mollklang denken:
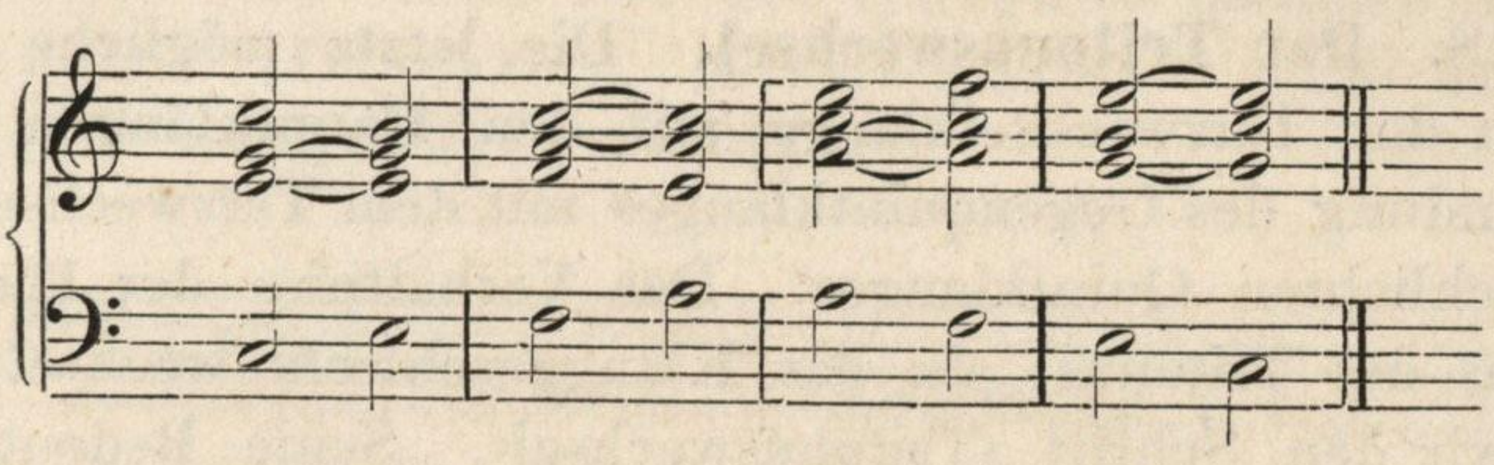


d. h. a erscheint eigentlich als grosser Sextenschritt, in der Obertonreihe als Übergang vom dritten Partialtone zum fünften, in der Untertonreihe als Übergang vom fünften Partialtone zum dritten. Sehen wir in dem Aufsteigen das dem Dur angemessene, in dem Herabgehen das dem Moll angemessene, so dürfen wir von c^+ aus den Schritt c — a als schlichten bezeichnen, $c^+ - {}^0a$ und $g^+ - {}^0e$ also als schlichte Kleinterz-Wechsel (oder Sextenwechsel) ansehen; entsprechend ist der Übergang von a nach c oder von e nach g, in der ${}^0e$-Tonart als schlichter zu betrachten, so dass auch hier ${}^0a - c^+$ und ${}^0e - g^+$ als schlichte Kleinterz-Wechsel erscheinen. Für den noch unentwickelten Schüler ist es nicht nöthig, dass er diese schwierigen Probleme kennt, es genügt ihm, dass der Schritt $c^+ - {}^0a$ als Übergang zum Terzwechselklange der Unterdominante zu verstehen ist und als Kleinterz-Wechsel bezeichnet wird; von Wichtigkeit sind für ihn nur die Gefahren seines Satzes. Ist er erst mit den Terzschritten zwischen gleichartigen Klängen vertraut ($c^+ - e^+$, ${}^0e - {}^0c$), so wird es leicht sein, ihm begreiflich zu machen, dass der Übergang vom schlichten Quintklange (g^+) zum schlichten Terzklange (e^+) als schlichter Kleinterz-Schritt bezeichnet werden muss ($g^+ - e^+$) und dass, wenn bei diesem Schritte das Klanggeschlecht wechselt, ($g^+ - {}^0e$) der Schritt zum schlichten Kleinterz-Wechsel wird. Man verschiebe also die Aufklärung bis dahin.

16. Der Leittonwechsel. Die Verbindung der Tonika mit dem Terzwechselklange des schlichten Quintklanges ($c^+ - {}^0h$; ${}^0e - f^+$), sowie die des Gegenquintklanges mit dem Terzwechselklange der Tonika (${}^+f - {}^0e$; ${}^0h - c^+$) ergiebt eine neue Harmoniefolge. Der Schritt von Hauptton zu Hauptton ist, in nächste Nähe gerückt, ein Leittonschritt: $c - h$, $e - f$; $f - e$; $h - c$; da h Terz der Quint von c, resp. f Unterterz der Unterquint von e ist, so sind sämtliche Schritte schlichte (h ist 15. Oberton von c^+, f 15. Unterton von ${}^0e$); da das Klanggeschlecht bei denselben wechselt, nennen wir sie »Leittonwechsel«. Der Satz des Schrittes

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

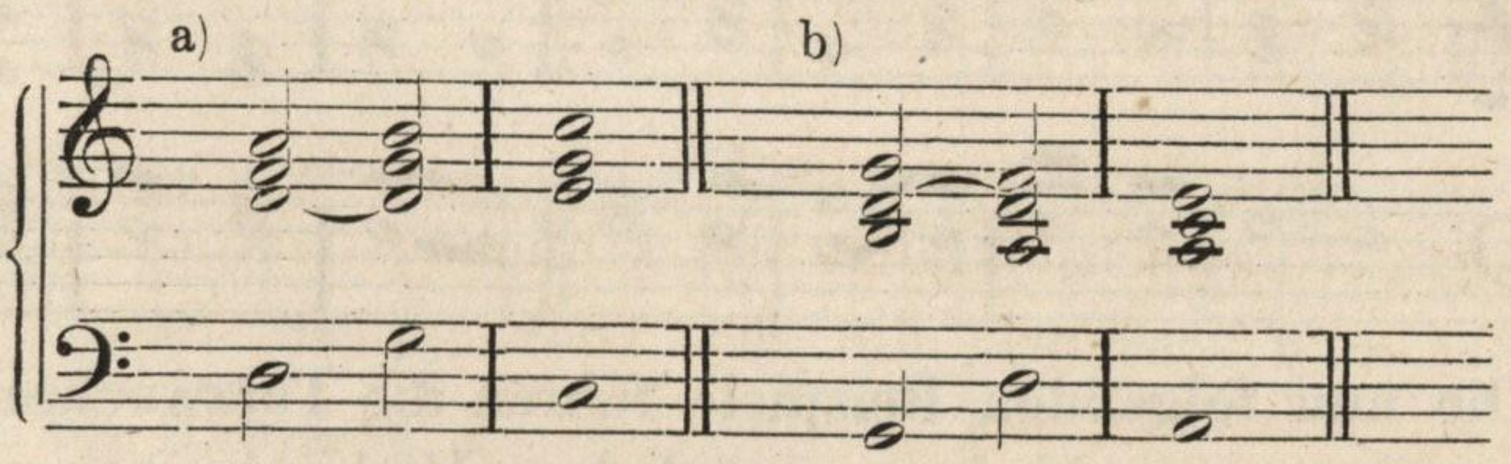
wetteifert mit dem Terzwechsel an Leichtigkeit und an Unmöglichkeit, Fehler zu machen, da die Klänge zwei gemeinsame (liegenbleibende) Töne haben, die dritte Stimme einen Leittonschritt macht und der Bass unbehindert vom Durhauptton zur Mollquinte und umgekehrt fortschreiten kann:

30.



17. Der Ganztonwechsel. Der Terzwechselklang des Gegenquintklanges steht zum schlichten Quintklange im Verhältniss des »Ganztonwechsels«, d. h. die Entfernung der Haupttöne beträgt einen Ganzton und das Klanggeschlecht wechselt (in *c*-Dur = ^0a — g^+; in der ^0e-Tonart = g^+ — ^0a); die Bedeutung des Schrittes ist, da der Terzwechselklang des Gegenquintklanges an dessen gegensätzlicher Bedeutung participirt, ganz und gar die des Ganztonschrittes (§ 10), d. h. des Überganges vom Gegenquintklange zum schlichten Quintklange, er macht wie dieser einen vortrefflichen Schluss zur Tonika. Sein Satz ist leicht und gefahrlos; es ist ein gemeinsamer Ton da, zwei Stimmen machen Ganztonschritte und der Bass schreitet vom Mollquint- zum Durhaupttone fort oder umgekehrt — kein Wunder, dass er oft genug statt des quintengefährlichen Ganztonschrittes zur Anwendung kommt:

31.
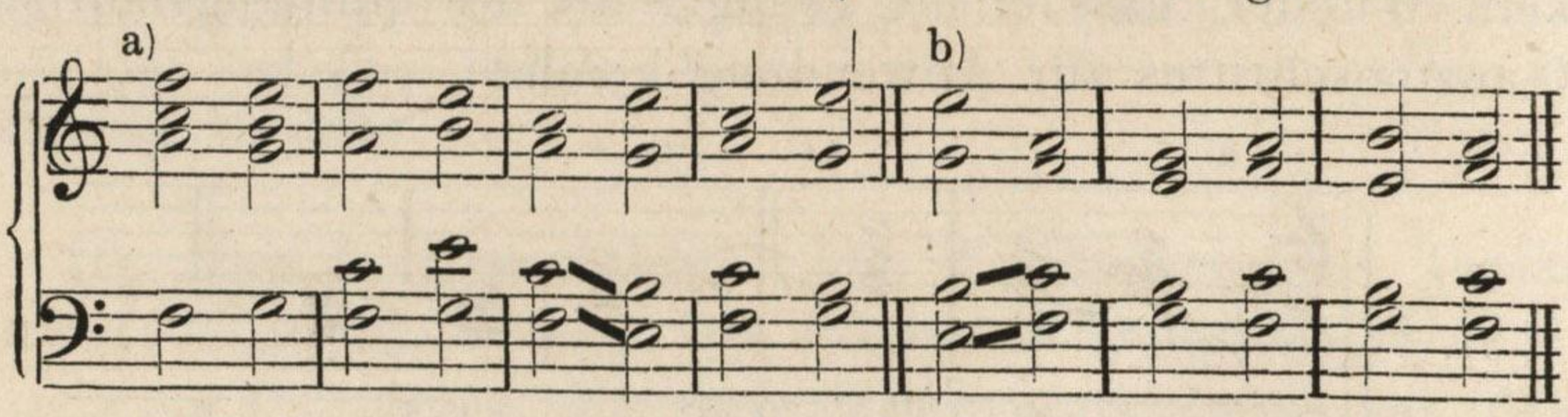


Anm. Eine besondere Wichtigkeit gewinnt der Ganztonwechsel für die Modulation. Da nämlich der Ganztonschritt eine Schlusskraft zu dem übersprungenen gleichartigen Klange hat, z. B. c^+ — d^+ zu g^+ (c — g — d), so wird er sehr häufig zu einer vorwärts schreitenden Modulation (für Dur zu einer steigenden, für Moll zu einer fallenden) benutzt; der Ganztonwechsel dagegen wird vorzugsweise benutzt zu rückwärts gewandter Modulation, da das Verhältniss der Haupttöne des-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

selben niemals als das der doppelten Quint verstanden wird, was beim Ganztonschritt gewöhnlich geschieht, also bei ^0a — g^+ das a nicht als zweite Quint von g (g — d — a) verstanden, sondern immer in dem Sinne, dass a Terz der zweiten Unterquint von g ist. g^+ — ^0a führt daher nicht nach g-Dur, sondern zurück nach c-Dur.

18. Der Tritonuswechsel. Die letzte mögliche Combination der Terzwechselklänge mit den Hauptklängen ist die Verbindung des Gegenquintklanges mit dem Terzwechselklange des schlichten Quintklanges. Das Verhältniss der Haupttöne ist das des Tritonus; da das Klanggeschlecht wechselt, nennen wir den Schritt »Tritonuswechsel«. Seine Bedeutung ist die des Ganztonschrittes und Ganztonwechsels, er schliesst zur Tonika. Die Gefahr der Quintenparallelen, deren Qualität dieselbe ist wie die des Gegenquintwechsels und Kleinterzwechsels, wird vermieden durch Gegenbewegung und Terzverdoppelung (s. Beispiel 28); auch können die Parallelen zwischen einer Aussenstimme und einer Mittelstimme geschrieben werden, müssen aber durch Gegenbewegung einer andern Stimme verdeckt werden. Schreibt der Schüler solche Parallelen, so muss er durch Parallelstriche anzeigen, dass er sie gesehen hat, womöglich auch andeuten, wie sie hätten vermieden werden können. Es giebt viele Fälle, wo der Satz mit Quintenparallelen wohlklingender ist, als ohne dieselben; in solchen Fällen darf der Schüler die Parallelen schreiben, aber er muss wissen, warum er es gethan:

32.



Die nun folgenden Beispiele führen die Terzwechselklänge in allen ihren verschiedenen möglichen Verbindungen mit den Hauptklängen ein. Ihre Zahl ist mit Rücksicht auf den Umfang dieses Schriftchens klein bemessen und muss vom Lehrer erheblich vermehrt werden, wenn ein Schüler hiernach unterrichtet werden soll. Überhaupt muss ich immer wieder betonen, dass es sich für mich mit dem gegenwärtigen Schriftchen nicht um eine ausgeführte Harmonielehre, sondern nur

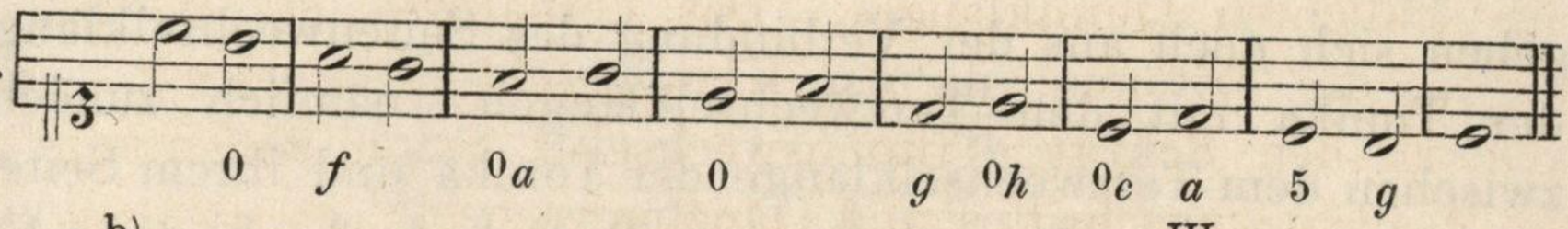
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

um die Skizze einer solchen handelt. Vor allem soll die von mir vorgeschlagene neue Bezifferung (der Klangschlüssel) praktisch vorgeführt werden.
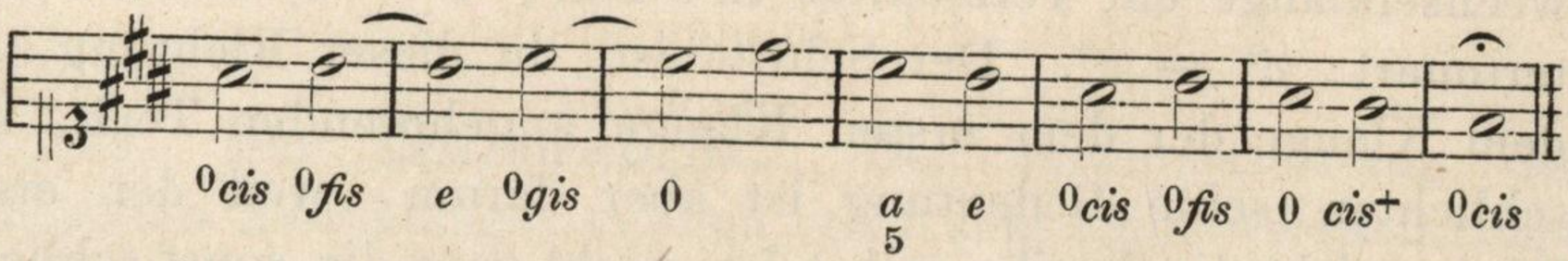
Die **Aufgaben** sollen von jetzt ab auf vier Systemen mit den vier für die Aufgabe gebrauchten Schlüsseln: (Discant-, Alt-, Tenor- und Basschlüssel) ausgesetzt werden.

33.
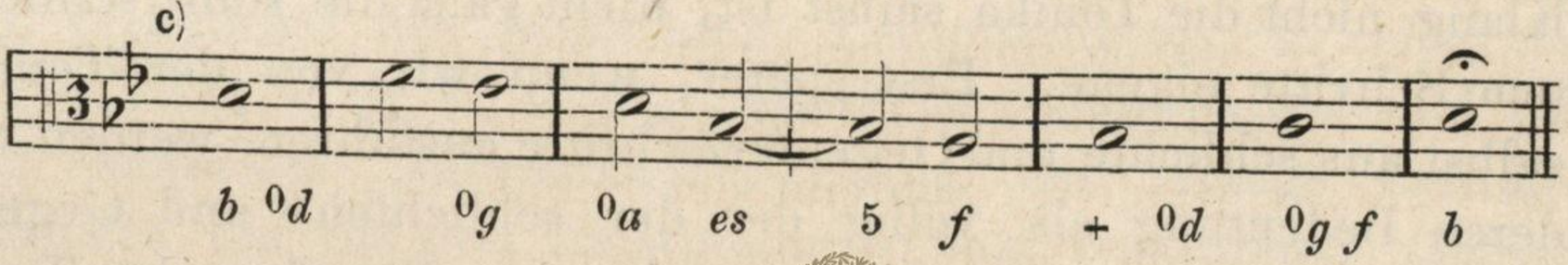
a)
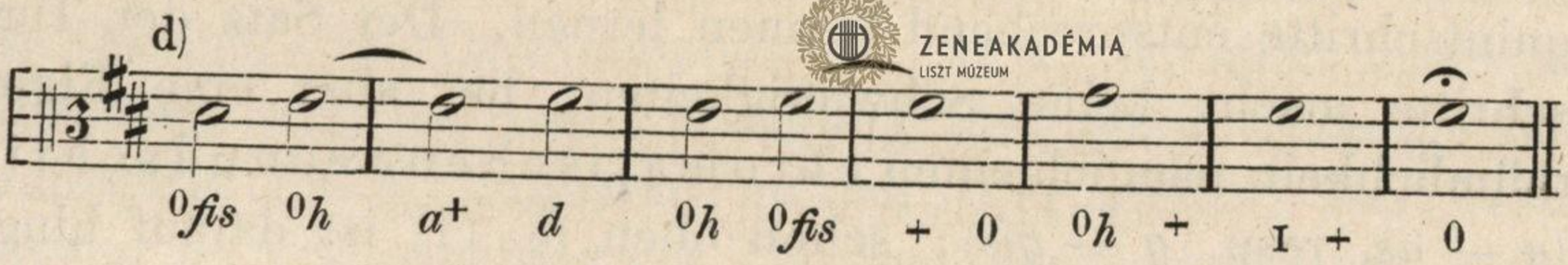


b)



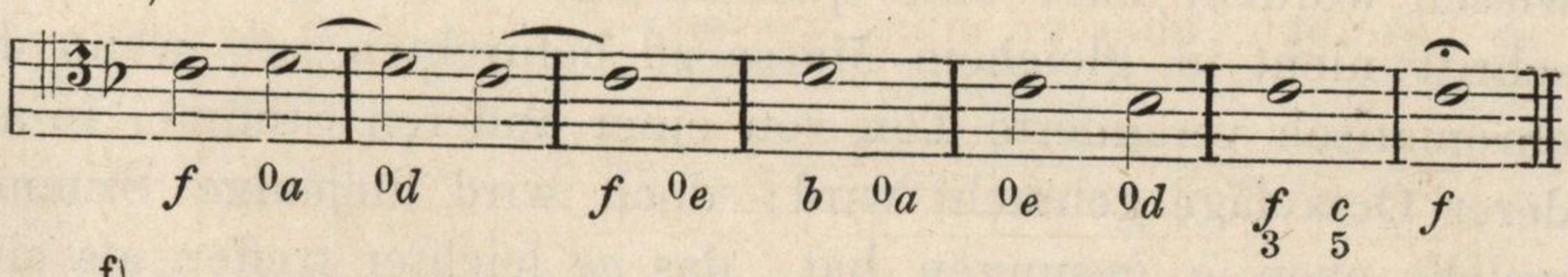
c)
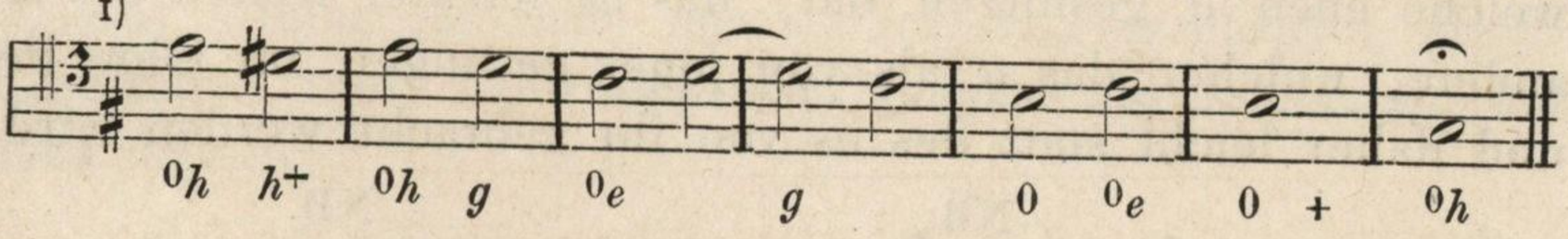


d)
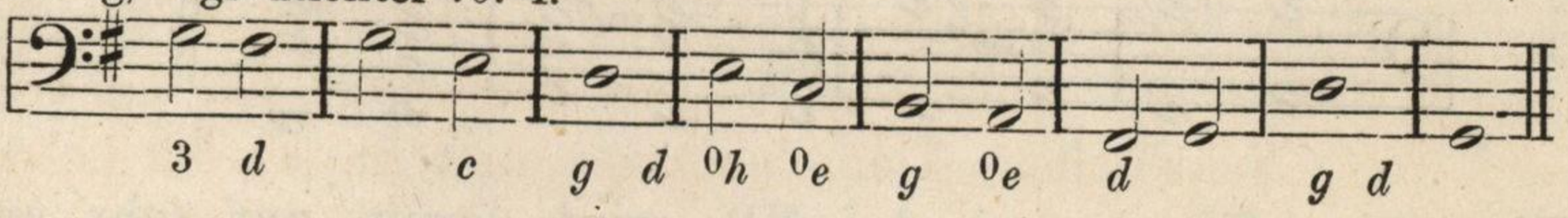


e)



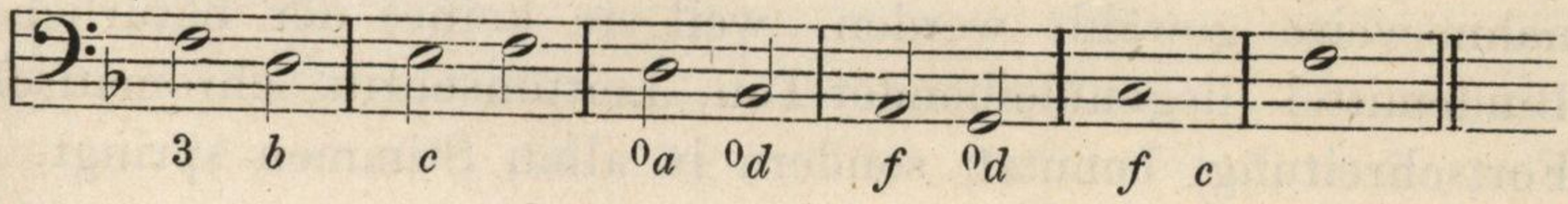
f)
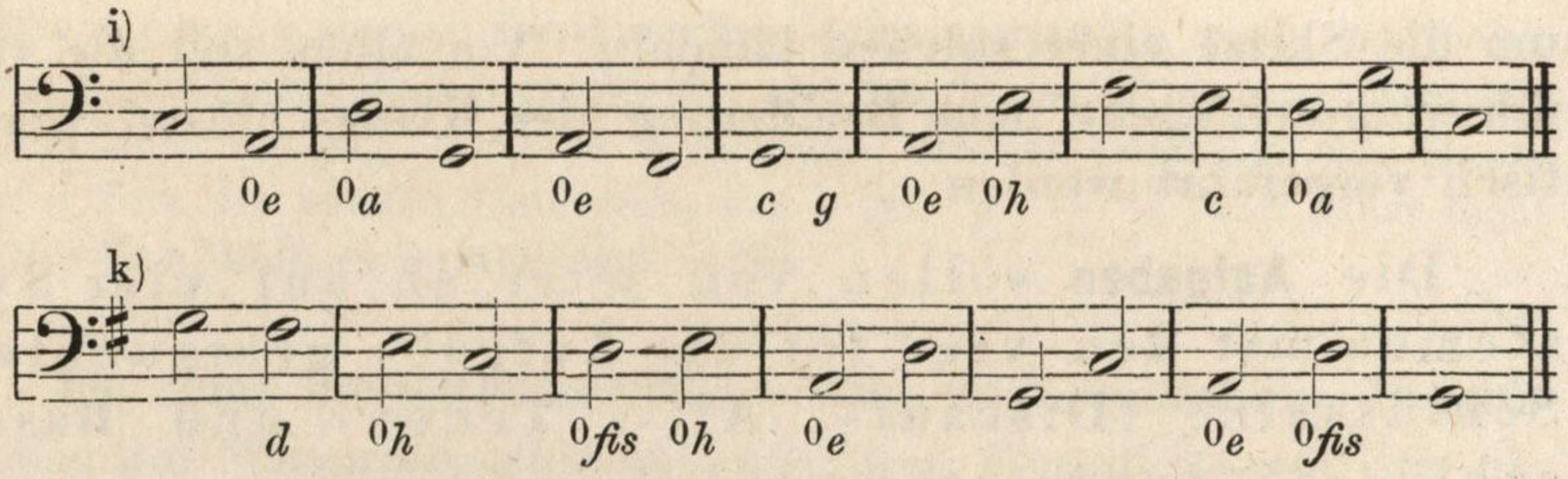


g) Vgl. Richter 70. 4.



h) Richter 70. 7.
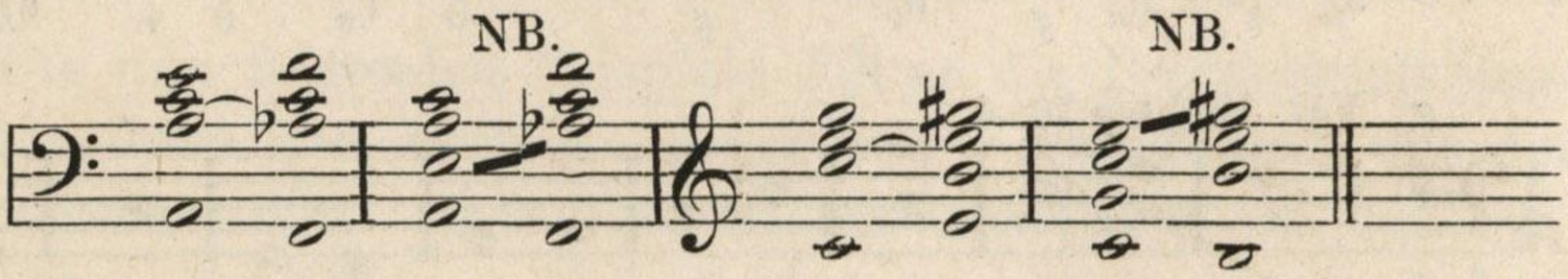


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



19. Der Terzschritt. Einige neue Harmonieschritte ergeben sich noch aus der Verbindung des Seitenwechselklanges der Tonika mit den Terzwechselklängen, nämlich zunächst zwischen dem Terzwechselklange der Tonika und ihrem Seitenwechselklange ein Terzschritt, in *c*-Dur: ^0e — ^0c, in der *e*-Untertonart: c^+ — e^+. Der Schritt ist, in dieser Richtung (zu dem Klange der dem ersten Klange angehörenden Terz), ein schlichter, seine Bedeutung ist aber darum, weil der erste Klang nicht die Tonika selbst ist, nicht ganz die sonst schlichtem Schritte eigene. Erst später, wenn wir von der Tonika selbst aus schlichte und Gegenterzschritte ausführen, werden wir deren Bedeutung als völlig der der schlichten- und Gegenquintschritte entsprechend kennen lernen. Der Satz der Terzschritte macht keine Schwierigkeiten, hat aber eine Eigenthümlichkeit, nämlich einen chromatischen Secundschritt (*a* — *as*, resp. *g* — *gis*); schon oben (§. 11) ist darauf hingewiesen worden, dass eine querständige Wirkung beim Terzschritt nicht in gleichem Masse zu befürchten ist, wenn der chromatisch veränderte Ton von einer anderen Stimme, in anderer Octavlage gebracht wird; doch wird diejenige Stimme, welche eben *a* gesungen hat, das *as* leichter treffen als eine andere, welcher das *a* als von jener gesungen im Ohre liegt und daher leicht statt des *as* von ihr gebracht werden wird:

34.
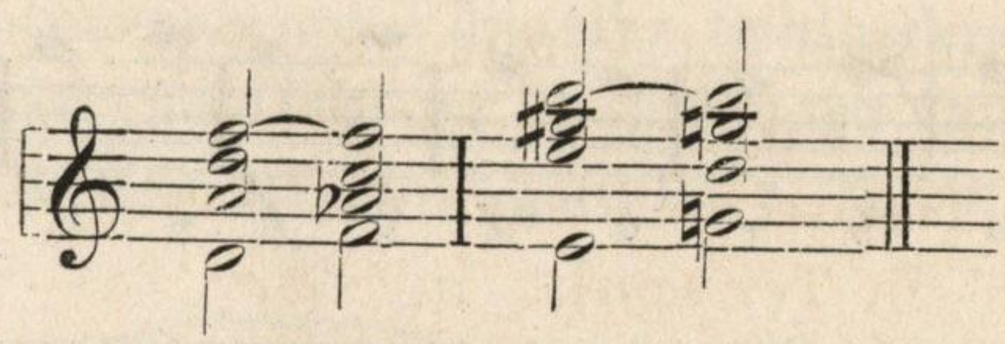


Eine Stimmführung wie bei NB. wird darum nur sehr ausnahmsweise gewählt werden, weil sie keines der natürlichen Bindemittel (liegenbleibender Ton, Leittonschritt, chromatische Fortschreitung) benutzt, sondern in allen Stimmen springt.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM
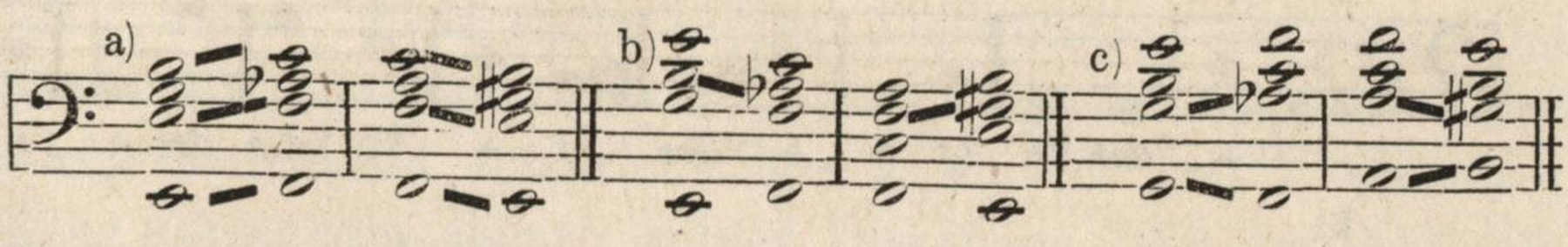
20. Der Kleinterzschritt. Der Terzwechselklang des Gegenquintklanges steht zum Seitenwechselklange im Verhältniss des Kleinterzschritts, in *c*-Dur: ^0a — ^0c, in der *e*-Untertonart $g^+ — e^+$. Der Schritt ist wie aus dem §. 15. Anm. gesagten hervorgeht, ein schlichter, wenn er in dieser Richtung geschieht. Auch der Kleinterzschritt weist eine chromatische Fortschreitung auf (*as — a, e — gis*), ist übrigens für den Satz ohne Gefahren und Schwierigkeiten:

35.



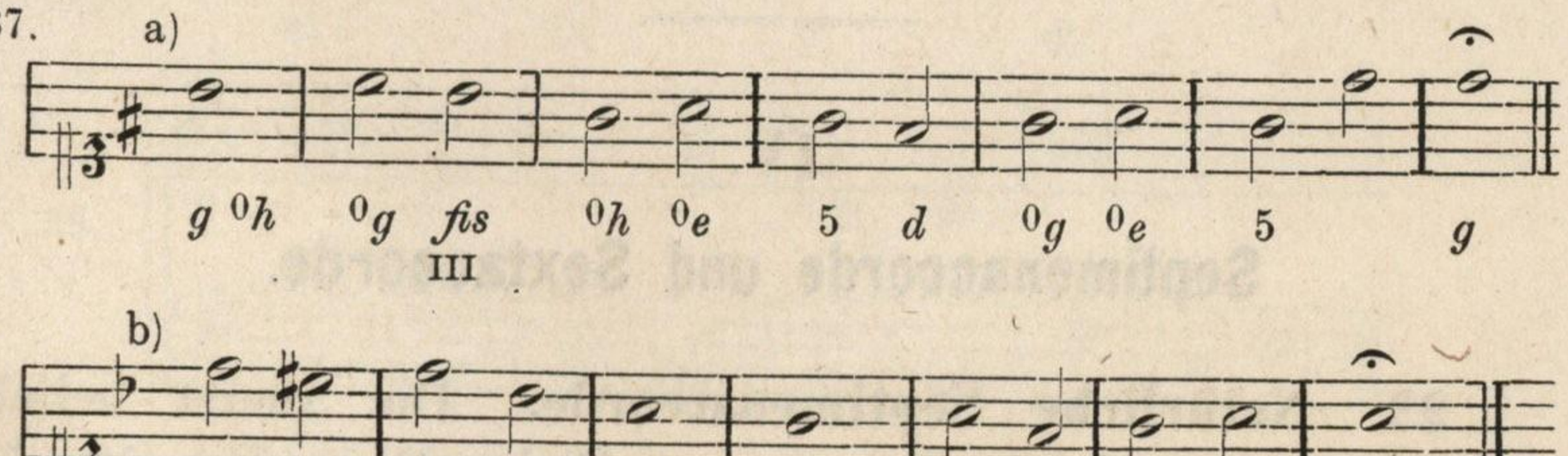
21. Der Leittonschritt. Der Terzwechselklang des schlichten Quintklanges endlich steht zum Seitenwechselklange im Verhältniss des (schlichten) Leittonschrittes, in *c*-Dur = $^0h — {}^0c$, in $^0e = f^+ — e^+$. Sämtliche Stimmschritte sind bei der einfachen Nebeneinanderstellung der Klänge Leittonschritte; die für den vierstimmigen Satz resultirende Gefahr der Quinten- und Octavenparallelen (36 a.) ist nicht leicht zu vermeiden, weil der Gegenbewegung sich der übermässige Sekundschritt (36 b.) hindernd in den Weg stellt. Der beste Ausweg ist Verdoppelung der Terz im Terzwechselklange (c):

36.

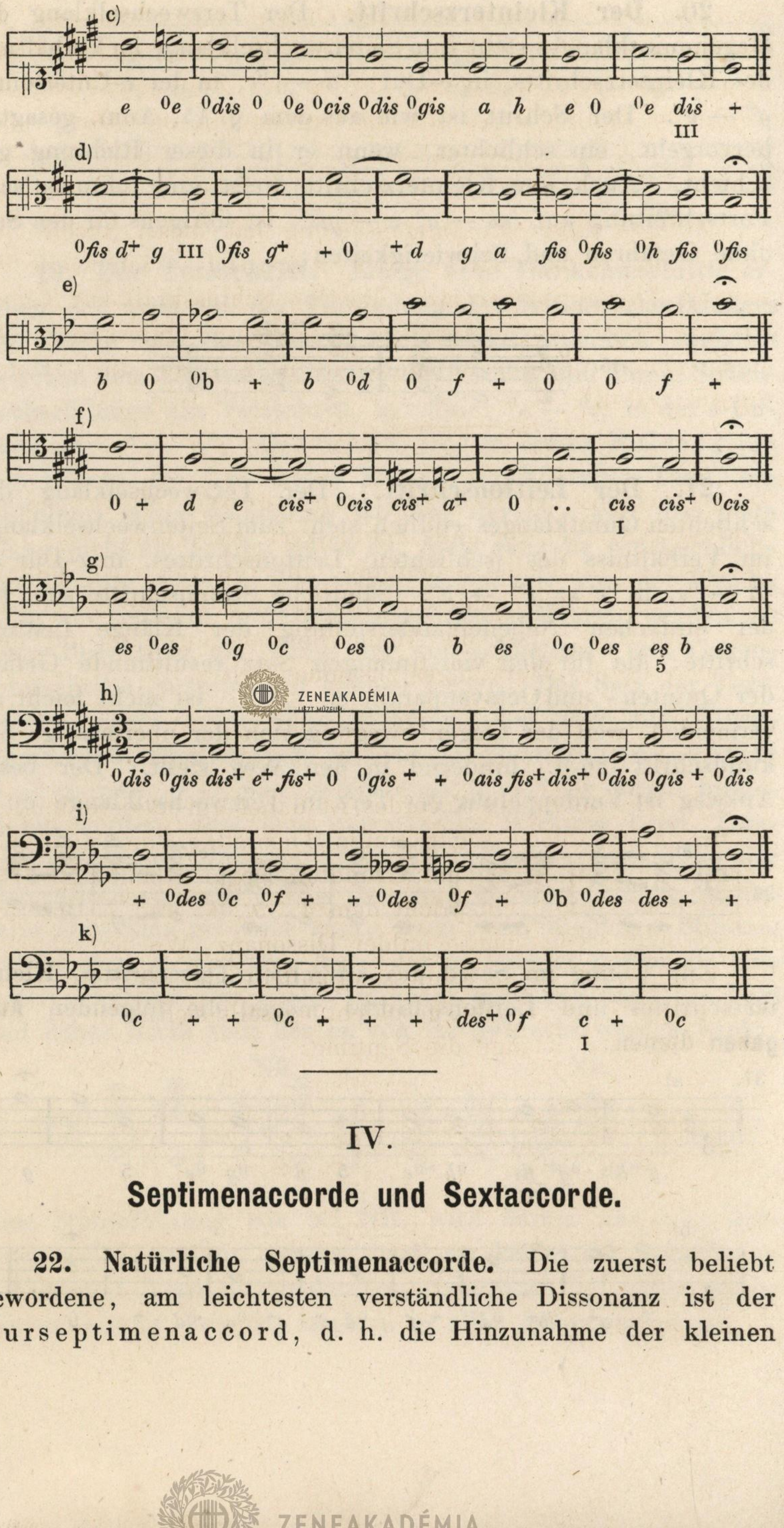


Zur Übung im Satze des schlichten Terzschrittes, Kleinterzschrittes und Leittonschrittes mögen die folgenden **Aufgaben** dienen:

37.



ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

IV.

Septimenaccorde und Sextaccorde.

22. Natürliche Septimenaccorde. Die zuerst beliebt gewordene, am leichtesten verständliche Dissonanz ist der Durseptimenaccord, d. h. die Hinzunahme der kleinen

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Septime (des Ganztones unter der Octave) zum Duraccord. Im Sinne der drei Hauptklänge der Tonart (Tonika, schlichter und Gegenquintklang) aufgefasst, ist er der Zusammenklang des schlichten Quintklanges mit der Gegenquint, in *c*-Dur:

$$\overbrace{f \leftarrow c^{+} \rightarrow g^{+}} = g\ h\ d \mid f$$

Zufolge dieser Zusammensetzung hat dieser Accord (der sogenannte Dominantseptimenaccord — ich nenne ihn einfach »Durseptimenaccord«) dieselbe Schlusskraft zur Tonika wie die Folge Gegenquintklang — schlichter Quintklang. Das entsprechende Gebilde im Mollsinne ist z. B. für die *e*-Untertonart (*a*-Moll):

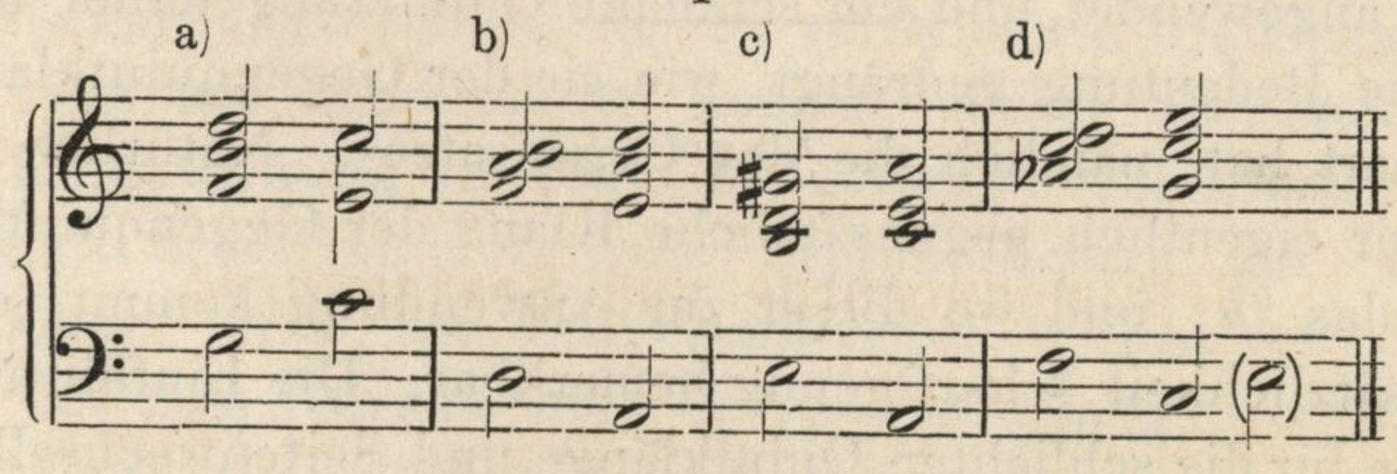
$$\overbrace{{}^{0}a \leftarrow {}^{0}e \rightarrow h} = h \mid d\ f\ a$$

Dieser Accord, der Mollseptimenaccord (Mollaccord mit Unterseptime) hat ebenfalls Schlusskraft zur Tonika ${}^{0}e$. Eine besondere principielle Bedeutung, die ihn von allen anderen Dissonanzen unterscheidet, verdankt der Durseptimenaccord dem Umstande, dass die kleine Septime ungefähr mit dem 7. Obertone des Durklanges zusammenfällt z. B.

$$,C\ .\ .\ C\ .\ .\ G\ .\ .\ c : e : g : b^{*}$$
$$1 \quad 2 \quad 3 \quad 4 \quad 5 \quad 6 \quad 7$$
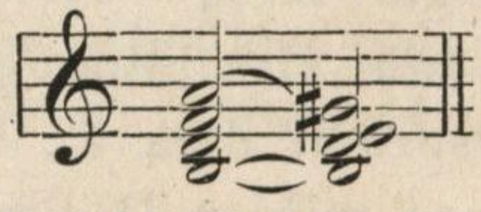
Die Dissonanz des Accordes ist daher ein ausserordentlich milde; halten doch sogar einige Theoretiker die natürliche Septime für consonant zum Grundton (sogar Helmholtz). Der Mollseptimenaccord entspricht dem 4., 5., 6. und 7. Unterton und ist darum von ebenso milder Dissonanz. Wo der schlichte Quintklang zur Tonika schliessend auftritt oder der Seitenwechsel rückwärts zur Tonika geschieht, gesellt sich gern zu dem zurückleitenden Klange die Septime:

38.



Bei a) haben wir die gewöhnliche Auflösung der Dominantseptimenaccordes in die Tonika; dass b) ganz dasselbe

für Moll ist, die Fortschreitung des schlichten Quintklanges mit Septime zur Tonika, konnte man nicht bemerken, solange man nicht die Dualität der harmonischen Auffassung consequent durchführte. Bei c) und d) löst sich der Septimenaccord des Seitenwechselklanges in die Tonika. Für den Satz der Mollseptimenaccorde ist vor allem zu bemerken, dass deren natürlicher Basston nicht die Septime, sondern immer wieder die Mollquinte ist, was natürlich nicht ausschliesst, dass einer der anderen Töne Basston werden kann; im übrigen sind nur die beiden möglichen Leittonschritte zu beachten: für a) und b) *h* — *c* und *f* — *e*, für c) das *h* — *c* und *gis* — *a*, für d) das *as* — *g* und *f* — *e*. Die allgemeine Regel der abwärts zu führenden Septime kennen wir nicht; doch ist bei der gewöhnlichen Fortschreitung des Septimenaccordes (schlichter Quintschritt rückwärts — Dominantschritt) die Fortbewegung der Durseptime nach unten das natürliche, weil sie Leittonfortschreitung ist (bei a) = *f* — *e*), beim Molldominantschritt findet das umgekehrte statt, die Mollseptime macht den Leittonschritt nach oben (bei b) = *h* — *c*). Dass der Ton, welcher nach der Generalbasslehre Septime ist, nämlich *a* in *h*: *d*, *f*: *a*, abwärts schreiten soll, dafür ist gar kein Grund vorhanden, es sei denn bei der Fortschreitung zum Seitenwechselklang der Tonika mit oder ohne Septime, wo *a* einen Leittonschritt zu *gis* zu machen hat:
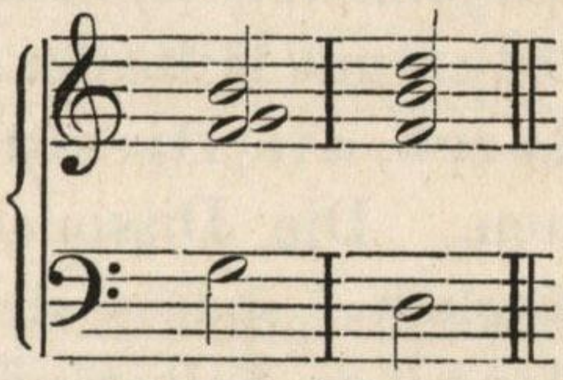
39. 

Wo die Molltonart den Seitenwechselklang neben dem Gegenquintklange oder für denselben benützt, wird der Seitenwechsel rückwärts zur Tonika vorzugsweise als Schlussschritt angewendet und der schlichte Quintklang daher in eine ähnliche Bedeutung gedrängt, wie sie der Gegenquintklang der Durtonart hat, nämlich die des Gegensatzes. Natürlich bleibt aber der eigentlich gegensätzliche Klang der Gegenquintklang, für ^0e das ^0h, und wo dieser zur Anwendung kommt, ist die Gegensätzlichkeit scharf genug bemerkbar. Die Einführung der Septime für die schlichten Quintklänge und Seitenwechselklänge bringt für viele Harmoniefolgen wesentliche Erleichterungen mit sich, besonders da wo durch die Septime eine Ligatur (ge-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

meinschaftlicher Ton) entsteht. Wie im Dreiklang (Dur- oder Mollaccord) der obere Ton des Quintintervalls ausgelassen werden kann, weil er durch den dritten Oberton genügend ersetzt wird, so kann dies auch im Septimenaccord geschehen, d. h. im Oberseptimenaccord kann die Quinte, im Unterseptimenaccord der Hauptton wegbleiben, doch muss dann womöglich der bleibende Ton des Quintintervalls (in Dur der Hauptton, in Moll die Quinte) Basston sein:

40.

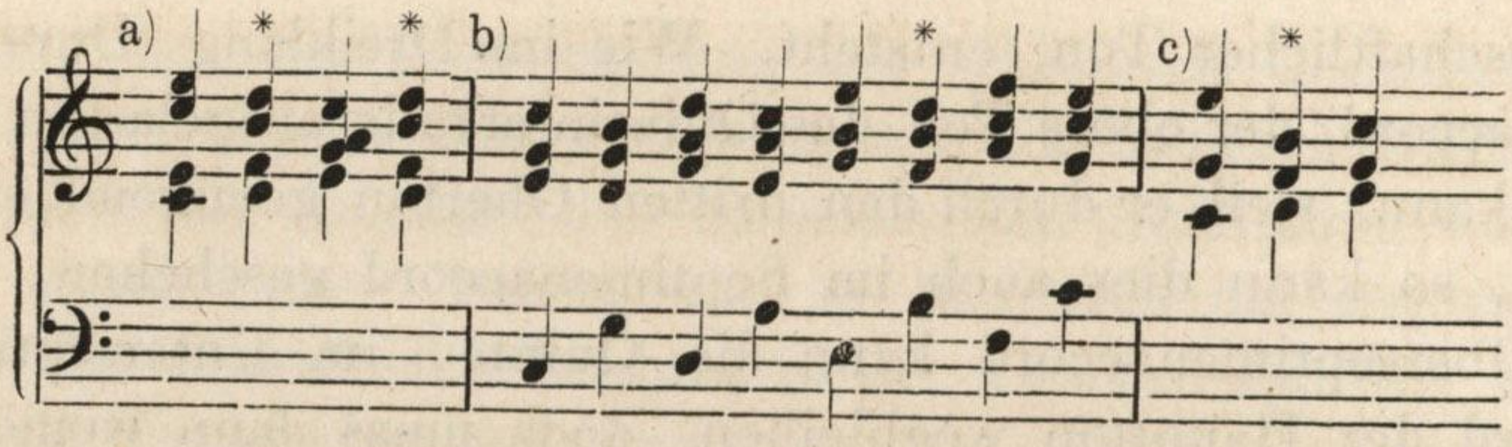


23. Verminderter Dreiklang. Im letzteren Falle entsteht das unter dem Namen verminderter Dreiklang bekannte Gebilde. Aus dem Durseptimenaccord entsteht der verminderte Dreiklang durch Auslassen des tiefsten Tones, d. h. ebenfalls des Haupttones, der verminderte Dreiklang ist also sowohl im Dursinne als im Mollsinne ein verstümmelter Septimenaccord, der Hauptton ist weggelassen.

Bezeichnen wir den Septimenaccord durch eine 7 resp. für Moll VII beim Klangbuchstaben, z. B. g^7, a^{VII}, so ist der verminderte Dreiklang einfach zu fordern mittelst Durchstreichung des Klangbuchstaben: $\not{g}^7$, $\not{a}^{VII}$; der Strich bedeutet den Ausfall des Haupttones. Ich werde vom verminderten Dreiklange nur einen äusserst spärlichen Gebrauch machen, da ich ihn nicht für ein selbständiges Gebilde halte, sondern für eine dreitönige Gestalt eines eigentlich viertönigen Gebildes. Gar oft fördert z. B. in den Aufgaben des Richter'schen Lehrbuches, wo der verminderte Dreiklang übermässig viel zur Anwendung kommt, dieser eine schlechte, rauhe Klangwirkung zu Tage, die sofort verschwinden würde, wenn statt desselben der volle Septimenaccord zur Anwendung käme. Nur bei Durchgängen mehrerer Stimmen, bei Sequenzen und im dreistimmigen Satze erkenne ich ihm eine volle Berechtigung zu:

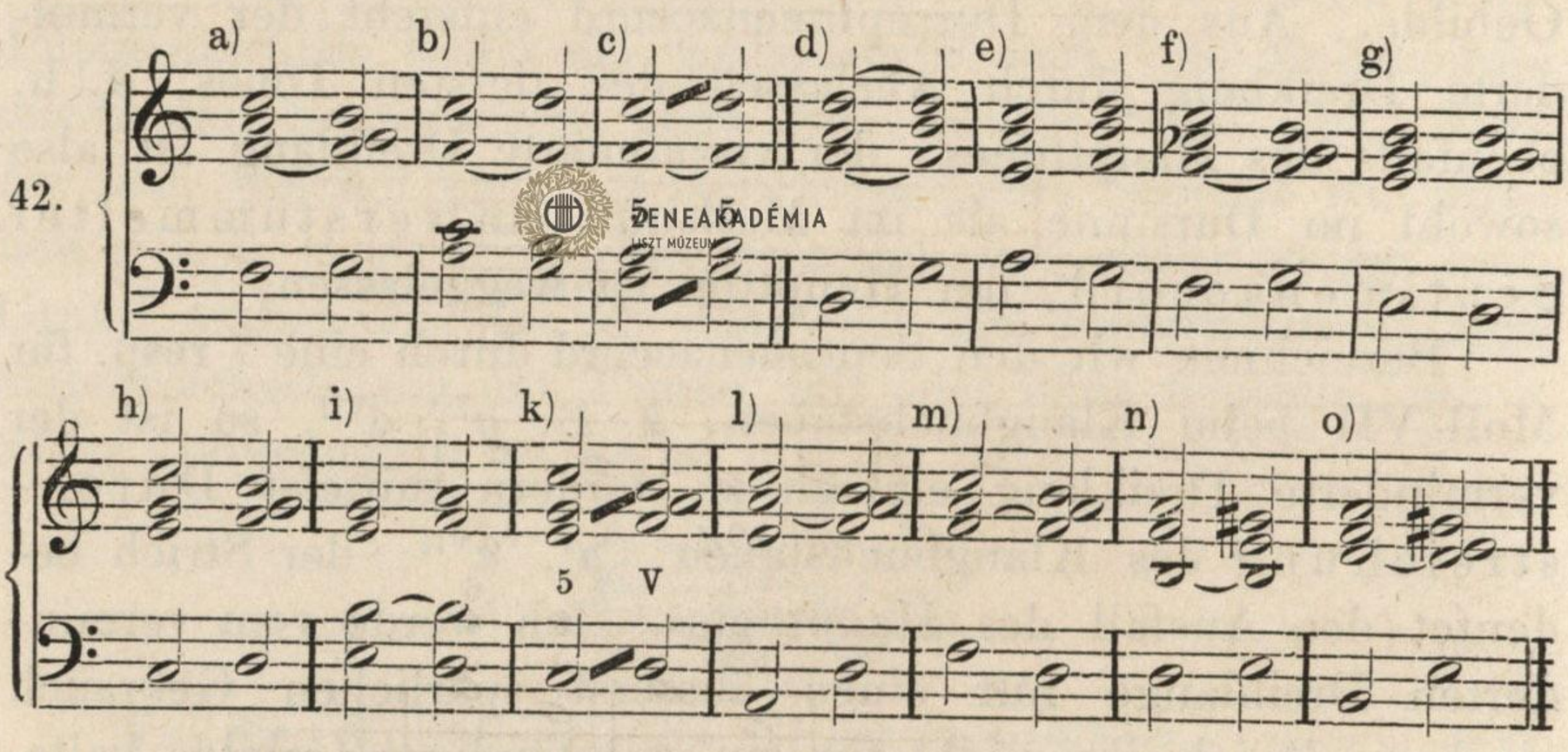
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

41.



Besonderen Vortheil gewährt die Einführung der Septime des schlichten Quintklanges und Seitenwechselklanges beim Ganztonschritt, Gegenquintwechsel und Kleinterzwechsel, da die Quintenparallelen mit Hilfe der Septime entweder gänzlich vermieden oder durch die Dissonanz genügend verdeckt werden können. Die Dissonanz beschäftigt nämlich die Auffassung hinlänglich, sodass der Ausfall an Reiz der Stimmführung, der Mangel an Selbständigkeit der parallel fortschreitenden Stimmen nicht bemerkt wird. Die folgenden Beispiele mögen die Einführung der Septime in verschiedenen Verbindungen veranschaulichen:

42.

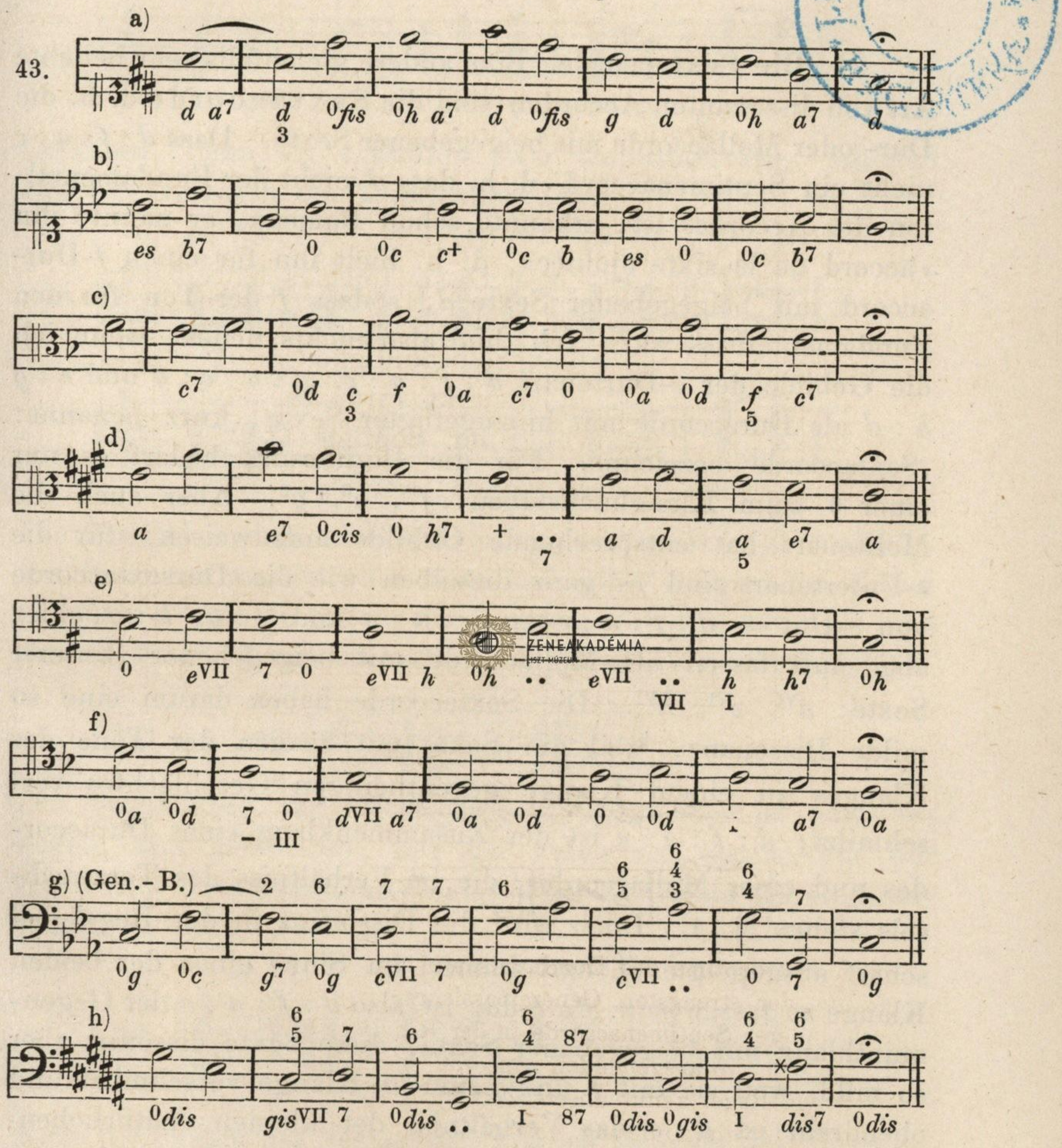


Anm. Die Septime des Dominantseptimenaccordes darf auch nach den Vorschriften der strengsten Generalbasslehrer frei eintreten, während die Septimen anderer Septimenaccorde in der Regel der Vorbereitung bedürfen, d. h. aus dem vorausgehenden Accorde herübergebunden sein sollen. Eine derartige Regel kennt unsere Zeit nicht mehr; ein strenger Satz, eine glatte fliessende Stimmführung, zieht überall Bindungen und Secundfortschreitungen allen Sprüngen vor, und natürlich ist das zerfahrene einer diese Grundregel ausser Acht lassenden Stimmführung um so auffallender und in die Augen springender, wenn die Harmonien dissonant sind — einen anderen Grund aber wüsste ich für die Vorbereitung dissonanter Töne nicht ausfindig zu machen. Unsere besten Meister, nicht nur die modernen wie Schumann, Wagner und Liszt, sondern Beethoven, Mozart und der alte Bach wissen nichts von einem Zwange, Dissonanzen vorzubereiten. Was

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

es mit den durchgehenden Septimenaccorden wie allen anderen Durchgängen für eine Bewandtniss hat, werden wir später sehen. Hier folgen einige **Aufgaben** mit Dur- und Mollseptimenaccorden; die mit gegebenem Bass sind zugleich mit Generalbassbezifferung versehen zum Zweck der Vergleichung der beiden Arten der Bezeichnung:

43.



Anm. Anstatt der ausgeschriebenen Tonnamen *gis*, *ges* etc. könnten, da dieselben geschrieben leicht verwechselt werden, ähnliche Abkürzungen zur Anwendung kommen wie sie die deutsche Orgeltabulatur gebrauchte (dieselbe schrieb ∂_i = *dis* und $\mathfrak{g}^i$ = *ges*). Mein Vorschlag ist, dem erhöhten Tone eine Schleife nach oben ∽, dem erniedrigten eine Schleife nach unten ∾ beizugeben, also $\mathfrak{g}^{\curvearrowright}$ = *gis*, $\mathfrak{g}^{\curvearrowleft}$ = *ges*; diese Schleifen lassen sich bequem in einem Zuge mit dem Tonbuchstaben schreiben und unter-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

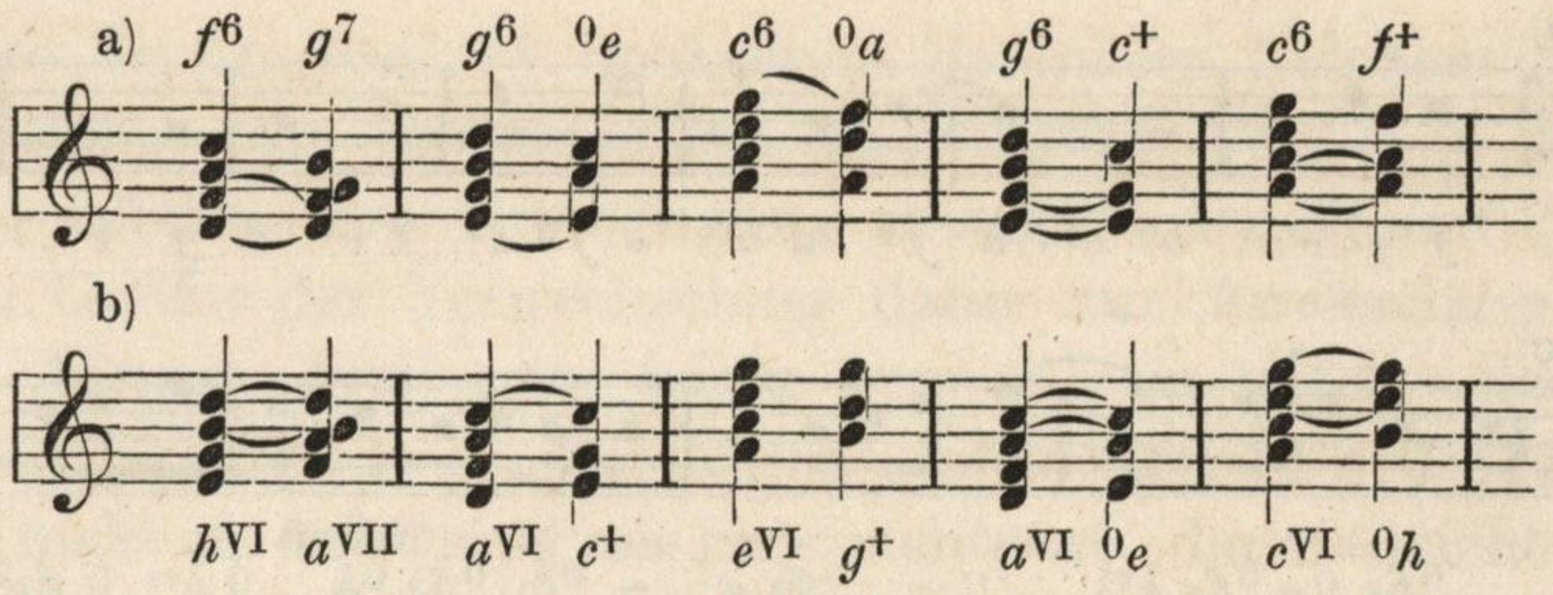
scheiden sich scharf von einander. Ebensogut könnte man durch einen vertikalen Strich rechts neben dem Buchstaben seine Erhöhung und durch einen Strich links seine Erniedrigung andeuten $g| = gis$, $|g = ges$. Es sind das Bequemlichkeiten für die Praxis, die sich auf die verschiedenartigste Weise erreichen lassen.

24. Die Sextaccorde. Eine andere gleichfalls sehr beliebte Art von dissonanten Accorden sind die Sextaccorde d. h. die Dur- oder Mollaccorde mit beigegebener Sexte. Dass $d : f : a : c$ nicht ein Septimenaccord, d. h. dass d nicht der Fundamentalton des Accordes ist, erkannte schon Rameau, er nannte ihn »accord de la sixte ajoutée«, d. h. hielt ihn für einen f-Duraccord mit beigegebener Sexte d, sodass f der Ton für den Fundamentalbass war. Ich thue also nichts neues, wenn ich die Gebilde der c-Durtonart $d : f : a : c$, $a : c : e : g$ und $e : g$ $h : d$ als Duraccorde mit hinzugefügter Sexte, kurz benannt: ‚Sextaccorde' bezeichne. Für die Bezifferung bedarf es nur einer 6 beim Klangbuchstaben: f^6, c^6, g^6. Aber auch die Molltonart hat entsprechende Gebilde aufzuweisen; für die e-Untertonart sind es ganz dieselben wie die Dursextaccorde von c-Dur $= d : f : a : c$, $a : c : e : g$ und $e : g : h : d$, hier aber aufzufassen als Mollaccorde mit beigegebener (Unter-) Sexte: a^{VI}, e^{VI}, h^{VI}. Die Sextaccorde haben darum eine so milde Dissonanz, weil die Sexte mit zweien der Töne des Klanges zu einem Klange gegentheiligen Geschlechtes verschmilzt; $d : f : a : c$ ist der Zusammenklang eines Duraccordes und eines Mollaccordes, die im Verhältniss des Terzwechsels stehen (§ 14). Doch wird die Dissonanz in der Regel (bei scharf ausgeprägter Tonart immer) im Sinne eines der beiden Klänge zu fassen sein. In c-dur ist also $d : f : a : c$ der Gegenquintklang mit beigegebener Sexte, diese Sexte dissonirt aber so mild, weil sie mit f und a zum ${}^0a$-Klange verschmilzt und obendrein ist $d : c$ das Verhältniss der kleinen (natürlichen) Septime, deren milde Dissonanz wir oben (§ 19) kennen lernten.

Die Einführung der Sextaccorde in den Satz bringt Erleichterungen, aber auch Gefahren; Erleichterungen, denn sie geben für eine Reihe von Harmonieverbindungen Gelegenheit zu Bindungen:

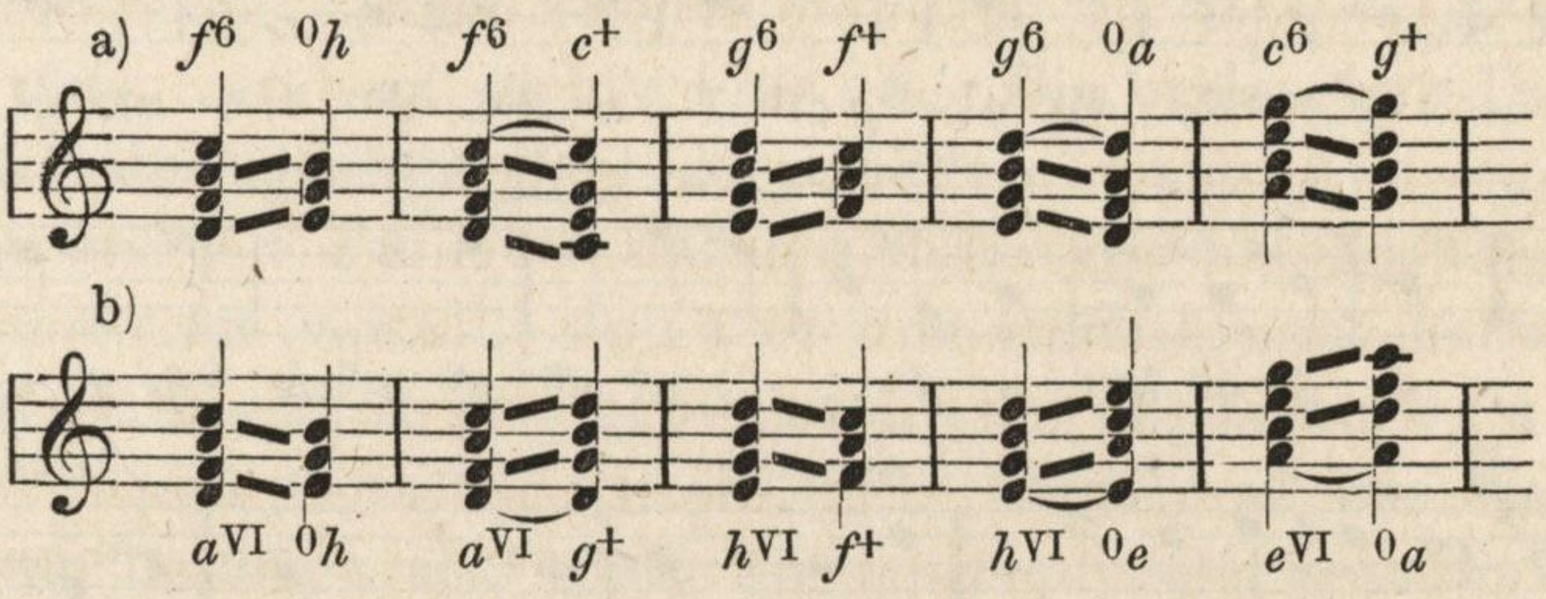
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

44.



Gefahren, denn sie enthalten zwei Quintintervalle, erhöhen also die Gefahren der Quintenparallelen:

45.
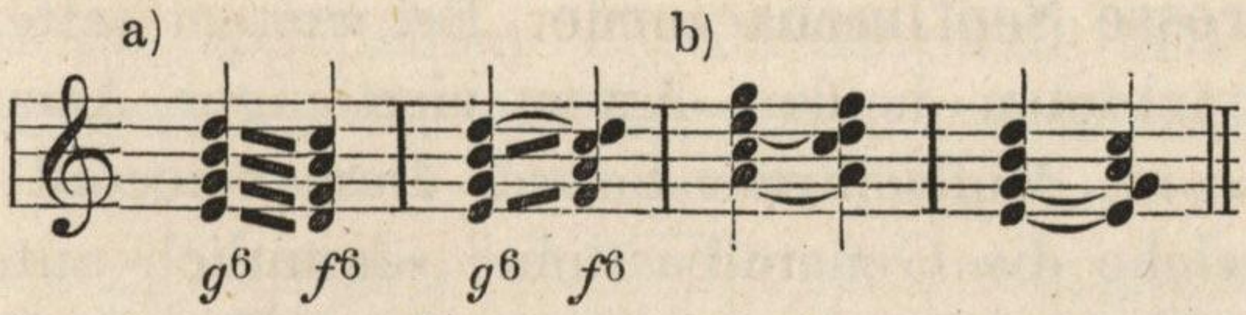


Die Parallelen sind sehr leicht zu vermeiden, es ist aber nöthig, vor ihnen zu warnen; das erste und dritte Beispiel bei a) und b) haben doppelte Gefahr der Quintenparallelen, und doch sind dieselben sehr leicht zu vermeiden (durch Terzverdoppelung):

46.
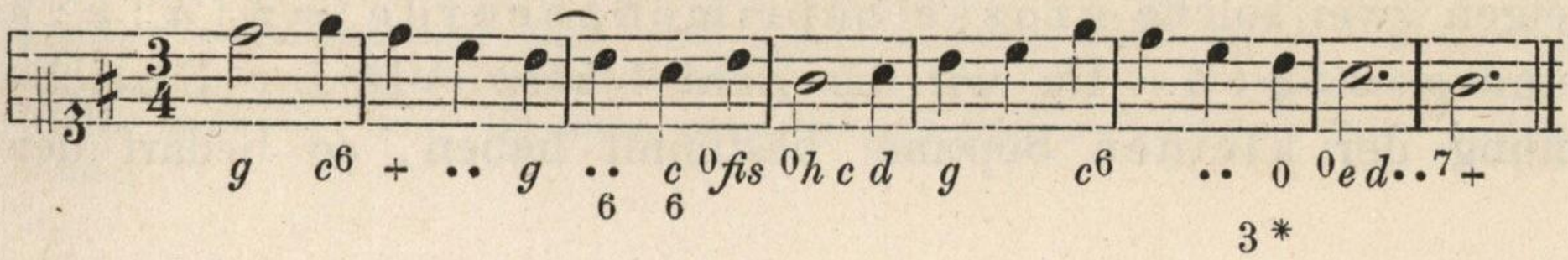


Die Verbindung der Sextaccorde untereinander ist eine bequeme und gefahrlose, nur die Folge der Sextaccorde der Ober- und Unterdominante bietet doppelte Gefahr der Quintenparallelen (47 a):

47.

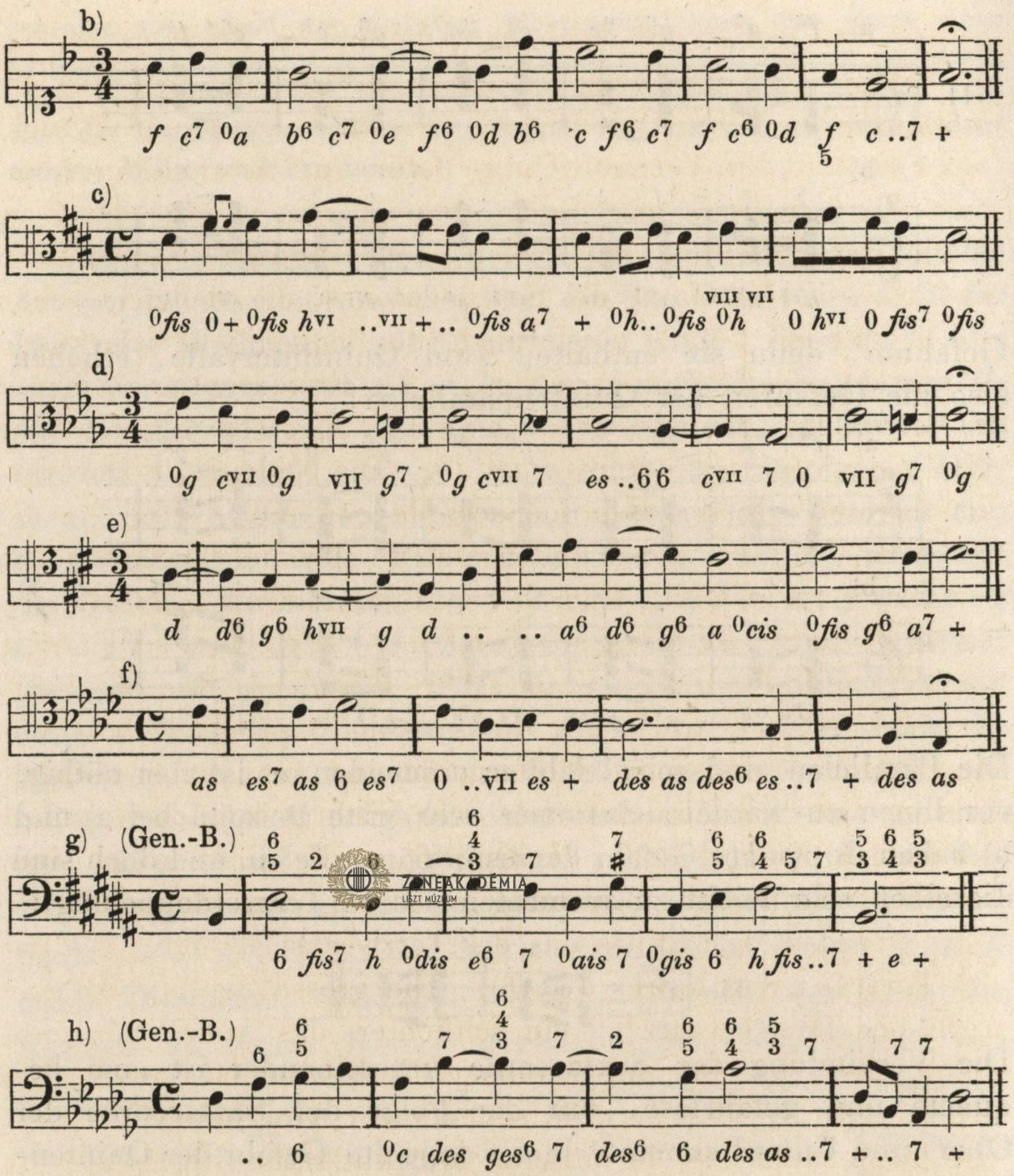


Auch die Sexten der Sextaccorde können jederzeit frei eintreten, sowohl auf den schweren wie leichten Takttheil. Folgende **Aufgaben** mögen ihren Satz üben.

48. a)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
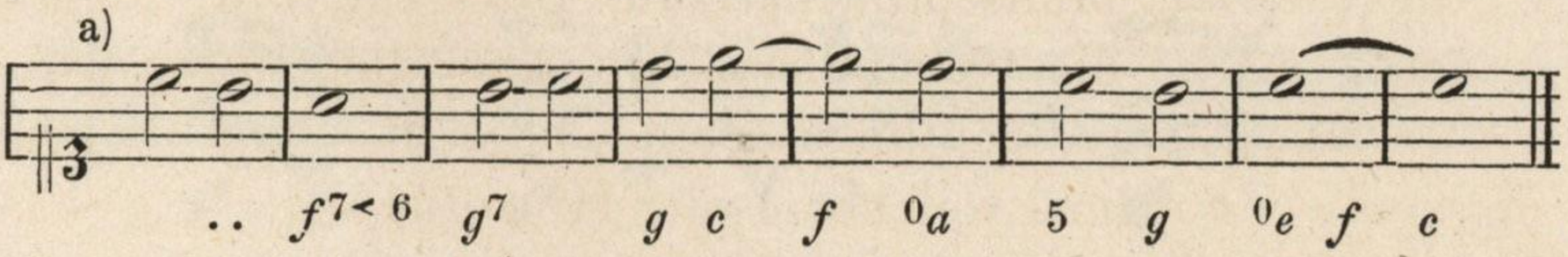


25. Grosse Septimenaccorde. Bei weitem seltener als die bisher betrachteten beiden Arten viertöniger Accorde (Durseptimenaccord, Mollseptimenaccord, Dursextaccord, Mollsextaccord), welche die Generalbasslehre sämmtlich unter dem gemeinsamen Namen Septimenaccorde begreift, sind diejenigen Harmoniebildungen, welche aus der Hinzufügung der grossen Septime zum Duraccord resp. der grossen Unterseptime zum Mollaccord resultiren. In der *c*-Durtonart finden sich leitereigen zwei solche grosse Septimenaccorde = *f* : *a* : *c* : *e* und *c* : *e* : *g* : *h*. Da wir die Zahl 7 resp. VII zur Bezeichnung der kleinen Septime bestimmt haben, so bedarf der

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

grosse Septimenaccord noch eines besondern Zeichens bei der 7, welches ihre Erhöhung um einen halben Ton, resp. bei der VII, welches ihre Erniedrigung anzeigt. Da ♯ und ♭ nicht ohne Gefahr der Verwechselung dafür zur Anwendung kommen können (weil man leicht geneigt sein würde, das ♯ im Sinne der Erhöhung der Noten der Grundskala aufzufassen und nicht als Erhöhung des Septimentones, der vielleicht schon ein ♭ oder ein ♯ hat), sowie auch aus Bequemlichkeitsgründen bringe ich als Erhöhungszeichen ≺, als Erniedrigungszeichen ≻ in Vorschlag. *c*7≺ ist also = *c* : *e* : *g* : *h*, *gis*7≺ = *gis* : *his* : *dis* : *fisis*, *ces*7≺ = *ces* : *es* : *ges* : *b*. Die beiden in *c*-Dur vorkommenden grossen Septimenaccorde *c*7≺ und *f*7≺ = *c* : *e* : *g* : *h* und *f* : *a* : *c* : *e* finden sich in gleicher Gestalt in der *e*-Untertonart (*a*-Moll), sind aber dort im Mollsinne aufzufassen als Mollaccorde mit grosser Unterseptime, *c* : *e* : *g* : *h* = $h^{\text{VII}\succ}$ und *f* : *a* : *c* : *e* als $e^{\text{VII}\succ}$. Gerade so wie die Sextaccorde bestehen also auch die grossen Septimenaccorde aus einem Dur- und einem Mollaccorde und sind daher doppeldeutig, was für Modulationen sehr wichtig ist; doch stehen die beiden Klänge $c^{+} \ldots {}^{0}h$ resp. $f^{+} \ldots {}^{0}e$ nicht in so naher verwandtschaftlicher Beziehung wie bei den Sextaccorden. Dort war das Verhältniss das des Terzwechsels, hier ist es das des Leittonwechsels (§ 16). Die grosse Septime ist eine scharfe Dissonanz*); ein schlichter, das Auffallende meidende Satz, wie ihn der Schüler zu kultiviren hat, wird daher die grossen Septimenaccorde seltener zur Anwendung bringen, wie denn notorisch in unserer Musikliteratur überhaupt die grossen Septimenaccorde vielleicht nicht den fünfzigsten Theil so oft wie die natürlichen Septimenaccorde und nicht den zehnten Theil so oft wie die Sextaccorde vorkommen.

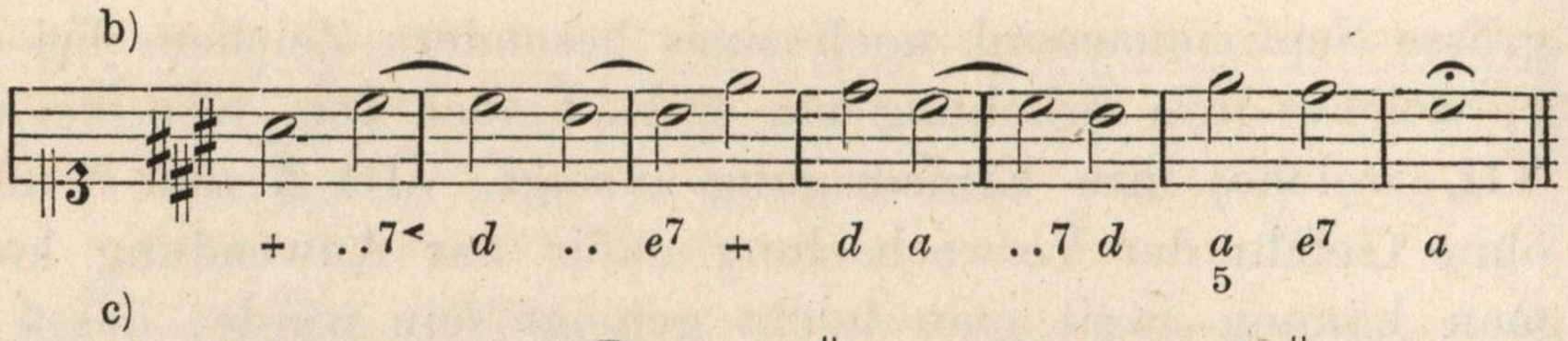
49.



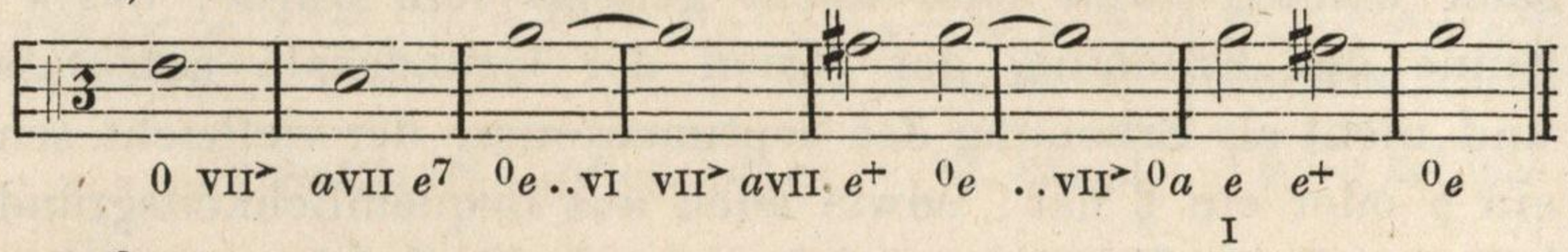
*) Diese Schärfe findet ihre einfache physische Erklärung in der Nachbarschaft der Tonhöhe der grossen Septime und Octave; besonders auffallend und hart wird die Dissonanz, wenn durch Umkehrung des Accordes Septime und Hauptton neben einander zu liegen kommen als kleine Secunde, weil die dann entstehenden Schwebungen sehr heftige sind.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM
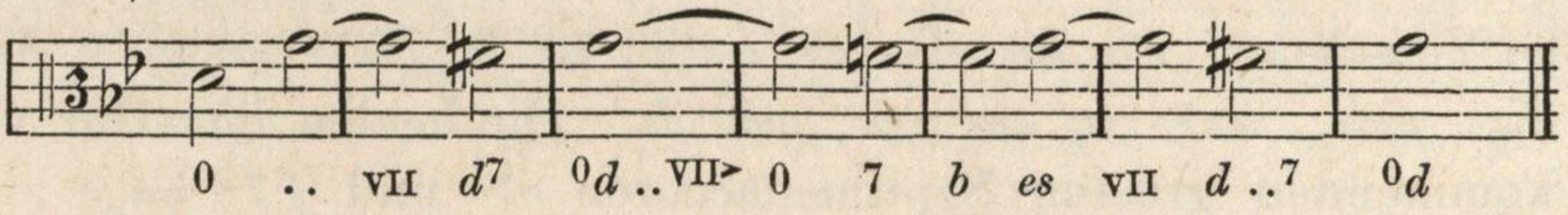
b)
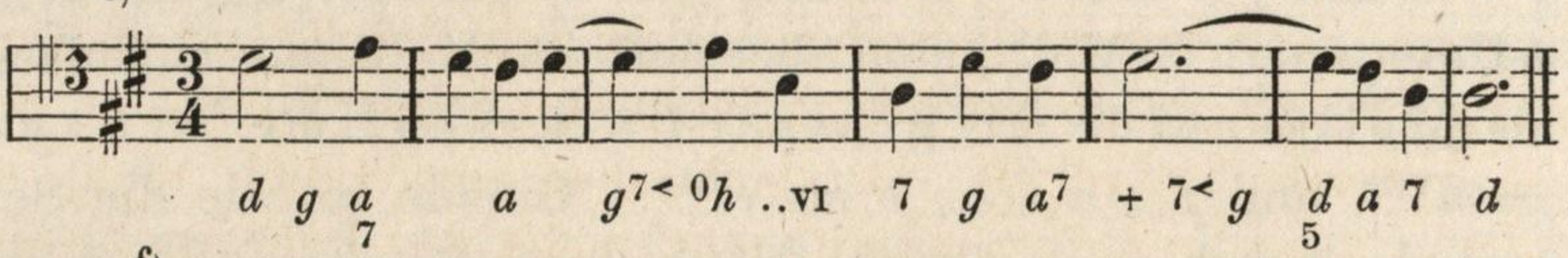


c)



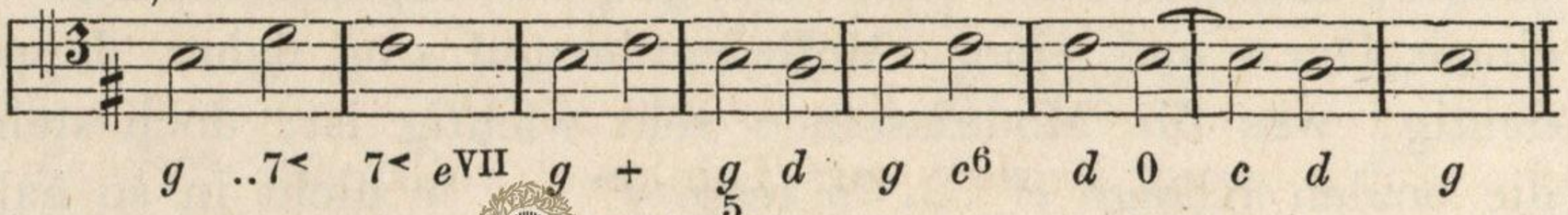
d)



e)
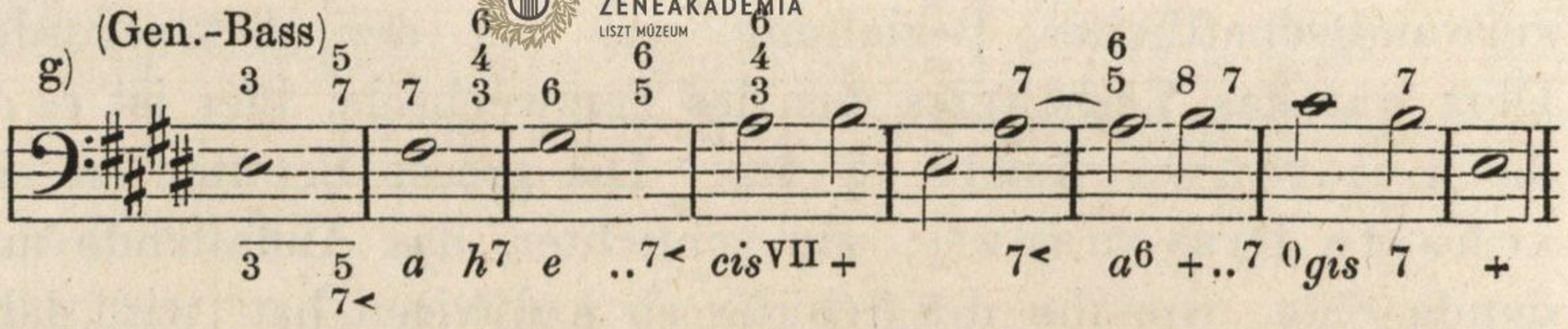


f)



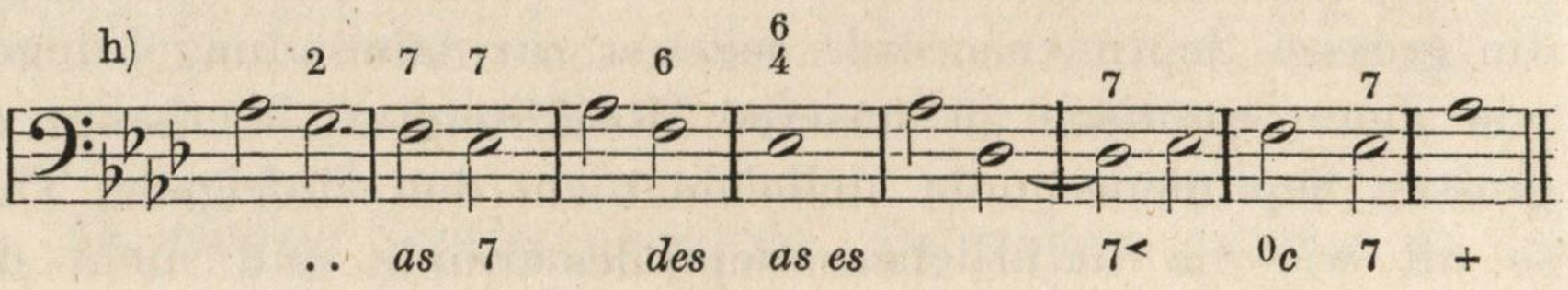
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

(Gen.-Bass)

g)



h)



V.

Nonenaccorde. Verminderter Septimenaccord.

26. Grosse Nonenaccorde. Durch Hinzufügung von Grundton und Terz des Gegenquintklanges zum schlichten Quintklange entsteht das unter dem Namen grosser
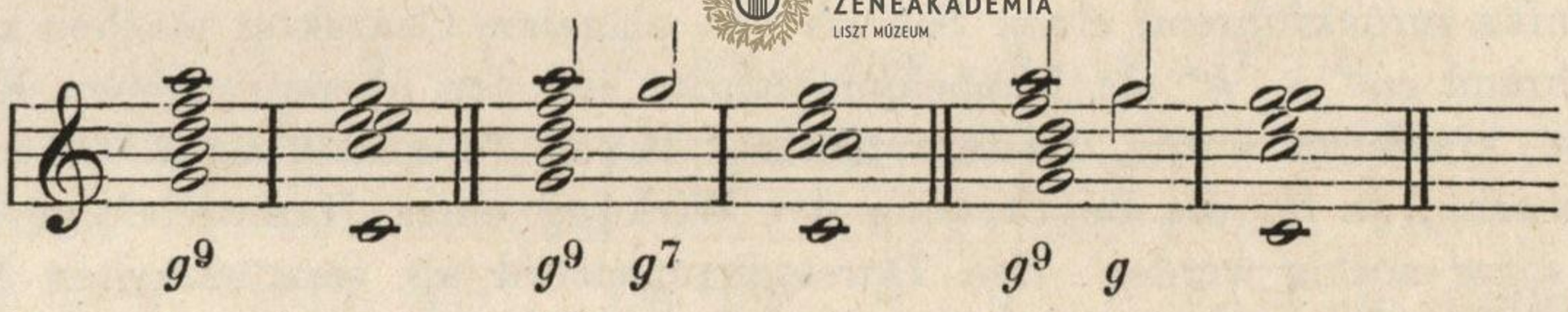
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Nonenaccord bekannte Gebilde, welches ich hier ebenso benennen will, da diese Benennung im Einklange mit der Bezifferung steht, die ich ihm geben werde. Der Accord $g : h : d' : f' : a'$ entspricht fast genau dem Zusammenklange des 4., 5., 6., 7. und 9. Obertones von $,G$:

$$,G \ldots G \ldots d \ldots \underline{g \ldots h \ldots d' \ldots f' \; g' \; a'}$$
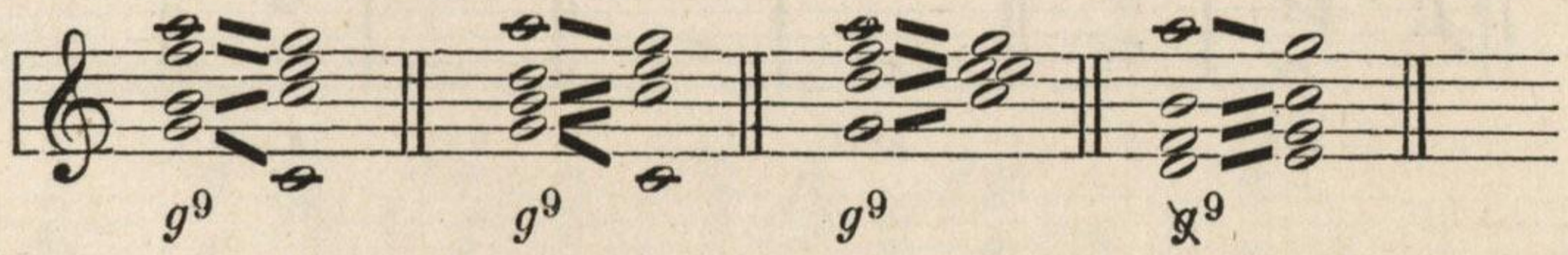
f' und a' sind ein wenig höher als sie als Obertöne von $,G$ sein müssten, dafür gewinnen wir aber $d' : f' : a'$ als Mollaccord; $g \,.\, h \,.\, d' \,.\, f' \,.\, a'$ kann angesehen werden als Zusammenklang des Durseptimenaccordes $g \,.\, h \,.\, d' \,.\, f'$ und des Mollseptimenaccordes $h \,.\, d' \,.\, f' \,.\, a'$. Die Klangwirkung des Accordes ist eine sehr gute, mild dissonirende und besonders die neueste Zeit bringt denselben daher sehr häufig zur Anwendung (Wagner); er hat als g^9 Schlusskraft zur Tonika c^+ (wie der Septimenaccord g^7), löst sich aber gewöhnlich nicht direct in dieselbe auf, sondern geht meist durch Fortbewegung des a nach g in den Septimenaccord oder auch, indem zugleich f nach g geht, in den reinen g^+-Dreiklang über, welcher danach den Schluss zur Tonika c^+ vollzieht:

50.



Im vierstimmigen Satze muss naürlich ein Ton dieses fünfstimmigen Accordes ausgelassen werden; am geeignetsten wird nach unseren bisherigen Erfahrungen dazu die Quinte sein (§ 20); doch bleibt manchmal auch die Terz oder Septime weg, ja selbst bei Auslassung des Grundtons dürfte häufig noch der Nonenaccord verstanden werden:

51.
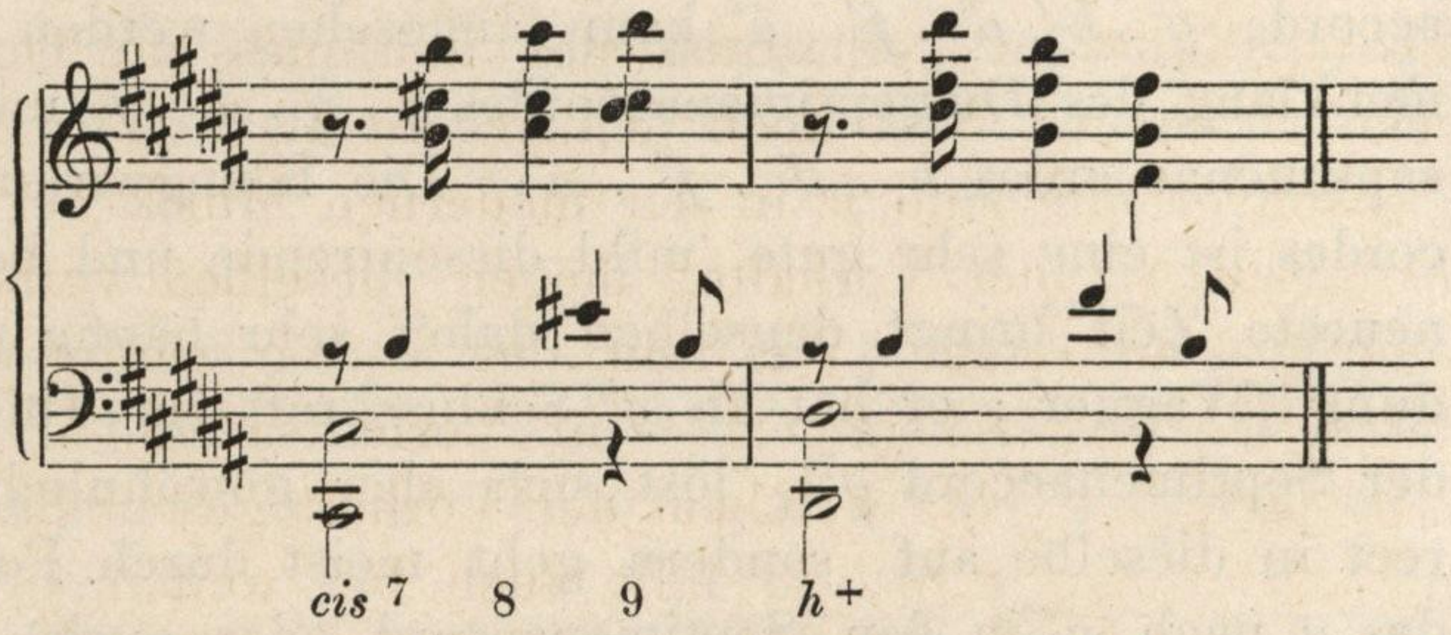


Wie es den Zufälligkeiten der Stimmführung überlassen bleiben musste, wann im Dreiklang die Quinte oder im Septimenaccord Terz oder Quinte ausgelassen werden kann, so wird beim Nonenaccord die jedesmalige Bequemlichkeit der Accordverbindung entscheiden, welcher Ton wegbleiben darf.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Die Bezifferung nimmt davon keine Notiz; nur darf, wenn 9 vorgeschrieben ist, natürlich die None selbst nie ausgelassen werden, weil sie das charakteristische Element des Accordes ist. Auch der Hauptton soll nur in den Fällen wegbleiben, wo der Klangbuchstabe in der Bezifferung durchstrichen ist ($\not{x}^9$).
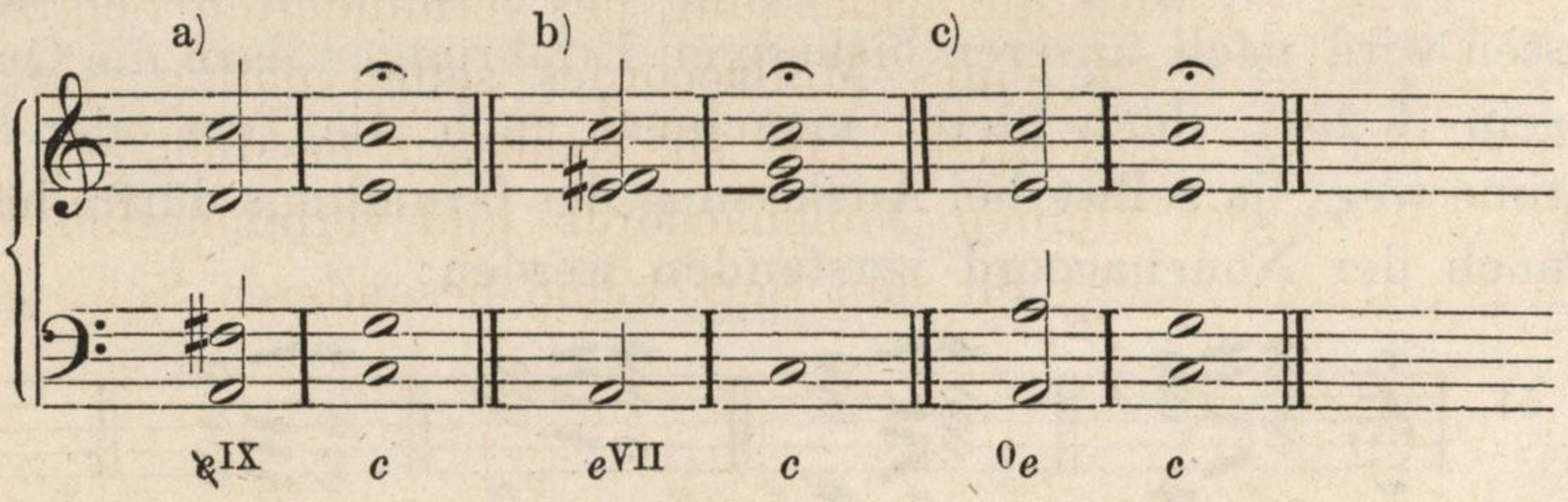
Anm. Der Moll-Nonenacord erscheint auf den ersten Blick ganz ungebräuchlich; doch betrügt uns hier eine aus der Generalbassbezifferung herstammende gewohnheitsmässige Auffassung. Fortschreitungen wie:

52. (H. Huber, Humoresken op. 24. 2.)



würden ihrer schlussartigen Wirkung nach ganz unverständlich sein, wenn nicht die Auffassung des cis^9 als dis^{IX} möglich wäre. Die Folge dis^{IX} — h^+ ist dann hinsichtlich der Hauptklänge ein Terzwechsel, welcher recht gut zur Tonika zurückführend einen Schluss von plagalem Charakter machen kann, während cis^+ — h^+ als Doppelquintschritt auf den übersprungenen Klang (fis^+) hinweisen würde. Es kann daher $g\,.\,h\,.\,d\,.\,f\,.\,a$ auch als a^{IX} zu erklären sein, ja für die Begründung der Wirkung einer Harmoniefolge kann es sogar nöthig werden, den Durseptimenaccord als verstümmelten Moll-Nonenaccord anzusehen, d. h. $g\,.\,h\,.\,d\,.\,f$ als $\not{x}^{IX}$, wie man aus der Vergleichung der Wirkung folgender Beispiele ersehen kann:

53.



27. Kleine Nonenaccorde. Aus der Verbindung von Quint und Terz des Seitenwechselklanges mit dem schlichten Quintklange: für c-Dur $f : as$ ($= {}^0c$) und g^+, für die e-Untertonart (a-Moll) $gis : h$ ($= e^+$) und ^0a, resultirt der kleine Nonenaccord:

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

g . h . d | f . as resp. *gis . h | d . f . a*
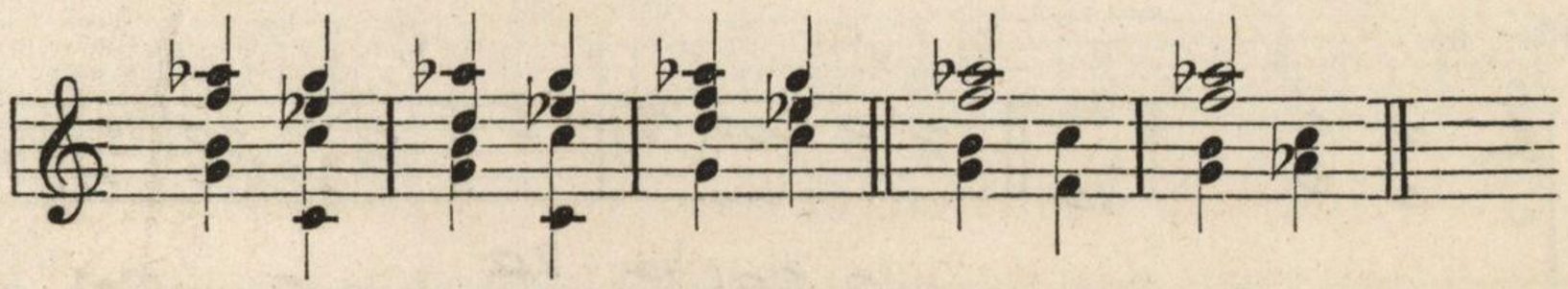
Auch diese Accorde finden in den akustischen Phänomenen die Erklärung ihrer milden Dissonanz, wenn auch nicht in so vollkommener Weise wie die grossen Nonenaccorde; denn die kleine None des Duraccordes ist noch erheblich mehr zu tief als die grosse im Vergleich mit der natürlichen None. Dennoch war der kleine Nonenaccord früher als der grosse bei den Tonsetzern beliebt und ist auch heute noch häufiger als jener. Der Grund dafür liegt in dem Umstande, dass die kleine None im Verhältniss des Leittones zur Octave steht; man fasste und fasst noch den Accord als Vorhaltsaccord. Leittonvorhalte sind ja in der modernen Musik bei weitem die häufigste Art der Vorhalte, mögen dieselben vorbereitet sein oder frei auftreten. Wie nun aber — wir werden darauf ausführlicher zurückkommen — in Vorhaltsaccorden gewöhnlich der Accordton, vor welchem der Vorhalt geschieht, anderweit nicht vertreten wird, so fällt auch bei weitem in der Mehrzahl der Fälle der Hauptton des kleinen Nonenaccordes aus, so dass das unter dem Namen verminderte Septimenaccord bekannte Gebilde entsteht:

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

(*g*) *h . d . f . as* resp. *gis . h . d . f* (*a*)

Der verminderte Septimenaccord ist daher zu beziffern als kleiner Nonenaccord mit ausgelassenem Haupttone = $\not{9}^{9>}$ resp. $\not{\text{IX}}^{\text{IX}<}$. Da *gis . h . d . f* auch als kleiner Durnonenaccord mit weggelassenem Haupttone $\not{9}^{9>}$ gefasst werden kann, so wird die Auffassung des verminderten Septimenaccordes im Sinne eines Mollaccordes selten nöthig sein; es muss aber betont werden, dass sie ebensogut möglich ist. Die Einführung der kleinen Nonenaccorde und verminderten Septimenaccorde macht für den Satz keine besonderen Schwierigkeiten:

54.
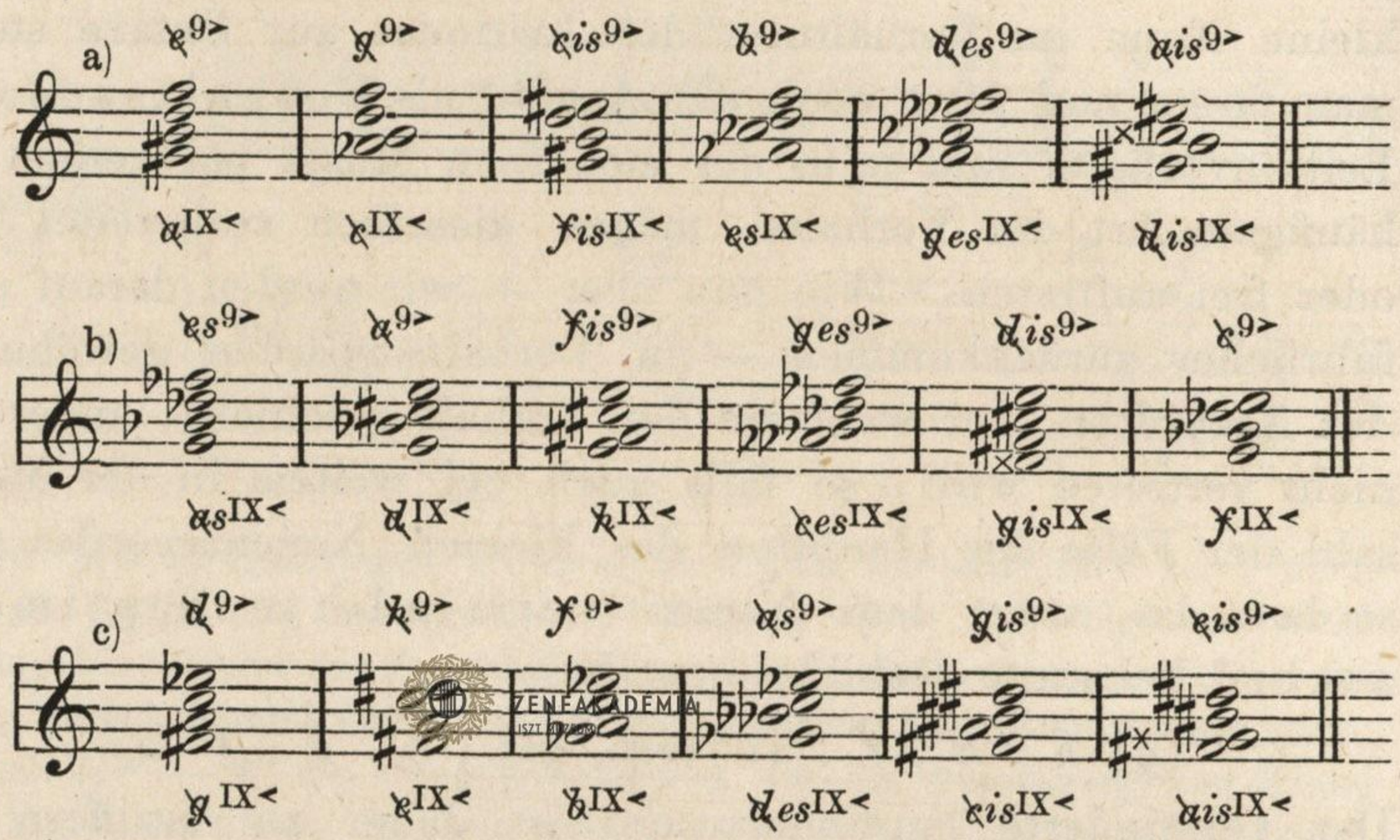


Da unsere gleichschwebende Temperatur die enharmonisch verschiedenen Töne *as* und *gis*, *eis* und *f* etc. identificirt, so ist durch die sogenannte enharmonische Verwechselung Gele-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM
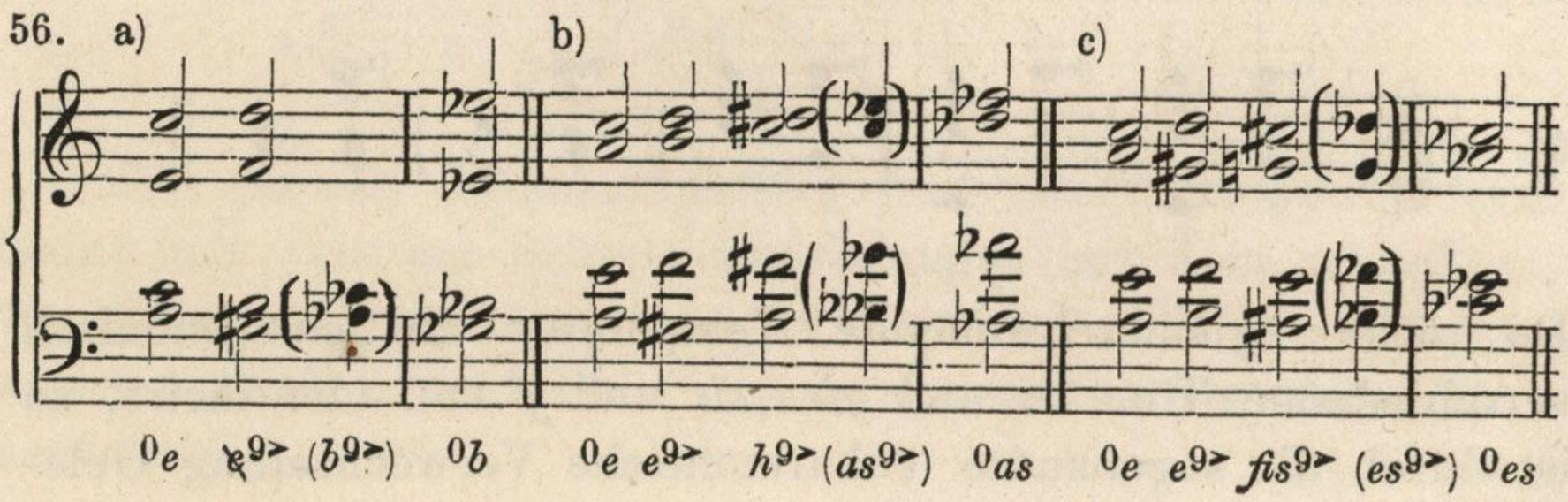
genheit geboten, die verminderten Septimenaccorde zu vielfachen Modulationen zu verwenden, um so leichter, als im verminderten Septimenaccord kein Klang vollständig vertreten, ja immer der Hauptton ausgelassen ist. Der Accord ist daher in der That von einer grossen harmonischen Unbestimmtheit. Es giebt im temperirten System nur drei dem Klange nach verschiedene verminderte Septimenaccorde, die aber, wie aus dem folgenden zu ersehen, jeder eine zwölffach verschiedene Auffassung zulassen:

55.



Jenachdem eine oder die andere dieser Bedeutungen für die in der ursprünglichen Tonart vorkommende substituirt wird, wird die Harmonik mit einem Schlage verschoben und der Übergang zu Accorden einer ganz entfernten Tonart möglich; wird dann gar noch der Übergang aus einem verminderten Septimenaccorde der unter a) verzeichneten Art in einen der unter b) oder c) verzeichneten zu Hülfe genommen, so ist klar, dass mit Hülfe der verminderten Septimenaccorde jede noch so entfernte Tonart sofort zu erreichen ist:

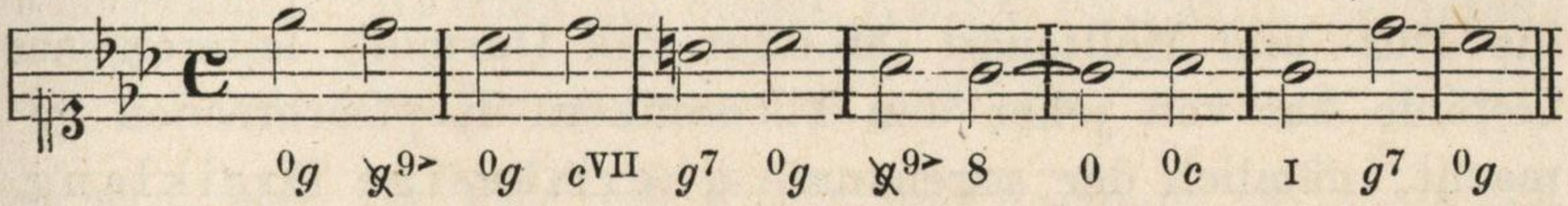
56.
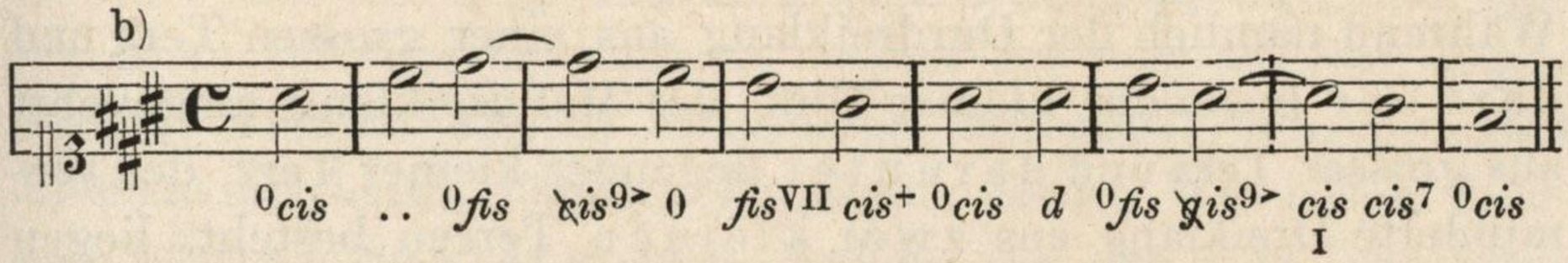


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Aber obgleich der verminderte Septimenaccord ein sehr bequemes Mittel zur Modulation ist, so ist er doch kein künstlerisch hoch anzuschlagendes, zumal die enharmonische Verwechselung eine Täuschung der Auffassung ist, welche nur bei seltener Anwendung von guter Wirkung sein kann. Dagegen ist der Accord in der tonalen Harmonik von vortrefflicher Wirkung. Es folgen einige **Aufgaben:**

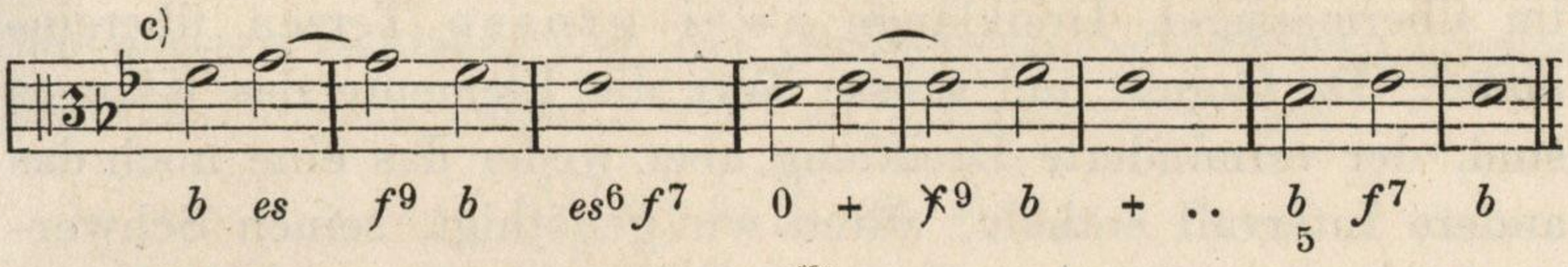
57. a)
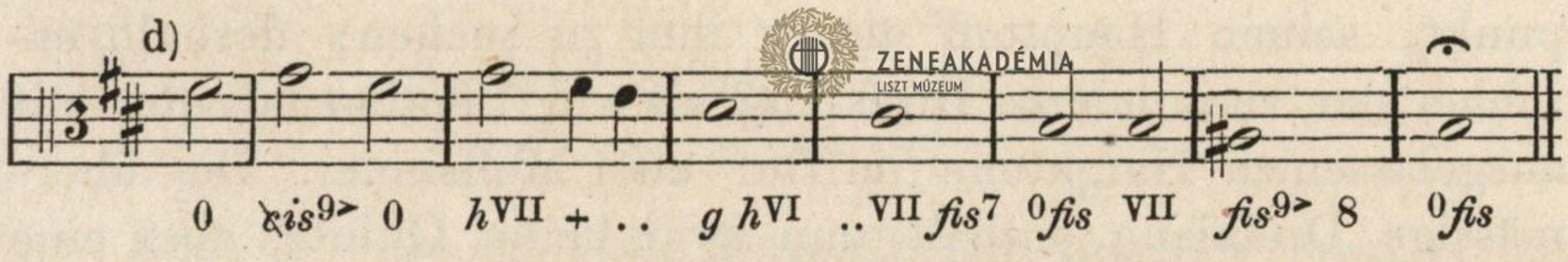


b)
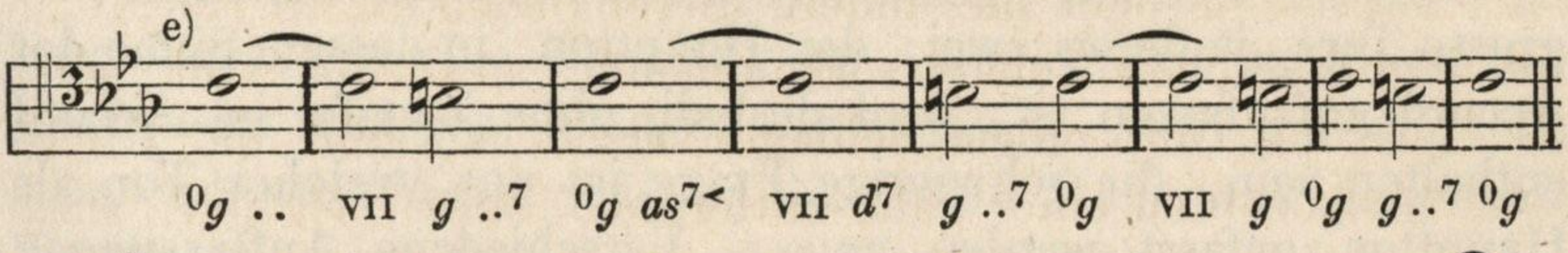


c)



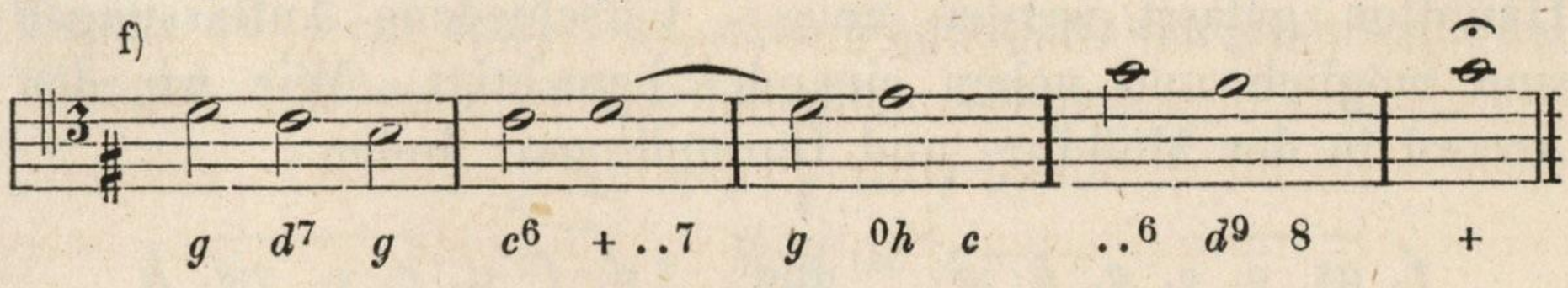
d)
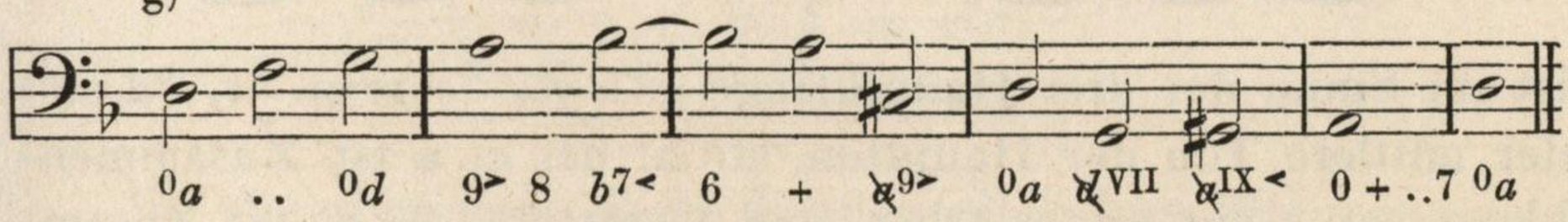


e)



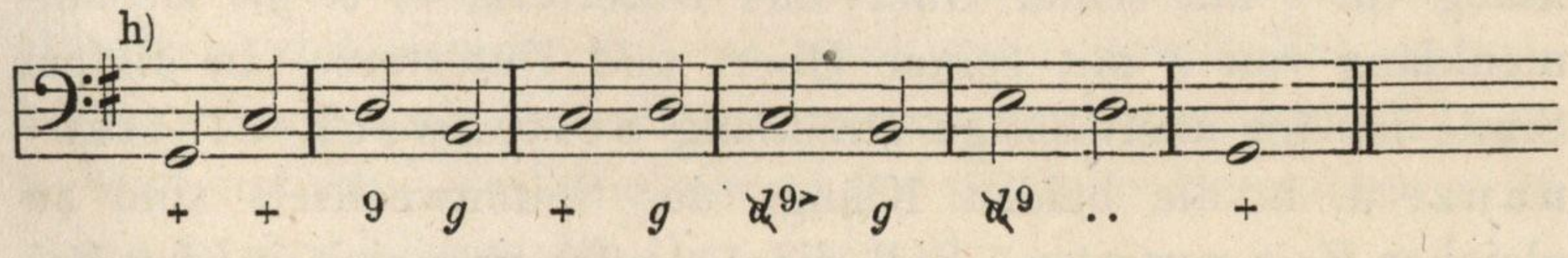
f)



g)



h)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

VI.

Übermässiger Dreiklang. Alterirte Accorde. Schematisirung der Dissonanzen.

28. Übermässiger Dreiklang. Kleine Sextaccorde. Ein eigenthümliches bei Einführung des Seitenwechselklanges in die Dur- und Molltonart (Molldur und Durmoll) leitereigenes Gebilde hat von jeher den Theoretikern Kopfzerbrechen gemacht, nämlich der sogenannte übermässige Dreiklang. Während nämlich der Durdreiklang aus einer grossen Terz und darüber liegender kleiner Terz, der Molldreiklang umgekehrt aus grosser Terz und darunter liegender kleiner Terz, der verminderte Dreiklang aus zwei kleinen Terzen besteht, liegen im übermässigen Dreiklange zwei grosse Terzen übereinander. Da Quinte und grosse Terz die Elemente des Klanges sind, der verminderte Dreiklang aber weder das eine noch das andere Intervall enthält, waren wir genöthigt, seinen Schwerpunkt, seinen Hauptton ausser ihm zu suchen; deshalb erschien der verminderte Dreiklang als ein Septimenaccord mit ausgelassenem Haupttone (im Dur- oder Mollsinne). Der übermässige Dreiklang enthält nun zwar keine Quinte, aber eine grosse Terz, ja deren zwei; der Hauptton, in dessen Sinne der Accord aufzufassen ist, wird deshalb ohne Zweifel im Accord enthalten sein, die schwierige Frage ist nur, welcher Ton als Hauptton gefasst werden muss. Verschiedene Auffassungen sind möglich und neben einander berechtigt. Wie wir den Accord in der Molldur- und Durmolltonart finden:

f. as. c. e. g. h. d und *d. f. a. c. e. gis. h*

ist im Sinne der drei Hauptklänge (c^+, g^+, ${}^0c$ resp. ${}^0e$, ${}^0a$, e^+) der mittlere Ton der Hauptton, d. h. *as. c. e* ist Zusammenklang vor *c* mit seiner Ober- und Unterterz, *c. e. gis* Zusammenklang von *e* mit seiner Ober- und Unterterz. In diesem Sinne ist der übermässige Dreiklang Seitenwechseldissonanz, d. h. die beiden Klänge des Seitenwechsels sind zu gleicher Zeit vertreten. Soll diese Auffassung sich in der Be-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

zifferung ausdrücken, so wird es am einfachsten geschehen durch Vereinigung der beiden Zeichen + und 0 in dem einen ⊕; dasselbe wird allerdings eigentlich den vollen Doppelklang bedeuten:

$$f.\ as.\ c.\ e.\ g = c \oplus \quad \text{und} \quad a.\ c.\ e.\ gis.\ h = e \oplus$$

da indess diese vollstimmige Gestalt selten vorkommt, so ist es zweckmässig, das einfache Zeichen für die häufigste Form anzuwenden. Ist einer der beiden Klänge vollständig vertreten:

$$f.\ as.\ c.\ e,\quad as.\ c.\ e.\ g,\quad a.\ c.\ e.\ gis,\quad c.\ e.\ gis.\ h$$

so wird man mit Fug und Recht die Dissonanz im Sinne dieses einen Klanges bezeichnen, sodass der dem anderen angehörende Terzton als die Consonanz störendes, hinzugefügtes Element erscheint, nämlich als kleine Sexte. Wir hätten dann also kleine Sextaccorde, welche von den § 24 betrachteten grossen Sextaccorden, die vorzugsweise schlichtweg »Sextaccorde« heissen mögen, wohl zu unterscheiden sind:

$$c^{\text{VI}\prec} = e \mid f.\ as.\ c.$$
$$c^{6\succ} = c.\ e.\ g \mid as.$$
$$e^{\text{VI}\prec} = gis \mid a.\ c.\ e.$$
$$e^{6\succ} = e.\ gis.\ h \mid c.$$

Endlich wäre der volle Doppelklang durch ${}^0c^+$ resp. ${}^0e^+$ zu bezeichnen, da eine Berechtigung, den Accord im Sinne des einen oder anderen Klanges aufzufassen, nicht existirt. In entsprechender Weise müssten die vollen Doppelklänge der Tonika mit dem schlichten oder Gegenquintklange durch zwei Klangbuchstaben bezeichnet werden, nämlich:

$$f.\ a.\ c.\ e.\ g = f^+c.$$
$$c.\ e.\ g.\ h.\ d = c^+g.$$
$$a.\ c.\ e.\ g.\ h = e^0h.$$
$$d.\ f.\ a.\ c.\ e = a^0e.$$

Im vierstimmigen Satze können alle diese Bildungen nur elliptisch vorkommen und es wird dann gewöhnlich praktikabler sein, sie als Vorhaltsdissonanzen im Sinne eines Klanges zu notiren. Die Möglichkeit der genauen Bezeichnung im Sinne zweier Klänge ist aber vorhanden.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Viel häufiger als die oben entwickelte Auffassung des übermässigen Dreiklangs wird aber eine andere statt haben, nämlich die im Sinne eines Dur- oder Mollklanges. Die Doppelklänge existiren überhaupt mehr in der Theorie als in der Praxis, und ich habe deshalb schon von der Bezeichnung der Septimenaccorde als Doppelklänge abgesehen. Zweifellos fassen wir das *f* in *g. h. d* | *f* als Bestandtheil des *f*-Duraccordes auf, aber dieses Element des *f*-Klanges erscheint nur als die Consonanz des g^+-Klanges störend, nicht als coordinirt sondern subordinirt, ebenso wie das *as* in *as. c. e. g.* Auch das *gis* in *c. e. gis* wird, wo ${}^0e$ Tonika ist, wohl nur als die Consonanz des ${}^0e$ störend und als an Stelle das *a* gesetzt erscheinen, sodass wir es als $e^{\text{VI}<}$ in dem Sinne bezeichnen könnten, dass die v ausgefallen ist und an ihrer Stelle die VI< eingetreten (als Vorhalt vor *a*), und entsprechend wäre *as. c. e*, wo c^+ Tonika ist, als $c^{6>}$ zu chiffriren und alsdann die Quinte *g* als ausgefallen zu betrachten. Sollte dennoch die Quinte neben der kleinen Sexte im Accorde sein, so wäre das durch $e^{\text{VI}<}_{\text{V}}$ resp. $c^{6>}_{5}$ anzudeuten. Doch wird man es im allgemeinen vollständig den Zufälligkeiten der Stimmführung überlassen dürfen, ob die Quinte trotz der kleinen Sexte vertreten wird oder nicht; der Effekt wird kein wesentlich anderer sein. Gerade in dieser Hinsicht lässt die Generalbassbezifferung dem Harmonieschüler allzuwenig Freiheit, natürlicherweise allerdings, da sie von der Auffassung im Sinne der Klangvertretung nichts weiss. Die in den folgenden Aufgaben einzig zur Anwendung kommende Bezifferung VI< resp. 6> darf daher je nach Umständen sowohl als ⊕ (übermässiger Dreiklang) als auch als $^{6>}_{5}$ resp. $^{\text{VI}<}_{\text{V}}$ dechiffrirt werden.

29. Alterirte Accorde. Eine ganz andere Auffassung der übermässigen Dreiklänge hat dann Platz zu greifen, wenn entweder die Tonika selbst oder der schlichte oder Gegenquintklang mit der übermässigen statt der reinen Quinte erscheint, wenn also nicht eine kleine Sexte an Stelle der Quinte eintritt, sondern die Quinte selbst verschärft wird. Dieser verschärfte Quintton ist dann allerdings auch nichts anderes als die Terz der Terz, aber die beiden übereinanderliegenden Terzen sind dann in einer Richtung gedacht, der Schwerpunkt des Accordes liegt

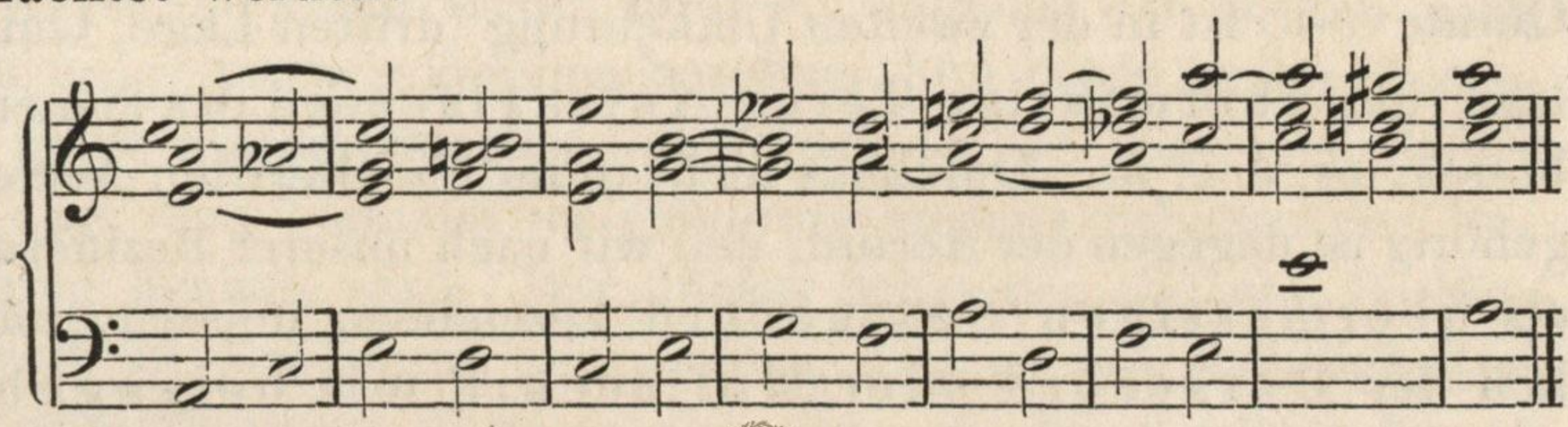
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

nicht im mittleren Tone, sondern entweder im tiefsten oder höchsten (jenachdem er im Dur- oder Mollsinne gefasst ist). Übermässige Dreiklänge dieser Art werden zum Unterschied von den kleinen Sextaccorden als übermässige Quintaccorde zu bezeichen sein,

in c Dur: $c.\ e.\ gis = c^{5<}$ in ${}^{0}e$: $as : c : e = e^{V>}$
$g.\ h.\ dis = g^{5<}$ $des : f : a = a^{V>}$
$f.\ a.\ cis = f^{5<}$ $es : g : h = h^{V>}$

Die Mollaccorde mit übermässiger Unterquinte sind uns weniger geläufig, weil die Mollbezeichnungen (nach unten) der Generalbasslehre völlig fremd sind, doch müssen dieselben als den Duraccorden mit übermässiger Quinte völlig gleichberechtigt betrachtet werden:

58.



Derartige Accorde, in denen ein dem Klange angehöriger Ton (d. h. der Grundton, die Terz oder Quinte) nicht durch eine benachbarte diatonische Stufe ersetzt ist, die als Vorhalt vor demselben verstanden wird, sondern vielmehr selbst chromatisch verändert, sodass er als zu einem benachbarten Tone hinleitend, strebend empfunden wird, heissen alterirte Accorde. Ausser der Ersetzung der reinen Quinte durch die übermässige ist auch die durch die verminderte möglich; dann entstehen Accorde, welche aus dem Generalbass unter dem Namen der übermässigen Sextaccorde bekannt sind, die wir aber im Anschluss an die hier entwickelte Bezifferung verminderte Quintaccorde nennen müssen. Der Duraccord mit verminderter Quinte

$$c\ .\ e\ .\ ges = c^{5>}$$

ist in der zweiten Umkehrung (dritten Lage, Quintlage), welche das Intervall der verminderten Terz zwischen Terzton und verminderter Quint in eine übermässige Sexte verwandelt, nach Generalbassterminologie ein übermässiger Quartsext-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

accord: *ges. c. e*; ist dem *c*-Duraccord die Septime beigegeben, so ergiebt die dritte Lage den übermässigen Terzquartsextaccord: *ges. b. c. e* $= c^{7}_{5>}$. Der Mollaccord mit verminderter Quinte

$$ais \;.\; c \;.\; e \;=\; e^{V<}$$

ist in der ersten Umkehrung (zweiten Lage, Terzlage) der übermässige Sextaccord des Generalbasses, mit Septime $(e^{V<}_{VII})$ ebenfalls ein übermässiger Terzquartsextaccord = *c. e. fis. ais.* Der Durseptimenaccord mit übermässiger Quinte $(c^{7}_{5<})$ ist in der dritten Umkehrung (vierten Lage, Septimenlage) der übermässige Secundquartsextaccord des Generalbasses: *b. c. e. gis*; der Mollseptimenaccord mit übermässiger Quinte $(e^{V>}_{VII})$ ist in der zweiten Umkehrung (dritten Lage, Quintlage) der übermässige Terzquintsextaccord des Generalbasses: *as. c. e. fis.* Durchaus nicht unter die alterirten Accorde gehörig ist dagegen der Accord, den wir nach unserer Bezifferung als übermässigen Sextaccord bezeichnen müssen, nämlich der Duraccord oder Mollaccord mit beigegebener übermässiger Sexte: $c^{6<}$ und $e^{VI>}$ =

c. e. g | *ais* und *ges* | *a. c. e.*

Der erste ist im Generalbass gleichfalls wie der zuletzt oben genannte ein übermässiger Quintsextaccord, der letzte wie der Durseptimenaccord mit übermässiger Quinte ein übermässiger Secundquartsextaccord; doch sind beide Arten dadurch scharf von einander unterschieden, dass in den Septimenaccorden mit übermässiger Quinte kein übermässiges Secundintervall vorkommt (das ist nämlich bei den übermässigen Sextaccorden unserer Terminologie zwischen Quinte und übermässiger Sexte der Fall: *g. ais*, *ges. a*).

Auch eine Alterirung des Accordes durch Erhöhung oder Erniedrigung des Haupttones ist denkbar. Wird im Duraccorde der Hauptton chromatisch erhöht
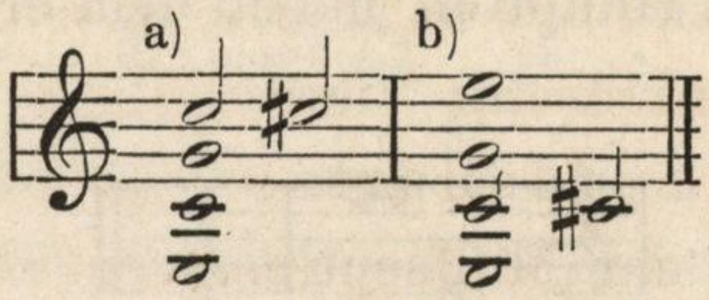
$$cis. \;e. \;g \;=\; \not{c}^{1<}$$

so erhalten wir einen verminderten Dreiklang von nur scheinbar anderer Auffassung als der § 23 entwickelten. Denn das statt *c* eingeführte *cis* ist im Sinne der Klangvertretung $= a^{+}$,

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM
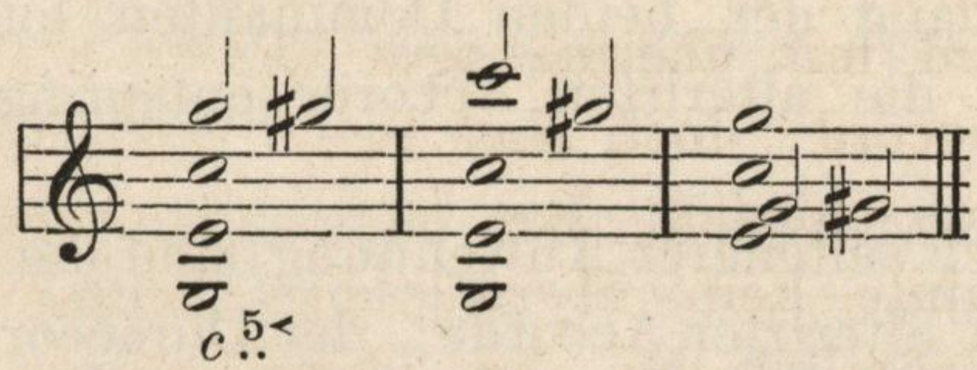
welcher Harmonie auch *e* und *g* als Quinte und Septime angehören. Sofern also dem Accorde der Terzwechselklang der Unterdominante (^0a) folgt, werden wir ihn besser als χ^7 bezeichnen; schreitet er dagegen nach g^+ fort, so würde die Chiffrirung χ^7 das Verständniss unnöthig erschweren, und ist vielmehr $\chi^{1<}$ am Platze. Dass die Auffassung des Accordes im Sinne des c^+ mit erhöhter Prime wirklich möglich ist, sieht man leicht ein, wenn man neben der erhöhten auch die reine Prime vertreten lässt:

59.



Bei a) ist im Tenor unverändert *c*, während der Sopran nach *cis* fortschreitet; wir könnten beziffern $c^{8\,8<}$; bei b) ist der Hauptton nicht weiter vertreten, die Wirkung ist aber eine derart ähnliche, dass Niemand an eine verschiedene harmonische Bedeutung denken wird. Wir dürfen daher die einfache Bezifferung $c^{1<}$ in dem Sinne gebrauchen, dass es den Zufälligkeiten der Stimmführung überlassen bleibt, ob die 1 neben der $1^<$ erscheinen soll. Auch der übermässige Dreiklang (übermässige Quintaccord) kann neben der übermässigen in einer anderen Stimme die reine Quinte bringen, ohne dass der Effekt wesentlich geändert wird:

60.



Um irgend einer anderen Unbequemlichkeit aus den Wege zu gehen, kann daher auch ohne Bedenken die reine Quinte neben der übermässigen geschrieben werden. Vor allem ist ein oberstes Gesetz für alle dissonanten Accorde zu beobachten: dissonante Töne dürfen nicht verdoppelt werden; für einen mehr als vierstimmigen Satz, z. B. den vollen Orchestersatz gilt das Verbot natürlich nicht in seiner nackten Aufstellung, doch werden auch da besser nicht mehrere reelle Stimmen (deren keine die Verstärkung der andern ist) den dissonanten Ton erhalten. Dissonante Töne sind die in

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

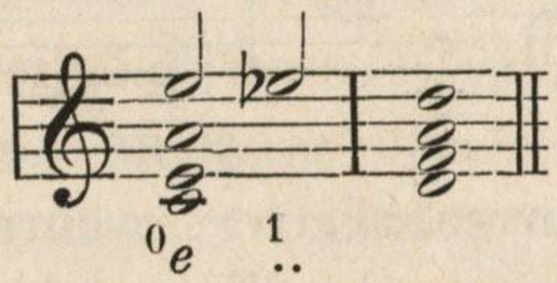
unserer Bezifferung durch andere Zahlen als die zusatzlosen 1, 3, 5, 8 ausgedrückten, diejenigen, welche die Consonanz des durch den Buchstaben ausgedrückten Klanges stören, d. h. in c^7 die Septime, in a^{VI} die Untersexte, in $c^{5<}$ die übermässige Quinte etc.

Der Mollaccord wird, wenn der Hauptton erniedrigt wird, gleichfalls zum verminderten Dreiklang:

$$a.\ c.\ es = \text{𝄫}^{I>}$$

Auch hier kann der Hauptton neben dem erniedrigten im Satze erscheinen:

61.



Treten die Duraccorde mit chromatisch erhöhtem, resp. die Mollaccorde mit chromatisch erniedrigtem Haupttone mit Septime auf, so ist das Gebilde der verminderte Septimenaccord, für den wir eine andere Ableitung oben gaben (§ 27):

$$cis.\ e.\ g.\ b = c^{7}$$
$$fis.\ a.\ c.\ es = e^{VII}$$

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Beide Auffassungen sind an ihrem Platze nothwendig und berechtigt; in der Molldur- und Durmolltonart ist der Accord als Zusammenklang der beiden Dominanten leitereigen, also kein alterirter; die alterirten Accorde entspringen sämmtlich der Chromatik.

Von ungleich seltenerer Anwendung sind die noch übrigen möglichen Arten alterirter Accorde: der Duraccord mit erniedrigtem Hauptton, der Mollaccord mit erhöhtem Hauptton, der Duraccord und Mollaccord mit erniedrigter und mit erhöhter Terz:
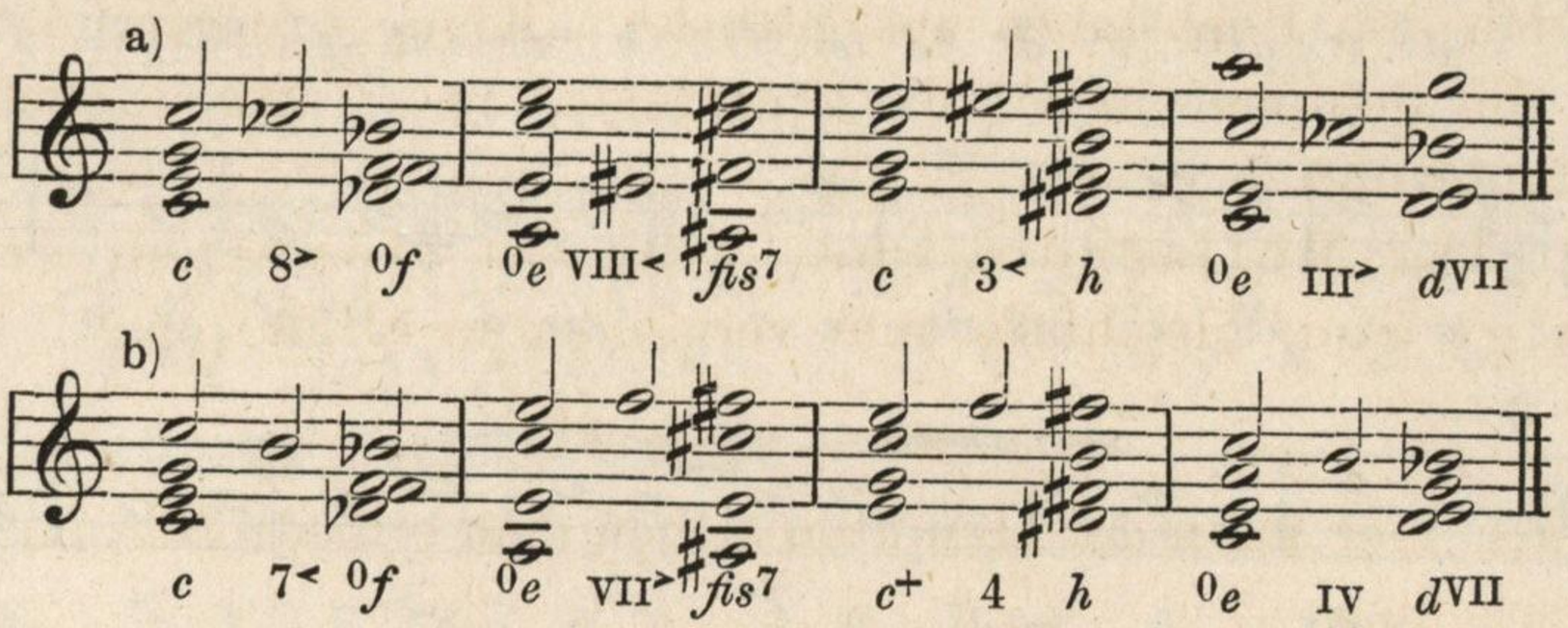
$$ces.\ e.\ g = \text{𝄫}^{1>}$$
$$a.\ c.\ eis = \text{𝄪}^{I<}$$
$$c.\ eis.\ g = c^{3<}$$
$$a.\ ces.\ e = e^{III>}$$
$$c.\ es.\ g = c^{3>}$$
$$a.\ cis.\ e = e^{III<}$$

Alle diese Gestalten sind nur dann zweifellos in diesem

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Sinne zu fassen, wenn der Accordton neben dem chromatischen noch vertreten ist:
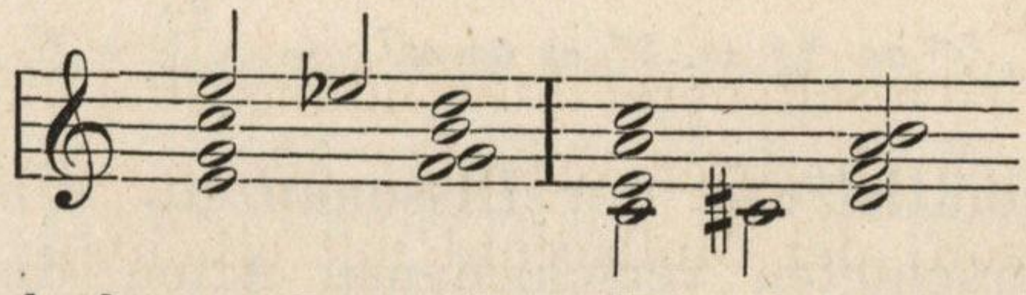
62.



Die Auffassung von b) ist zwar möglich, nützt aber nichts, da nicht einzusehen ist, zu welchem Zwecke die $7^{<}$, $\text{VII}^{>}$, resp. 4 und IV eingeführt werden; a) ist correcter, denn die dissonanten Töne sind Leittöne zu Tönen des folgenden Accordes: *ces — b*, *eis — fis*.
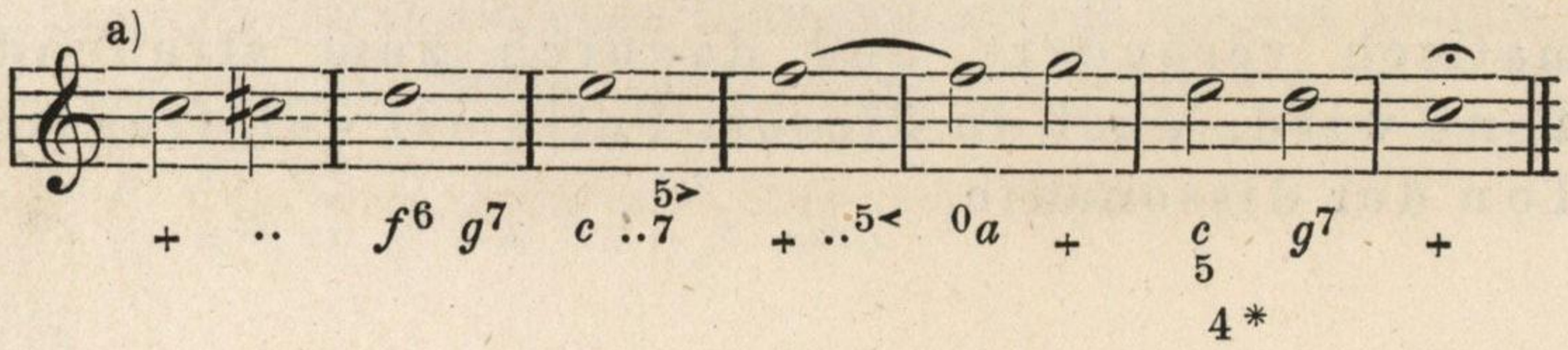
Einzig die Einführung der kleinen Terz statt der grossen und umgekehrt kann Zweifel erwecken, ob es nicht einfacher ist, sogleich den Accord umzudeuten und im Sinne des gegentheiligen Klanggeschlechtes zu fassen, nämlich *c. es. g* als ${}^{0}g$ statt als $c^{3>}$ und *a. cis. e* als a^{+} statt als $e^{\text{III}<}$. Der Quintwechsel ist in der That ein so leicht verständlicher Schritt, dass er auch bei Veränderung nur eines Tones sofort verstanden werden kann. Die Auffassung $c^{3>}$ und $e^{\text{III}<}$ muss dagegen unzweifelhaft stattfinden, wenn die grosse Terz neben der kleinen im Accorde bleibt.

63.

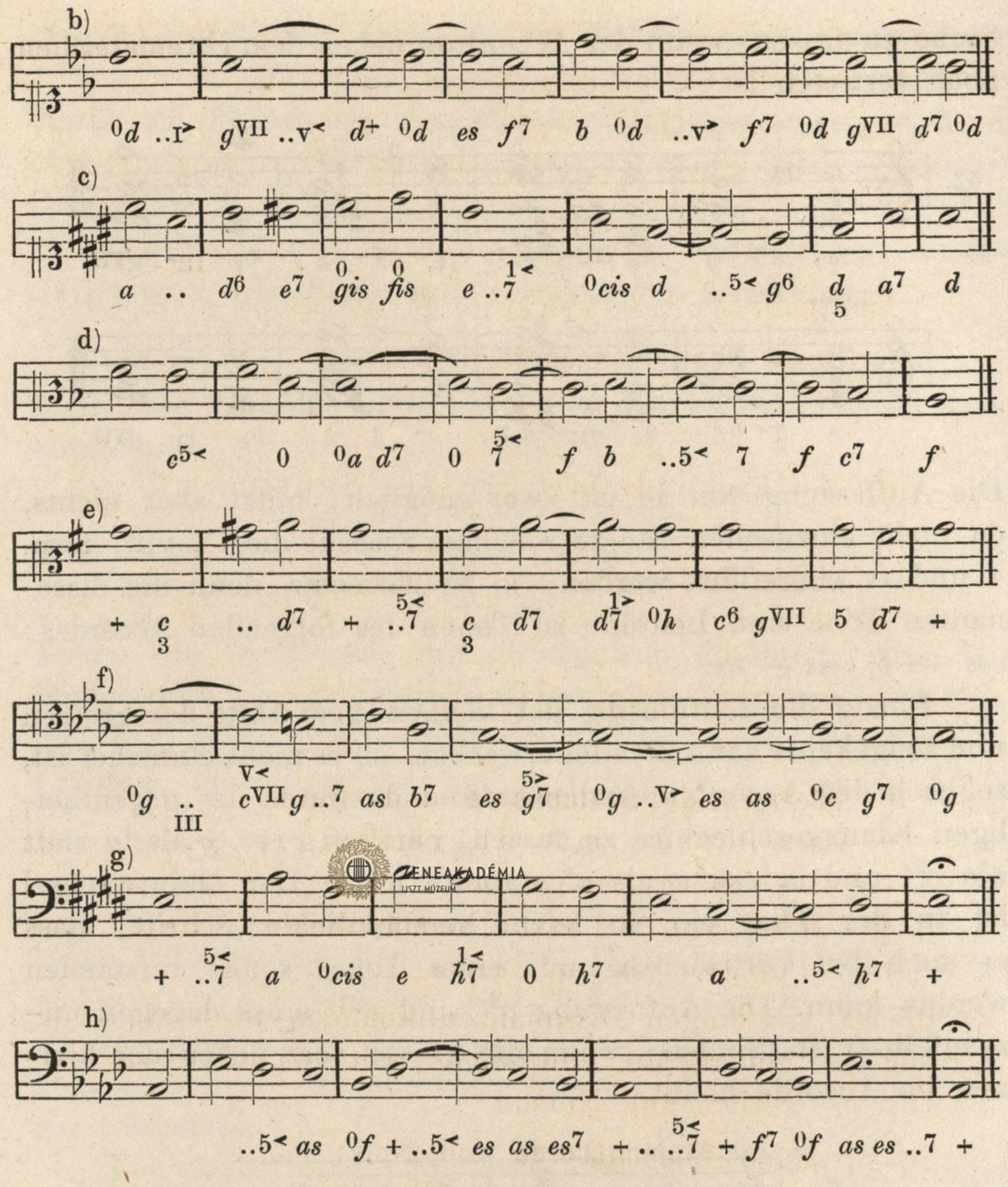


Einige **Aufgaben** mögen den Satz der alterirten Accorde üben. Es ist gut, wenn der Schüler sich gewöhnt, den chromatischen Ton immer in derselben Stimme zu bringen, welche den Accordton brachte, und vor allem ist streng auf Vermeidung der übermässigen Stimmschritte zu halten, während die verminderten gestattet werden können.

64.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



30. Schematisirung der Dissonanzen. Überblicken wir die bisher betrachteten verschiedenen Arten dissonanter Accorde, so haben wir in der Hauptsache zwei Klassen zu unterscheiden:

I. wenn zu dem Dur- oder Mollklange ein vierter (oder ein vierter und fünfter) Ton tritt, welcher die Consonanz desselben stört.

II. wenn einer der drei Töne des Klanges chromatisch verändert und dadurch zum strebenden Tone wird; auch in diesem Falle ist der fragliche Ton der dissonante.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Die bezeichnete erste Klasse zerfiel in die Einzelarten:

I. 1) (Natürliche) **Septimenaccorde** und zwar:

a) Durseptimenaccorde, z. B. $g^7 = g \,.\, h \,.\, d \mid f.$

b) Mollseptimenaccorde, z. B. $a^{VII} = h \mid d \,.\, f \,.\, a.$

2) (Grosse) **Sextaccorde** und zwar:

c) Dursextaccorde, z. B. $f^6 = f \,.\, a \,.\, c \mid d.$

d) Mollsextaccorde, z. B. $e^{VI} = g \mid a \,.\, c \,.\, e.$

3) **Grosse Septimenaccorde** und zwar:

e) Duraccorde mit grosser Septime z. B. $c^{7<} = c \,.\, e \,.\, g \mid h.$

f) Mollaccorde mit grosser Septime z. B. $e^{VII>} = f \mid a \,.\, c \,.\, e.$

4) **Kleine Sextaccorde** und zwar:

g) Duraccorde mit kleiner Sexte z. B. $c^{6>} = c \,.\, e \,.\, g \mid as.$

h) Mollaccorde mit kleiner Sexte z. B. $c^{VI<} = e \mid f \,.\, as \,.\, c.$

5) **Übermässige Sextaccorde** und zwar:

i) Duraccorde mit übermässiger Sexte z. B. $c^{6<} = c \,.\, e \,.\, g \mid ais.$

k) Mollaccorde mit übermässiger Sexte z. B. $e^{VI>} = ges \mid a \,.\, c \,.\, e.$

Zu diesen viertönigen Dissonanzen kommen noch als in die erste Klasse gehörig die fünftönigen (mit zwei dissonanten Tönen — Septime und None):

6) (Grosse) **Nonenaccorde** und zwar:

l) Durnonenaccorde z. B. $g^9 = g \,.\, h \,.\, d \mid f \,.\, a.$

m) Mollnonenaccorde z. B. $a^{IX} = g. \, h \mid d. \, f. \, a.$

7) **Kleine Nonenaccorde** und zwar:

n) Durseptimenaccorde mit kleiner None z. B. $g \,.\, h \,.\, d \mid f \,.\, as.$

o) Mollseptimenaccorde mit kleiner None z. B. $gis \,.\, h \mid d \,.\, f \,.\, a.$

Ferner die viertönigen elliptischen Gebilde, die man Terz-quintseptnonenaccorde oder **Terznonenaccorde** nennen könnte:

6) a (Grosse Nonenaccorde ohne Hauptton vgl. 1.)

p) $g^9 = h \,.\, d \mid f \,.\, a.$

q) $a^{IX} = g \,.\, h \mid d \,.\, f.$ und

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

7) a (Kleine Nonenaccorde ohne Hauptton, die verminderten Septimenaccorde der Generalbassterminologie):

r) $\not{\chi}^{9>} = h \,.\, d \mid f \,.\, as$.

s) $\not{\alpha}^{IX<} = gis \,.\, h \mid d \,.\, f$.

und endlich noch die dreitönigen elliptischen Gebilde

1) a (Septimenaccorde ohne Hauptton, man könnte sie als Terzquintseptaccorde oder **Terzseptaccorde** bezeichnen):

t) Durterzseptaccord $\not{\chi}^{7} = h \,.\, d \mid f$.

u) Mollterzseptaccord $\not{\alpha}^{VII} = h \mid d \,.\, f$.

In die zweite Klasse (alterirte Accorde) gehören dagegen:

II. 8) **Übermässige Quintaccorde:**

v) Duraccorde mit übermässiger Quinte z. B. $c^{5<} = c \,.\, e \,(g)\, gis$.

w) Mollaccorde mit übermässiger Quinte z. B. $e^{V>} = as \,(a)\, c \,.\, e$.

9) **Verminderte Quintaccorde:**

x) Duraccorde mit verminderter Quinte z. B. $c^{5>} = c \,.\, e \,.\, ges \,(g)$, besonders als $ges \,.\, c \,.\, e$.

y) Mollaccorde mit verminderter Quinte z. B. $e^{V<} = (a)\, ais \,.\, c \,.\, e$, besonders als $c \,.\, e \,.\, ais$.

10) **Übermässige Primaccorde:**

z) Duraccorde mit erhöhter Prim z. B. $c^{1<} = (c)\, cis \,.\, e \,.\, g$.

aa) Mollaccorde mit vertiefter Prim z. B. $e^{I>} = a \,.\, c \,.\, es \,(e)$.

11) **Verminderte Primaccorde:**

bb) Duraccorde mit vertiefter Prim z. B. $g^{1>} = ges \,(g)\, h \,.\, d$.

cc) Mollaccorde mit erhöhter Prim z. B. $a^{I<} = d \,.\, f \,(a)\, ais$.

12) **Übermässige Terzaccorde:**

dd) Duraccorde mit erhöhter Terz z. B. $c^{3<} = c \,(e)\, eis \,.\, g$, besonders als $(e)\, g \,.\, c \,.\, eis$.

ee) Mollaccorde mit vertiefter Terz z. B. $e^{III>} = a \,.\, ces \,(c)\, e$, besonders als $ces \,.\, e \,.\, a \,(c)$.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

13) **Verminderte Terzaccorde:**

ff) Duraccorde mit erniedrigter Terz z. B. $c^{3>}$ = *c . es (e) g*, besonders als *e . g . c . es*.

gg) Mollaccorde mit erhöhter Terz z. B. $e^{III<}$ = *a (c) cis . e*, besonders als *cis . e . a . c*.

14) **Septimenaccorde mit übermässiger Quinte:**

hh) Durseptimenaccorde mit übermässiger Quinte z. B. $c\overset{5<}{7}$ = *c . e . gis . b*, besonders als *b . c . e . gis*.

ii) Mollseptimenaccorde mit übermässiger Quinte z. B. $a^{V>}_{VII}$ = *h . des . f . a*, besonders als *des . f . a . h*.

15) **Septimenaccorde mit verminderter Quinte:**

kk) Durseptimenaccorde mit verminderter Quint z. B. $c\overset{5>}{7}$ = *c . e . ges . b*, besonders als *ges . b . c . e*.

ll) Mollseptimenaccorde mit verminderter Quint z. B. $a^{V<}_{VII}$ = *h . dis . f . a*, besonders als *f . a . h . dis*.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

16) **Septimenaccorde mit übermässiger Prime:**

mm) Durseptimenaccorde mit übermässiger Prim $\overset{I<}{7}$ = *cis . e . g . b*. (vgl. r)

nn) Mollseptimenaccorde mit übermässiger Prim $^{I>}_{VII}$ = *h . d . f . as*. (vgl. s)

17) **Grosser Durnonenaccord mit übermässiger Quinte:**

oo) $c\overset{5<}{9}$ = *c . e . gis . b . d* z. B.

65.



Wenn noch einige andere alterirte Accorde hier oder da bei modernen und modernsten Componisten vorkommen, so werden dieselben leicht nach der hier angewendeten Terminologie zu klassificiren sein.

Als eine dritte Klasse könnte man von den anderen unterscheiden die im Sinne zweier Klänge verstandenen Accorde, von denen wir bisher nur wenige ausdrücklich als

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

solche bezeichneten —; die Auffassung im Sinne zweier (oder dreier) Klänge ist für jede Dissonanz möglich, sogar für die natürlichen Septimenaccorde (vgl. §. 21), die letzte theoretische Erklärung im Sinne der Klangvertretung muss sogar allezeit darauf hinauslaufen. Doch wird gewöhnlich der eine der vertretenen Klänge in der Auffassung dominiren, so dass die Bezifferung im Sinne eines Klanges als correct erscheint. Nur für die folgenden Dissonanzen kann man etwa in Zweifel sein, ob sie nicht in manchen Fällen besser als zweiklängig notirt werden, wodurch ausgedrückt wird, dass in der Auffassung beide Klänge coordinirt bestehen:

III. 18) **Die Seitenwechseldissonanz** (vgl. 4 und 8):

pp) ${}^{0}c^{+} = f\,.\,as\,.\,c\,.\,e\,.\,g$ oder ${}^{0}e^{+} = a\,.\,c\,.\,e\,.\,gis\,.\,h.$

qq) elliptisch $c \oplus = as\,.\,c\,.\,e$ oder $e \oplus = c\,.\,e\,.\,gis.$

19) **Die Dissonanz des Quintschrittes:**

rr) $c\overset{+}{g} = c\,.\,e\,.\,g\,.\,h\,.\,d$ oder $f^{+}\,c = f\,.\,a\,.\,c\,.\,e\,.\,g.$

ss) $a\overset{0}{e} = d\,.\,f\,.\,a\,.\,c\,.\,e$ oder $e\overset{0}{h} = a\,.\,c\,.\,e\,.\,g\,.\,h.$

20) **Die Dissonanz des Ganztonschrittes:**

tt) $f\overset{+}{g} = g\,.\,h\,.\,d \mid f\,.\,a\,.\,c.$

uu) $a\overset{0}{h} = e\,.\,g\,.\,h \mid d\,.\,f\,.\,a.$

21) **Die Dissonanz des Gegenquintwechsels:**

vv) $c/g = g\,.\,h\,.\,d \mid f\,.\,as\,.\,c\,.$

22) **Die Dissonanz des Gegenganztonwechsels** (vgl. 15).

ww) $c/d = (f)\ as\,.\,c \mid d\,.\,fis\ (a).$

Nur ausnahmsweise würden als Doppelklänge notirt werden (vielleicht, wo sie zu Modulationen in die Paralleltonarten benutzt werden):

23) **Die Dissonanz des Terzwechsels** (vgl. 2):

xx) $\widehat{c\,e} = a\,.\,c\,.\,e\,.\,g\,.$

24) **Die Dissonanz des Leittonwechsels** (vgl. 3):

yy) $\widehat{c\,h} = c\,.\,e\,.\,g\,.\,h\,.$

25) **Die Dissonanz des Ganztonwechsels** (vgl. 6):

zz) $\widehat{g\,a} = g\,.\,h\,.\,d\,.\,f\,.\,a\,.$

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

26) **Die Dissonanz des Kleinterzwechsels:**

aaa) $\widehat{c\,a} = d\,.\,\widehat{f\,.\,a\,.\,c\,.\,e}\,.\,g\,.$

27) **Die Dissonanz des Tritonuswechsels:**

bbb) $\widehat{f\,h} = \widehat{f\,.\,a\,.\,c\,.\,e\,.\,g}\,.\,h\,.$

Für den vierstimmigen Satz sind die meisten dieser Bildungen ohne Bedeutung, da sie nur elliptisch vorkommen können (die fünf- und sechsstimmigen); doch ist die Möglichkeit ihrer Bezifferung im Sinne zweier Klänge von Wichtigkeit für die theoretische Erklärung und würde etwa die Rolle spielen können, welche jetzt die Accordbezifferung durch Buchstaben (bei Gottfried Weber, Richtèr etc.) neben der Generalbassbezifferung spielt. Für die praktischen Arbeiten werde ich stets nur die Bezifferung im Sinne **eines** Klanges zur Anwendung bringen, weil dieselbe am meisten dem vereinfachten musikalischen Denkprozess bei Auffassung der Harmoniefolgen entspricht.

Aufgabe: Aufstellung der verschiedenen möglichen Dissonanzen der ersten, zweiten und dritten Klasse für einige Dur- und Mollaccorde.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

VII.

Vorhaltsdissonanzen.

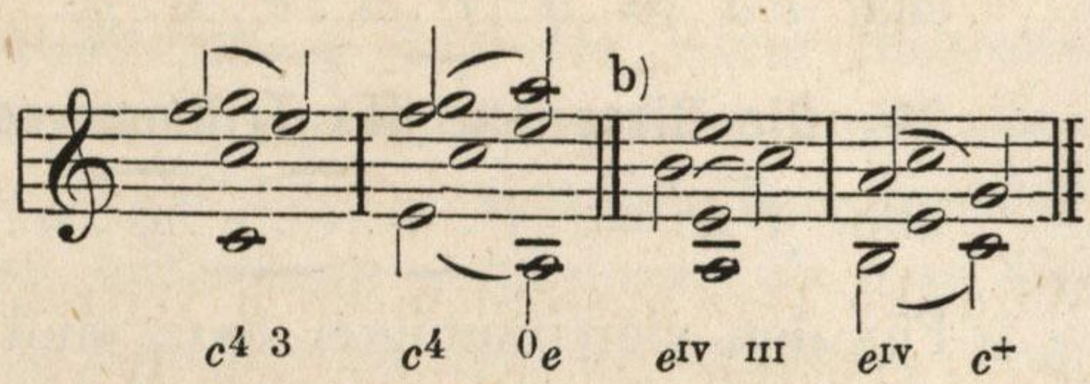
31. Quartenvorhalt. Eine ganz andere Gattung von Dissonanzen, welche wir als vierte Klasse von den anderen unterscheiden wollen, ergiebt sich, wenn ein Accordton (Hauptton, Terz oder Quinte) nicht chromatisch verändert, sondern durch einen diatonisch verschiedenen benachbarten Ton (Ganzton oder Leitton darüber oder darunter) ersetzt wird; dieser Ton erscheint dann als Vorhalt vor dem Accordtone, auch dann, wenn die Fortschreitung zu diesem nicht während der Dauer derselben Harmonie erfolgt. In der Regel fällt der Ton, vor welchem der Vorhalt geschieht, aus, doch kommt es auch nicht selten vor, dass er in anderer Octavlage daneben

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vertreten ist. Die häufigste Art der Vorhalte sind die Quartenvorhalte vor der Terz z. B.
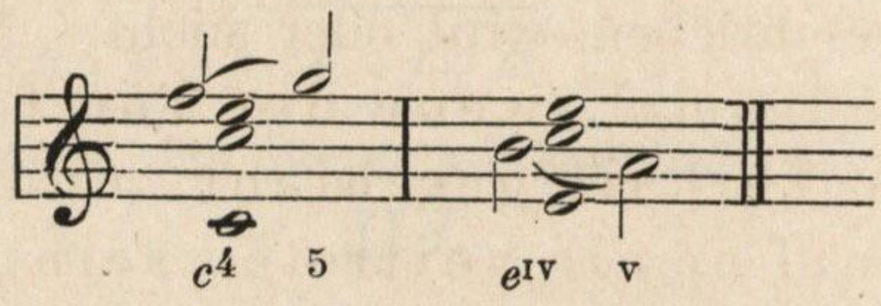
$c^4 = c\ (e)\ f\ .\ g\ .$
$e^{IV} = a\ .\ h\ (c)\ e\ .$

66.



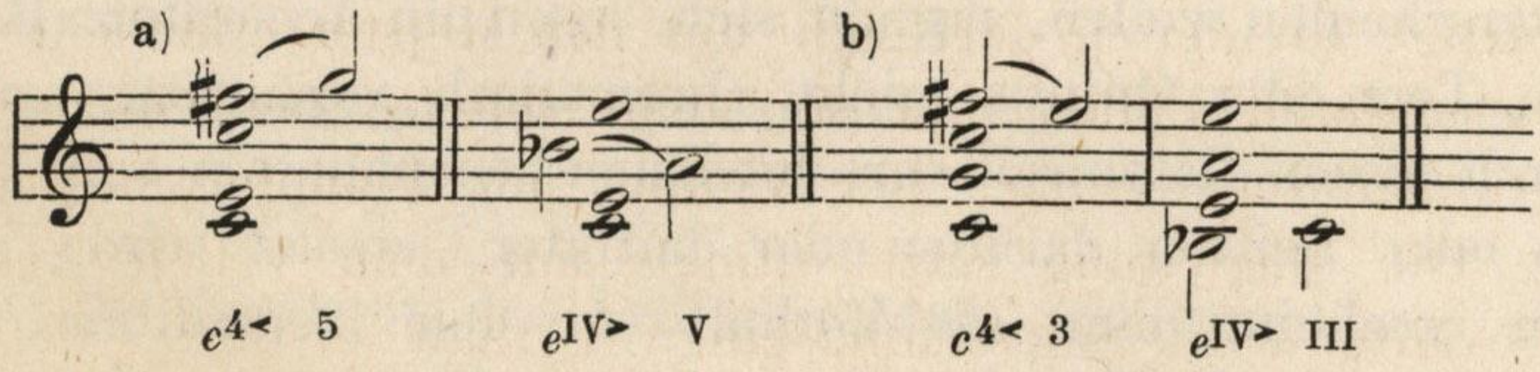
Wie das Beispiel beweist, ist der Effect nicht wesentlich verschieden, ob die Terz neben der Quarte vertreten ist oder nicht; natürlich versteht es sich aber, dass die Quarte nicht in derselben Octavlage auftritt wie die Terz. Dissonirender Ton ist hier wie überall der in der Bezifferung durch die dem Klangbuchstaben beigegebene Zahl verlangte, die Quarte. — Die Quarte kann auch vor der Quinte vorgehalten werden, doch ist das für den Duraccord ein seltenerer Fall, da die Ganztonvorhalte nach oben seltener sind als die von oben, und die (reine) Quarte im Verhältniss des Leittones zur Terz steht, zur Quinte dagegen im Ganztonverhältniss: die Vorzüglichkeit der Leittonschritte habe ich aber schon mehrfach betont. Der Quartenvorhalt vor der Quinte wird daher nur dann gesetzt werden, wenn ihn die Bezifferung ausdrücklich vorschreibt:

67.



Dagegen tritt die übermässige Quarte gewöhnlich als Vorhalt vor der Quinte auf, zu welcher sie Leitton ist, und nur ausnahmsweise, wird sie vor der Terz vorgehalten, was dann ausdrücklich bezeichnet sein muss (68. b).
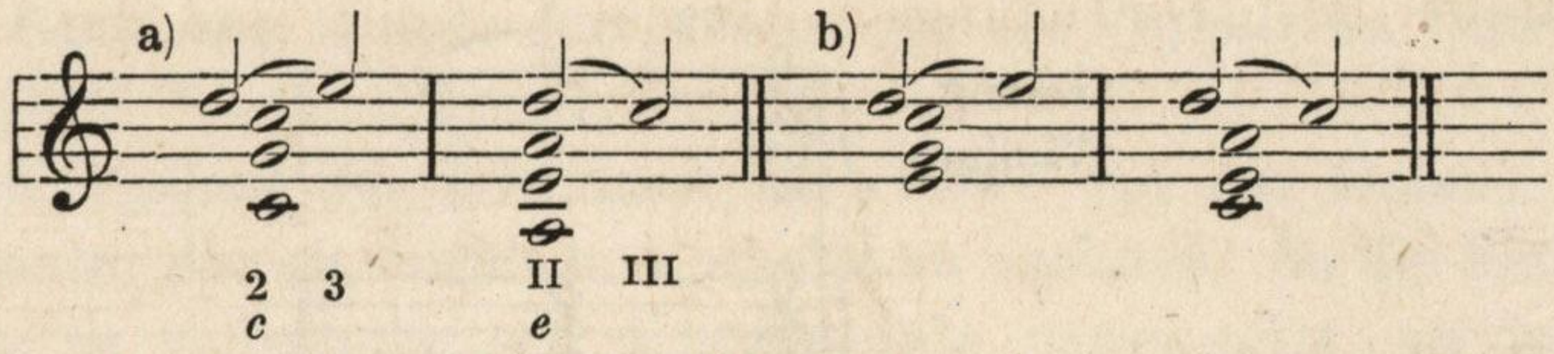
68.



32. Secundvorhalt. Auch die Secunde kann vor der Terz vorgehalten werden, und zwar zunächst die diatonische (grosse):
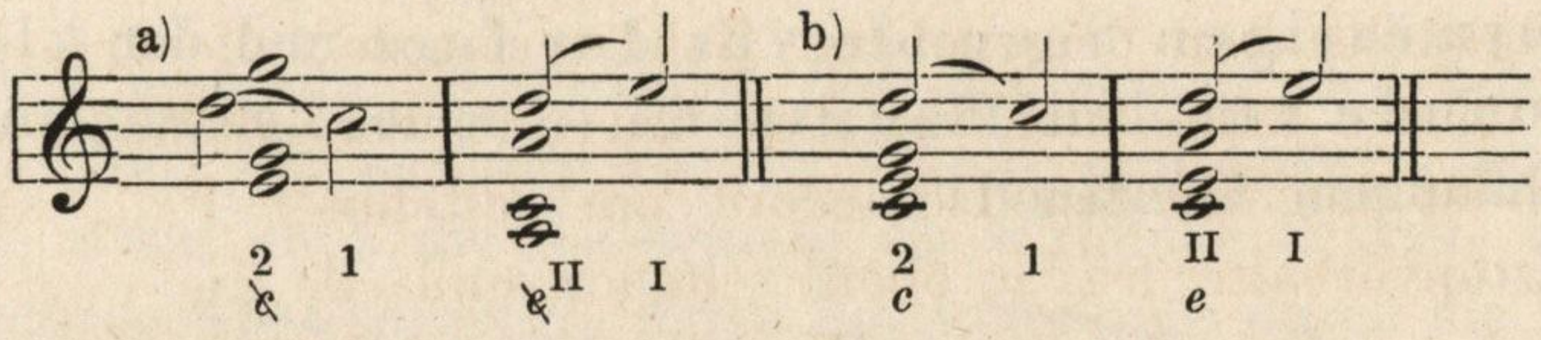
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

69.



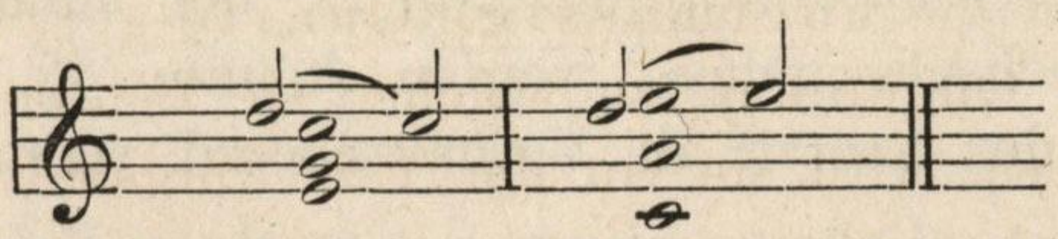
Wird die Terz ausserdem doch vertreten, so ist die Dissonanz etwas schärfer, die harmonische Wirkung aber dieselbe. Auch vom Secundvorhalt vor dem Hauptton gilt das; die Secunde ist dann eigentlich None, wir bezeichnen sie aber doch als Secunde, weil wir bei Chiffrirung mit 9 die Septime voraussetzen und einbegreifen (s. §. 30 No. 6 — 7):

70.



Die Möglichkeit, beide Arten (a und b) zu unterscheiden durch Durchstreichen des Haupttones, wenn er wegfallen soll, ist vorhanden; doch werden wir getreu dem bisher beobachteten Prinzip es der Bequemlichkeit und guten Klangwirkung des einzelnen Falles überlassen, ob der Hauptton trotz des Secundvorhalts geschrieben wird oder nicht. Milder ist die Dissonanz jedesmal, wenn der Ton fortbleibt, vor welchem der Vorhalt geschieht, und in derselben Octavlage darf er nie vertreten sein:
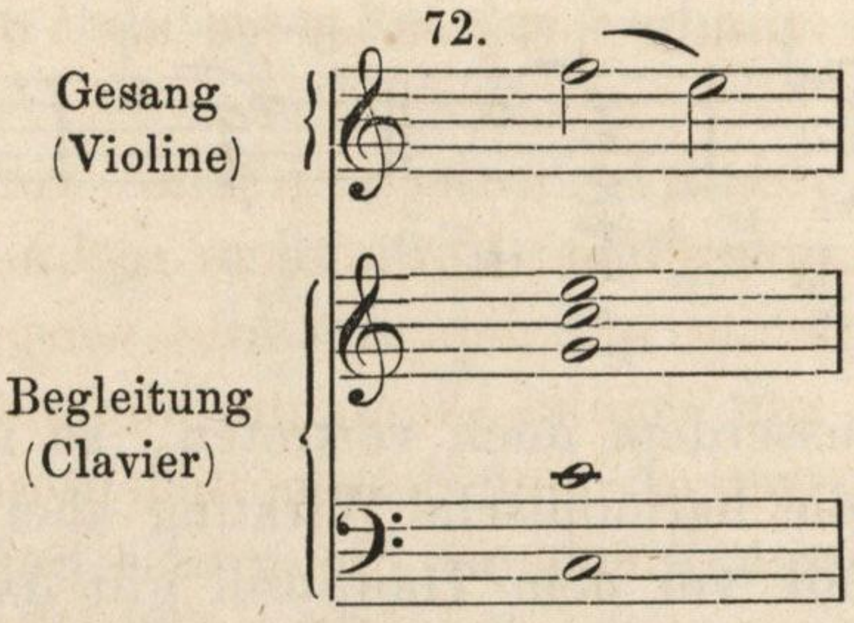
71.



Derartige Freiheiten darf sich nur der Meister erlauben. Nur in besonderen Fällen sind sie nicht selten, bei Gesang mit Instrumentalbegleitung, bei Violine mit Pianofortebegleitung etc. Die Begleitung setzt oftmals mit dem vollen Accorde ein, während die Solostimme einen Vorhalt ausführt; die verschiedene Klangfarbe gestattet dann das Vorkommen von Vorhalt und Accordton in der gleichen Octavlage z. B.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

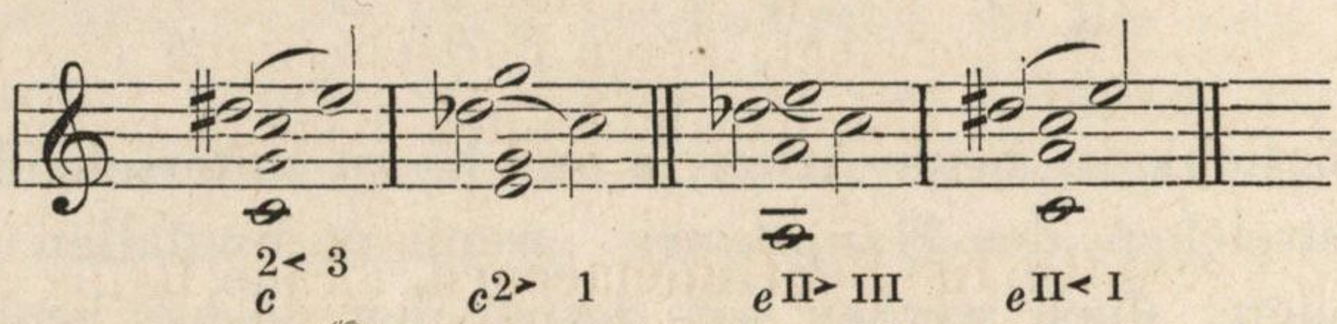
72.



Der Effect ist dagegen ein schlechter, wenn Streichinstrumente die Sologeige oder Blasinstrumente die Singstimme begleiten.

Neben dem grossen Secundvorhalt ist der Vorhalt der übermässigen Secunde vor der Terz und der kleinen Secunde vor dem Haupttone — beides Leittonvorhalte — in häufigem Gebrauch:

73.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

33. Sexten- und Septimen-Vorhalte. Erscheint die grosse Sexte statt der Quinte im Accord, so ist die Harmonie die des Terzwechselklanges:

$$c^6 = c \,.\, e \,.\, a = {}^0e \text{ und } e^{VI} = g \,.\, c \,.\, e = c^+$$

ist die Quinte neben der Sexte vertreten, so ist der Accord der grosse Sextaccord (§. 30. No. 2), der auch als Dissonanz des Terzwechsels gefasst werden konnte (§. 30. No. 23). Doch wird der Accord als Vorhaltsaccord verstanden werden, wenn die Sexte sich in die Quinte anflöst: $\overset{6\ 5}{c}$, $\overset{VI\ V}{e}$. Noch häufiger wird der Vorhalt der kleinen Sexte vor der Quinte als solcher verstanden (die kleine Sexte ist Leitton zur Quinte):

$$c^{6>} = c \,.\, e \,.\, as \text{ und } e^{VI<} = gis \,.\, c \,.\, e \,.$$

Als leitereigenes Gebilde fanden wir diesen Accord in Durmoll und Molldur zwischen Tonika und Seitenwechselklang (Seitenwechseldissonanz, vgl. §. 30. No. 18 und 4); soll die Quinte neben der Sexte vertreten sein, so ist es möglich, dies ausdrücklich zu fordern durch $\overset{6>}{c^5}$ resp. $\overset{VI<}{e^V}$. Schreitet die

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

kleine Sexte zur Quinte fort, so ist sie als Vorhalt zu fassen: $c^{6>5}$, $e^{VI<V}$.

Der Vorhalt der kleinen Septime vor der Octave ist kaum unter die eigentlichen Vorhalte zu rechnen, da die kleine Septime zu vollständig mit dem Accorde verschmilzt, zu mild dissonirt; ausser zur Tonika, kann die kleine Septime beinahe zu jedem Klange treten, ohne dessen Bedeutung wesentlich zu verändern. Dagegen erscheint die grosse Septime häufig als Vorhalt vor der Octave, z. B. $c^{7<8}$, $e^{VII>VIII}$:

74.
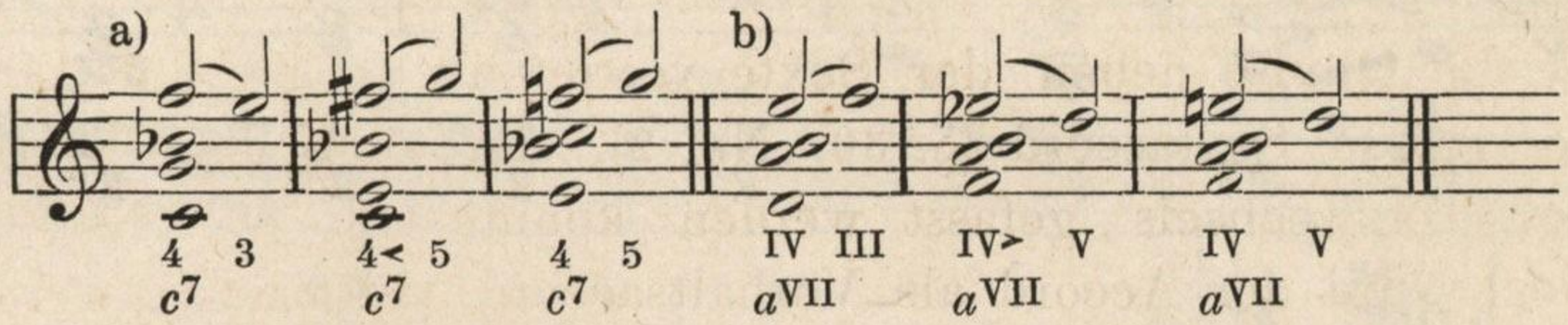


Immerhin muss die Möglichkeit der Auffassung der Sexten und Septimen als Vorhalte vor der Quinte und Octave betont werden, wenn auch die Auffassung als wirkliche Sexten- und Septimenaccorde überwiegt, deren Fortschreitung durch die Bedeutung der beiden dissonanzbildenden Klänge bedingt ist.

34. Vorhalte im Septimenaccord. Eine Reihe sehr reizvoller, besonders in der neuesten Zeit sehr beliebter Dissonanzen (Wagner) ergiebt sich, wenn Ganzton- und Leittonvorhalte im Septimenaccorde eingeführt werden.

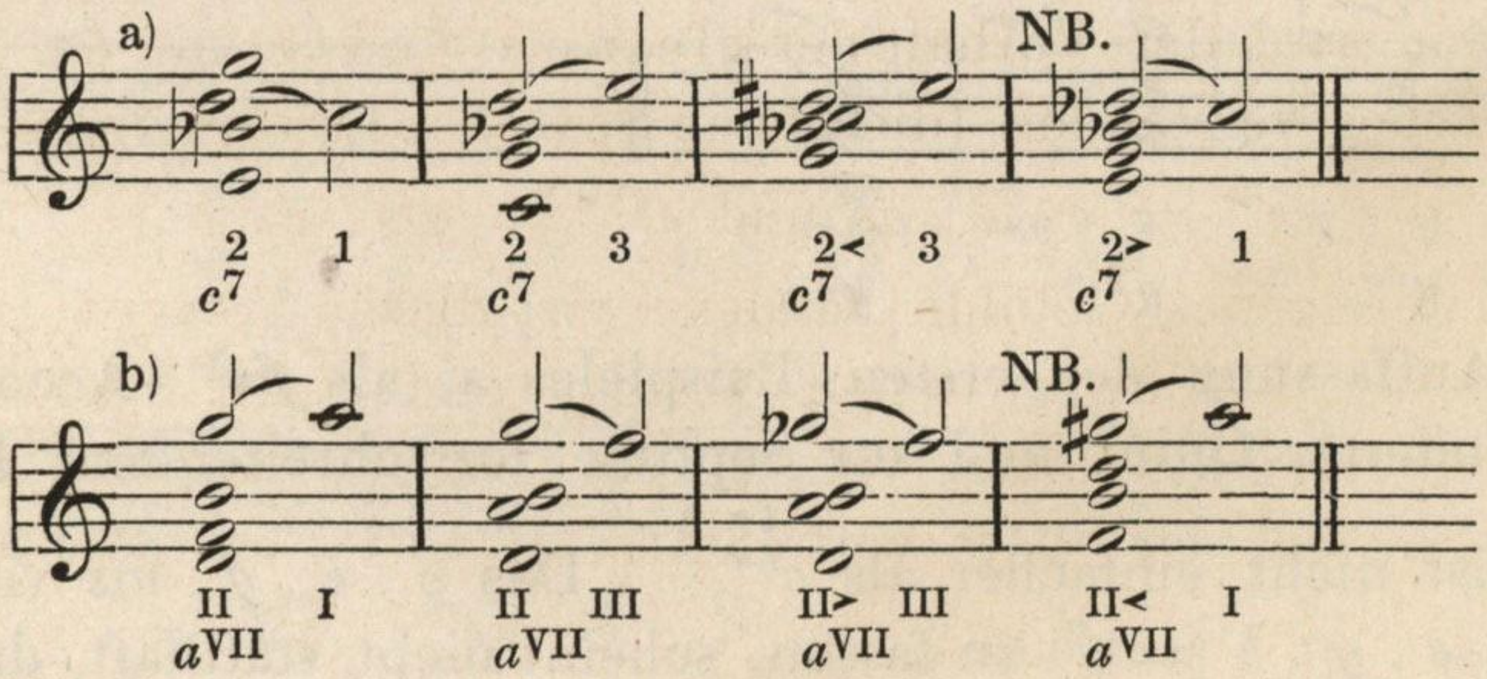
Die Quartenvorhalte geben folgenden Bildungen ihre Entstehung:

75.



Die Septimenaccorde mit Secundvorhalten sind:

76.
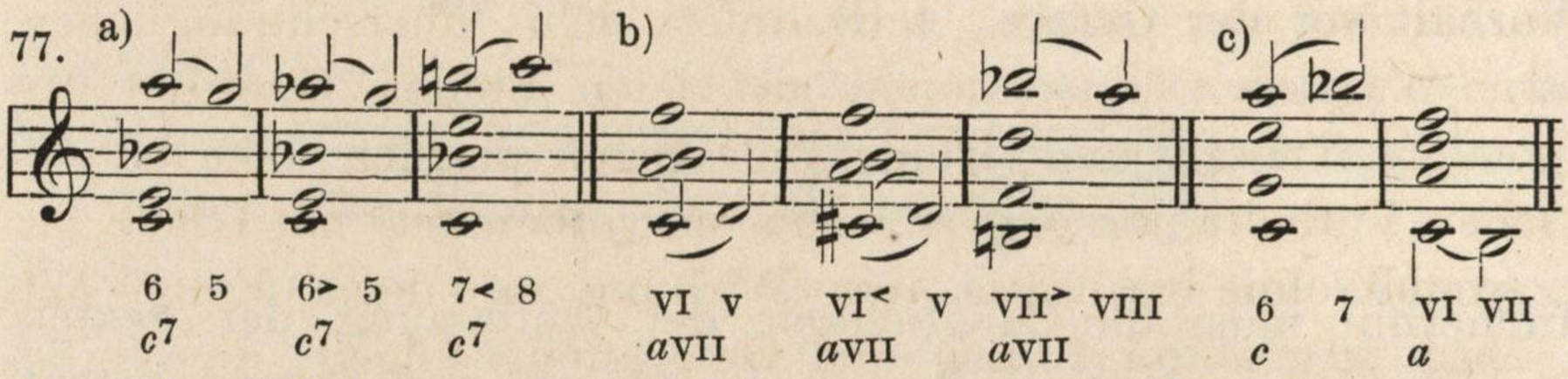


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Bei NB. begegnen wir unter a) und b) dem verminderten Septimenaccorde des Generalbasses wiederum in einer andern Bedeutung (vgl. §. 30. No. 7a und 16); doch kann kein Zweifel darüber sein, dass wir in solchen Fällen den Accord als Vorhaltsaccord zu fassen haben.

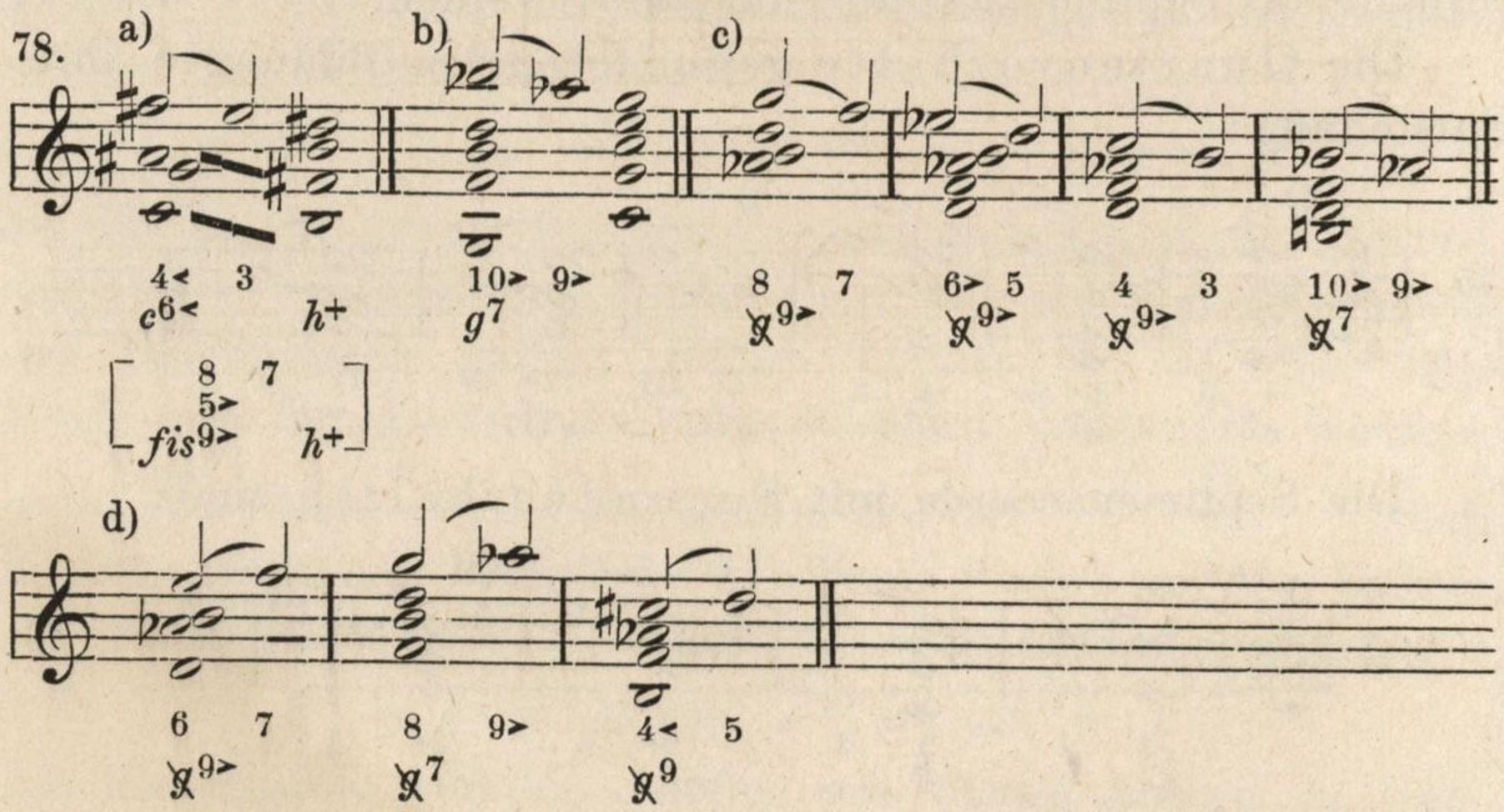
Auch die Sextenvorhalte vor der Quinte und die grossen Septimenvorhalte vor der Octave ergeben bekannte Gebilde:

77.



35. Vorhalte im übermässigen Sextaccorde, kleinen Nonenaccorde und Terznonenaccorde (vgl. §. 30 7a). Nicht genug, dass zu jedem Tone des Dur- und Mollaccordes und des Dur- und Mollseptimenaccordes Vorhalte geschehen, die heutige Zeit geht noch weiter und führt Vorhalte vor Accordtönen der übermässigen Sextaccorde, und kleinen Nonenaccorde mit und ohne Hauptton (Terznonenaccord) ein, wenigstens in den im Dursinne aufgefassten Gebilden dieser Art:

78.
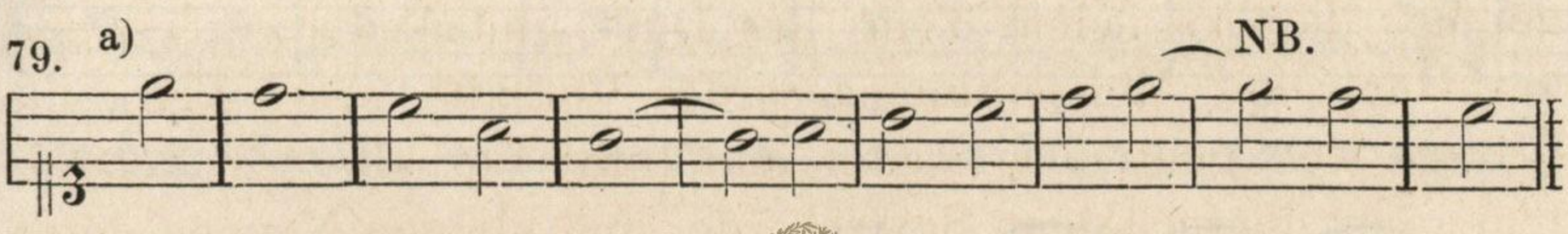


Die Auffassung des ersten Beispieles a) als $fis^{9>}$-Accord mit verminderter Quint und zur Septime fortschreitendem Hauptton ist nicht einfacher als $c^{6<}_{4<\ 3}$. Das *c . e . g . ais* vielmehr als *c . e . g . b* (= c^7) zu fassen, scheint nicht statthaft, da dann

der Vorhalt des *fis* vor *e* nicht recht begreiflich wäre. — Dass bei c) gar die Octave als Vorhalt vor der Septime auftritt, also ein consonanter Ton als zu einem dissonanten hinstrebend, ist das kaum glaubliche Resultat der Gewöhnung an die einfachen dissonanten Gebilde, die vollständig zu harmonischen Begriffen geworden sind (Septimenaccorde, Terznonenaccorde etc.).

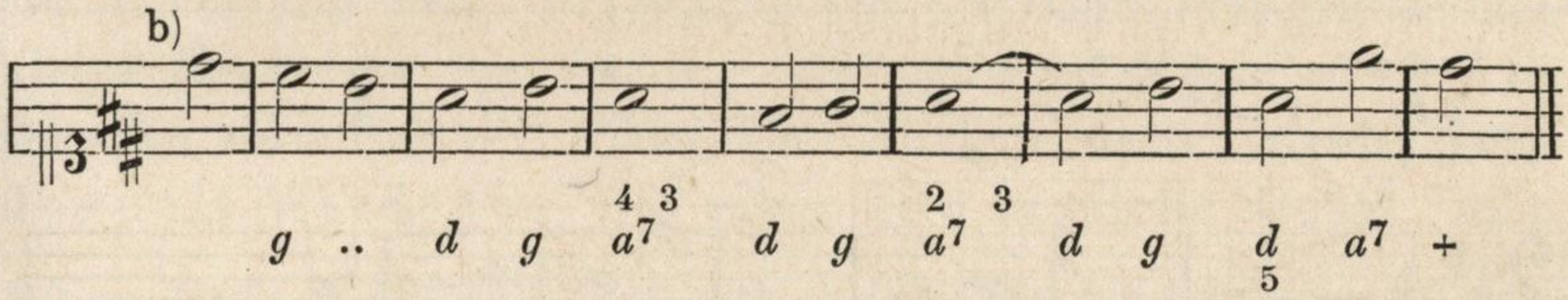
Ein allzuhäufiger Gebrauch dieser Arten von Dissonanzen, besonders der Leittonvorhalte giebt der Harmonik den Charakter des weichlichen, schwärmerischen, überschwänglichen, wie Wagners Compositionen an vielen Stellen beweisen (besonders Tristan und Isolde). Dagegen werden die diatonischen Vorhalte, besonders wenn sie vorbereitet, mit Glück angewandt ohne irgendwie diese Wirkung zu haben. Einige **Aufgaben** mögen zur Übung und Gewöhnung folgen; die Vorbereitung des Vorhaltes durch Bindung, sei, wo sie möglich ist, Gesetz:

79. a)



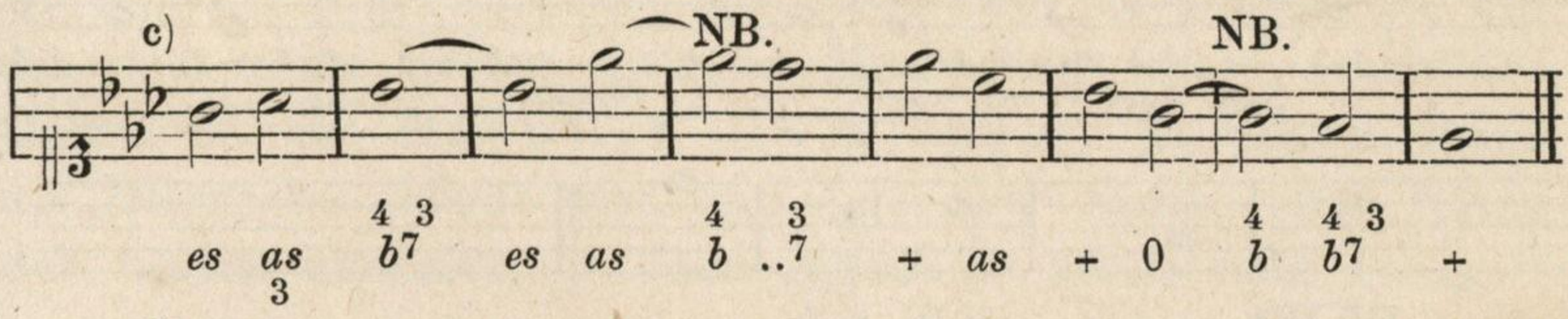
c *g* 4 3 ^0e f^6 7 4 3 *c* *f* g^7 + *g* *c* g^7 4 3 +

b)



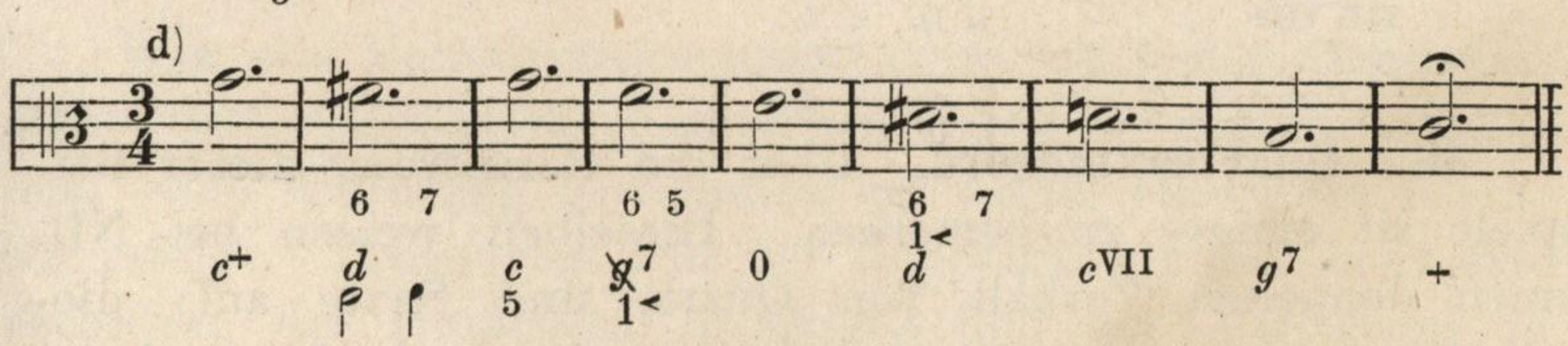
g .. *d* *g* a^7 4 3 *d* *g* a^7 2 3 *d* *g* *d* a^7 5 +

c)
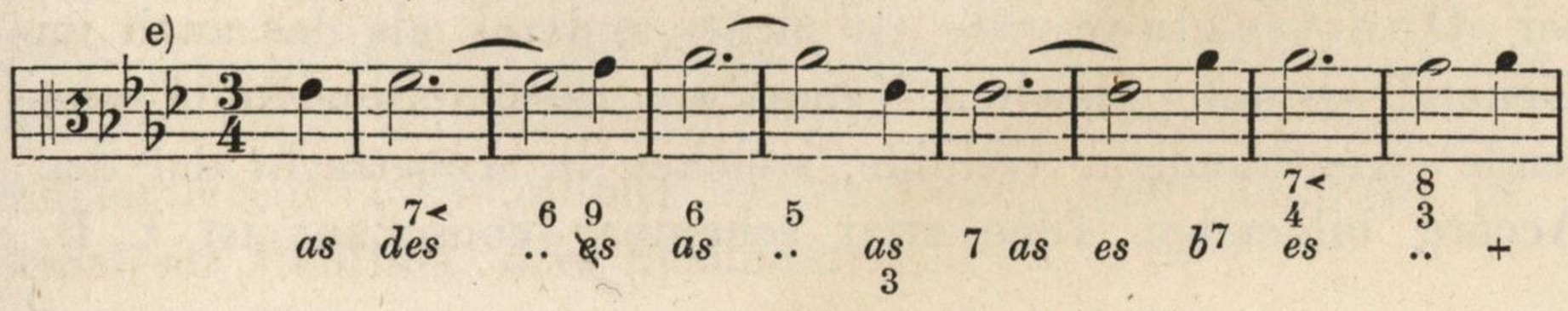


es *as* b^7 4 3 3 *es* *as* *b* ..^{7} 4 3 + *as* + 0 *b* b^7 4 4 3 +

d)
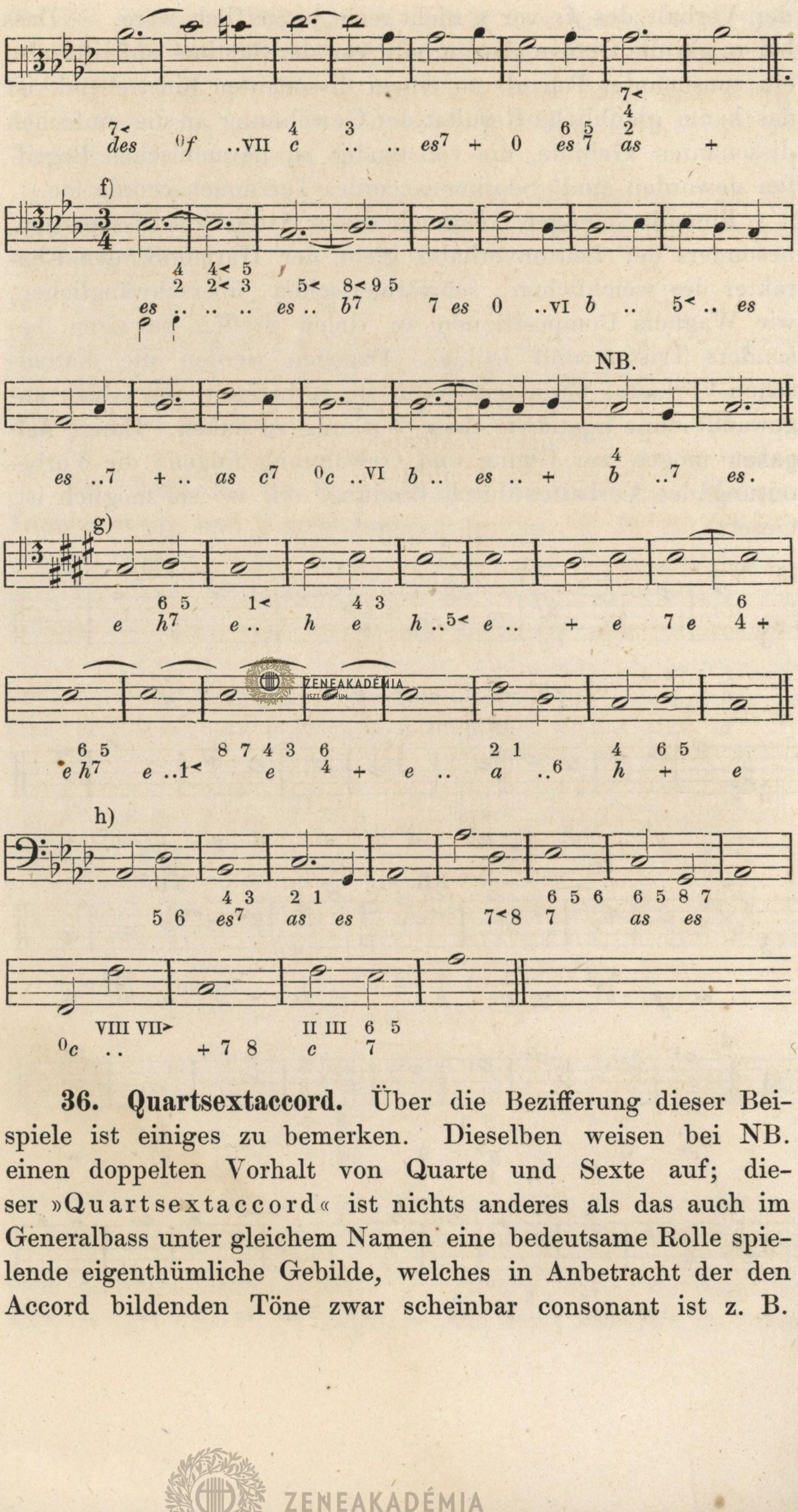


c^+ *d* 6 7 *c* 5 g^7 6 5 0 *d* 6 7 1< c^{VII} g^7 +

e)



as *des* 7< .. *es* 6 9 *as* 6 .. *as* 5 7 *as* *es* b^7 7< 4 8 3 *es* .. +

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



36. Quartsextaccord. Über die Bezifferung dieser Beispiele ist einiges zu bemerken. Dieselben weisen bei NB. einen doppelten Vorhalt von Quarte und Sexte auf; dieser »Quartsextaccord« ist nichts anderes als das auch im Generalbass unter gleichem Namen eine bedeutsame Rolle spielende eigenthümliche Gebilde, welches in Anbetracht der den Accord bildenden Töne zwar scheinbar consonant ist z. B.
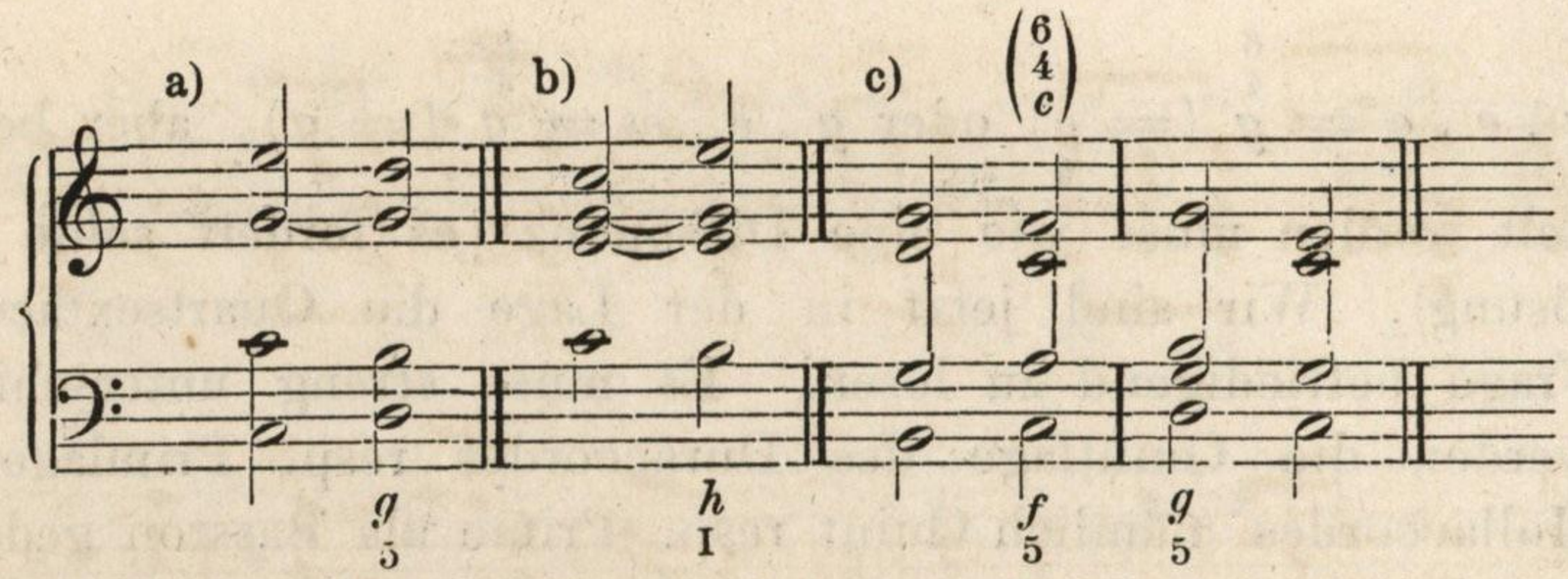
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

$g \,.\, c \,.\, e = \overset{6}{\underset{4}{g}}\ (= \underset{5}{c})$ oder $g \,.\, c \,.\, es = \overset{6>}{\underset{4}{g}}\ (= \underset{I}{g})$, aber behandelt werden muss wie eine Dissonanz (es fordert seine Auflösung). Wir sind jetzt in der Lage die Quartsextaccord-Frage befriedigend zu lösen. Es muss streng unterschieden werden die Quintlage des Duraccordes resp. Primlage des Mollaccordes (nämlich Quint resp. Prime als Basston gedacht) auf der einen Seite und Quartsextacord auf der anderen; bisher habe ich in den Beispielen für beide gemeinsam die erste Bezifferung gebraucht $(\underset{5}{c}, \underset{I}{g})$, weil ich von Vorhaltsdissonanzen füglich nicht eher reden konnte, die Quartsextaccorde aber auch für die einfachsten Aufgaben unentbehrlich sind, wenn nicht das musikalische Gefühl irre geleitet werden soll: von jetzt ab werde ich streng $\underset{5}{c}$ und $\overset{6}{\underset{4}{g}}$ resp. $\underset{I}{g}$ und $\overset{6<}{\underset{4}{g}}$ von einander unterscheiden. Der Quartsextaccord ist, wie die Bezifferung verräth, eine entschiedene Dissonanz, denn $\overset{6}{\underset{4}{g}}$ ist ein g-Duraccord mit c und $\overset{6>}{\underset{4}{g}}$ ein g-Duraccord mit c und es; die Quarte wird vorgehalten vor der Terz, die grosse oder kleine Sexte vor der Quint. Dissonante Töne sind die Quarte und Sexte; dieselben dürfen daher nicht verdoppelt werden — das schon §. 9 gegebene Gebot, in $\underset{5}{c}$ wo es nach g^+ fortschreitet nur die Quinte zu verdoppeln, findet jetzt seine höchst einfache Motivirung: diese scheinbare Quinte ist der Hauptton des Klanges, in dessen Sinne die Dissonanz gefasst wird und sogar der einzige, den Klang den beiden dissonanten Tönen gegenüber vertretende Ton.

Wie alle Vorhaltsdissonanzen muss auch der Quartsextaccord auf einem stark accentuirten Takttheile auftreten, während seine Auflösung gewöhnlich auf einem schwächer betonten erfolgt. Umgekehrt tritt der Doppelgänger des Quartsextaccordes, der Duraccord in Quint- und der Mollaccord in Primlage, am liebsten auf einem accentlosen Takttheile auf (der durchgehende Quartsextaccord der Generalbassterminologie), womöglich bei Secundfortschreitung oder doch möglichst gebundener Führung aller Stimmen:

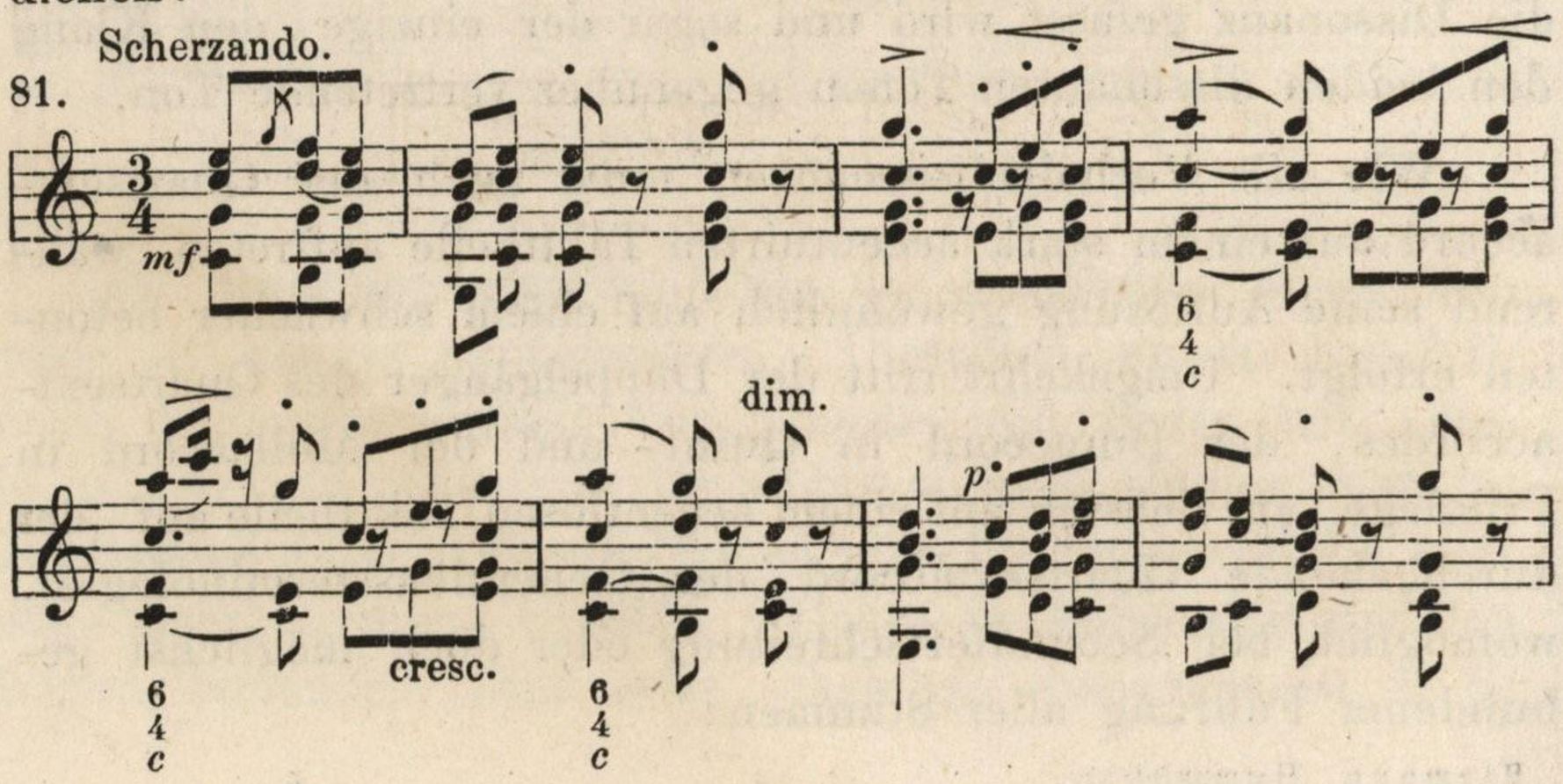
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

80.
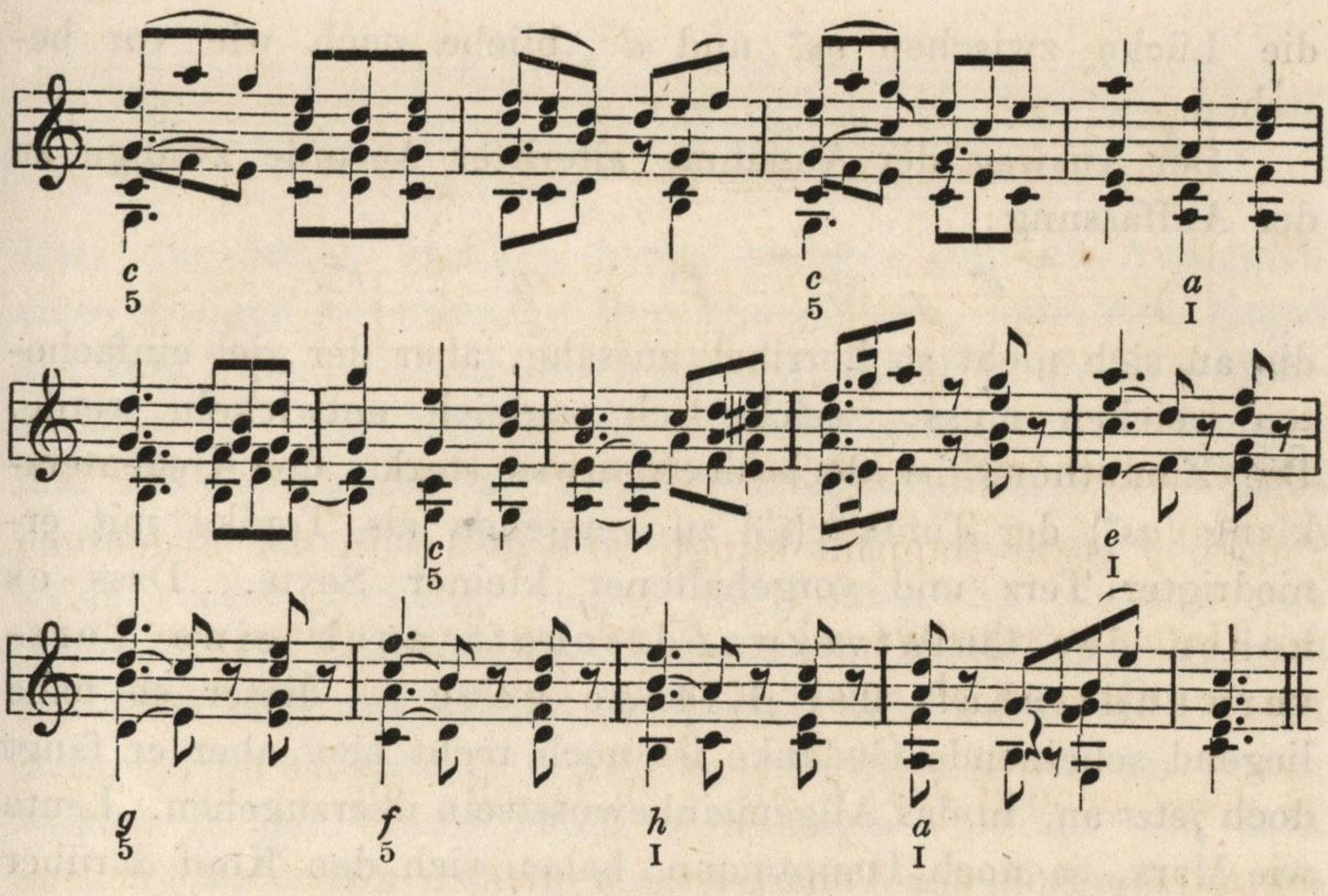


Bei c) folgen sich sogar die beiden Quintlagen $\underset{5}{f}$ und $\underset{5}{g}$; wenn $\underset{5}{f}$ nach $\underset{3}{g}$ etwas frappant klingt, so liegt das in der Bedeutung des Harmonieschrittes. $g^+ — f^+$ ist ein Trugschluss und wirkt um so intensiver als solcher, da der Leitton im Bass liegt, man ist daher geneigt das $\underset{5}{f}$ als $\overset{6}{\underset{4}{c}}$ zu fassen, um so mehr, als c selbst Hauptton der Tonart ist. $\underset{5}{g}$ wirkt dagegen in dem Beispiel durchaus als Consonanz, obgleich es auf dem guten Takttheile eintritt, weil der Gedanke, das d . g . h als d-Duraccord (mit doppeltem Vorhalt) aufzufassen durch das vorausgegangene f^+ unmöglich gemacht ist. In solchen Fällen, wo der Schein einer Modulation ausgeschlossen ist, indem gerade die Tonart recht scharf ausgeprägt wird (durch Ober- und Unterdominante oder ihre Terzwechselklänge etc.) kann sogar die Quintlage sprungweise auf dem guten Takttheile eintreten. Folgendes im Scherz für einen bestimmten Zweck entworfene Albumblatt, das mit Quartsextaccorden und Quintlagen (Primlagen) gespickt ist, mag noch zur Illustration des Gesagten dienen:

81.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

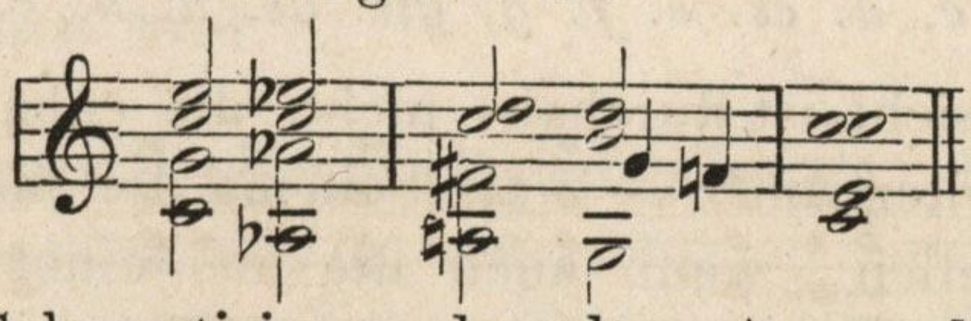


VIII.

Tonalität.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

37. Tonleiter und Tonart. Der alte Begriff der Tonart in der Bedeutung der leitertreuen Harmonik ist durch die »alterirten Accorde« längst wankend geworden; die Kategorie der alterirten Accorde in dem alten Sinne von »Accorde mit nicht leitereigenen Tönen« müsste aber doch allzu unverhältnissmässig erweitert werden, wenn man angesichts unserer heutigen freien Harmonik an der Tonleiter-Tonart noch festhalten wollte. Wendungen wie:

82. 

spotten jeder Schematisirung der alten Art; selbst wenn man das lächerliche thun wollte, zur Verständlichung dieser fünf Accorde drei oder vier verschiedene Tonarten heranzuziehen, würde man schlecht ausreichen:

$C: I \quad - \quad - \quad V^7 \quad I$
$f: V \quad III \quad -$
$c: VI \quad - \quad V^7$
$g: V^7$

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

die Lücke zwischen as^+ und d^7 bliebe nach wie vor bestehen.

Der Ausweg der Annahme alterirter Accorde zwänge zu der Auffassung:

$$c^+ \;.\; \overset{6>}{\overset{3>}{::}} \;.\; f^{\overset{1<}{6}} \;.\; g^7 \;.\; c^+.$$

die an sich nicht so horribel aussähe, aber der viel einfacheren weichen muss, welche ich sogleich entwickeln werde. Die Zumuthung ist doch auch etwas stark, den Gegenterzklang (as^+) der Tonika (c^+) zu verstehen als Tonika mit erniedrigter Terz und vorgehaltener kleiner Sexte. Dass es neben der Quintverwandtschaft auch eine Terzverwandtschaft der Klänge gebe — dieser so nahe liegend scheinende Gedanke ist noch recht neu, aber er fängt doch jetzt an, in das Allgemeinbewusstsein überzugehen. Leute wie Marx, ja noch Hauptmann, haben sich den Kopf darüber zerbrochen, wie es zugeht, das *e*-Dur und *as*-Dur näher mit *c*-Dur verwandt erscheinen als *d*-Dur und *b*-Dur. Helmholtz blieb es vorbehalten, den in Hauptmanns Fundamentalsätzen enthaltenen Begriff der Terzverwandtschaft definitiv ans Tageslicht zu ziehen.

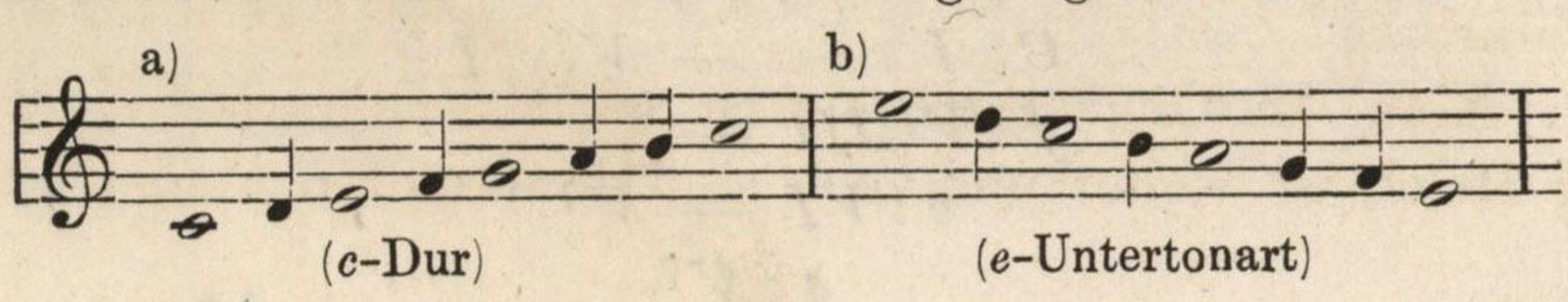
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Sogut der g^+ Klang und f^+ Klang als schlichter und Gegenquintklang von c^+ mit diesem nahe verwandt sind, ebensogut sind auch e^+ und as^+ als schlichter und Gegenterzklang mit diesem nahe verwandt. Aber die Einführung auch nur dieser beiden direct mit der Tonika verwandten Klänge zerstört die Diatonik der Tonleiter, da e^+ den Ton *gis*, und as^+ die Töne *as* und *es* enthält:

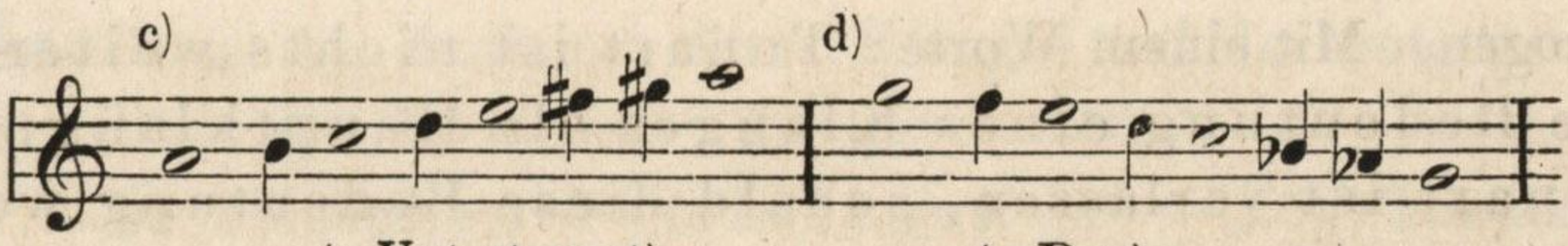
c. d. es. e. f. g. gis. as. a. h. c.

Meine Absicht ist durchaus nicht, die enharmonisch-chromatische Tonleiter von c — c' als Schema der modernen *c*-Durtonart aufzustellen, wenn auch die aus einer Wagnerischen *c*-Dur-Nummer abstrahirte Scala etwa ähnlich ausfallen möchte. Dagegen kann ich in den Tonleitern für unser heutiges Musiksystem nichts weiter sehen als eine Verbindung der Töne der Tonika durch Durchgangsnoten:

83.
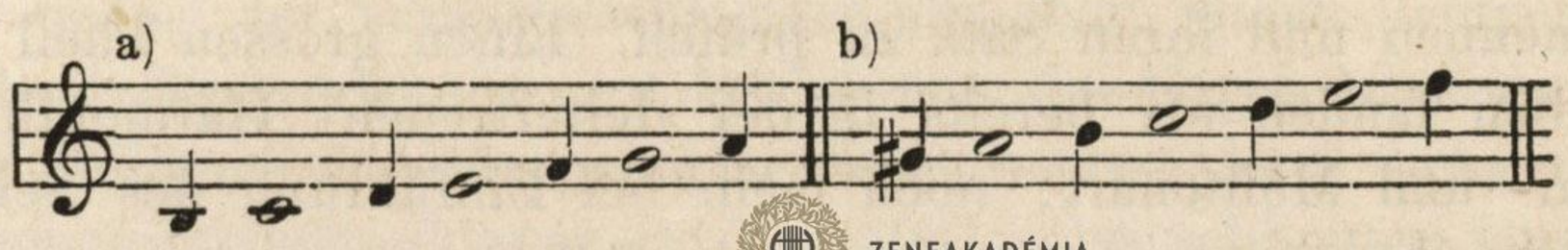


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



(*e*-Untertonart) (*c*-Dur)

Dass die Scalen wirklich nichts anderes sind als Arpeggien eines einzigen Accordes mit Durchgangsnoten, hätte man längst aus ihrer Variabilität schliessen können; selbst schon die *a*-Molltonleiter in ihrer Zwiegestalt als aufsteigende mit *fis* und *gis* und als absteigende mit *g* und *f* wies darauf hin. Die sogenannte harmonische Molltonleiter ist aber aus diesem Grunde keine rechte Tonleiter wegen des Hiatus der übermässigen Secunde. Ob man aber die Tonleiter von Hauptton zu Hauptton führt oder von Quinte zu Quinte, oder auch von Terz zu Terz, ist im Grunde ganz gleich; alle diese Arten von Scalen werden in der Praxis häufig vorkommen. Darum mag man auch F. Dräseke recht geben, welcher die *c*-Durtonleiter als *h* — *a* und die *a*-Molltonleiter als *gis* — *f* notirt:

84.



und so mit einem genialen Coup den Tritonus und die übermässige Secunde beseitigt. Ganz richtig fühlt Dräseke, dass der tonische Accord den Kern der Tonleiter bildet; zwischen Hauptton und Terz, und Terz und Quinte ist je ein Durchgangston eingeschoben und nach aussen sind oben und unten noch Wechselnoten zugegeben. Ohne Zweifel bewegt sich ein grosser Theil unsrer Melodien in dieser Weise, dass auf der Sexte umgekehrt und nach unten nur der Unterleitton zu Hülfe genommen wird.

38. Systematik der Harmonieschritte. Entsagen wir so dem alten Tonartbegriffe, so unterschätzen wir doch keineswegs den Werth der herkömmlichen Scalen. Dieselben bleiben als Typen melodischer Bewegung nach wie vor von grösster Bedeutung. Was aber ist nun das Wesen der modernen Tonart? zerfliesst dieselbe nach Wegläugnung der Tonartleiter ins indefinirbare?

Nein. Im Gegentheil, sie ist schärfer definirbar als zuvor; ihr Reich ist weiter und doch sind die Grenzen wieder schärfer

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

gezogen. Mit einem Worte: Tonart ist nichts weiter als die Bedeutung eines Klanges als Hauptklang; die Tonart ist verlassen, sobald diese Bedeutung wechselt, was ohne Einführung chromatisch veränderter Töne geschehen kann. Der moderne Name für Tonart in diesem Sinne ist: Tonalität. Wir befinden uns in *c*-Dur, so lange als der c^+ Klang den Mittelpunkt unseres harmonischen Vorstellens bildet, so lange er als allein schlussfähiger Klang erscheint und alle anderen Klänge ihre eigenthümliche Wirkung und Bedeutung durch ihre Beziehung zu diesem Hauptklange erhalten; desgleichen herrscht die *e*-Untertonart, solange ${}^0e$ als Hauptklang verstanden wird. Bereits früher ist darauf hingewiesen worden, dass der Gegenquintklang eine ganz andere Stellung und Bedeutung für die Harmonik der Tonart hat als der schlichte Quintklang (§ 9); wir kommen nun dazu die noch verständlichen Arten von Harmonieschritten nach dem Verwandtschaftsverhältniss des erreichten Klanges zur Tonika darzustellen, zu benennen und ihren Satz zu prüfen. Einen grossen Theil derselben fanden wir bereits in der »leitertreuen« Harmonik der Dur- und Molltonart, noch mehr bei Einführung des Seitenwechselklanges und der Terzwechselklänge.

Die möglichen verständlichen Folgen sind:

I. Der Seitenwechsel, das Verhältniss der Tonika zu ihrem gegentheiligen Klange, d. h.

a) von Dur zu Moll $c^+ — {}^0c$.

b) von Moll zu Dur ${}^0e — e^+$.

Der Schritt ist direct verständlich und hat zurückgehend zur Tonika Schlusskraft.

II. Quintschritte und zwar

2) der schlichte Quintschritt, d. h. das Verhältniss der Tonika zum gleichartigen (d. h. nach dem gleichen Klangprincipe — Dur oder Moll — consonanten) Klange ihrer Quinte:

a) zwischen Oberklängen: $c^+ — g^+$ (${}^+$Tonika — ${}^+$Oberdominante; vgl. § 5 ff).

b) zwischen Unterklängen: ${}^0e — {}^0a$ (^{0}Tonika — ^{0}Unterdominante; § 7).

3) der Gegenquintschritt (§ 9), das Verhältniss der Tonika zum gleichartigen Klange ihrer Gegenquint (d. h. der

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

in Ansehung des Aufbaues ihres Klanges auf der entgegengesetzten Seite des Haupttones gelegenen Quinte: $f \longleftarrow c$: *e. g.*):

a) zwischen Oberklängen: $c^+ — f^+$ ($^+$Tonika — $^+$Unterdominante).
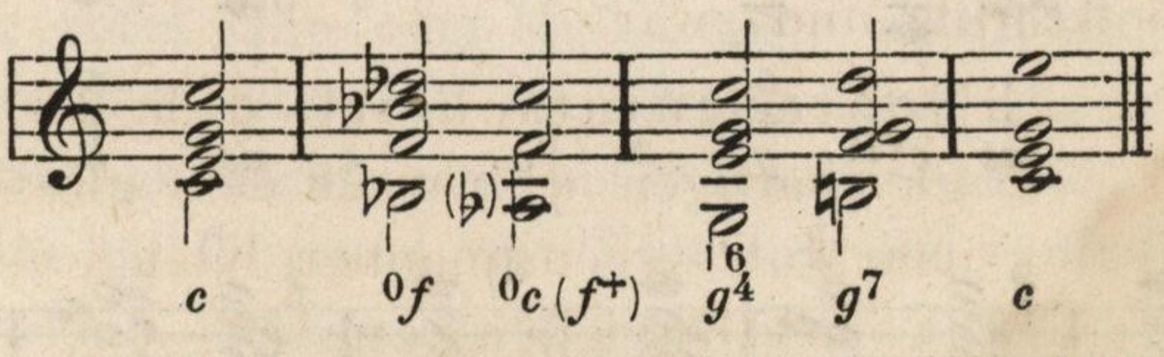
b) zwischen Unterklängen: $^0e — {}^0h$ (^{0}Tonika — ^{0}Oberdominante).

4) Der Quintwechsel (§ 11), das Verhältniss der Tonika zum gegentheiligen Klange ihrer Quinte; der Schritt ist direct verständlich und findet sich z. B. zwischen Gegenquintklang und Seitenwechselklang, kann aber ebensogut von der Tonika selbst aus geschehen, ohne eine Modulation anzuregen; von Dur zu Moll: $c^+ — {}^0g$; von Moll zu Dur: $^0e — a^+$ (die Bedeutung ist dieselbe).

5) Der Gegenquintwechsel (§ 12), das Verhältniss der Tonika zum gegentheiligen Klange der Gegenquint; die beiden Klänge sind nicht mehr direct verwandt, ihr Verständniss bedarf der Vermittelung eines zwischen beiden liegenden, beiden näher verwandten, d. h. entweder des Gegenquintklanges oder Seitenwechselklanges (der Seitenwechselklang steht zum Gegenquintwechselklange im Verhältniss des schlichten Quintschrittes, der Gegenquintklang dagegen im Verhältniss des Seitenwechsels). Für das harmonische Gefüge bedeutet die Nothwendigkeit der Vermittelung des Schrittes durch die genannten Klänge deren erwartete Folge; wenn auch der Gegenquintwechsel nicht zu einer Modulation genügt, so führt er doch jedenfalls den Gegenquintklang oder Seitenwechselklang mit grösserem Nachdruck ein:

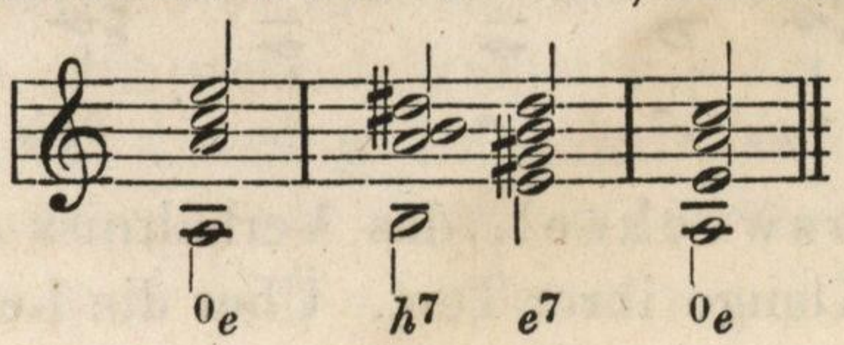
a) von Dur zu Moll: $c^+ — {}^0f$, vermittelnd: f^+ oder ^0c:

85.



b) von Moll zu Dur: $^0e — h^+$, vermittelnd ^0h oder e^+:

86.
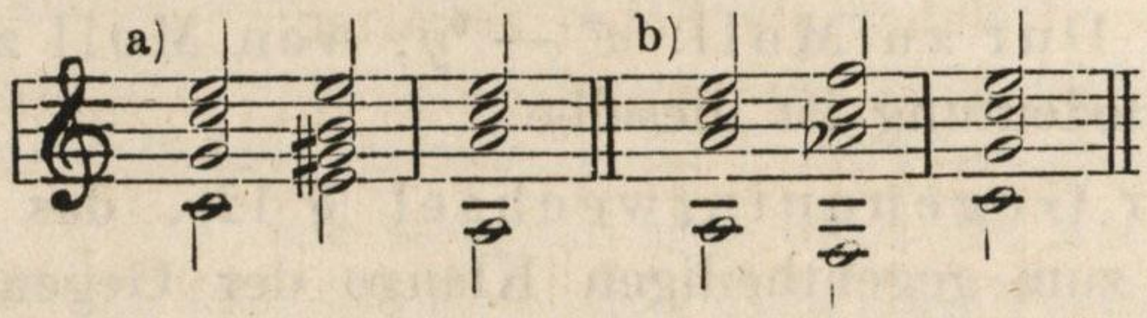


ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

III. Terzschritte, und zwar

6) der schlichte Terzschritt (§ 19), das Verhältniss der Tonika zum gleichartigen Klange ihrer Terz; der Schritt ist direct verständlich und hat wie alle direct verständlichen Schritte, wenn er zurück zur Tonika geschieht, Schlusskraft (s. unten Beispiel 108 b). Da indess die leitertreue Harmonik uns vorzugsweise an Quintschritte und Seitenwechsel gewöhnt hat, so folgt dem Terzschritt gern ein Seitenwechsel, wodurch der Terzwechselklang (die Tonika der Paralleltonart) erreicht wird:

a) zwischen Oberklängen: $c^+ — e^+$;
b) zwischen Unterklängen: ${}^0e — {}^0c$:
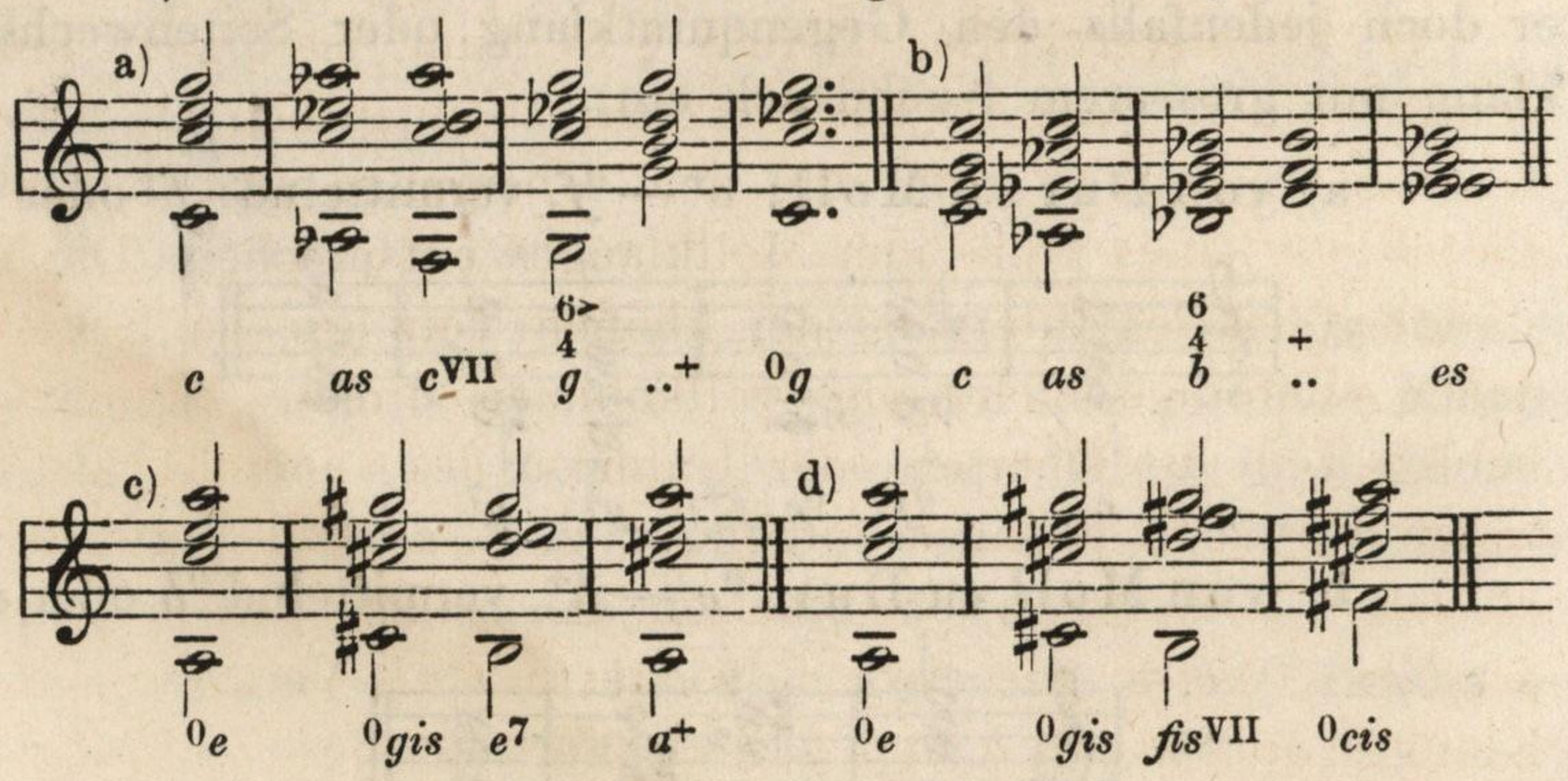
87.



7) Der Gegenterzschritt, das Verhältniss der Tonika zum gleichartigen Klange der Gegenterz (*as ← c. e. g*; *a. c. e → gis*). Der Schritt ist gleichfalls direct verständlich und hat zurück geschehend Schlusskraft (Plagalschluss wie der Rückgang vom Gegenquintklange zur Tonika); die Gewöhnung an die leitertreue Harmonik hat ihn aber zu einem bequemen Mittel der Modulation in die Tonart des Quintwechsels oder des Gegenkleinterzschrittes gemacht:

a) zwischen Oberklängen: $c^+ — as^+$.
b) zwischen Unterklängen: ${}^0e — {}^0gis$:

88.



8) Der Terzwechsel, das Verhältniss der Tonika zum gegentheiligen Klange ihrer Terz. Über die Leichtverständlich-

ZENEAKADÉMIA LISZT-MÚZEUM

keit des Schrittes ist bereits die Rede gewesen (§ 14); der Rückgang hat Schlusskraft (s. Beispiel 109. 8).

Seine Gestalt ist:

a) von Dur zu Moll: $c^+ — {}^0e$.

b) von Moll zu Dur: ${}^0e — c^+$.
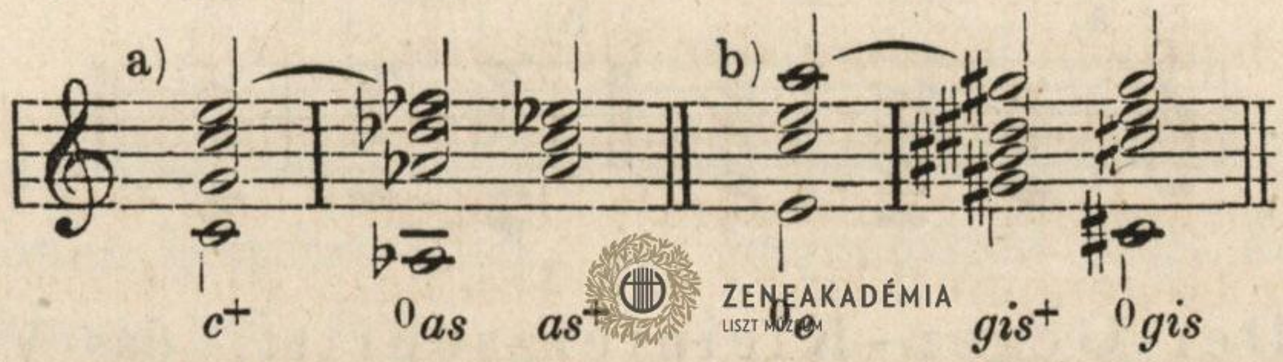
9) Der Gegenterzwechsel, das Verhältniss der Tonika zum gegentheiligen Klange der Gegenterz. Der Schritt ist schwer verständlich, zumal wir zufolge der Gewöhnung an die leitertreue Harmonik schon die schlichten Terzschritte und Gegenterzschritte als etwas besonderes anzusehen geneigt sind. Das Verständniss wird vermittelt durch den Gegenterzklang, dieser daher als Folge erwartet:

a) von Dur zu Moll: $c^+ — {}^0as$; vermittelnd as^+.

b) von Moll zu Dur: ${}^0e — gis^+$; vermittelnd ${}^0gis$.

Der Schritt weist eine enharmonische Ligatur auf: $e \eqsim fes$ resp. $c \eqsim his$:

89.



Doch kann der Gegenterzwechselklang auch zur Tonika schliessend eingeführt werden, da ein Ton liegen bleibt, zwei Leittonschritte machen und der Bass von Hauptton zu Hauptton einen Terzschritt. Vgl. das Beispiel 108. 9.

IV. Kleinterzschritte. Bereits § 15 Anm. ist darauf hingedeutet worden, dass die Kleinterzschritte eigentlich als Sextenschritte zu denken sind und dem Übergange vom 3. zum 5. Partialtone eines Dur- oder Mollklanges entsprechen. Die Verständlichkeit des Intervalls der kleinen Terz (grossen Sexte) ist daher allerdings nicht eine vollkommen directe, keiner der beiden Töne ist Oberton oder Unterton des anderen; als Vertreter desselben Klanges aufgefasst, z. B. *e. g* als Vertreter des c^+- oder ${}^0h$-Klanges verschmelzen die beiden jedoch ganz in derselben Weise, wie etwa *c. g* oder *c. e* als Vertreter des c^+-Klanges und wie *e. h* und *g. h* als Vertreter des ${}^0h$-Klanges ${}^+$. Es ist wohl correcter *c. g* für direct verständlich zu halten, nicht weil *g* Oberton von *c*, oder *c* Unterton von *g* ist, sondern weil

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
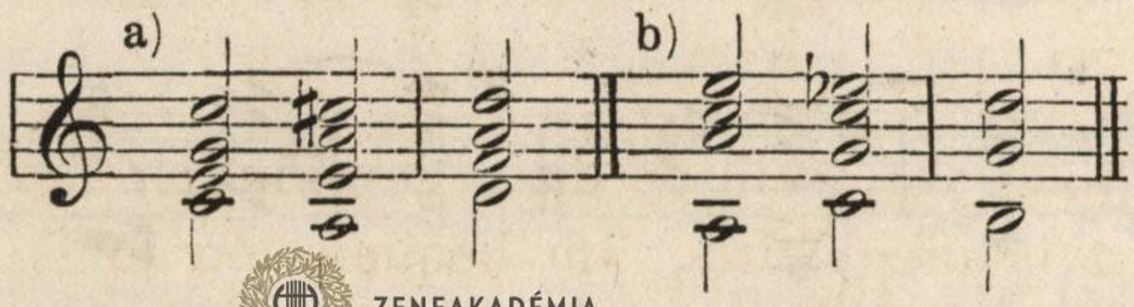
beide Vertreter desselben Klanges (c^+ oder ${}^0g$) sind. Mit dieser Deduction streife ich den von Dr. Ottokar Hostinsky (Die Lehre von den musikalischen Klängen, Prag 1879, S. IV) gerügten Rest von Misstrauen gegen die kleine Terz ab. Die Kleinterzschritte sind:

10) Der schlichte Kleinterzschritt (§ 20), das Verhältniss der Tonika zum schlichten Terzklange des Gegenquintklanges, oder einfacher: Das Verhältniss der Tonika zum gleichartigen Klange ihrer grossen Sexte; der Schritt ist direct verständlich und hat retrograd Schlusskraft (s. Beispiel 108. 10), kann aber zufolge Gewöhnung an die leitertreue Harmonik mit Glück zu Modulationen benutzt werden, zieht vor allem gern einen Seitenwechsel zum Kleinterzwechselklange nach sich, der dann mit einigem Nachdruck eingeführt erscheint:

a) zwischen Oberklängen: $c^+ — a^+$.

b) zwischen Unterklängen: ${}^0e — {}^0g$:

90.
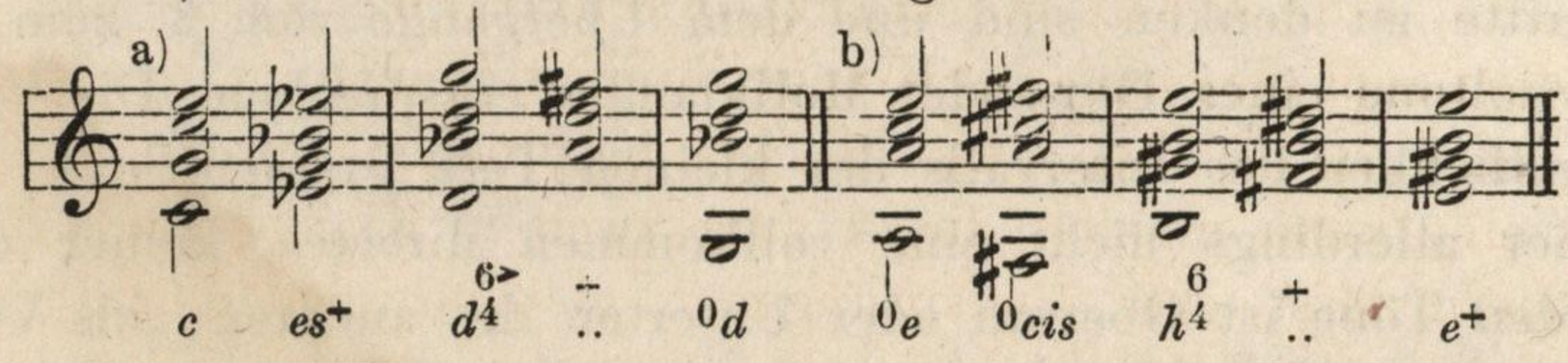


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

11) Der Gegen-Kleinterzschritt, das Verhältniss der Tonika zum gleichartigen Klange ihrer kleinen Terz oder correkter zum gleichartigen Klange ihrer Gegensexte; der Schritt ist direct verständlich und hat zurückgehend Schlusskraft (s. Beispiel 108. 11), wird aber gern zu Modulationen benutzt:

a) zwischen Oberklängen: $c^+ — es^+$.

b) zwischen Unterklängen: ${}^0e — {}^0cis$.

91.



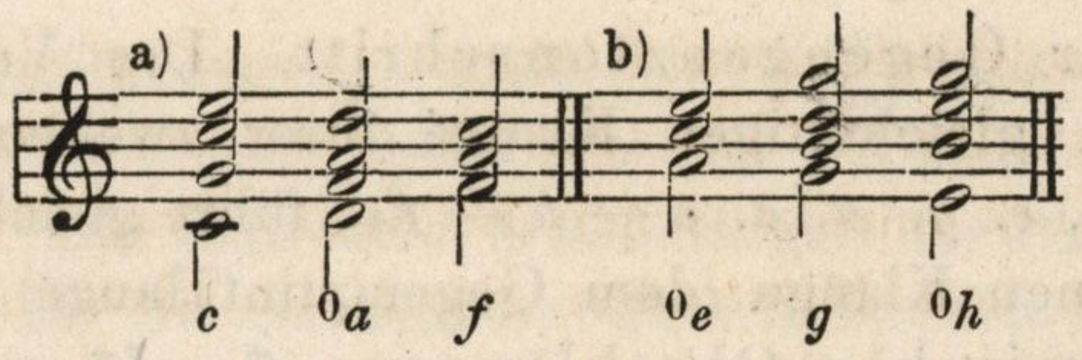
12) Der Kleinterzwechsel, das Verhältniss der Tonika zum gegentheiligen Klange ihrer grossen Sexte (resp. Unterkleinterz); der Schritt ist noch direct verständlich, wird aber gern durch Terzwechsel zum Gegenquintklange übergehen:

a) von Dur zu Moll: $c^+ — a^0$.

b) von Moll zu Dur: ${}^0e — g^+$.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

92.
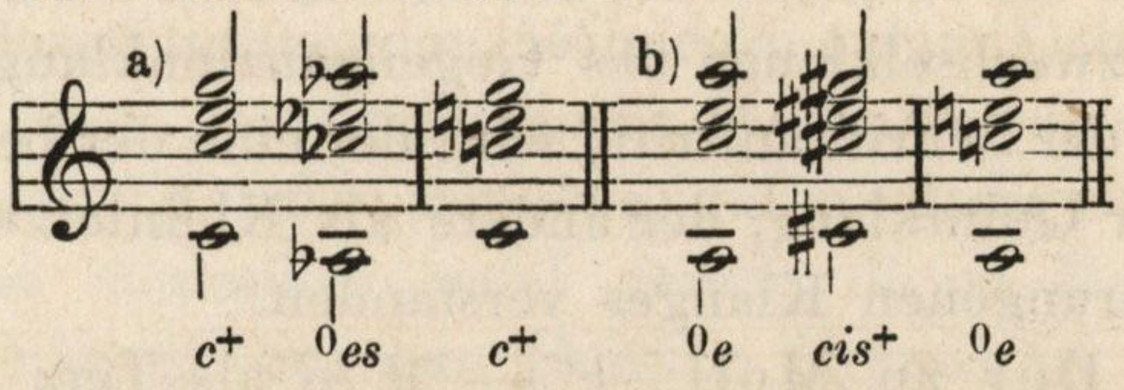


13) Der Gegenkleinterzwechsel, das Verhältniss der Tonika zum gegentheiligen Klange ihrer kleinen Terz (Gegensexte), ein schwer verständlicher Schritt, der aber dennoch zurückgeschehend zur Tonika Schlusskraft hat, wohl deshalb, weil drei Stimmen Halbtonschritte ausführen können (einen Leittonschritt und zwei chromatische) und der Bass einen Terzschritt macht:

a) von Dur zu Moll: $c^+ — {}^0es$.

b) von Moll zu Dur: ${}^0e — cis^+$.

93.



Es versteht sich von selbst, dass gewöhnlich der Schritt zu Modulationen benutzt wird, am bequemsten folgt der Gegenkleinterzklang (es^+, ${}^0cis$).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

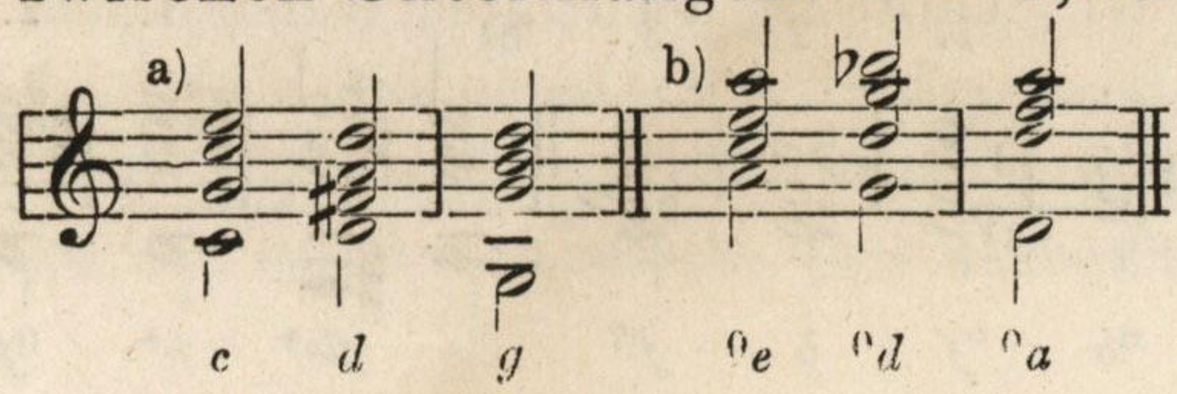
V. Ganztonschritte. Die Ganztonschritte, ihrer harmonischen Verwandtschaft nach Doppelquintschritte, sind nicht direct verständlich, weil das Intervall der Haupttöne ein dissonantes, nur mittelbar verständliches ist. Das Verständniss wird vermittelt durch einen beiden Klängen näher verwandten mittleren Klang:

14) Der schlichte Ganztonschritt, das Verhältniss der Tonika zum gleichartigen Klange ihrer zweiten Quint: $c.\,e.\,g — d$, $d — a.\,c.\,e$, ist oben ausführlicher besprochen worden (§ 10); derselbe kann niemals direct zum zweiten Klange schliessen, sondern lässt den übersprungenen gleichartigen Klang (den schlichten Quintklang) erwarten:

a) zwischen Oberklängen: $c^+ — d^+$; vermittelnd g^+.

b) zwischen Unterklängen: ${}^0e — {}^0d$; vermittelnd ${}^0a$.

94.
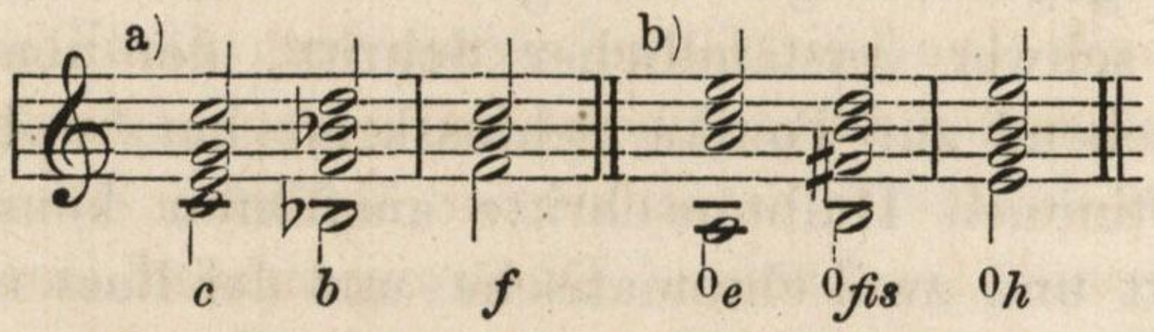


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

15) Der Gegenganztonschritt. Das Verhältniss der Tonika zum gleichartigen Klange ihrer zweiten Gegenquint (*b — f — c. e. g, a. c. e — h — fis*) führt gleichfalls zu dem übersprungenen Klange (dem Gegenquintklange):

a) zwischen Oberklängen: $c^+ — b^+$; vermittelnd f^+.

b) zwischen Unterklängen: ${}^0e — {}^0fis$; vermittelnd ${}^0h$.

95.
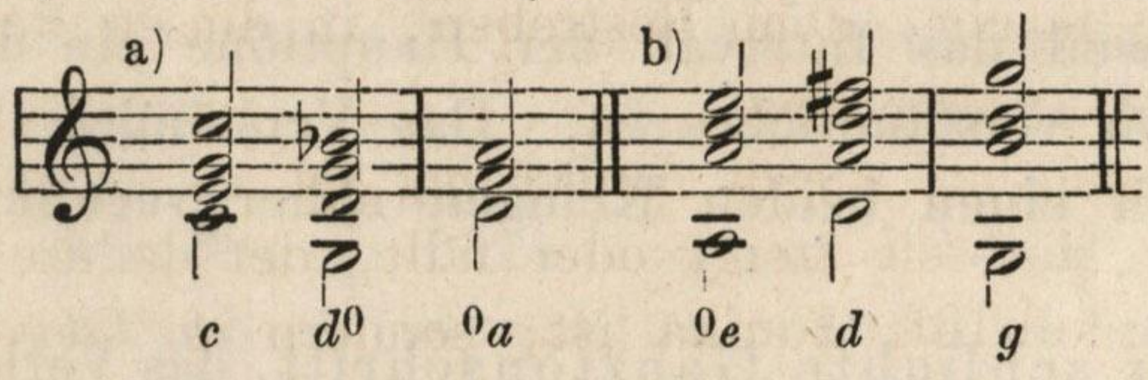


16) Der Ganztonwechsel (vgl. § 17), das Verhältniss der Tonika zum gegentheiligen Klange ihrer zweiten Quint, wird niemals als solcher verstanden, sondern stets verwechselt mit dem Terzwechselklange des Gegenganztonklanges, d. h. wo auch immer der Schritt auftritt, wird der eine der beiden Klänge als schlichter Quintklang, der andere als Kleinterzwechselklang eines übersprungenen Klanges verstanden.

a) von Dur zu Moll: $c^+ — {}^0d$ (*d* als Terz von *b*, der zweiten Unterquint von *c* verstanden, daher zu dem übersprungenen ${}^0a$ oder f^+ leitend),

b) von Moll zu Dur: ${}^0e — d^+$ (*d* als Unterterz von *fis*, der zweiten Oberquint von *e* verstanden, daher zu dem übersprungenen g^+ oder ${}^0h$ leitend):

96.
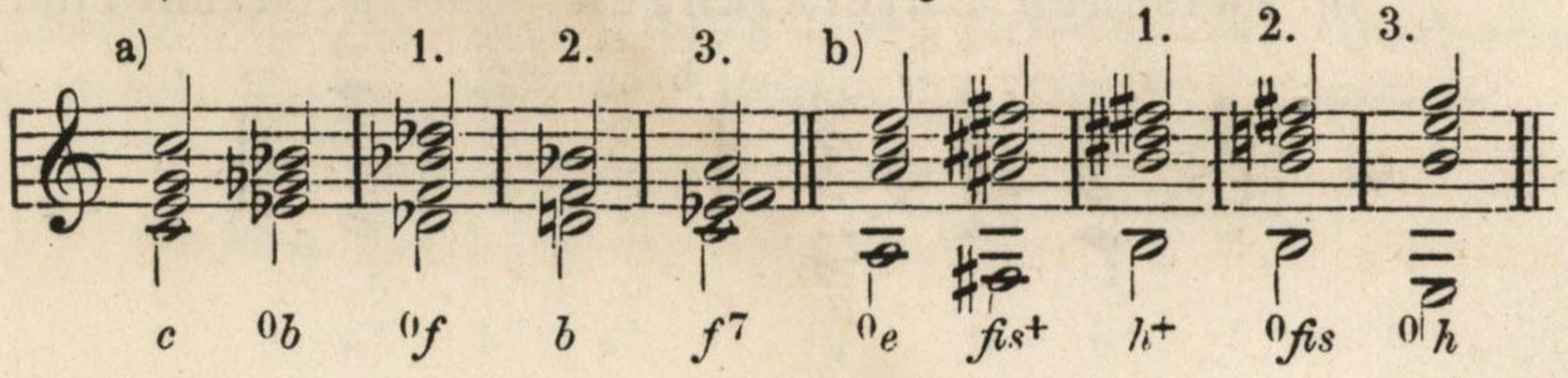


17) Der Gegenganztonwechsel, das Verhältniss der Tonika zum gegentheiligen Klange der zweiten Gegenquint, ist nicht leicht verständlich, aber von guter Wirkung (besonders mit Einführung beider Septimen, wodurch er doppelte Ligatur bekommt); er führt zu einem übersprungenen Klange:

a) von Dur zu Moll: $c^+ — {}^0b$.

b) von Moll zu Dur: ${}^0e — fis^+$.

97.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

VI. Die Halbtonschritte. Eine eigenartige Stellung nehmen die Halbtonschritte ein, besonders der schlichte und Gegenleittonschritt. Die indirecte Verwandtschaft der Haupttöne (der Leittonschritt ist ein combinirter Quintterzschritt *c — g — h*; *f — a — e*) lässt vermuthen, dass auch die Folge der Klänge nicht direct verständlich sein kann, allein die Praxis beweist das Gegentheil. Die Leitklänge eignen sich nämlich ganz vortrefflich zur directen Gegenüberstellung gegen die Tonika und haben Schlusskraft zu derselben in ähnlicher Weise wie die Quintklänge und Terzklänge. Diese eigenthümliche Thatsache lässt sich nur damit erklären, dass die Leittonschritte aller Stimmen, ja das Leitverhältniss des ganzen Klanges in ähnlicher Weise aufgefasst wird, wie der Leittonschritt von der Terz des schlichten Quintklanges zum Haupttone. Der Leittonschritt ist der kleinste noch zweifellos verständliche Melodieschritt, denn die chromatischen Schritte werden nur allzu oft für Leittonschritte gehalten und verdanken wohl gerade dieser Verwechselung ihre gute Wirkung; aus dem gleichen Grunde ist der Leittonschritt auch der kleinste Schritt, der noch mit Sicherheit vom Sänger intonirt werden kann. Seine hinleitende, schliessende Bedeutung verdankt derselbe zweifellos dieser Nachbarschaft der Tonhöhe; er ist dem, immer das Centrum der tonalen Auffassung bildenden Haupttone so nahe, dass es dem Sänger schon Mühe macht, dem Bestreben, in diesen überzugehen, mit Erfolg zu widerstehen.

Das Gegentheil dieser Auffassung ist es, wenn die Harmonie einen Halbton steigt oder fällt, der dadurch erreichte Klang aber nicht die Tonika ist, sondern im Gegentheil von dieser weggegangen wird und dennoch nicht die Erwartung eines übersprungenen Klanges entsteht, vielmehr die Wirkung eine schlussartige ist. Die dann herrschende Empfindung ist die, dass die Tonart gar nicht verlassen, sondern nur verschoben, verrückt worden ist. In solchen Fällen dürfte die Orthographie im Sinne eines chromatischen Secundschritts dem Empfindungsvorgange am vollkommensten entsprechen. Die chromatischen Rückungen sind kein leerer Wahn, vielmehr erzielen die Meister damit die schönsten Effekte. Z. B. ist die plötzliche Einführung des *a*-Dur-Accordes statt des *as*-Dur-Accordes von zauberhafter, blitz-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

artiger Wirkung — aus der Tiefe der ♭-Tonarten werden wir mit einem Schlage in die lichten Höhen der ♯-Tonarten versetzt. Der Vorgang ist dann ein ähnlicher, wie wenn im Klange die Quint, der Hauptton oder die Terz alterirt wird; der chromatische Secundschritt ist eine Alteration des ganzen Klanges.

Die einzelnen Arten der Halbtonschritte sind:
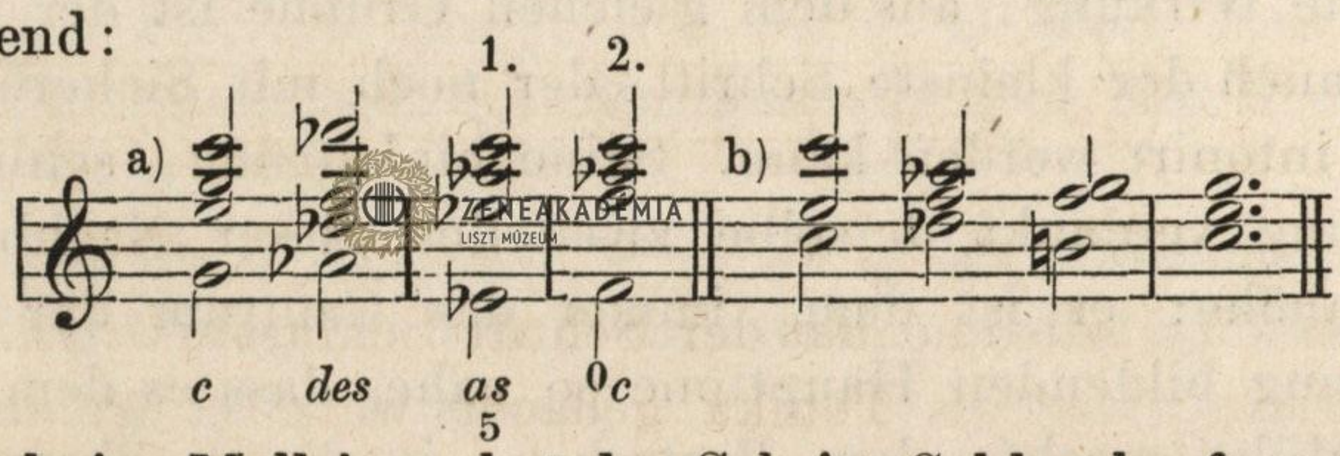
18) Der steigende Halbtonschritt. Als Leittonschritt betrachtet ist derselbe

a) im Dursinne (c^+ — des^+) Gegenleittonschritt,

b) im Mollsinne (^0e—^0f) schlichter Leittonschritt.
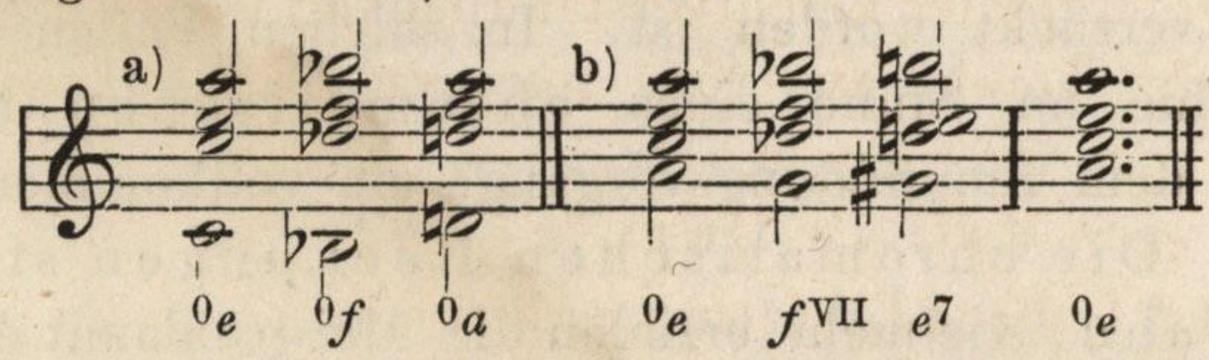
Ist im Dursinne der erreichte Klang (des^+) als Tonika gedacht, so ist der Schritt ein retrograder schlichter und hat Schlusskraft; ist das nicht der Fall, so hat er gegensätzliche Wirkung wie der Gegenquintklang, Gegenterzklang etc. und wird am besten zu einem übersprungenen Klange führen oder es folgt ihm direct der schlichte Quintklang zur Tonika zurückleitend:

98.



Auch im Mollsinne hat der Schritt Schlusskraft, wenn der erreichte Klang (^0f) als Tonika gedacht war, er ist dann ein retrograder Gegenleittonschritt (wir haben ja zwei Arten von Leittönen, den im Mollsinne — von oben — und den im Dursinne — nach oben —; beide gelten in beiden Tongeschlechtern). Wird der zweite Klang seiner harmonischen Verwandtschaft nach aufgefasst, so führt er als indirecter Verwandter zu einem directen Verwandten, oder es folgt ihm der Seitenwechselklang der Tonika, zu dieser zurückführend:

99.



Als chromatischer Schritt betrachtet, bedeutet der steigende Halbtonschritt allemal eine Steigerung, sowohl im Dur-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

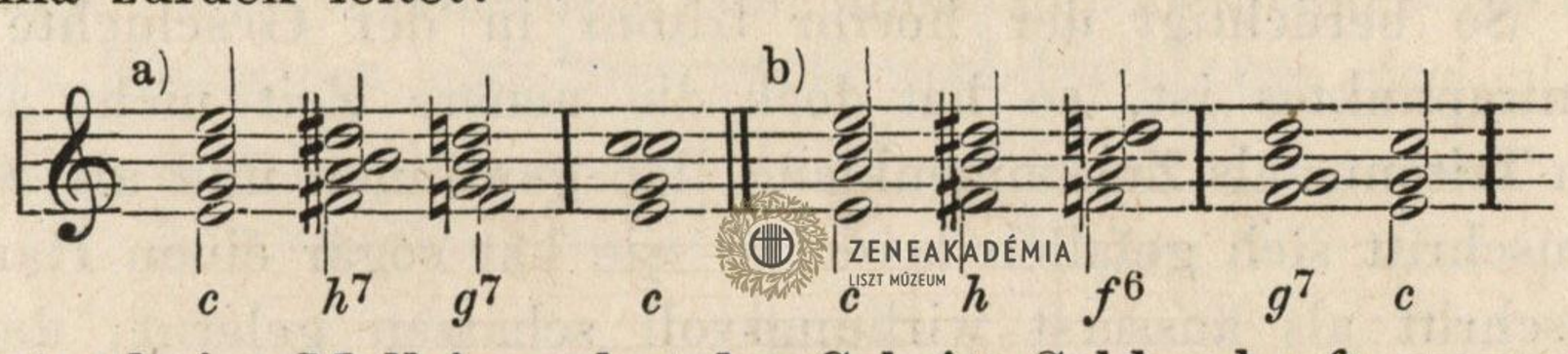
sinne als im Mollsinne, denn dieser Effekt ist nicht abhängig von den harmonischen Verwandtschaftsverhältnissen, sondern von der Verschiedenheit der Tonhöhe (melodisch). Häufig ist übrigens bei den Halbtonschritten die Orthographie ganz willkürlich gewählt, nach der Bequemlichkeit der Vorzeichen. Es ist nicht ganz leicht und oft Sache des feinen musikalischen Gefühls, das Rechte herauszufinden.

19) Der fallende Halbtonschritt. Derselbe ist in allem das Gegentheil des steigenden. Als Leittonschritt betrachtet ist er

a) im Dursinne ($c^+ — h^+$) schlichter Leittonschritt.
b) im Mollsinne ($^0e — {}^0dis$) Gegenleittonschritt.
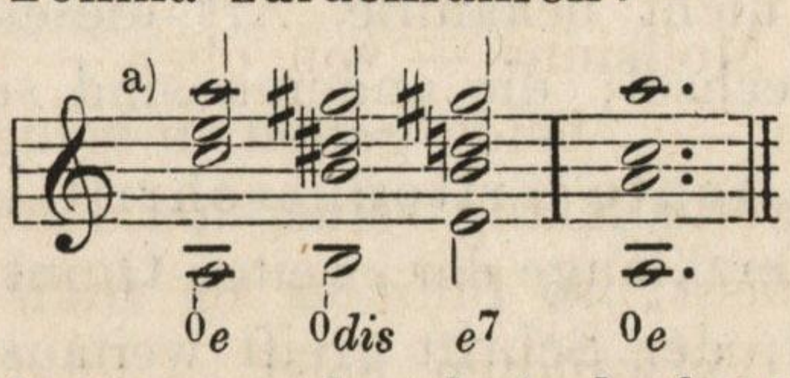
Ist im Dursinne der erreichte Klang (h^+) als Tonika gedacht, so ist der Schritt ein retrograder Gegenleittonschritt und hat Schlusskraft; war der Ausgangsklang Tonika, so wird der erreichte Klang zu einem übersprungenen führen, der zur Tonika zurück leitet:

100.



Auch im Mollsinne hat der Schritt Schlusskraft, wenn der zweite Klang (^0dis) als Tonika gedacht war; er ist dann ein retrograder schlichter Leittonschritt. War der Ausgangsklang Tonika, so wird der Leitklang am besten über den Seitenwechselklang zur Tonika zurückführen:

101.



20) Der Leittonwechsel (vgl. § 16) ist ein Schritt von ausserordentlicher Leichtverständlichkeit und kommt leitereigen von der Tonika aus vor; retrograd hat er Schlusskraft:
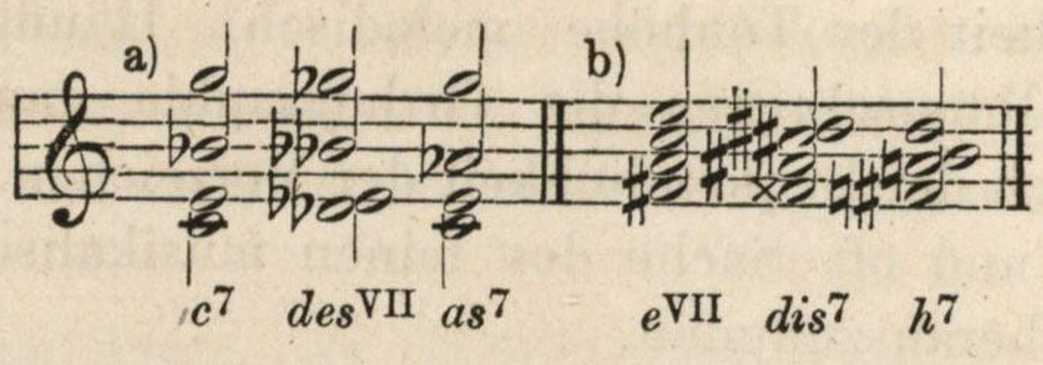
a) von Dur zu Moll: $c^+ — {}^0h$,
b) von Moll zu Dur: $^0e — f^+$.

21) Der Gegenleittonwechsel ist trotz der entfernten harmonischen Verwandtschaft von guter Wirkung, besonders wenn die Septimen beider Klänge eingeführt werden:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

a) von Dur zu Moll: c^+ — ${}^0des$.
b) von Moll zu Dur: ${}^0e$ — dis^+.

102.



Durch solche Schritte wird allerdings die Tonalität ernstlich gefährdet, da es kaum möglich ist, direct zur Tonika zurückzugehen. Überhaupt ist die Einführung entfernterer Schritte sehr behutsam und mit weiser Ökonomie zu bewerkstelligen. Die Abschweifung von den näheren Verwandten der Tonika darf nicht zwecklos erscheinen. Derartige Harmonieschritte sind daher in der That mehr Mittel der Modulation als Bestandtheile der tonalen Harmonik.
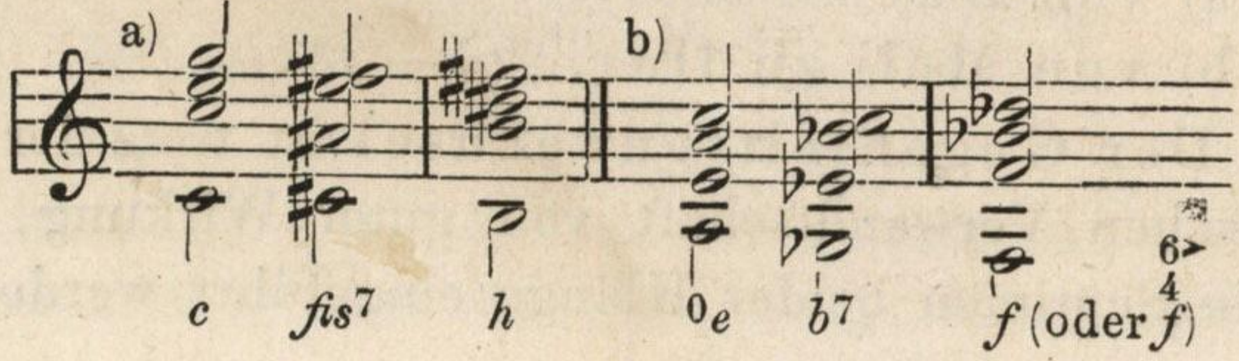
VII. Tritonusschritte.

So berüchtigt der horror tritoni in der Geschichte des Contrapunktes ist, so hat doch die neuere Zeit nicht allein den Tritonus als Zusammenklang lieb gewonnen und als Stimmenschritt sich gefallen lassen — sie hat sogar einen Harmonieschritt als äusserst wirkungsvoll schätzen gelernt, der in Ansehung der Haupttöne ein Tritonusschritt ist. Nicht Wagner und Liszt, nein schon Mozart und besonders Beethoven haben den Schritt ohne alle Maskirung durch Dissonanzen eingebürgert. Die einzige nicht vorkommende (wenigstens mir als vorkommend nicht bekannte) Art dieses Schrittes ist der Gegen-Tritonuswechsel; die anderen sind sehr häufig:

22) Der schlichte Tritonusschritt ist das Verhältniss der Tonika zum Terzklange der zweiten Quint ($c^+ — g — d — fis^+$; ${}^0e — a — d — {}^0b$); der Schritt greift weitaus, wird daher nach sich übersprungene Klänge führen:

a) zwischen Oberklängen $c^+ — fis^+$,
b) zwischen Unterklängen ${}^0e — {}^0b$.

103.
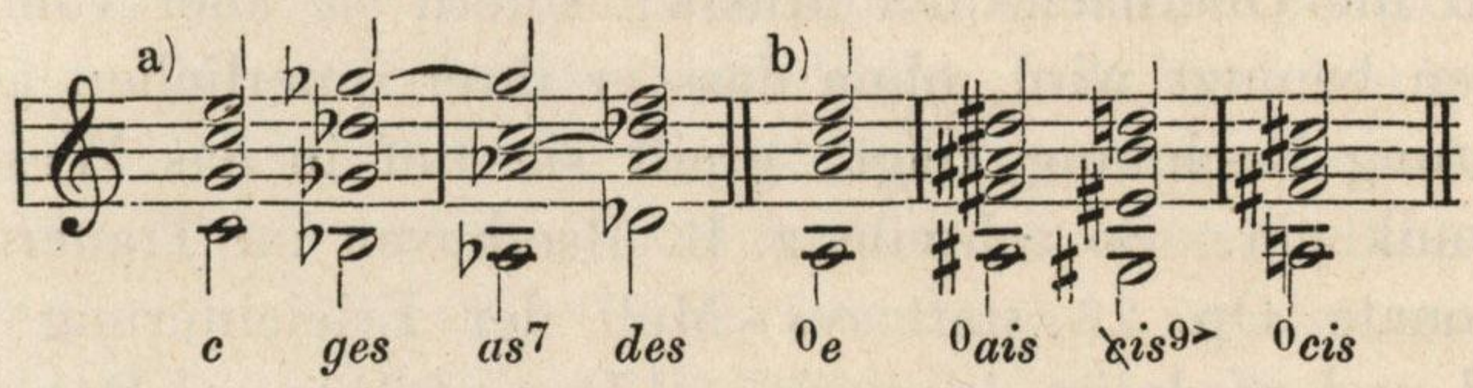


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Gewöhnlich dient er der Modulation, besonders Rückmodulation von der Gegen-Seite zur Tonika.

23) Der Gegentritonusschritt ist das Verhältniss der Tonika zum Gegenterzklange der zweiten Gegenquint ($c^+ — f — b — ges^+$; $^0e — h — fis — {}^0ais$); seine Wirkung ist ebenso gut wie die des schlichten Tritonusschrittes, er führt natürlich die Modulation nach der entgegengesetzten Seite:

a) zwischen Oberklängen: $c^+ — ges^+$,
b) zwischen Unterklängen: $^0e — {}^0ais$.

104.

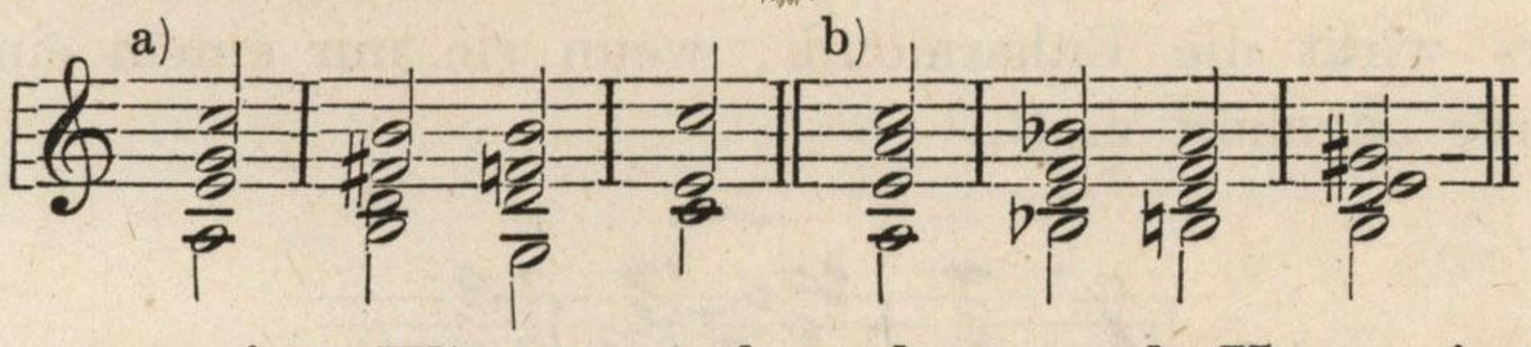


24) Der Tritonuswechsel (§ 18) kommt leitereigen vor und ist durchaus gut verständlich; von der Tonika aus gethan, leitet er entweder eine Modulation ein oder führt doch einen Klang der schlichten Seite nachdrücklicher ein:

a) von Dur zu Moll: $c^+ — {}^0fis$,
b) von Moll zu Dur: $^0e — b^+$.

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

105.
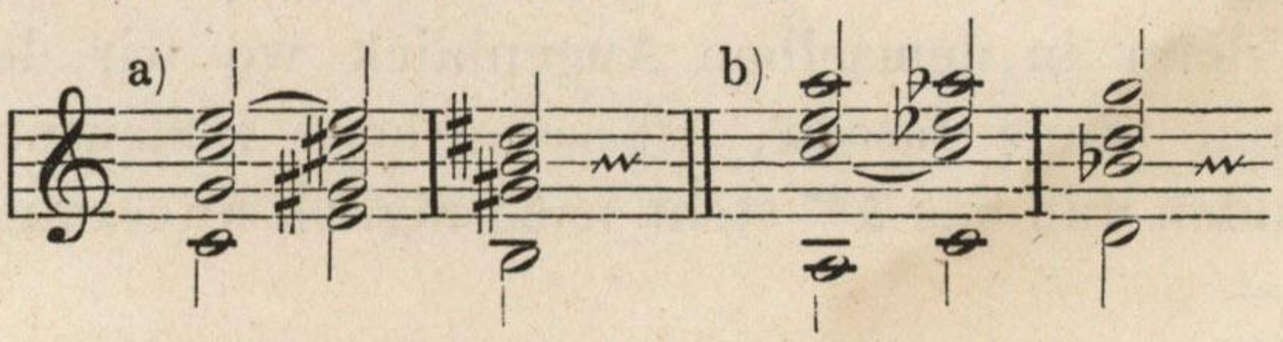


Der letzte meines Wissens noch vorkommende Harmonieschritt ist ein **Doppelterzschritt**, nämlich

25) **Der Doppelterzwechsel:**

a) von Dur zu Moll $c^+ — {}^0gis$,
b) von Moll zu Dur: $^0e — as^+$.

106.



Der Schritt hat eine Ligatur (die Terzen), welche wesentlich sein Verständniss erleichtert.
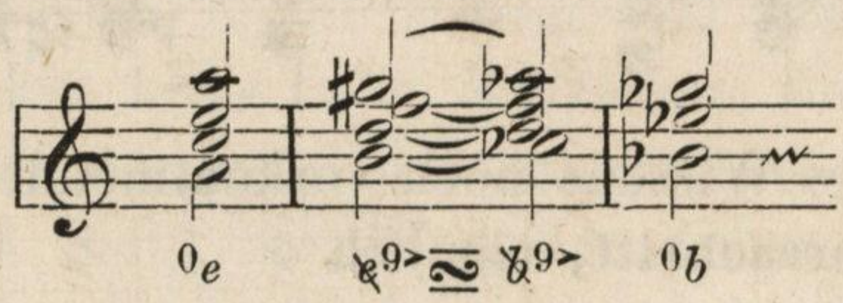
39. Enharmonische Verwechselung. Sonst etwa vorkommende complicirtere Schritte erweisen sich bei näherer

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

Untersuchung als orthographische Fehler, seien es solche wider Willen, oder aber dass der Autor die bequemere enharmonisch-identische Schreibweise vorgezogen hat, z. B. wird sich häufig $as^+ — e^+$ finden statt $as^+ — fes^+$, ein Doppelterzschritt statt des einfachen, der aber doch nur ein einfacher ist; das gleiche gilt von $as^+ — h^+$ statt $as^+ — ces^+$ u. s. w.

Die enharmonische Verwechslung hat aber eine zwiefache Bedeutung für unsere Musik. Soweit sie nur in der angedeuteten Weise die Denkarbeit des Notenlesens erleichtert, berührt sie nur die Oberfläche der Musik; sofern sie aber vom Componisten benutzt wird, ohne dass er ihrer innerlichen anderen Bedeutung Rechnung trägt, greift sie tief in das Wesen der Harmonik ein. So schreibt z. B. Beethoven im Trauermarsch der Sonate Op. 26 statt *ces*-Moll der Erleichterung wegen *h*-Moll und modulirt dann über *d*-Dur, *b*-Dur, *es*-Dur zurück nach *as*-Moll; dieses nunmehr erreichte *as*-Moll würde aber ohne die enharmonische Verwechselung des *ces*-Moll in *h*-Moll $bbb h$-Moll*) sein; d. h. die Modulation kehrt nicht wieder zur Ausgangstonart zurück, sondern erreicht eine enharmonisch mit ihr identische (wenigstens im System der gleichschwebenden Temperatur). Derartige Beispiele sind sehr häufig. Wieder anders wirkt die Enharmonik, wenn sie nur einem einzigen Accorde angehört z. B.

107.



Der Übergang von ^0e nach ^0b ist hier durch Gleichsetzung (enharmonische Identification) von $𝄪^{9>}$ und $𝄫^{9>}$ (vgl. § 27) der ungezwungenste von der Welt geworden, doch nur auf dem Papiere; denn in demselben Augenblick wo wir den Accord im letzteren Sinne fassen, ist seine erste Bedeutung spurlos verschwunden und das $𝄫^{9>}$ steht nachträglich unvermittelt neben

---

*) Soviel mir bekannt, existiren die Tripelbeen und Tripelkreuze nur in dem Lehrbuch der Harmonik von Oskar Paul (1880) S. 28 ff., welcher deren für die von ihm erfundene verminderte Secunde und Sexte, sowie die vor ihm gleichfalls noch nicht bekannte übermässige Septime bedarf, während ihm die verminderte Octave ein unbekanntes Ding ist.

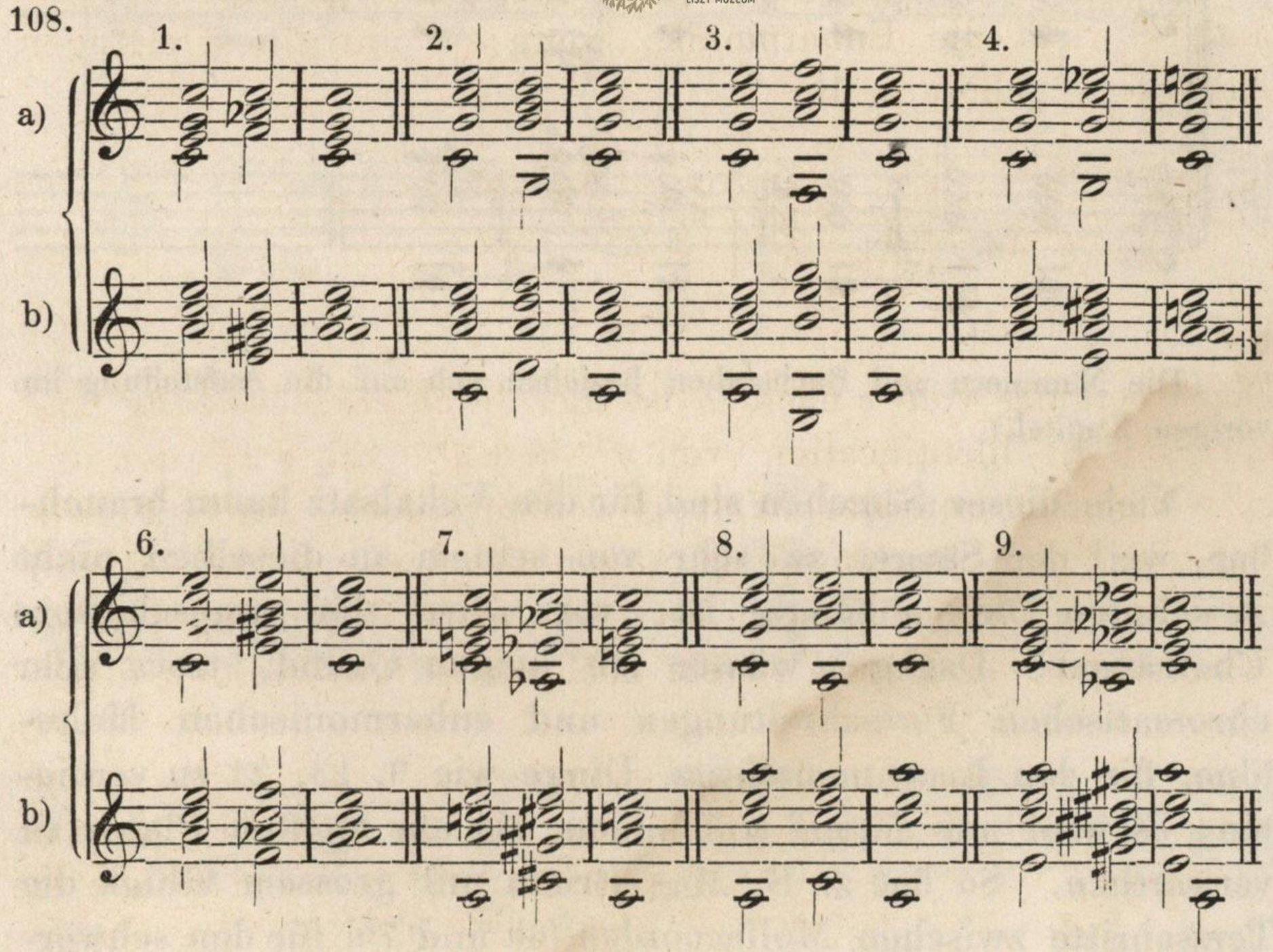
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

^{0}e als Tritonuswechsel. Diese Art von Enharmonik ist trügerisch und sollte weit vorsichtiger benutzt werden als sie thatsächlich wird.

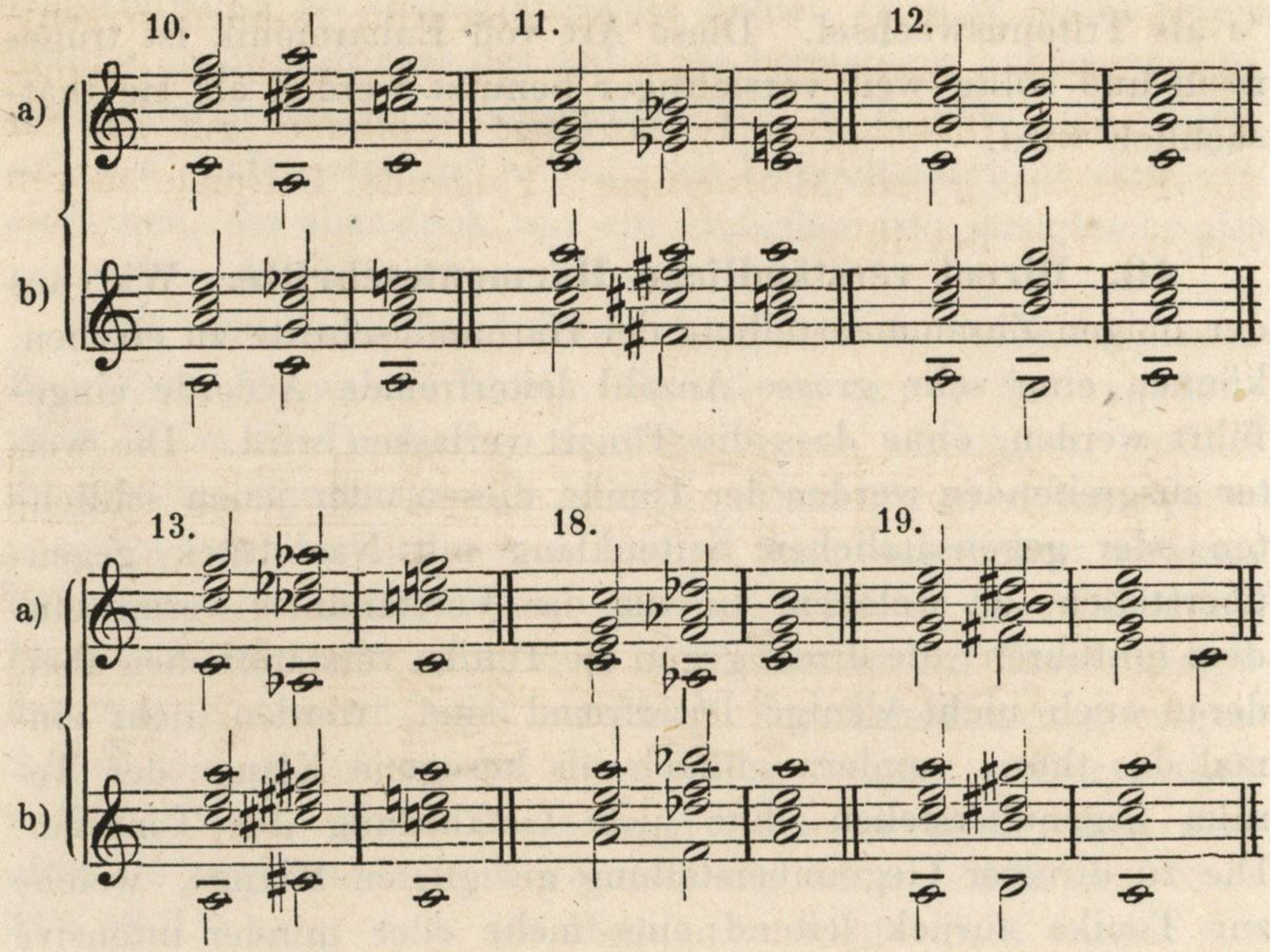
40. Direct verständliche Harmonieschritte. Wie aus der obigen Zusammenstellung der Harmonieschritte zu ersehen, können eine sehr grosse Anzahl leiterfremde Accorde eingeführt werden, ohne dass die Tonart verlassen wird. Die weiter ausgreifenden werden der Tonika diesen oder jenen schlichten oder gegensätzlichen Seitenklang mit Nachdruck gegenüberstellen, zu welchem sie als das Verständniss vermittelndem hinführen; die direct gegen die Tonika verständlichen aber, deren auch nicht wenige leiterfremd sind, werden nicht einmal das thun, sondern einfach als bezogene Klänge der Tonika gegenüberstehen ohne jede Gefährdung der Tonalität. Die zu directer Gegenüberstellung geeigneten Klänge, welche zur Tonika zurück leitend eine mehr oder minder intensive Schlusskraft haben, mögen hier in übersichtlicher Zusammenstellung Platz finden:

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

108.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
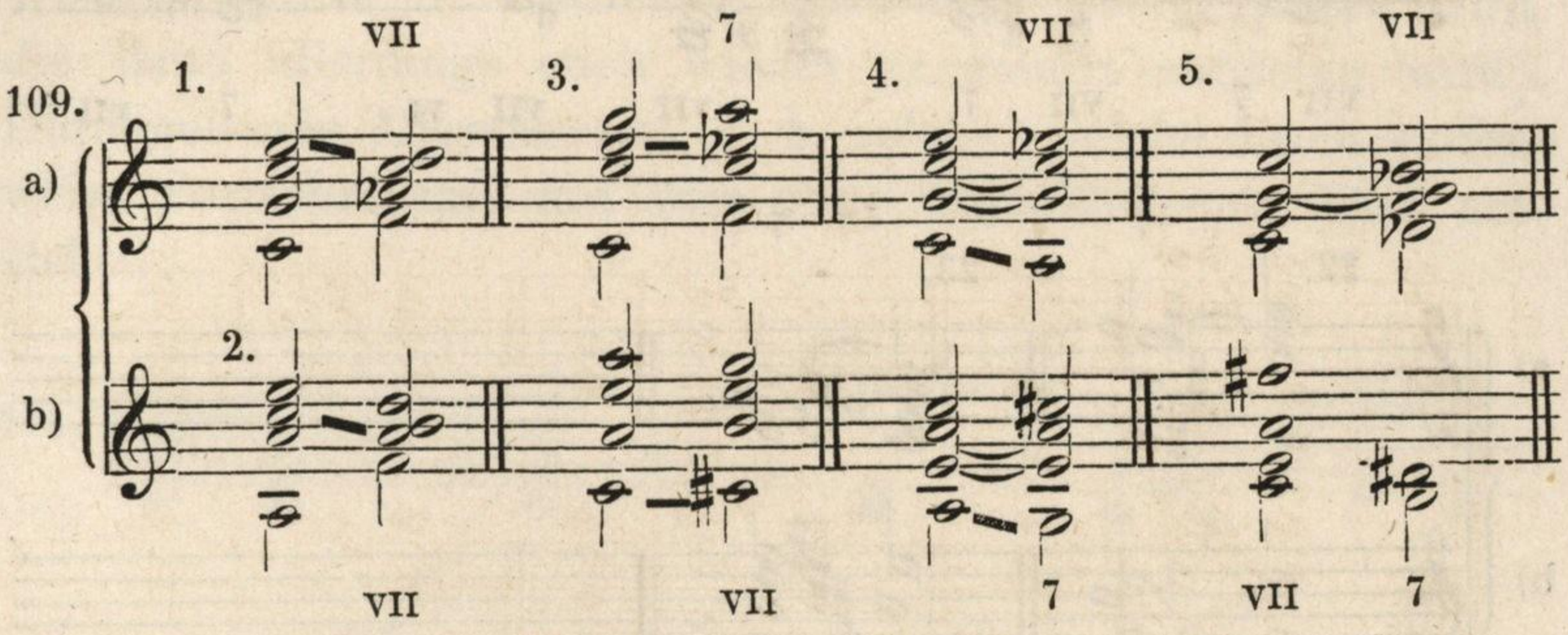


(Die Nummern und Buchstaben beziehen sich auf die Aufstellung im vorigen Kapitel.)
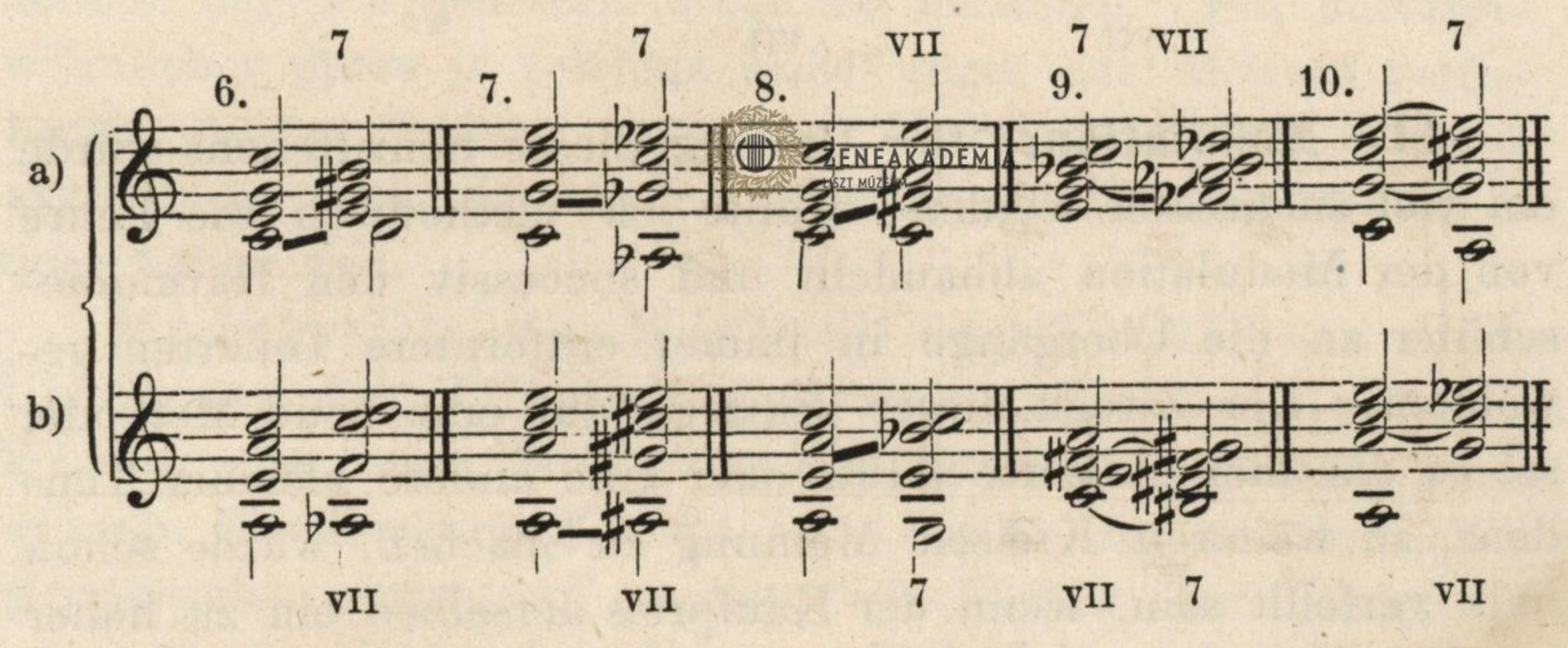
Viele dieser Sätzchen sind für den Vokalsatz kaum brauchbar, weil der Sänger zu sehr von seinem an dieselben nicht gewöhnten Ohre abhängig ist, vor allem der ungeschultere Chorsänger. Dagegen wüsste ich keinen Grund, trotz aller chromatischen Fortschreitungen und enharmonischen Haltetöne, für den Instrumentalsatz, Dinge wie 9, 13, 21 zu verbieten; es wird nur darauf ankommen, sie am rechten Platze zu verwerthen. So hat z. B. Max Bruch mit grossem Glück die Terzschritte zwischen Mollaccorden (6^{b} und 7^{b}) für den schwermüthig-ernsten Ton der Glocke in seinem »Liede von der
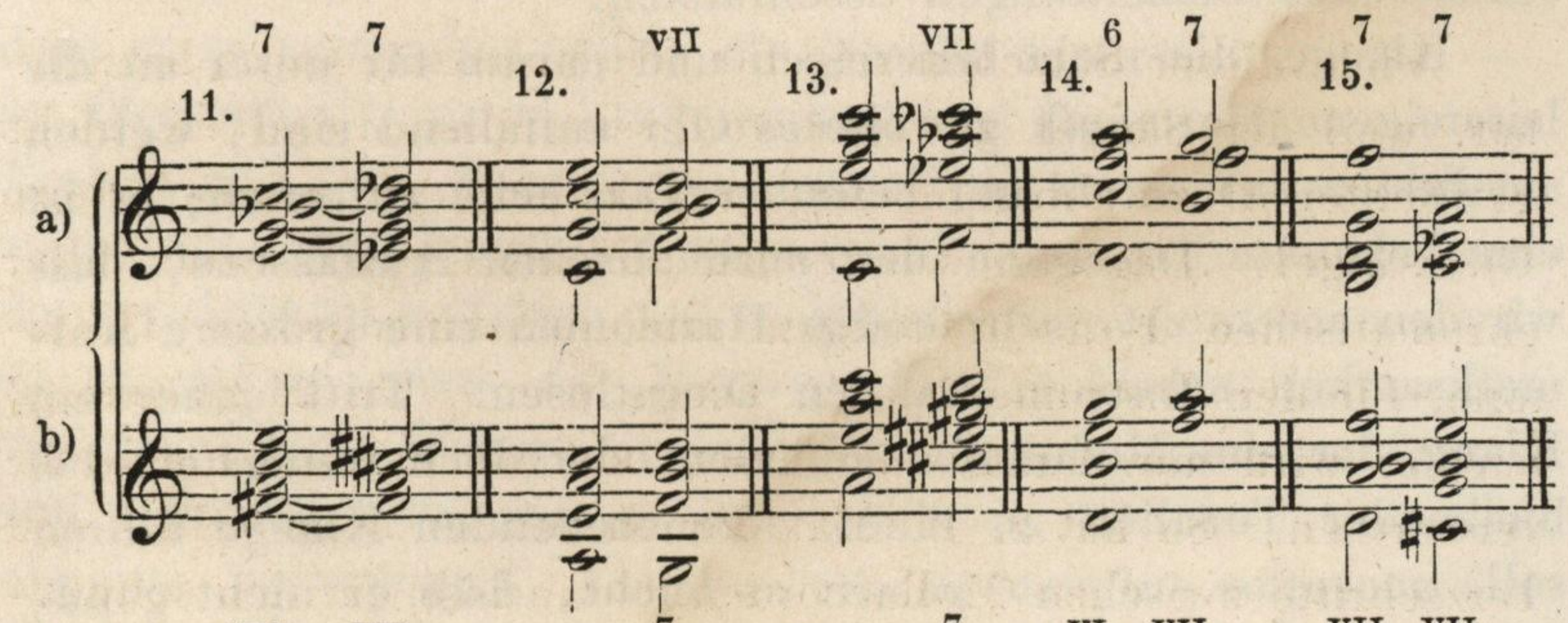
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Glocke« verwerthet. Viele Harmonieschritte werden wesentlich leichter verständlich oder für die Stimmführung bequemer, wenn Dissonanzen hinzutreten, besonders gilt das für die Einführung der Mollseptime. Folgende Beispiele mögen davon einen Begriff geben:

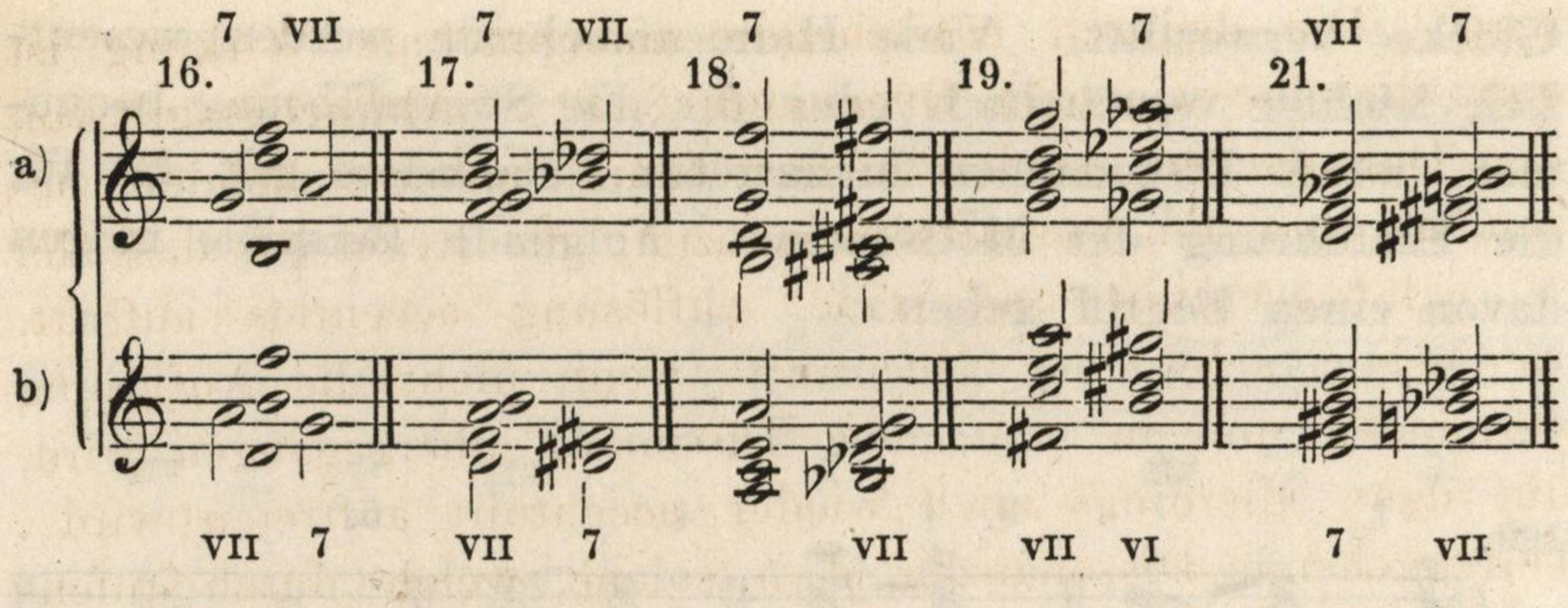
109.
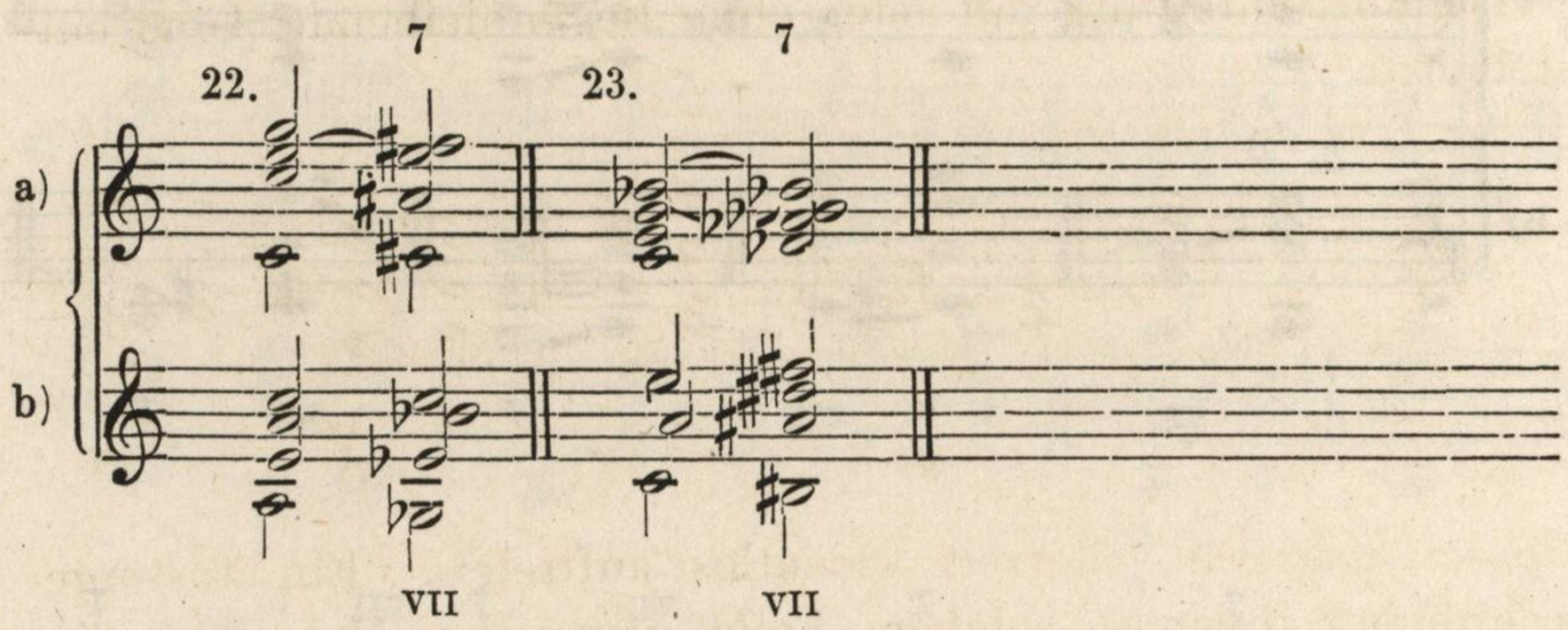






ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
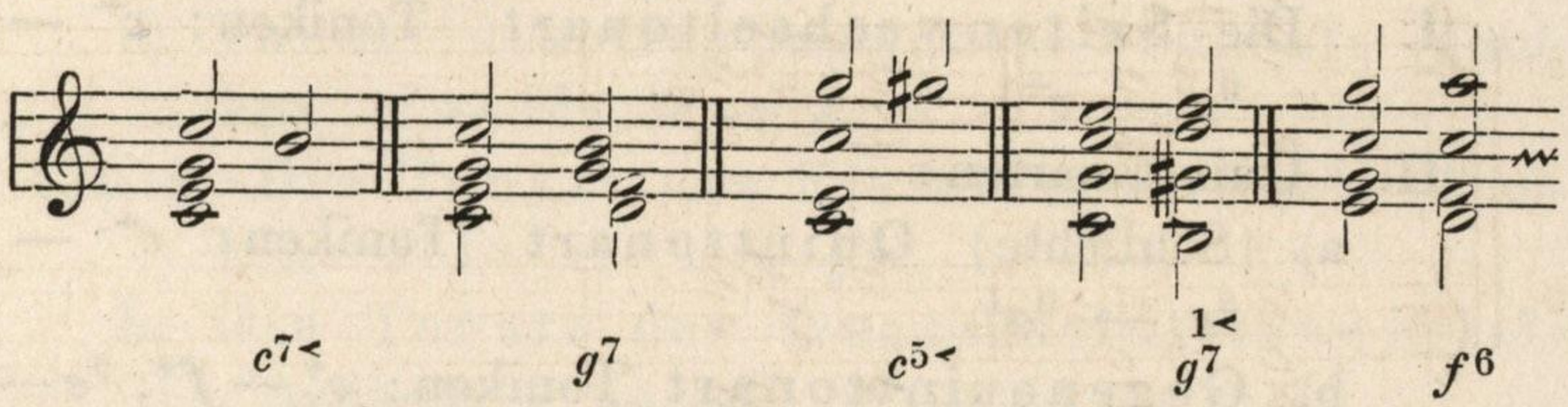




41. Modulation. Der Umfang dieses Schriftchens würde ein viel zu grosser werden, wollte ich methodisch die Lehre von der Modulation abhandeln und successiv den Harmonieschüler an die Übergänge in immer entferntere Tonarten gewöhnen. Der Zweck dieser »Skizze«, für eine neue Methode, sei es die hier skizzirte selbst oder eine andere gleicher Tendenz, in weiteren Kreisen Meinung zu machen, würde schon halb verfehlt sein, wenn der Kaufpreis derselben ein zu hoher würde. Aus diesem Grunde muss ich mich auf wenige abschliessende Bemerkungen beschränken.

Klänge, die nicht leitereigen und darum für unser an die leitereigene Harmonik gewöhntes Ohr auffallend sind, werden am besten auf einem gut betonten Takttheile auftreten; es ist eine bekannte Thatsache des musikalischen Auffassens, dass wir den accentuirt auftretenden Harmonien eine grössere Aufmerksamkeit schenken als den accentlosen. Tritt daher ein Klang, der eine Modulation einleiten oder doch wenigstens bei bleibender Tonalität zu einem fern stehenden Klange führen soll, accentlos auf, so passirt es leicht, dass er nicht genügend aufgefasst und die ganze Wendung daher nicht begriffen

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

wird. Die dadurch entstehende unangenehme Wirkung ist ganz dieselbe wie beim Querstand (§. 11). Ähnliches gilt von den Dissonanzen, auch den der Tonika näher stehenden, besonders aber den Vorhaltsdissonanzen; die Regel ist, dass der Vorhalt accentuirt und seine Auflösung accentlos auftritt, wenigstens schwächer accentuirt (wenn nicht die Auflösung vermieden und in eine neue Dissonanz übergegangen wird, die dann allerdings auch wieder accentuirt auftreten wird). Durchgehende Dissonanzen, d. h. solche, welche durch stufenweise Fortschreitung mit oder ohne liegenbleibende Töne entstehen:

110.



können dagegen jederzeit accentlos auftreten. Ein aussergewöhnlicher ihnen in solchem Falle gegen das Metrum verliehenen Accent bereitet auf eine Modulation vor; denn er avertirt uns, dass der Accord mehr als eine Durchgangsbedeutung haben soll.

Modulation ist Wechsel der Tonalität, d. h. Übergang der Tonikabedeutung auf einen anderen Klang. Da erste Bedingung und Cardinaleigenschaft jedes wahren Kunstwerkes Einheit ist, welche im musikalischen Kunstwerke zuerst und zuoberst als Einheit der Tonart erscheinen muss, so wird ein guter Meister in der Art, wie er modulirt, seine Künstlerschaft recht zeigen können. Nicht dass er es vermeiden sollte, die Haupttonart zu verlassen — im Gegentheil! nicht Einförmigkeit und Einerleiheit, sondern Einheit soll dem Kunstwerke eignen, Einheit in der Vielgestaltigkeit. Die Kunst ist, eine reiche Harmonik bei bleibender Tonalität zu entfalten und wo Modulationen geschehen, diese so zu ordnen, dass das Bewusstsein der Haupttonart nicht verloren geht. Die an Stelle der verlassenen gesetzte Tonart soll nicht als etwas ganz anderes, fremdes erscheinen, sondern als eine Nebentonart, als ein dem verlassenen angrenzendes Gebiet. Mit andern Worten: der Übergang in eine andere

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Tonart ist ewas ganz Ähnliches wie der Übergang von einem Klange zu einem anderen; dem Unterschiede der Tonika und der bezogenen Klänge entspricht der Unterschied der Haupttonart und ihrer Nebentonarten. Die Modulation steht also im Bann einer Tonalität höherer Ordnung.

42. Tonartenverwandtschaft. Die Verwandtschaft der Tonarten ist nach der Verwandtschaft der Toniken zu beurtheilen. Nächstverwandte Tonarten sind daher diejenigen, deren Toniken gegen die Haupttonika direct verständlich sind, also in erster Linie :

I. Die Seitenwechseltonart (Toniken: c^+ — ${}^0c$; ${}^0e$ — e^+).

II. Quinttonarten:

a) (Schlichte) Quinttonart (Toniken: c^+ — g^+; ${}^0e$ — ${}^0a$).

b) Gegenquinttonart (Toniken: c^+ — f^+; ${}^0e$ — h^0).

c) Quintwechseltonart (Toniken: c^+ — ${}^0g$; ${}^0e$ — a^+).

III. Terztonarten:

a) (Schlichte) Terztonart (Toniken: c^+ — e^+; ${}^0e$ — ${}^0c$).

b) Gegenterztonart (Toniken: c^+ — as^+; ${}^0e$ — ${}^0gis$).

c) Terzwechseltonart (Toniken: c^+ — ${}^0e$; ${}^0e$ — c^+).

IV. Kleinterztonarten:

a) (Schlichte) Kleinterztonart (Toniken: c^+ — a^+; ${}^0e$ — ${}^0g$).

b) Gegenkleinterztonart (Toniken: c^+ — es^+; ${}^0e$ — ${}^0cis$).

V. Leittonwechseltonart (Toniken: c^+ — ${}^0h$; ${}^0e$ — f^+).

Die ältere Lehre von der Tonartverwandtschaft nahm einzig die Gemeinsamkeit der harmonischen Mittel als Maassstab für den Grad der Verwandtschaft und kam dabei zu dem der Praxis der Componisten und dem Gefühle des Musikers widersprechenden Resultate, dass z. B. die Tonarten der zweiten Quinten (Ganzton-Tonarten) nähere Verwandte sein sollten als die gleichartigen Tonarten der Terzen; es war das die nothwendige Folge der Ableitung des Tonartbegriffes von der Tonleiter. Heute ist diese irrige Anschauung definitiv überwun-

ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

den, seit unsere Componisten, der nachhinkenden Theorie zum Trotz, die Terztonarten der Haupttonart wiederholt direct gegenübergestellt haben.

Verwandte zweiter Ordnung sind:

VI. Die Tonarten der zweiten Quinten:

a) Tonart des (schlichten) Ganztonschrittes (Toniken: $c^+ — d^+$; ${}^0e — {}^0d$).

b) Tonart des Gegenganztonschrittes (Toniken: $c^+ — b^+$; ${}^0e — {}^0fis$).

c) Tonart des Ganztonwechsels (Toniken: $c^+ — {}^0d$; ${}^0e — d^+$).

d) Tonart des Gegenganztonwechsels (Toniken: $c^+ — {}^0b$; ${}^0e — fis^+$).

VII. a) Die Tonart des Kleinterzwechsels (Toniken: $c^+ — {}^0a$; ${}^0e — g^+$).

b) Die Tonart des Gegenkleinterzwechsels (Toniken: $c^+ — es^0$; ${}^0e — cis^+$).

VIII. Die Tonart des Gegenquintwechsels (Toniken: $c^+ — {}^0f$; ${}^0e — h^+$).

IX. Die Leittontonarten:

a) Tonart des steigenden Leittonschrittes (Toniken: $c^+ — des^+$; ${}^0e — {}^0f$).

b) Tonart des fallenden Leittonschrittes (Toniken: $c^+ — h^+$; ${}^0e — {}^0dis$).

X. Die Tonart des Gegenterzwechsels (Toniken: $c^+ — {}^0as$; ${}^0e — gis^+$).

XI. Die Tonart des Tritonuswechsels (Toniken: $c^+ — {}^0fis$; ${}^0e — b^+$).

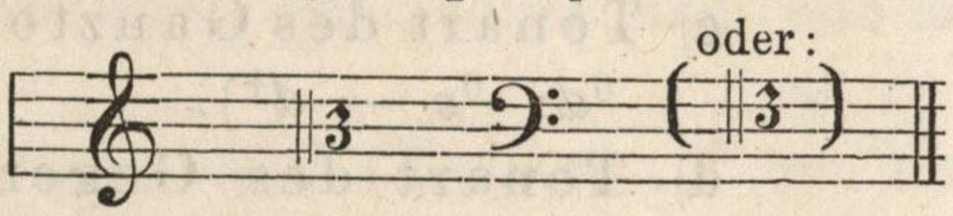
XII. Die Tonart des Doppelterzwechsels (Toniken: $c^+ — {}^0gis$; ${}^0e — as^+$).

Die Tonarten der zweiten Classe werden für Durchführungstheile, die der ersten für die Gegenüberstellung der Nebenthemen geeignet sein. Eine ausführlicher angelegte Methode der Harmonielehre wird die Modulation nach den verschiedenen Tonarten einzeln in zahlreichen Beispielen üben müssen, damit dem Schüler die verschiedenen möglichen Wege geläufig werden (vergl. meine leider in der früher von mir gebrauchten unpraktischen griechischen Terminologie abgefasste Brochüre »Die Hülfsmittel der Modulation«, Cassel, 1875).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

43. Freie Übungen. Nebenhergehend neben den Ausarbeitungen der Aufgaben mit Bezifferung, muss früh der Schüler anfangen, gegebene Melodien (Choralmelodien, Volkslieder etc.) selbst zu beziffern und dann auszusetzen; diese Übungen können zugleich Vorübungen für den Orchestersatz sein, wenn der vierstimmige Satz in verschiedenartiger Weise speziell für Instrumente bestimmt wird, z. B.

a) für Streichquartett (wobei auf die Grenze der Violinen und Bratsche nach der Tiefe [*g* resp. *c*] aufmerksam zu machen ist). Schlüssel:



b) für vier Hörner (Ventilhörner in *F*, die eine Quinte höher geschrieben werden als sie klingen, und ohne Vorzeichen; Grenze nach der Höhe *c''*, nach der Tiefe *c*). Schlüssel: 4 Violinschlüssel.

c) für 2 Ventilhörner in *F* und 2 Fagotten, das zweite Fagott im Bassschlüssel, das erste im Tenorschlüssel.

d) für Oboe, *B*-Clarinette, Ventilhorn in *F* und Fagott; die *B*-Clarinette klingt einen Ton tiefer als sie geschrieben wird. Grenze der Oboe nach der Tiefe *h*; für die Clarinette *d*, u. s. f.

Von äusserst erziehlicher Bedeutung sind Analysen klassischer Compositionen, die sich zunächst nur auf die harmonische Struktur beziehen müssen; der Schüler beziffre zunächst Adagio-Sätze Beethovenscher Sonaten, Streichquartette, Trios etc., der vorgerücktere chiffrire auch die Partituren der Symphonien. Zuletzt werde auch die Bezifferung Bachscher Fugen versucht, die sich wegen der durch alle Stimmen fortgesetzten melodischen Umrankung der Harmonien (durch Vorhalte, Wechsel- und Durchgangstöne) als sehr schwierig herausstellt.

Sodann erfinde der Schüler frei kleine Sätzchen, zunächst achttaktige ohne Modulation, später zweitheilige (16-taktige), die im ersten Theile nach einer nahverwandten Tonart moduliren und im zweiten sich zur alten Tonart zurück wenden.

Schon früh muss endlich die Belebung des vierstimmigen Satzes durch Einführung von Noten doppelter Geschwindigkeit geübt werden; diese Übungen können etwa ihren Anfang nehmen nach Kenntniss sämmtlicher Harmonieschritte der Ton-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

art im alten Sinne (leitereigen). Sie sind in der Weise einzuleiten, dass in zuerst Note gegen Note ausgesetzten Beispielen der Versuch gemacht wird, die Bassstimme in doppelte Bewegung zu bringen, wobei sich die Gefahren der Octaven- und Quintenparallelen als erheblich vermehrt herausstellen werden; die Mittel der doppelten Bewegung sind:

a) nachschlagende Accordtöne,
b) Durchgangstöne und Wechseltöne,
c) vorbereitete Vorhalte,
d) frei auftretende Vorhalte,
e) Anticipationen.

Ist der Versuch mit der Bassstimme geglückt, so werde dasselbe mit einer andern Stimme versucht (an anderen Beispielen, oder aber an denselben Beispielen ohne figurirte Bassstimme). Sodann werde die Durchführung der doppelten Bewegung in der Weise versucht, das bald in dieser, bald in jener Stimme die nachschlagenden Töne auftreten. Endlich schreite man zur verdreifachten und vervierfachten Bewegung und zuletzt zur Durchführung eines oder mehrerer Motive in der Figuration. Der Gewinn von diesen Übungen wird ein grosser sein, in doppelter Beziehung: erstens entwickeln sie die Gewandtheit im Contrapunktiren ausserordentlich, und zweitens wird dem Schüler das Stimmgewebe polyphoner Compositionen durchsichtig, so dass er überall deutlich den harmonischen Kern hindurch sieht.
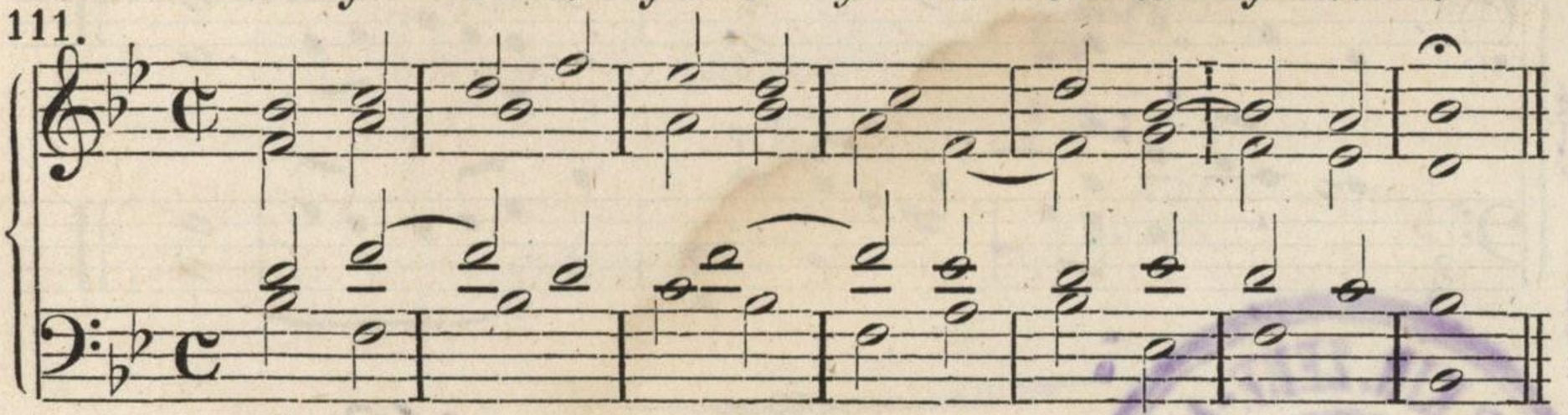
Ein Beispiel mag ohngefähr andeuten, in welcher Weise diese Übungen zu machen wären (Sopran gegeben):

a) Note gegen Note.

(Vom Schüler sind die Beispiele in vier Schlüsseln zu setzen.)

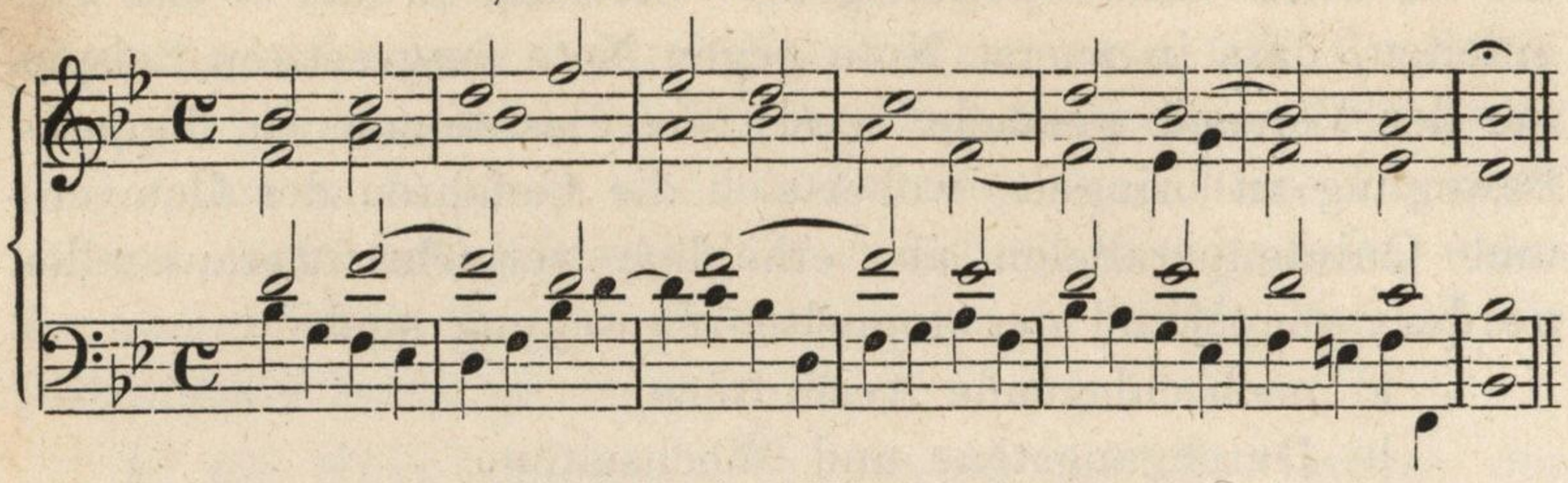
+ *f* *b* .. f^7 *b* *f* ..7 *b* *es* $f^{6\,7}_{4}$ .. +

111.

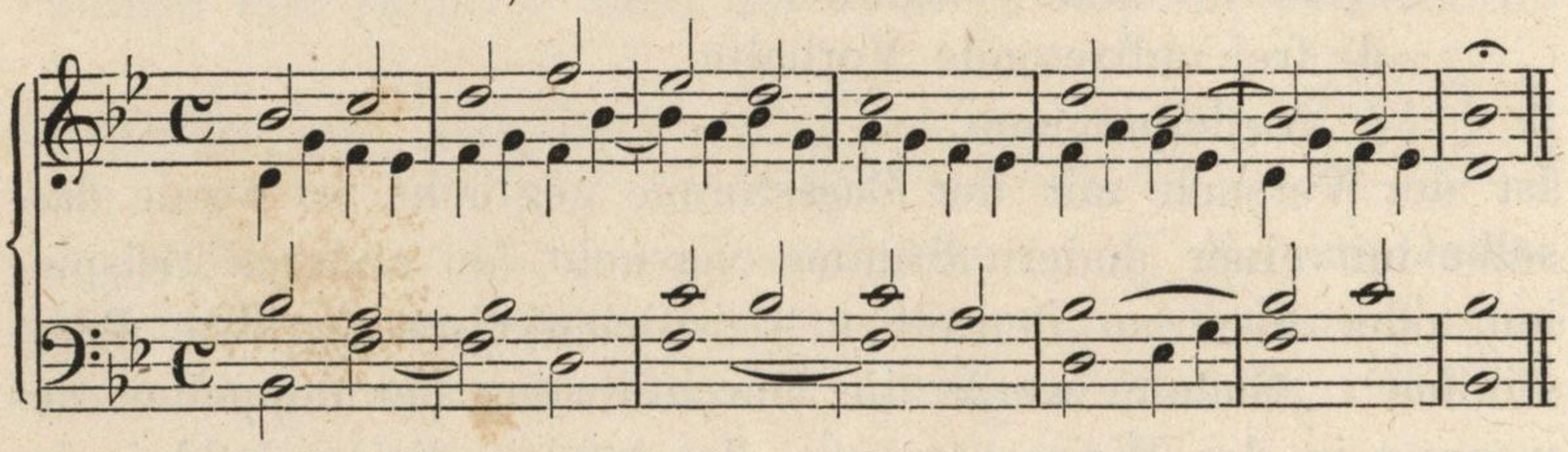


ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM
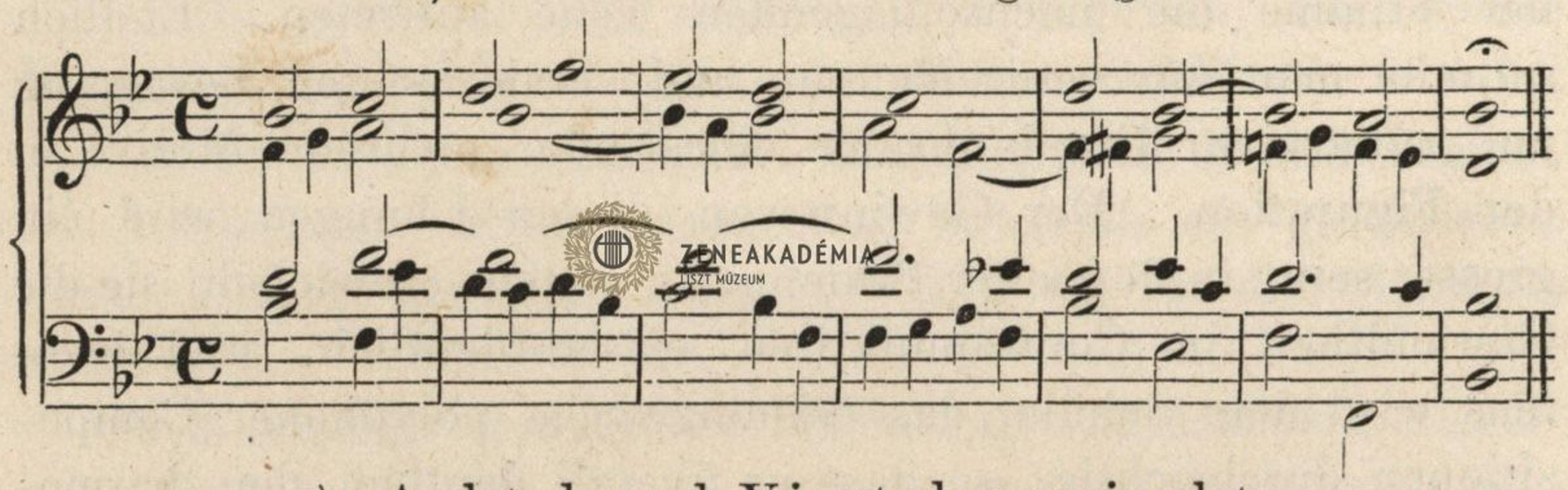
b) Bass in Vierteln.



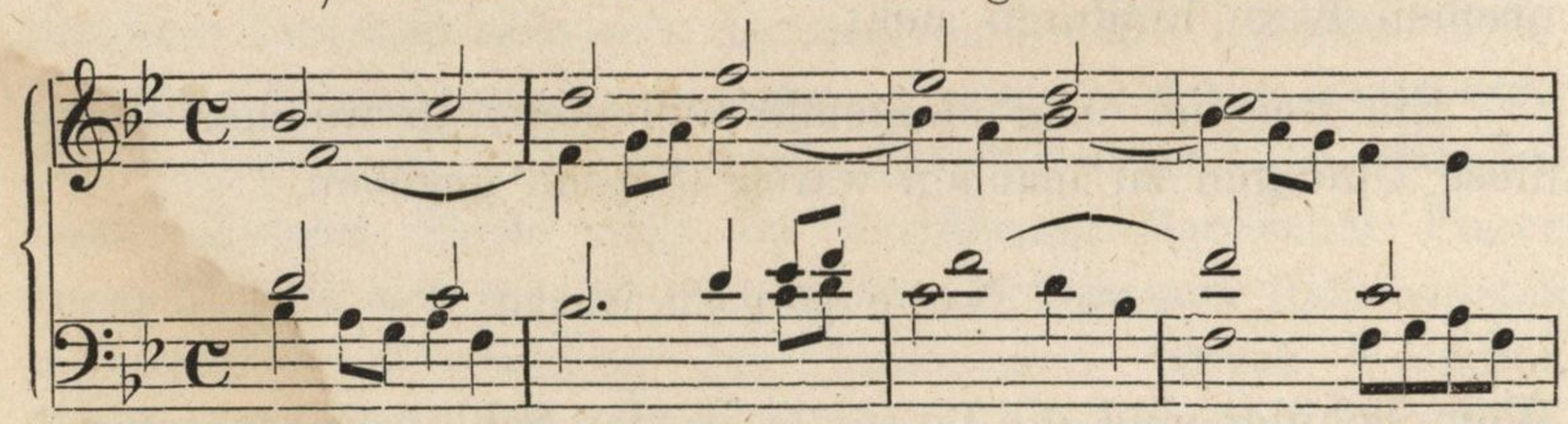
c) Alt in Vierteln.
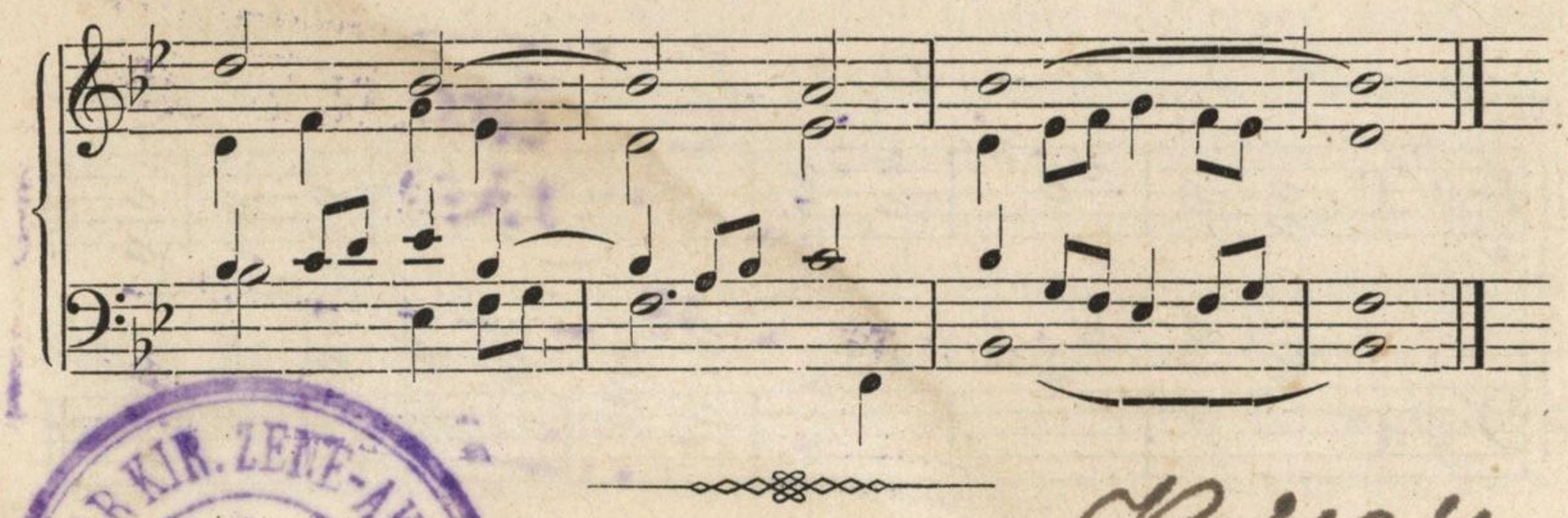


d) Vertheilte Bewegung.



e) Achtel und Viertel gemischt.





ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM
OROSZLÁCSOS MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875
R 434
982
ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTÁRA
Leltározva: 1948. nov hó
434 tsz. alatt

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

OTSK. M. Állami Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTÁRA
Leltári szám: 1958. ——— Ló. ———

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM