

LK 239



НУБ РЕСПУБЛИКЕ СРБИЈЕ



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAkadÉMIA
LISZT MúZEUM



ZENEAkadÉMIA
LISZT MúZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Érczhegyi Géza
könyvt. 2122-2143
Budapest, V. ker.

360

542

Kurze praktische

Generalbass-, Harmonie- und Modulationslehre

oder:

Vollständiger Lehrgang

für den

homophonen Vocalsatz (streng und frei)

in 24 Uebungen



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

von

Otto Tiersch.

(Gegründet auf des Verfassers Harmoniesystem.)

Eingeführt am Conservatorium der Musik in Berlin.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

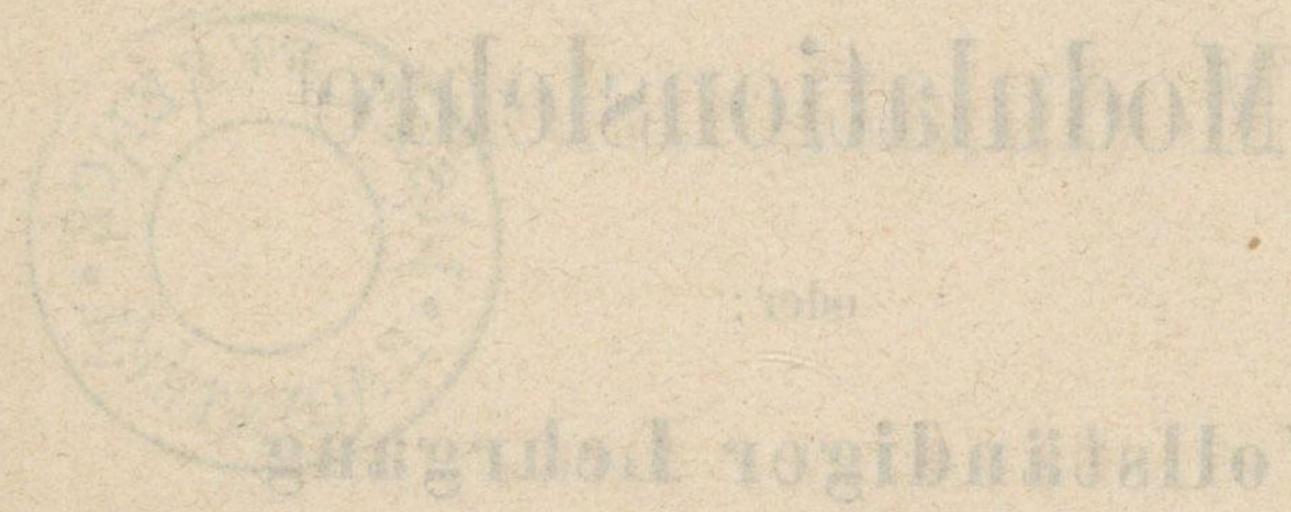
1876.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Kurze praktische
Georg-Albans, Harmonie- und



Uebersetzungsrecht vorbehalten.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



R 572

Vorrede und Einleitung.

Die Begriffe: »Generalbass-, Harmonie- und Modulationslehre« werden in der Regel und mit sehr wenigen Ausnahmen so eng gefasst, dass man unter ihnen nichts weiter versteht, als die Kenntniss gewisser Intervallverbindungen und Accordformen und deren Bezeichnung in der Generalbassschrift, sowie die Belehrung darüber, wie man jene Zusammenklänge in einigen Fällen für die Darstellung durch Menschenstimmen zu verbinden hat. Wie ungern ich selbst namentlich die beiden letzten Begriffe in diesem engen Sinne gelten lasse, beweisen meine früheren Arbeiten*). Wenn ich mir nun bei dem vorliegenden Werkchen gleichwohl eine ähnliche Beschränkung auferlegte, so geschah dies aus folgenden Gründen.

Erstlich giebt es Viele, welche die Theorie der Musik nur aus rein praktischen Gründen betreiben und aus Gewohnheit von ihr nicht mehr verlangen und erwarten, als sie nach fast allgemeiner Annahme zu leisten im Stande sein soll; das vorliegende Werkchen soll dazu dienen, mein Harmoniesystem auch diesen Kreisen zugänglich zu machen.

Zweitens wünschte ich, Freunden wie Gegnern meines Harmoniesystems einen bequemeren Maassstab zur Vergleichung mit anderen Lehrgängen und Systemen zu bieten.

Endlich aber ist das vorliegende Werkchen auch geeignet, neben meinen anderweitigen Lehrbüchern ange-

*) »System und Methode der Harmonielehre« (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1868) und »Elementarbuch der musikal. Harmonie- und Modulationslehre« (Berlin, Rob. Oppenheim, 1874).



wendet zu werden; der Lehrer wird durch diese Anwendung vielfach der Mühe überhoben, die Lösung der dort gestellten praktischen Aufgaben noch näher zu erörtern.

Trotz jener Beschränkung aber hoffe ich, auch mit diesem Werkchen einen Beitrag zur Fortentwicklung der Musiktheorie geliefert zu haben. Der Fortschritt gegenüber allen ähnlichen Werken liegt besonders darin, dass hier bei einem so äusserst geringen Umfange so viel und mehr gegeben werden konnte, als man sonst in den meisten Generalbass-, Harmonie- und Modulationslehren findet, und dass dieses gleichwohl in einer Weise geschieht, welche die Aneignung des Gebotenen gar nicht einmal von dem Vorhandensein musikalischen Talents abhängig macht. Einestheils hebt das vorliegende Werk die Wendungen des strengen Satzes, wie dieselben in dem sogenannten Palestrinastyle gebräuchlich sind, ganz entschieden aus allen überhaupt möglichen Wendungen hervor, — andernteils aber ist das Gebotene doch wieder so umfassend, dass auch die Freiheiten der späteren Meister des Vocalsatzes (Seb. Bachs) ihre Erklärung und Begründung finden; alle Definitionen und Regeln aber konnten in so bestimmter Fassung gegeben werden, dass zur Aneignung nur gesunder Menschenverstand neben Eifer und Fleiss erforderlich ist. Dass dieses möglich wurde, hängt lediglich von dem eingeschlagenen Wege ab.

Die Contrapunktisten haben es mit lauter einzelnen Intervallen und Intervallverbindungen zu thun; die Vorbereitungen und Auflösungen für diese anzugeben, ist schon für den strengen Satz äusserst umständlich, muss aber in Beziehung auf die weit grössere Zahl der Wendungen im freien Satze für ganz unmöglich erklärt werden. Uebrigens ist dieses schon durch den Versuch eines Wolfg. Casp. Printz thatsächlich erwiesen, der bloss zur



542

Behandlung der consonanten Intervalle ein aus neun einzelnen Theilen bestehendes Werk *) geschrieben hat, ohne indessen auch nur für die damalige Zeit etwas Umfassendes bieten zu können.

Die Harmonisten hatten allerdings den richtigen Weg eingeschlagen, wenn sie durch Zurückführung aller möglichen Intervallverbindungen auf gewisse Stammformen eine Vereinfachung zu erzielen suchten; bis jetzt hatte ihnen aber noch nicht einmal eine definitive Feststellung des Begriffes »Accord« gelingen wollen, und sie mussten daher fast jeden vorkommenden Zusammenklang als Accord ansehen und standen demnach der Unzählbarkeit der überhaupt möglichen Zusammenklänge eben so rathlos gegenüber, wie die Contrapunktisten.

Die Generalbasslehren schliessen sich nun theils der contrapunktischen, theils der harmonistischen Auffassung an; sie theilen also die Schwächen der einen oder der andern Richtung.



Der vom Verfasser dieses Werkchens eingeschlagene Weg, die einfachsten Principien der tonischen Verwandtschaft aufzusuchen und Alles auf diese Principien zurückzuführen, ermöglichte dagegen eine so eminente Vereinfachung, dass z. B. schon mit einem einzigen consonirenden Accorde sich Wendungen bilden und erklären lassen (s. Ueb. 13 und 14), deren Erklärung sowohl den Contrapunktisten, als auch den Generalbassisten und Harmonikern bedeutende Schwierigkeiten bereiten würde.

Wie belebend eine solche Vereinfachung besonders auf den Unterricht einzuwirken vermag, das habe ich zu meiner grossen Freude sehr oft beobachten können; da-

*) Wolfg. Casp. Printz: »Exercitationes Musicae theoretico-practicae curiosae de Consonantiis singulis« (Dresden, 1689).



ZENEAKADÉMIA LISZT MŰZEUM



gegen sind mir aber auch bei meiner Lehrthätigkeit die Mängel der alten Lehre oft grell genug entgegen getreten, und ich nehme keinen Anstand, dies hiermit öffentlich auszusprechen. Die grosse Mehrzahl solcher Schüler, welche bei anderen Lehrern (oft schon Jahre lang) Unterricht genossen hatten, stand den einfachsten Aufgaben, selbständig einige Harmonien zu verbinden, völlig rathlos gegenüber. Und doch bewiesen diese Schüler, obwohl sie nur mit gleichbegabten Anfängern gleichen Schritt hielten, durch ihre späteren Leistungen oft, dass sie nicht ganz talentlos waren, und man ihnen auch keinen Mangel an Eifer und Fleiss vorwerfen durfte; denn schon nach Jahresfrist erwarben sich viele von ihnen — bei wöchentlich nur einstündigem Unterrichte — neben der Bekanntschaft mit Dingen (Akustik, Kanonik, Rhythmik, Formenlehre u. s. f.), die von den meisten Lehrern der Musiktheorie kaum berührt werden, auch eine recht erfreuliche Fertigkeit im Entwerfen von kleinen Tonsätzen und in selbständiger Harmonisirung von Chorälen und Volksgesängen. Hierfür ist die Erklärung nicht in den verschiedenen Graden von Lehrgeschick zu suchen, sondern lediglich in der Verschiedenheit der eingeschlagenen Wege.

Beim unterrichtlichen Gebrauche dieses Werkchens wolle man noch folgende Bemerkungen beachten. Bei jeder einzelnen Uebung muss zunächst die »Erklärung« dem Schüler zum Verständniss gebracht werden, dann sind die »Regeln« sicher und fest einzuüben, und endlich ist die betreffende »Aufgabe« in möglichst umfangreicher Weise vom Schüler zu lösen.

T.



Inhalt.

	Seite
1. Uebung.	
Intervallbenennung	1
2. Uebung.	
Accordbenennung	2
3. Uebung.	
Erweiterung, Verengung und Umkehrung von Intervallen. Enge und weite Lage, Verdoppelung und Auslassung, Stammformen und Umkehrungen der Accorde	5
4. Uebung.	
Generalbassschrift. Signaturen	8
5. Uebung.	
Tonverwandtschaft (harmonische und durch Nachbarschaft). Grundintervalle. Ganz- und Halbton.	9
6. Uebung.	
Accord. Consonanz und Dissonanz. Dur- und Molldreiklänge (in Stammform und Umkehrungen)	12
7. Uebung.	
Tonart. Dur- und Molltonartleiter. Tonischer Dreiklang (Tonica, Medianten und Dominante). Normalleitern und transponirte Leitern. Parallele und enharmonisch-verschiedene Tonleitern. Vorzeichnung. Diatonische und chromatische Töne. Kirchentöne.	14
8. Uebung.	
Intervallenlehre (reine, grosse, übermässige, kleine und verminderte Intervalle)	20
9. Uebung.	
Leitereigene Accorde. Harmonische und enharmonische Mehrdeutigkeit der Accorde	23
10. Uebung.	
Stimmenwesen. Wohlklingende Formen der Dur- und Molldreiklänge.	25
11. Uebung.	
Nachbartöne. Haupttöne. Durchgangs- und Zwischentöne. Neben- oder Hülftöne. Wechselnoten	28



	Seite
12. Uebung.	
Verbindungen zwischen verschiedenen vierstimmigen Formen eines und desselben Accordes. Bewegungsarten. Stimmführung. Verbotene Parallelen.	33
13. Uebung.	
Verbindung von Umkehrungen eines Dreiklangs unter Zuziehung von Nachbartönen in einer Stimme. Durch rhythmische Verschiebung und durch Nachbartöne verdeckte Parallelen. Accentquinten und Accentoctaven	37
14. Uebung.	
Durchgänge, Nebentöne und Wechselnoten gleichzeitig in mehreren Stimmen	40
15. Uebung.	
Accordfortschreitungen	44
16. Uebung.	
Nebentöne, Durchgänge und Wechselnoten zwischen verschiedenen Accorden. Liegende Töne, Vorhalte und Vorausnahmen.	47
17. Uebung.	
Choralbearbeitungen nach gegebenen Accorden	51
18. Uebung.	
Harmonische Verwandtschaft zwischen Accorden. Die leitereigenen Consonanzen der Tonart in ihren Verbindungen.	53
19. Uebung.	
Die leitereigenen dissonirenden Accorde der Tonart und ihre Verbindung unter sich und mit den leitereigenen Consonanzen	61
20. Uebung.	
Cadenzen.	68
21. Uebung.	
Modulation	72
22. Uebung.	
Harmonisirung von Chorälen	77
23. Uebung.	
Harmonisirung von Volksliedern.	79
24. Uebung.	
Der minder- und der mehr- als vierstimmige Vocalsatz.	80





1. Uebung.

Intervallbenennung. *)

Erklärung: Intervall heisst Zwischenraum. In der Musik bedeutet dieses Wort den Abstand, durch welchen zwei verschiedenen hohe Töne von einander getrennt sind, oder kurz: den Unterschied zweier Töne in der Tonhöhe. Die Namen der Intervalle bildet man aus den lateinischen Ordnungszahlen. Man erhält auf diese Weise folgende Benennungen:

Prime — Erste, *Secunde* — Zweite, *Terz* — Dritte, *Quarte* — Vierte, *Quinte* — Fünfte, *Sexte* — Sechste, *Septime* — Siebente, *Octave* — Achte, *None* — Neunte, *Decime* — Zehnte, *Undecime* — Elfte, *Duodecime* — Zwölfte, *Terzdecime* — Dreizehnte, *Quartdecime* — Vierzehnte, *Quintdecime* — Fünfzehnte.

Weiter zählt man nie. Meist zählt man aber nur bis zur *Octave* und beginnt hier von vorn. Dann wird

die *Octave* (8) zur *Prime* (1), die *None* (9) zur *Secunde* (2), die *Decime* (10) zur *Terz* (3), die *Undecime* (11) zur *Quarte* (4) u. s. f.

Zur Bezeichnung der Intervalle gebraucht man die betreffenden römischen (I., II. u. s. f.) oder arabischen (1., 2., 3. u. s. f.) Ziffern. In der Regel bildet man die Intervalle vom tieferen Tone aufwärts; der tiefste Ton eines Intervalls heisst daher auch wohl sein Grundton. — Soll ein Intervall vom höheren Tone aus nach unten gemessen werden, so muss man dem betreffenden Namen die Bestimmung „Unter“ beifügen. So heisst die abwärts gemessene *Secunde* eine Untersecunde u. s. f.

*) Eingehenderes hierüber und über andere Gegenstände bringt des Verfassers demnächst erscheinende »Allgemeine Musiklehre«.



Regeln: 1) Man unterscheidet und benennt die Intervalle nach der Zahl der Notenstufen, um welche die Noten auf dem Liniensysteme von einander abstehen. 2) Die Versetzungszeichen werden hierbei zunächst nicht beachtet.

Aufgabe: Bilde je drei *Primen*, *Secunden* bis *Decimen* von folgenden Tönen aus:

Two staves of musical notation. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It contains several measures with notes and accidentals (sharps, flats, naturals) representing the starting tones for the exercise.

Two staves of musical notation, similar to the first exercise, showing different starting tones for the exercise.

Lösung:

Primen (I, 1).

Secunden (II, 2).

Musical notation showing the solution for the first exercise. It consists of two staves. The first part shows intervals of a prime (I, 1) and a second (II, 2) between pairs of notes. The notation includes notes with accidentals and stems. There is a watermark 'ZENAKADÉMIA LISZT MŰZEUM' in the center. Below the second part, the text 'u. s. f.' is written.

Untersecunden.

Terzen (III, 3).

Musical notation showing the solution for the second exercise. It consists of two staves. The first part shows intervals of a subsecond (Untersecunden) and a third (III, 3) between pairs of notes. The notation includes notes with accidentals and stems. Below the second part, the text 'u. s. f. etc.' is written.

2. Uebung.

Accordbenennung.

Erklärung: Durch Verbindung von drei oder mehr verschiedenen Tönen entstehen *Accorde*. Der tiefste Ton eines



Accordes heisst sein **Basston** oder sein **Bass**. Die höheren Töne heissen je nach dem Intervalle, welches sie mit dem jedesmaligen **Basstone** bilden: *Secunde, Terz, Quarte* u. s. f. — Man hat nicht für alle überhaupt möglichen **Tonverbindungen** besondere **Namen**, sondern wendet nur die folgenden an:

Dreiklang, Sextaccord, Quartsextaccord, Septimenaccord, Quintsextaccord, Terzquartaccord, Secundaccord, Nonenaccord, Undecimenaccord, und Terzdecimenaccord. Diese **Accorde** kann man auch (vom **Sextaccord** an) durch die entsprechenden arabischen **Ziffern** ($6, \frac{6}{4}, 7, \frac{6}{5}, \frac{4}{3}, 2, 9, 11$ u. 13) andeuten.

Regeln: 1) Die **Accorde** unterscheidet und benennt man im **Allgemeinen** nur nach den **Intervallen**, welche die höheren Töne mit dem jedesmaligen **Basstone** bilden; die **Versetzungszeichen** werden hierbei zunächst nicht beachtet. 2) Man kürzt die entstehenden **Namen** dadurch ab, dass man die selbstverständlichen **Intervalle** nicht mit nennt.

Basston, Terz und Quinte bilden den **Terzquintaccord** ($\frac{5}{3}$), den man gewöhnlich: **Dreiklang** nennt *a*);

Basston, Terz und Sexte bilden den **Terzsextaccord** ($\frac{6}{3}$) oder kurz: **Sextaccord** (6), *b.*);

Basston, Quarte und Sexte bilden den **Quartsextaccord** ($\frac{6}{4}$), *c.*);

Basston, Terz, Quinte und Septime ($\frac{7}{3}$) bilden den **Terzquintseptaccord**, kurz: **Septimenaccord**, (7), *d.*);

Basston, Terz, Quinte und Sexte ($\frac{6}{3}$) bilden den **Terzquintsextaccord**, kurz: **Quintsextaccord**, (5), *e.*);

Basston, Terz, Quarte und Sexte ($\frac{6}{3}$) bilden den **Terzquartsextaccord**, kurz: **Terzquartaccord**, ($\frac{4}{3}$), *f.*);

Basston, Secunde, Quarte und Sexte ($\frac{6}{2}$) bilden den **Secundquartsextaccord**, kurz: **Secundaccord**, (2), *g.*);

Basston, Terz, Quinte, Septime und None ($\frac{9}{3}$) bilden den **Terzquintseptimennonenaccord**, kurz: **Nonenaccord**, (9), *h.*);

Basston, Terz, Quinte, Septime, None und Undecime ($\frac{11}{3}$) bilden den **Undecimenaccord** (11), *i.*);



Basston, Terz, Quinte, Septime, None, Undecime und Terzde-

cime $\begin{pmatrix} 13 \\ 11 \\ 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \end{pmatrix}$ bilden den Terzdecimenaccord (13), *k*).

a. b. c. d. e.

f. g. h. i. k.

Aufgabe: Von jedem Tone aus, der in der Aufgabe zur ersten Uebung gegeben ist, bilde je 4 Accorde jeder Art.

Lösung:

Dreiklänge $\begin{pmatrix} 5 \\ 3 \end{pmatrix}$.

u. s. f.

Sextaccorde $\begin{pmatrix} 6 \\ 3 \end{pmatrix}$.

u. s. f. etc.



3. Übung.

Erweiterung, Verengung und Umkehrung von Intervallen. Enge und weite Lage, Verdoppelung und Auslassung, Stammformen und Umkehrungen der Accorde.

Erklärung: Ein Intervall wird um ein bestimmtes anderes Intervall erweitert, wenn man die Töne des ersten Intervalls um das gegebene zweite Intervall von einander entfernt. Gewöhnlich gebraucht man diesen Ausdruck nur für die Entfernung um eine Octave (*a*). Man findet diese Erweiterung eines Intervalls, wenn man zur Intervallzahl die Zahl 7 addirt. So erhält man durch Erweiterung der Terz (3) die Decime (10), da $3 + 7 = 10$. — Ein Intervall verengern heisst, die Töne des Intervalls um ein bestimmtes anderes Intervall näher an einander bringen. Auch hier bedeutet der Ausdruck gewöhnlich nur die Verengung um eine Octave (*b*). Nur Intervalle, die grösser sind als die Octave, lassen sich auf diese Weise verengern. Man findet diese Verengung, wenn man von der Intervallzahl die Zahl 7 abzieht. Durch Verengung der Undecime (11) entsteht die Quarte (4), da $11 - 7 = 4$. — Ein Intervall umkehren heisst, den höheren Ton durch Versetzung um ein bestimmtes Intervall zum tieferen machen. Gewöhnlich versteht man unter Umkehrung nur diejenige, welche durch Octavversetzung entsteht (*c*). Man kann auf diese Weise nur solche Intervalle umkehren, die nicht grösser sind als die Octave. Diese Umkehrung eines Intervalls findet man, wenn man die Intervallzahl von der Zahl 9 abzieht. So entsteht durch Umkehrung der Secunde (2) die Septime (7), denn $9 - 2 = 7$. In dem folgenden Schema gehen die Intervalle der über einander stehenden Zahlen durch Umkehrung in einander über.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

Auch diejenigen Intervalle, welche in einem Accorde vorkommen, können erweitert, verengert und umgekehrt werden. Dem entsprechend kann ein Accord erscheinen: in enger Lage



des (*d*) ergibt den Quintsextaccord (*e*), den Terzquartaccord (*f*) und den Secundaccord (*g*). — Erscheint irgend ein Ton eines Accordes gleichzeitig in mehreren Octaven (*h*), so spricht man von Verdoppelung; fehlt in einem Accorde ein wesentlicher Ton (*i*), so sagt man, dieser Ton sei ausgelassen. — Je nachdem eine Octave des Grundtons, der Terz, der Quinte oder der Septime höchster Ton ist, unterscheidet man in jeder Stammform und in jeder Umkehrung eine Octavlage (*k*), Terzlage (*l*), Quintlage (*m*) resp. Septimenlage (*n*).

The musical notation consists of two staves. The first staff shows chords labeled a through h. Below each chord is a figured bass notation: a (6), b (6), c (6/4), d (7), e (6/5), f (4/3), g (2), h (6, 6/4). The second staff shows chords labeled i through n. Below each chord is a figured bass notation: i (7), k (7), l (6/5), m (6/5), n (6/5).

Regeln: 1) Jeder Dreiklang kann erscheinen als Stammform, als Sextaccord ($\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$) und als Quartsextaccord ($\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$). Die Stammform hat den Grundton im Bass, der Sextaccord die Terz, der Quartsextaccord die Quinte der Stammform. 2) Jeder Septimenaccord kann auftreten als Stammform (7), als Quintsextaccord ($\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$), als Terzquartaccord ($\begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$) und als Secundaccord (2). In der Stammform liegt der Grundton im Basse, im Quintsextaccorde die Terz, im Terzquartaccorde die Quinte und im Secundaccorde die Septime der Stammform. 3) Nach dem jedesmaligen höchsten Tone unterscheidet man in jeder Accordform die Octav-, Terz-, Quint- resp. Septimenlage.

Aufgabe: Bilde von jeder Stammform und von jeder Umkehrung der folgenden Accorde die verschiedenen Lagen in enger und weiter Harmonie.

a. Dreiklänge.

b. Septimenaccorde.

The musical notation shows two exercises. Exercise a shows three triads in different positions. Exercise b shows three septim chords in different positions.



Lösung:
a. Dreiklänge.

b. Septimenaccorde.

4. Übung.

Generalbasschrift. Signaturen.

Erklärung: Man kann einen Accord auch dadurch bezeichnen, dass man nur seinen Basston hinschreibt und dann unter oder über demselben durch Ziffern und andere Zeichen anzeigt, welche Intervalle die höheren Töne mit dem jedesmaligen Basstone bilden sollen. Diese abgekürzte Tonschrift heisst Generalbasschrift, und eine so bezeichnete Bassstimme nennt man eine Generalbassstimme. Die anzuwendenden Ziffern und Zeichen heissen Signaturen.

Regeln: 1) Ziffern, welche zur Kennzeichnung des Accordes nicht unbedingt erforderlich sind, werden nicht hingeschrieben und sind demnach zu ergänzen. 2) Hat ein Basston keine Bezifferung, so soll zu ihm ein Dreiklang in der Stammform erklingen. 3) Die wesentliche Vorzeichnung der Bassstimme gilt für alle Töne, welche durch die Bezifferung angedeutet werden. 4) Soll ein zufälliges Versetzungszeichen eintreten, so muss dasselbe vor die betreffende Ziffer gesetzt werden. 5) Allein-



stehende Versetzungszeichen beziehen sich immer auf die Terz des betreffenden Accordes. 6) Die Octavlage der einzelnen Töne des Accordes ist in dieser Notenschrift nicht zu bestimmen.

Aufgabe: Bilde von jedem folgenden Accorde je vier verschiedene, aus drei, vier oder fünf Tönen bestehende Formen.

Lösung:

5. Uebung.

Tonverwandtschaft (harmonische und durch Nachbar-schaft). Grundintervalle. Ganz- und Halbton.

Erklärung: Stehen Töne ihrer Höhe nach in einem auffassbaren Verhältnisse zu einander, so sagt man, diese Töne seien ihrer Tonhöhe nach mit einander verwandt. Diese Verwandtschaft heisst tonische Verwandtschaft. Zusammengehörige Töne müssen unter einander tonisch verwandt sein; man kann daher in der Musik nicht alle überhaupt möglichen Tonverbindungen (Intervalle, Accordes u. s. f.) anwenden, son-



dern nur solche, deren Bestandtheile unter sich tonisch verwandt sind. — Es giebt nun zwei Arten tonischer Verwandtschaft. *) Die eine Art erkennt unser Ohr, wenn zwischen den betreffenden Tönen Octaven, Quinten und Terzen in derjenigen Grösse abgemessen werden können, wie jedes dieser Intervalle in einer Durtonartleiter (s. Ueb. 7) zwischen dem Grundtone und der betreffenden (8., 5. resp. 3.) Stufe entsteht (*a*). In diesem Falle heissen Octave und Quinte: rein, die Terz dagegen: gross (s. Ueb. 8). Diese drei Intervalle heissen: Grundintervalle. Diejenige tonische Verwandtschaft, welche mit Hülfe der drei Grundintervalle erkannt wird, bezeichne ich als harmonische Tonverwandtschaft. — Die zweite Art der Tonverwandtschaft ist vorhanden, wenn das Ohr zwischen den betreffenden Tönen Halb- und Ganztonschritte abmessen kann. Der Ganzton ist eine Secunde, zwischen deren beiden Tasten in der Klaviatur noch eine Taste befindlich ist (*b*). Der Halbton wird durch zwei auf der Klaviatur neben einander liegende Tasten gebildet. Derselbe heisst gross (*c*), wenn beide Töne eine Secunde bilden, klein (*d*) dagegen, wenn seine beiden Töne eine Prime ausmachen. Diejenige Tonverwandtschaft, welche vermittelt der Halb- und Ganztöne erkannt wird, heisst Tonverwandtschaft durch Nachbarschaft.

a. Octaven. Quinten. Terzen.

b. c. d.

Regeln: 1) Töne sind harmonisch verwandt, wenn zwischen ihnen die Grundintervalle (reine Octave, reine Quinte und grosse Terz) aufwärts

*) Näheres hierüber und über alles, was folgt, findet man in des Verfassers »System etc.« und »Elementarbuch etc.«.



oder abwärts abgemessen werden können. 2) Töne sind durch Nachbarschaft verwandt, wenn sie nicht weiter als einen Halbton, oder höchstens einen Ganzton von einander entfernt sind. 3) Die reine Octave führt stets denselben Namen wie der Ausgangston (*cis-cis¹, d-D*). 4) Die reine Quinte steht auf der fünften Notenstufe und auf der achten Klaviertaste vom Ausgangstone aus, dessen Taste mitgezählt. 5) Die grosse Terz liegt auf der dritten Notenstufe und auf der fünften Klaviertaste vom Ausgangstone aus. 6) Der kleine Halbton ist eine Prime, deren Tasten neben einander liegen. 7) Der grosse Halbton ist eine Secunde, deren Tasten dicht neben einander liegen. 8) Der Ganzton ist eine Secunde, zwischen deren Tasten noch eine Taste befindlich ist.

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

Lösung: Zunächst bildet man jedes Intervall schriftlich wie in Ueb. 1; dann untersucht man am Klaviere, ob das betreffende Intervall die richtige Grösse hat, und setzt, wenn dieses nicht der Fall ist, die entsprechenden Versetzungszeichen vor den zu suchenden Ton.

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

c. Kleine Halbtöne.

d. Grosse Halbtöne.



e. Ganztöne.

u. s. f. u. s. f.

6. Uebung:

Accord. Consonanz und Dissonanz. Dur- und Moll- dreiklänge (in Stammform und Umkehrungen).

Erklärung: Verbindet man drei oder mehr wesentlich verschiedene, aber harmonisch verwandte Töne mit einander, so erhält man einen Accord oder eine Harmonie. Besteht der Accord nur aus den wesentlich verschiedenen Tönen (ohne Octavverdoppelung), und sind diese Töne so gelagert, dass man die Grundintervalle sofort erkennt, so tritt der betreffende Accord in seiner Grundform auf (*a*). Kommen Octavverdoppelungen vor (*b*), oder erkennt man die Grundintervalle nicht ohne Weiteres (*c*), so ist die Form des Accordes eine abgeleitete. In den Grundformen sind daher nur grosse Terzen und reine Quinten abzumessen. — Jeder Accord ist entweder consonirend oder dissonirend. Consonirend (eine Consonanz) heisst ein Accord, wenn in seiner Grundform grosse Terzen und reine Quinten von einem Tone aus nach derselben Seite liegen (*d*). Ist dieses nicht der Fall (*e*), so ist der Accord dissonirend (eine Dissonanz). — Jeder consonirende Accord ist ein Dreiklang in der Stammform oder in irgend einer Umkehrung. Der tiefste Ton der Grundform heisst der Grundton, der zweite die Terz, und der dritte die Quinte des Accordes. Es giebt nur zwei Arten consonirender Grundaccorde. In der ersten Art sind grosse Terz und reine Quinte vom Grundtone aufwärts gemessen (*f*); ein solcher Accord heisst ein grosser oder harter Dreiklang, besser aber ein Durdreiklang. In der zweiten Art sind Quinte und Terz von dem Quinttone abwärts zu messen (*g*); ein solcher Accord heisst ein kleiner, weicher oder Molldreiklang. Jeder dieser Dreiklänge be-



kommt seinen speciellen Namen nach seinem Grundtone; somit giebt es zu jedem Tone des Tonsystems einen Dur- und einen Molldreiklang (*C*-durdreiklang, *C*-molldreiklang etc.).*)

Regeln: 1) Der Durdreiklang besteht aus Grundton, grosser Terz und reiner Quinte; man findet ihn also, wenn man von seinem Grundtone aus eine grosse Terz und eine reine Quinte aufwärts bildet. 2) Der Molldreiklang hat denselben Grundton und dieselbe Quinte wie der gleichnamige Durdreiklang; seine Terz aber ist einen kleinen Halbton tiefer als die Durterz; man findet den Molldreiklang daher am bequemsten, wenn man von dem Grundtone aus erst den Durdreiklang bildet und dann die Terz um einen kleinen Halbton tiefer legt. 3) Jeder Dreiklang wird nach seinem Grundtone benannt. Will man einen Dur- oder Molldreiklang recht kurz schriftlich andeuten, so schreibt man seinen Grundton für Dur mit einem grossen, für Moll mit einem kleinen Buchstaben (*C* = *C*-durdreiklang, *f* = *F*-molldreiklang). Bei Bezeichnung einer Umkehrung sind den betreffenden Buchstaben noch die entsprechenden Ziffern beizufügen (*C*⁶ = Sextaccord von *C*-dur, *g*⁶₄ = Quartsextaccord von *G*-moll).

Aufgabe A: Von jedem gegebenen Tone (s. Aufg. zu Ueb. 1) bilde je einen Dur- und einen Molldreiklang mit seinen Umkehrungen und setze die entsprechende Bezeichnung zu.

Lösung:

a. Durdreiklänge.

*) Ueber dissonirende Accorde siehe die späteren Uebungen.



b. Molldreiklänge.

Aufgabe B: Bilde von jedem der folgenden Accorde je vier verschiedene, aus drei oder vier Tönen bestehende Formen: A^6 , d^6_4 , B^6 , e^6_4 , G^6 , h , Es^6 , b^6_4 , Cis , gis^6 , Des^6_4 , As^6 , D , f^6_4 , H^6 , e , Fis^6 , Gis^6_4 .

Lösung:

7. Uebung.

Tonart. Dur- und Molltonartleiter. Tonischer Dreiklang (Tonica, Medianta und Dominante). Normalleitern und transponirte Leitern. Parallele und enharmonisch - verschiedene Tonleitern. Vorzeichnung. Diatonische und chromatische Töne. Kirchentöne.

Erklärung: Sind eine grössere Anzahl einander folgender Töne mit einem und demselben Tone (*a*) oder doch mit nahe verwandten Tönen (*b*) harmonisch verwandt, so bilden alle jene Töne eine Einheit; sie gehören gewissermassen zu ein und derselben Tonfamilie. Bilden diejenigen Töne, mit welchen die Töne einer solchen Tonfamilie harmonisch verwandt sind, einen Dur- oder Molldreiklang (*c*), so heisst die Tonfamilie eine Tonart. Der Dreiklang, mit dessen Tönen alle Töne der Tonart



verwandt sind, heisst der tonische Dreiklang oder der Grundaccord der Tonart; nach ihm bekommt die Tonart ihren speciellen Namen (*C*-durtonart, *G*-molltonart). Die Töne des tonischen Dreiklanges heissen: **Tonica** (Grundton), **Mediante** (Terz) und **Dominante** (Quinte) der Tonart.

Da es nur zwei Arten von consonirenden Dreiklängen giebt, so kann es auch nur zweierlei Tonarten (zwei Tongeschlechter) geben: **Dur** und **Moll**. — Sämmtliche Töne einer Tonart sind in der Leiter der betreffenden Tonart enthalten. Diese Leiter heisst daher die **Tonartleiter**. Es kann nur zwei Arten von Tonartleitern geben, **Dur-** und **Molltonartleitern**. Jede dieser Leitern lässt sich von jedem Tone des Tonsystems aus bilden. Die Entfernung zwischen den einzelnen Tönen (Stufen) einer solchen Leiter beträgt bald einen Ganzton, bald einen grossen Halbton, bald die Summe eines Ganztons und eines kleinen Halbtons (also $1\frac{1}{2}$ Ganztöne). Am leichtesten merkt man sich diese Einrichtung an der *C*-dur- (*a*) und an der *A*-molltonartleiter (*b*); diese beiden Leitern heissen daher auch **Normalleitern**. Nach ihnen bildet man dann alle übrigen **Dur-** und **Molltonartleitern**; man nennt die letzteren daher auch **transponirte** oder **versetzte Tonartleitern**. Bei Bildung der transponirten Leitern richtet man sich nach der Einrichtung der Normalleitern.



a. b.

Stufen: } 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. } 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
 I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. } I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII.

Will man die transponirten Leitern bilden, so gebraucht man bald mehr, bald weniger Versetzungszeichen. Diese Zeichen pflegt man gleich zu Anfang als Vorzeichnung zu setzen. Verschiedene Tonarten haben also verschiedene Vorzeichnungen; man unterscheidet im Allgemeinen Kreuz- und Betonarten. Jede Molltonart hat dieselbe Vorzeichnung, wie die Durtonart ihrer Medianten (*A*-moll wie *C*-dur, *H*-moll wie *D*-dur); je zwei solcher Tonarten heissen daher Paralleltonarten. *C*-dur und *A*-moll (die beiden Normaltonarten) haben gar keine Vorzeichnung. Für jede Quinte, um welche man die Tonica aufwärts resp. abwärts rückt, tritt in der Vorzeichnung ein neues Kreuz resp. Be ein. *G*-dur und *E*-moll haben also ein Kreuz, *D*-dur und *H*-moll haben zwei Kreuze u. s. f.; *F*-dur und *D*-moll bekommen ein Be, *B*-dur und *G*-moll haben zwei Be u. s. f. —  In der Regel wendet man nicht mehr als sechs Versetzungszeichen in der Vorzeichnung an. Man reicht damit vollkommen aus, da unsere Klaviatur nur zwölf dem Klange nach verschiedene Töne innerhalb einer Octave hat. Wendet man sechs oder mehr Versetzungszeichen in der Vorzeichnung an, so erhält man Tonarten, die mit anderen Tonarten gleichen Klang und nur verschiedene Bezeichnung haben; je zwei solcher Tonarten (*Cis*-dur und *Des*-dur, *Fis*-moll und *Ges*-moll) sind enharmonisch - verschiedene Tonarten. — Diejenigen Töne, welche in einer Dur- oder Molltonartleiter enthalten sind, sind für die betreffende Tonart diatonische oder leitereigene Töne; alle anderen Töne sind für diese Tonart chromatisch oder leiterfremd. — Die einzelnen Stufen der Tonartleiter führen auch lateinische Namen (Tonica etc.). — Beginnt und schliesst man jede Tonartleiter mit dem Grundtone (Tonica), so wird die einfachste Verwandtschaft zwischen den einander folgenden Tönen stets an den Tönen des tonischen Dreiklangles vermittelt. Die betreffende



Tonreihe bildet also wirklich eine Einheit, welche dem Begriffe Tonart entspricht; sie bringt die betreffende Tonart melodisch zur Darstellung. Dies ergibt sich aus folgendem Schema, in welchem die Viertelnoten die vermittelnden Töne andeuten.

C-dur.



C-moll.



Beginnt und schliesst man aber eine Tonleiter mit einem andern Tone der Tonart, so ändert sich die Vermittelung der einfachsten Verwandtschaft oft so, dass jene Einheit verloren geht.



Auf diese Weise entstehen gewisse Tonartverbindungen oder melodische Modulationen (s. Ueb. 21.) von bestimmtem Charakter; man nennt dieselben alte oder antike Tonarten oder Kirchentöne.

Regeln: 1) Setzt man 1, $\frac{1}{2}$ und $1\frac{1}{2}$ als Zeichen für: Ganzton, grosser Halbton und $1\frac{1}{2}$ Ganzton, so lässt sich die Einrichtung der Normalleitern wie folgt darstellen:

Normalleitern: $\left\{ \begin{array}{l} c - d - e - f - g - a - h - c^1. \\ a - h - c^1 - d^1 - e^1 - f^1 - g^1 - a^1. \\ \text{I. — II. — III. — IV. — V. — VI. — VII. — VIII.} \end{array} \right.$

Entfernung (a) Dur: 1. 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. 1. $\frac{1}{2}$.
der Stufen. (b) Moll: 1. $\frac{1}{2}$. 1. 1. $\frac{1}{2}$. $1\frac{1}{2}$. $\frac{1}{2}$.



2) Die Stufen jeder Tonleiter erhalten folgende Namen: **Tonica** (1. St.), **Wechseldominante** (2. St.), **Mediante** (3. St.), **Unterdominante** (4. St.), **Dominante** (5. St.), **Untermediante** (6. St.), **Leiteton** (7. St.). Von der achten Stufe aus wiederholt sich die Reihenfolge von neuem. — 3) In der Vorzeichnung setzt man die Versetzungszeichen in einer ganz bestimmten Reihenfolge. Man beginnt stets mit dem Kreuze vor *F* und mit dem Be vor *H*. Das nächste Kreuz steht immer eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer als das vorhergehende (*a*), das nächste Be steht immer eine Quarte höher oder eine Quinte tiefer als das vorhergehende (*b*). Doppelte Versetzungszeichen erhalten dieselbe Stelle, die sonst die einfachen bekommen würden (*c*).

4) Jede Molltonart erhält dieselbe Vorzeichnung wie die (parallele) Durtonart ihrer **Mediante**; die siebente Stufe der (harmonischen) Molltonartleiter erhält aber stets noch ein zufälliges Erhöhungszeichen. 5) Man findet zu jeder Molltonart die parallele Durtonart, wenn man die **Mediante** (3. Stufe) der Molltonart sucht. 6) Zu einer Durtonart findet man die parallele Molltonart, wenn man sich die **Untermediante** (6. Stufe) der Durtonart aufsucht. 7) Dur- und Molltonarten kann man kurz bezeichnen, indem man ihre Grundtöne durch einen grossen oder einen kleinen Buchstaben andeutet (*C=C*-durtonart, *e=E*-molltonart). 8) Um die Vorzeichnung auch für die entferntesten Tonarten leicht zu finden, merkt man sich am besten die Vorzeichnung für die Tonarten der **Stammtöne**.

<i>C</i> ⁰ .	<i>D</i> ² <i>♯</i> .	<i>E</i> ⁴ <i>♯</i> .	<i>F</i> ¹ <i>♭</i> .	<i>G</i> ¹ <i>♯</i> .	<i>A</i> ³ <i>♯</i> .	<i>H</i> ⁵ <i>♯</i> .							
<i>a</i> ⁰ .	<i>g</i> ² <i>♭</i> .	<i>f</i> ⁴ <i>♭</i> .	<i>e</i> ¹ <i>♯</i> .	<i>d</i> ¹ <i>♭</i> .	<i>c</i> ³ <i>♭</i> .	<i>h</i> ² <i>♯</i> .							
<i>C.</i>	<i>D.</i>	<i>E.</i>	<i>F.</i>	<i>G.</i>	<i>A.</i>	<i>H.</i>	<i>a.</i>	<i>g.</i>	<i>f.</i>	<i>e.</i>	<i>d.</i>	<i>c.</i>	<i>h.</i>



Erhöht oder vertieft man die *Tonica* um einen kleinen Halbton, so hat man im ersten Falle 7 Kreuze, im zweiten 7 Be zu zuzählen; die vorhandenen gleichartigen Versetzungszeichen werden dabei zu doppelten, die entgegengesetzten heben sich auf. So hat *D-dur* 2 Kreuze; *Dis-dur* hat demnach $2 + 7 = 9$, und darunter zwei Doppelkreuze (*fisis* und *cisis*); *Des-dur* dagegen 2 Kreuze $+ 7 \text{ Be} = 5 \text{ Be}$, und zwar bekommen *f* und *c* keine Vorzeichnung. — 9) Die Vorzeichnung der gebräuchlichen *Dur*- und *Molltonarten* setzt man wie folgt.

	<i>G-dur.</i>	<i>D-dur.</i>	<i>A-dur.</i>	<i>E-dur.</i>	<i>H-dur.</i>	<i>Fis-dur.</i>
<i>C-dur.</i>						
	<i>E-moll.</i>	<i>H-moll.</i>	<i>Fis-moll.</i>	<i>Cis-moll.</i>	<i>Gis-moll.</i>	<i>Dis-moll.</i>
<i>A-moll.</i>						
	<i>F-dur.</i>	<i>B-dur.</i>	<i>Es-dur.</i>	<i>As-dur.</i>	<i>Des-dur.</i>	<i>Ges-dur.</i>
	<i>D-moll.</i>	<i>G-moll.</i>	<i>C-moll.</i>	<i>F-moll.</i>	<i>B-moll.</i>	<i>Es-moll.</i>

Man stellt dieses auch in Form eines Kreises dar, an dessen Peripherie rechts herum die Kreuztonarten, links herum die Betonarten zu finden sind; dieser Kreis heisst ein *Quintenzirkel*.

Aufgabe: Bilde von gegebenen Tönen (s. Aufgabe zur Ueb. 1) aus je eine *Dur*- und eine *Molltonartleiter* und setze die betreffende Vorzeichnung.

Lösung: Man besetzt von der *Tonica* aus bis zu deren *Octave* alle *Notenstufen* mit *Noten* (wie bei *a*) und setzt dann nach der *Einrichtung* der *Normalleitern* die betreffenden *Versetzungszeichen* (wie bei *b*); endlich setzt man die *Vorzeichnung* selbst (wie bei *c*.)

<i>a. H-dur.</i>		<i>b. 1. 1. 1/2. 1. 1. 1. 1/2</i>	<i>c.</i>
<i>a. B-moll.</i>		<i>b. 1. 1/2. 1. 1. 1/2. 1 1/2. 1/2.</i>	<i>c.</i>



8. Uebung.

Intervallenlehre (reine, grosse, übermässige, kleine und verminderte Intervalle.)

Erklärung: Bei genauerer Unterscheidung und Benennung von Intervallen (s. Ueb. 1) geht man von der Durtonartleiter aus. Die Intervalle, welche die einzelnen Stufen einer Durtonartleiter mit ihrem Grundtone bilden, heissen natürliche Intervalle. So ist $d-d$ eine natürliche Prime, $d-e$ eine natürliche Secunde, $d-fis$ eine natürliche Terz u. s. f. — Unter diesen natürlichen Intervallen nennt man nun die Primen, Quarten, Quinten und Octaven: rein; alle andern natürlichen Intervalle heissen gross. So ist $cis-gis$ eine reine Quinte, $cis-his$ eine grosse Septime. — Vergrössert oder verkleinert man diese natürlichen Intervalle um einen oder mehrere kleine Halbtöne, indem man die höheren Töne der Intervalle erhöht oder ~~vertieft~~ ZENEAKADÉMIA LISZT MŰZEUM so erhält man abgeleitete oder chromatische Intervalle. — Ein Intervall, welches einen kleinen Halbton grösser ist als ein reines oder ein grosses, heisst übermässig (*a*). Ist ein Intervall um einen kleinen Halbton kleiner als ein grosses, so nennt man es klein (*b*). Ein Intervall, welches einen kleinen Halbton kleiner ist als ein kleines oder ein reines, heisst vermindert (*c*). Ist ein Intervall grösser als ein übermässiges, oder kleiner als ein vermindertes, so heisst es doppeltübermässig (*d*) resp. doppeltvermindert (*e*).



Auf welche Weise die abgeleiteten Intervalle aus den natürlichen entstehen, erkennt man sehr bequem aus folgender Uebersicht:



doppeltü bermässige Intervalle

übermässige

reine (I, IV, V, u. VIII) — natürliche — grosse (II, III etc.)

kleine

verminderte

doppeltverminderte Interv.

Auch die Accorde erhalten je nach der Grösse, welche ihre einzelnen Intervalle haben, noch speciellere Namen (s. Ueb. 2). So nennt man den Durdreiklang: gross, den Molldreiklang: klein, weil der erstere eine grosse, der zweite aber eine kleine Terz hat. Die Dreiklänge $h—d^1—f^1$ und $c—e—g^{is}$ nennt man nach ihren Quinten: vermindert und übermässig. Der Sextaccord $es—g—cis$ ist nach seiner Sexte ein übermässiger Sextaccord. Die Nonenaccorde $c—e—g—b—d^1$ und $c—e—g—b—des^1$ heissen nach ihrer None grosser und kleiner Nonenaccord. — Die entsprechenden Namen der Septimenaccorde bildet man am richtigsten nach der Art des zu Grunde liegenden Dreiklanges und nach der Grösse der zugefügten Septime. So ist $c—e—g—h$ ein grosser Durseptimenaccord, $c—e—g—b$ ein kleiner Durseptimenaccord, (derselbe heisst auch: Hauptseptimenaccord,) $c—es—g—h$ ein grosser Mollseptimenaccord, $c—es—g—b$ ein kleiner Mollseptimenaccord, $c—es—ges—b$ ein klein vermindert Septimenaccord (kurz: kleiner Septimenaccord), $c—es—ges—bb$ ein vermindertvermindert Septimenaccord (kurz: vermindert Septimenaccord) und $c—e—gis—h$ ein gross-übermässiger Septimenaccord (kurz: übergrosser Septimenaccord). —



Zur Bezeichnung von Dreiklängen und Septimenaccorden benutzt man nur die hier genannten Benennungen, weil nur diese Accorde sich in Dur und Moll bilden lassen (s. Ueb. 9); man nimmt daher nur vier verschiedene Dreiklänge (Durdreiklang, Molldreiklang, verminderter Dreiklang und übermässiger Dreiklang) und die sieben vorhergenannten Septimenaccorde als wirkliche Stammformen an, aus denen man alle andern noch möglichen ähnlichen Zusammenklänge durch sogenannte »zufällige Erhöhung und Vertiefung« abzuleiten sucht.

Regeln: 1) Will man ein Intervall genauer bestimmen, so muss man sich stets erst zu dem tieferen Tone das gleichnamige natürliche Intervall suchen; natürlich heisst jedes Intervall, dessen höherer Ton in der Durtonartleiter des tieferen vorkommt. 2) Von den natürlichen Intervallen heissen:

Primen, Quarten, Quinten und Octaven: rein,
Secunden, Terzen, Sexten, Septimen, Nonen und Decimen: gross.

3) Uebermässige Intervalle entstehen durch Vergrösserung aus reinen und grossen Intervallen. 4) Kleine Intervalle entstehen durch Verkleinerung aus grossen. 5) Verminderte Intervalle entstehen durch Verkleinerung aus kleinen und reinen Intervallen.

Aufgabe: Von gegebenen Tönen aus (s. Ueb. 1) bilde folgende Intervalle:

a. reine, übermässige und verminderte Primen, Quarten, Quinten und Octaven.

b. grosse, übermässige, kleine und verminderte Secunden, Terzen, Sexten, Septimen, Nonen und Decimen.

Lösung:

a. 1. Primen: Reine. Uebermässige. Verminderte. 2. Quarten:

The musical notation illustrates the solution for part a. It shows four pairs of intervals on a grand staff (treble and bass clefs). The first pair shows a Prime (C-D), an augmented Prime (C-D#), and a diminished Prime (C-B). The second pair shows a Quart (C-F). Each pair is followed by 'u. s. f.' (and so forth).



Reine u. s. f. *b.* 1. Secunden: Grosse. Ueberm.

The image shows a musical score for two staves, Treble and Bass clef. The Treble staff contains three measures of music, each starting with a double bar line. The notes are: C4, D4, E4; C4, D4, E4; C4, D4, E4. The Bass staff contains three measures of music, each starting with a double bar line. The notes are: C3, D3, E3; C3, D3, E3; C3, D3, E3. The text 'u. s. f.' is written below the Bass staff in three places, corresponding to the three measures.

9. Uebung.

Leitereigene Accorde. Harmonische und enharmonische Mehrdeutigkeit der Accorde.

Erklärung: Ein Accord, dessen Töne alle einer und derselben Tonart angehören, ist in dieser Tonart ein leitereigener Accord. So ist der Dreiklang *e—g—h* in *C*-dur, in *D*-dur, in *E*-moll, in *G*-dur und in *H*-moll leitereigen. Kommt in einem Accorde ein Ton vor, welcher der betreffenden Tonart-leiter nicht angehört, so heisst der Accord für diese Tonart leiterfremd oder chromatisch. Der Dreiklang *a—cis¹—e¹* ist demnach für *C*-dur leiterfremd oder chromatisch. — Jeden leitereigenen Accord benennt man nach der Stufe, die der Grundton des Accordes in der betreffenden Dur- oder Molltonleiter einnimmt. Man spricht daher von Dreiklängen u. s. f. der 1., 2., 3., 4., 5., 6. und 7. Stufe in Dur und Moll. Bei dieser Benennung verwendet man wohl auch die lateinischen Namen der betreffenden Stufen (*Tonica* etc. s. Ueb. 7), und man erhält somit Dreiklänge, Septimen- und Nonenaccorde der *Tonica*, der Wechseldominante, der *Mediante* u. s. w. — Schriftlich kann man einen leitereigenen Accord kurz dadurch andeuten, dass man die betreffende Stufenzahl durch eine römische Ziffer bezeichnet. Hierbei schreibt man die Ziffern für Durdreiklänge gross (*I*, *V*), für Molldreiklänge dagegen klein (*i*, *iv*). Bei verminderten Dreiklängen hängt man der kleinen Ziffer noch eine Null an (*ii⁰*, *vii⁰*); bei übermässigen Dreiklängen setzt man über die grosse Ziffer einen Bogen (*III*). Bei Bezeichnung von Septimen- und Nonenaccorden hängt man an das Zei-



chen für den Dreiklang der betreffenden Stufe noch eine arabische 7 oder 9 (V^7 , VII^0_9). Die Tonart selbst bezeichnet man durch einen grossen oder einen kleinen Buchstaben ($C : I =$ Durdreiklang der ersten Stufe in C -dur, $g : VII^0_7 =$ vermindeter Septimenaccord der siebenten Stufe in G -moll). — Ein Accord, welcher nach Klang und Notirungsweise in mehreren Tonarten vorkommen kann, heisst *harmonisch-mehrdeutig*. So kann der Dreiklang $f—a—c^1$ harmonisch-mehrdeutig sein als $C : IV$, $F : I$, $B : V$ etc. — Ist ein Accord nur dem Klange nach, aber nicht in derselben Notirung in verschiedenen Tonarten möglich, so heisst er *enharmonisch-mehrdeutig*. So ist der Accord $h—d^1—f^1—as^1$ enharmonisch mehrdeutig, weil er als $h—d^1—f^1—gis^1$, $h—d^1—eis^1—gis$ etc. auch in andern Tonarten (als in C -moll) vorkommen kann, — und der Accord $des—f—as$ hat — neben seiner harmonischen Mehrdeutigkeit — als $cis—eis—gis$ etc. auch eine enharmonische Mehrdeutigkeit.

Regeln: 1) Leitereigene Accorde werden nur aus Tönen einer Tonartleiter gebildet. 2) Man unterscheidet und benennt sie nach derjenigen Stufe, welche der jedesmalige Grundton in der betreffenden Tonartleiter einnimmt.

Aufgabe: Bilde in den Tonarten: C , a , D , e , F , g , A , h , B , f , G , d , Es , fis , E , c , Fis , b , Cis , as , Des , ges , H , es , Gis und des 1) die leitereigenen Dreiklänge, 2) die leitereigenen Septimenaccorde in Stammform und Umkehrungen, und bezeichne sie nach den Stufen, auf denen sie stehen.

Lösung:

1. Dreiklänge.

The musical notation shows the first seven degrees of the C major scale and the first degree of the a minor scale. Each degree is represented by a treble clef staff with a triad of notes and its figured bass notation below. The degrees are labeled C: I, II, III, IV, V, VI, VII⁰, and a: I.



2. Septimenaccorde.

C: I⁷ 6 5 4 3 2 II⁷ u. s. f. A: I⁷ 6 5 u. s. f.

10. Uebung.

Stimmenwesen. Wohlklingende Formen der Dur- und Molldreiklänge.

Erklärung: Eine Tonverbindung heisst einstimmig, wenn eine einzige Menschenstimme zu ihrer Darstellung erforderlich ist. Sind mehrere Menschenstimmen zur Darstellung notwendig, so heisst die Tonverbindung mehrstimmig, und zwar je nach der erforderlichen Stimmenzahl: zwei-, drei-, vierstimmig etc. — Singen in einem mehrstimmigen Satze zwei verschiedene Stimmen an einer Stelle gleichzeitig denselben Ton, so stehen die Stimmen an dieser Stelle in Einklänge (*unisonus*). — Man zählt die Stimmen von oben nach unten, so dass stets die oberste Stimme die erste ist. Die erste oder höchste Stimme heisst: Oberstimme, die tiefste oder letzte dagegen Unterstimme; beide zusammen heissen auch: Aussenstimmen. — Zwischen den Aussenstimmen liegen die Mittelstimmen. — Ist ein mehrstimmiger Satz ein Vocalsatz (von *vox* — die Stimme), d. h. ist er für die Ausführung durch Menschenstimmen bestimmt, so unterscheidet und benennt man jede Tonreihe nach derjenigen Menschenstimme, welcher die Ausführung zufällt. Diese Stimmen dürfen (im Chorgesange) nur in folgendem Tonumfange angewendet werden.

Sopran.

Alt.

Tenor.

Bass.



Wendet man in einer Stimmklasse zwei getrennte Stimmen (1. u. 2. Sopran etc.) an, so darf die 1. Stimme die untere, die 2. aber die obere Grenze der betreffenden Stimme nicht ganz berühren. — Soprane und Alte heissen Frauenstimmen, Tenöre und Bässe dagegen Männerstimmen. Je nach den vereinigten Stimmen unterscheidet man Männerchöre und Frauenchöre; durch Vereinigung von Männer- und Frauenstimmen entsteht der gemischte Chor. — Schreibt man sämtliche Stimmen eines mehrstimmigen Satzes über einander, so erhält man die Partitur des betreffenden Tonsatzes. Für gemischten Chor setzt man dann gewöhnlich Sopran und Alt auf das obere Liniensystem mit dem Violinschlüssel, Tenor und Bass aber auf das untere System mit dem Bassschlüssel; die beiden Stimmen desselben Systems unterscheidet man dann durch Richtung der Notenstiele (*a*). Bekommt dagegen jede Stimme ihr eigenes System, so notirt man zwar Soprane, Alte und Bässe in den vorher genannten Schlüsseln, die Tenöre aber schreibt man im Violinschlüssel eine Octave höher, als sie klingen sollen (*b*). Notirt man für Männerchor, so bekommen die Tenöre das obere, die Bässe das untere Liniensystem (*c*); die Tenöre klingen dann eine Octave tiefer, als sie geschrieben sind. Für Frauenchor bekommen die Soprane das obere, die Alte das untere Liniensystem (*d*). — Die zusammengehörigen Liniensysteme werden durch die Klammer (Akkolade) verbunden.

The image contains four musical diagrams, labeled a, b, c, and d, illustrating different ways to notate voice parts in a choir score. Each diagram shows a set of staves with notes and stems, and a large bracket on the left side grouping the staves together.

- Diagram a:** Shows four staves. The top two staves are labeled 'Sopran.' and 'Alt.' and use a treble clef. The bottom two staves are labeled 'Tenor.' and 'Bass.' and use a bass clef. The notes are placed on the staves such that the stems of the top two staves point downwards and the stems of the bottom two staves point upwards.
- Diagram b:** Shows four staves. The top two staves are labeled 'Sopran.' and 'Alt.' and use a treble clef. The bottom two staves are labeled 'Tenor.' and 'Bass.' and use a bass clef. The notes are placed on the staves such that the stems of the top two staves point downwards and the stems of the bottom two staves point downwards.
- Diagram c:** Shows four staves. The top two staves are labeled 'Tenor I.' and 'Tenor II.' and use a treble clef. The bottom two staves are labeled 'Bass I.' and 'Bass II.' and use a bass clef. The notes are placed on the staves such that the stems of the top two staves point downwards and the stems of the bottom two staves point downwards.
- Diagram d:** Shows four staves. The top two staves are labeled 'Sopran I.' and 'Sopr. II.' and use a treble clef. The bottom two staves are labeled 'Alt I.' and 'Alt II.' and use a bass clef. The notes are placed on the staves such that the stems of the top two staves point downwards and the stems of the bottom two staves point downwards.



Ein consonirender Accord klingt nicht in allen Umkehrungen und Umlagerungen gleich gut. Der Umfang des Accordes, die Entfernung zwischen den einzelnen Stimmen, die Verdoppelung einzelner Töne und noch andere Umstände wirken auf den Klang der Accorde oft verändernd ein. Zur Erzielung eines möglichst hohen Grades von Wohlklang sind daher gewisse, durch Beobachtung gefundene Regeln (Wohlklangsregeln) zu beachten.

Regeln: 1) Der Stammaccord hat den vollsten und besten Klang; er ist daher auch am häufigsten zu verwenden. Weniger vollklingend wirkt der Sextaccord, und am allerwenigsten der Quartsextaccord. Folgt daher auf einen Stammaccord ein Sext- oder ein Quartsextaccord, so muss der Stammaccord möglichst auf guter Taktzeit liegen. Der Quartsextaccord als solcher ist zu Anfang und Schluss niemals, im Uebrigen aber möglichst selten und im strengen Satze (s. Ueb. 11) überhaupt nicht anzuwenden. 2) Der Umfang eines Accordes soll (ausser in der Stammform) in der Regel zwei Octaven nicht übersteigen; die Töne des Accordes sind so zu vertheilen, dass sie mit beiden Händen bequem zu greifen sind. 3) Die Entfernung zwischen Sopran und Alt einerseits, und zwischen Alt und Tenor andererseits, soll selten mehr als eine Sexte betragen; Bass und Tenor (oder überhaupt die beiden tiefsten Stimmen) dürfen sich weiter von einander entfernen, sie dürfen aber in tiefer Lage einander nicht zu nahe kommen. 4) Wenn ein Ton verdoppelt werden muss, so verdoppelt man am liebsten den Grundton; Terz und Quinte verdoppelt man nur dann gern, wenn sie (wie im Sext- und Quartsextaccorde) im Basse liegen. 5) Muss ein Ton ausgelassen werden, so darf dieses im freien Satze am seltensten die Terz sein; im strengen Satze lässt man nur im Anfangs- und Schlussaccorde die Terz aus. Leere Quarten und Quinten mit oder ohne Octavverdoppelung dürfen höchstens auf leichter Taktzeit auftreten. 6) Der Einklang soll möglichst nur in Accorden vorkommen, die auf leichter Taktzeit liegen.

Aufgabe*): Bilde von folgenden Accorden: *D, e, F, g,*

*) Diese und alle folgenden Aufgaben sind gleichzeitig am Klaviere durchzuüben.



As, b, C, d, E, f, G, a, B, c, Des, es, Fis, gis, Cis und *as* je drei Stammaccorde, drei Sext- und drei Quartsextaccorde in wohlklingenden vierstimmigen Formen, die dem Umfange der Stimmen des gemischten Chores entsprechen.

Lösung:

11. Uebung.

**Nachbartöne. Haupttöne. Durchgangs- und Zwischentöne.
Neben- oder Hülftöne. Wechselnoten.**

Erklärung: Die zweite Art tonischer Verwandtschaft ist die Verwandtschaft **Durch Nachbarschaft** (s. Ueb. 5). Töne, deren Erscheinen sich auf diese Tonverwandtschaft gründet, heissen **Nachbartöne**, während die Töne, zu denen sie gehören, **Haupttöne** oder **harmonische Töne** genannt werden. Es können zu jedem Tone eines Accordes Nachbartöne treten, wenn nur jeder Nachbarton in seinen Hauptton übergeht, oder sich in denselben auflöst (*a*). Steht auch vor dem Nachbartone einer seiner Haupttöne, so ist der Nachbarton **vorbereitet** (*b*); im entgegengesetzten Falle tritt der Nachbarton **unvorbereitet** oder **frei ein** (*c*). Vorbereitete Nachbartöne sind milder als unvorbereitete. — Jeder Nachbarton steht auf der zweiten Stufe über oder unter seinem Haupttone, ist also stets eine (kleine oder grosse) Secunde des Haupttones. Sind die Nachbartöne eines Accordtones in der Tonart, welcher der betreffende Accord angehört, leitereigen (s. Ueb. 9), so sind Hauptton und Nachbarton auch harmonisch verwandt; solche (sogenannte **diatonische**) Nachbartöne können einen grossen Halbton oder einen Ganzton von ihrem Haupttone entfernt sein;



liegt ein solcher Nachbarton von einem Accordtone nur einen Halbton, von einem anderen aber einen Ganzton ab, so ist er mit dem ersteren am nächsten verwandt. Sind die Nachbartöne chromatische Töne, so muss die Nachbarschaft eine möglichst nahe sein; chromatische Nachbartöne sollen daher nur einen grossen Halbton (kleine Secunde) von ihren Haupttönen entfernt sein. Diatonische Nachbartöne wirken milder und sind leichter sangbar als chromatische. Ausserdem können aber chromatische Nachbartöne auch die Einheit der Tonart zerstören; das ist besonders dann leicht der Fall, wenn die Nachbartöne in derjenigen Tonart diatonisch sind, in welcher der Accord, zu dem sie gehören, tonischer Dreiklang ist. Chromatische Nachbartöne sind daher nur mit Vorsicht anzuwenden. — Die Nachbartöne können auf leichter und auf schwerer Taktzeit eintreten; auf schlechter Taktzeit wirken sie weniger scharf und störend, als auf guter Taktzeit. Stehen Nachbartöne auf schlechter Taktzeit, so heissen sie Durchgangs- oder Zwischentöne, wenn sie zwischen zwei harmonischen Tönen liegen und zu beiden Tönen Nachbartöne sind (*d*), Neben- oder Hülftöne dagegen, wenn sie nur zu einem einzigen harmonischen Tone Nachbartöne sind (*e*). Auf guter Taktzeit heissen sie stets Wechselnoten (*f*). — Hat man nur für Singstimmen zu schreiben, so beschränkt man sich (namentlich in Tonsätzen kirchlichen Charakters) oft auf die Anwendung von mildwirkenden und leichtsangbaren Tonverbindungen; diese Schreibweise heisst strenger Satz oder strenger Styl. Dem gegenüber steht der freie Satz oder der freie Styl, in welchem auch die andern Wendungen gestattet sind.

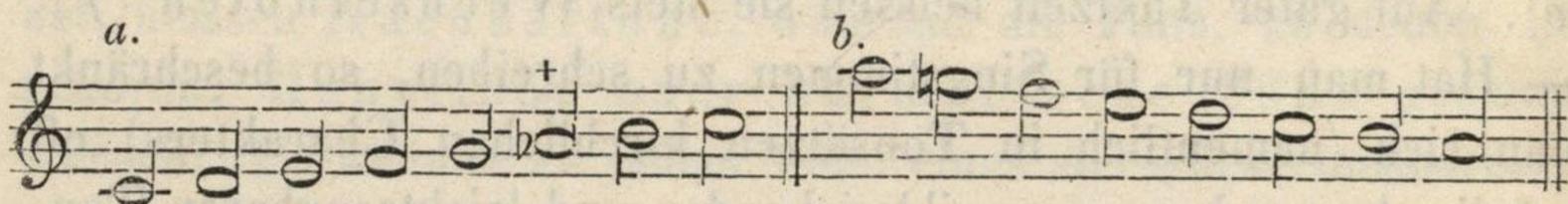
a.

b. *c.* *d.*





Die 6. Stufe der Durtonartleiter (*a* in C dur) gehört als tiefere Quinte der Medianten, die siebente Stufe in Moll (*gis* in A moll) dagegen als höhere grosse Terz der Dominante zu den wesentlichen Tönen der Tonart (s. Ueb. 7). Bestimmt man in Dur die sechste Stufe von der Tonica aus, so erhält man sie als tiefere grosse Terz der Tonica (*as* in C dur); die siebente Stufe in Moll von der Medianten aus bestimmt, ergibt sie als höhere Quinte der Medianten (*g* in A moll). Beide Töne können daher auch wohl als wesentliche Töne eingeführt werden, und demnach können die 6. Stufe in Dur und die 7. Stufe in Moll auch in chromatischer Veränderung als diatonische Töne vorkommen, sowohl in Accorden, wie als Nachbartöne. Fügt man diese chromatisch veränderten Töne in die Tonartleiter ein, so erhält man bei *a* die Durmolltonartleiter M. Hauptmanns, bei *b* die absteigende melodische Molltonartleiter*).



Die harmonische Verwandtschaft zwischen der 6. und 7. Stufe in Moll ist eine schwer verständliche (s. Ueb. 7); man hat daher diesen Schritt für unmelodisch erklärt und die 6. Stufe in Moll aufwärts als Durchgangston zwischen der fünften und siebenten Stufe**), die beide sehr nahe harmonisch verwandt sind, der siebenten Stufe genähert, indem man sie chromatisch erhöht hat. So erhielt man die aufsteigende melodische Molltonartleiter mit erhöhter 6. Stufe (*a — h — c¹ — d¹ — e¹ — fis¹ — gis¹ — a¹*). Demnach kann unter Umständen auch die erhöhte 6. Stufe in

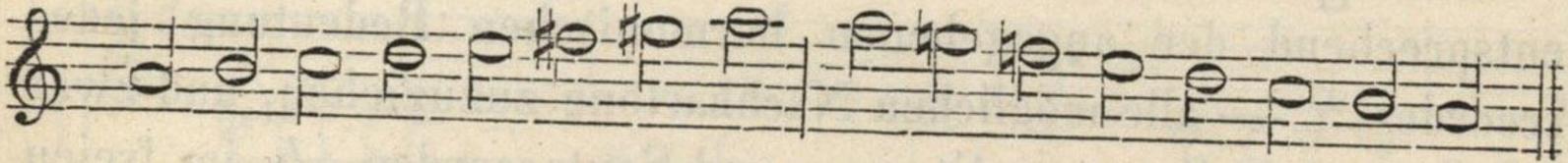
*) Siehe des Verf. »System«, S. 220 und »Elementarbuch« S. 56 ff. und Ueb. 18.

**) Siehe »Elementarbuch«, S. 56 ff.

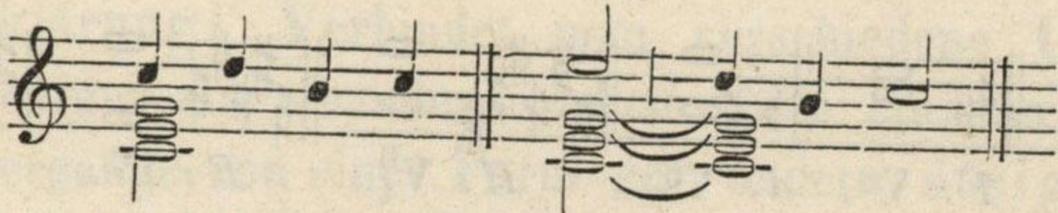


Moll auftreten, wenn sie nämlich als Nachbarton zur natürlichen 7. Stufe erscheint.

Die hier nachgewiesenen Formen der Molltonartleiter bilden die sogenannte alte oder melodische Molltonleiter (*a*), die aufwärts anders als abwärts lautet; im Gegensatze zu ihr heisst die früher besprochene (*b*) harmonisch oder neu (s. Ueb. 7).

a.*b.*

Regeln: 1) Jeder Nachbarton muss sich in derselben Stimme in seinen Hauptton auflösen. 2) Nach jedem Nachbartone muss immer erst der reine Accord wieder erklingen; zwei Nachbartöne dürfen nur dann direkt auf einander folgen, wenn sie beide in derselben Stimme liegen und zu demselben Haupttone gehören (*a*).

*a.*

3) Chromatische Nachbartöne dürfen mit ihren Haupttönen nur kleine Secunden bilden; diatonische Nachbartöne dürfen dagegen mit ihren Haupttönen grosse und kleine Secunden ausmachen. 4) Im freien Satze dürfen diatonische wie chromatische Nachbartöne vorbereitet und unvorbereitet auf leichter und auf schwerer Taktzeit erscheinen (als Durchgänge, Zwischentöne, Nebentöne, Hülfsstöne und Wechselnoten). 5) Chromatische Nachbartöne dürfen auch im freien Satze nur mit Vorsicht angewendet werden, namentlich wenn sie zu einem andern Accorde auftreten, als zum tonischen Dreiklange. 6) Im strengen Satze dürfen nur vorbereitete diatonische Nachbartöne auf leichter Taktzeit verwendet werden (als Durchgänge und als Nebentöne). 7) Ist ein



diatonischer Nachbarton von einem harmonischen Tone eine Ganztonstufe, von einem andern harmonischen Tone aber nur eine Halbtonstufe entfernt, so führt man ihn am besten in den letzteren Hauptton (*f* bei C dur nach *e* und nicht nach *g*). 8) In Dur kann die 6. Stufe, in Moll die 7. Stufe chromatisch vertieft als Bestandtheil der Tonart erscheinen; in Moll kann die 6. Stufe als Nachbarton zur richtigen 7. Stufe chromatisch erhöht werden.

Aufgabe: Zu den Tönen der folgenden Accorde sind — (entsprechend der angegebenen harmonischen Bedeutung jedes Accordes)* — alle möglichen Nachbartöne zuzuziehen, und zwar *a.* im strengen Satze zu Stamm- und Sextaccorden, *b.* im freien Satze zu jedem Accorde.

C: I. e: I. G: I⁶. a: I⁶. B: I⁶₄. f: I⁶₄. Es: V.

g: V. F: V⁶. d: V⁶. H: V⁶₄. E: IV. cis: IV⁶.

Lösung:

a. Im strengen Satze:

b. Im freien Satze.
(Auf leichter Taktzeit).

C: I. u. s. f. e: I.

*) Uebt man diese Aufgabe am Klaviere, so stimmt man das Ohr immer in die betreffende Tonart ein, indem man vor und nach jeder einzelnen Uebung die Tonartleiter und den tonischen Dreiklang der betreffenden Tonart angiebt.



(Auf schwerer Taktzeit)

u. s. f.

G: I⁶.

a. Im strengen Satze.

u. s. f.

a: I⁶.

12. Uebung.

Verbindungen zwischen verschiedenen vierstimmigen Formen eines und desselben Accordes. Bewegungsarten. Stimmführung. Verbotene Parallelen.

Erklärung: Verbindet man verschiedene Umlagerungen eines Accordes mit einander, so kann jede einzelne Stimme bei dem Uebergange von einer Form zur andern steigen, fallen oder liegen bleiben. Hierbei kann es vorkommen, dass sich nur immer eine Stimme bewegt, während die andern Stimmen liegen bleiben; es können aber auch mehrere oder alle Stimmen sich gleichzeitig fortbewegen (*a. 1. und 2.*). Vergleicht man je zwei und zwei Stimmen nach der Art ihrer Fortbewegung mit einander, so erhält man die verschiedenen (relativen) Bewegungsarten. Es giebt hiervon drei Gattungen: die gerade Bewegung (*motus rectus*), die Gegenbewegung (*motus contrarius*) und die Seitenbewegung (*motus obliquus*). — I. Schreiten zwei Stimmen gleichzeitig nach derselben Seite fort, d. h. steigen (*b. 1.*) oder fallen (*b. 2.*) sie beide zu gleicher Zeit, so stehen sie in gerader Bewegung. Die bei gerader Be-



wegung entstehenden gleichzeitigen Schritte zweier Stimmen heissen parallele Fortschreitungen oder Parallelen. Diese Parallelen unterscheidet und benennt man jedesmal nach dem Intervalle, zu dem beide Stimmen fortschreiten. Ergreifen also zwei Stimmen bei gerader Bewegung eine Octave, eine Sexte, eine Quinte, eine Quarte, eine Terz oder einen Einklang, so entstehen (je nach dem Intervall): Octavenparallelen (*c. 1. und d. 1.*), Sextenparallelen (*c. 2. und d. 2.*), Quintenparallelen (*c. 3. und d. 3.*), Quartparallelen (*c. 4. und d. 4.*), Terzparallelen (*c. 5. und d. 5.*) und Einklangparallelen (*c. 6. und d. 6.*). Ist in einem dieser Fälle das vorhergehende Intervall von derselben Art (bei Octavenparallelen eine Octave u. s. f.), so sind die betreffenden Parallelen ohne Weiteres erkennbar; sie heissen daher offenbare, wirkliche oder offene Parallelen (*c.*). Geht dagegen ein anderes Intervall vorher (bei Octavenparallelen eine Decime, Sexte, Quinte u. s. f.), so erkennt man die Parallelen erst, wenn man in der einen oder in der anderen Stimme Töne einschiebt. Solche Parallelen nennt man **Einschiebeparallelen**; dieselben gehören, da sie nicht ohne Weiteres erkannt werden, zu den verdeckten oder versteckten Parallelen (*d.*).

a. 1. 2. b. 1. 2. c. 1.

2. 3. 4. 5.

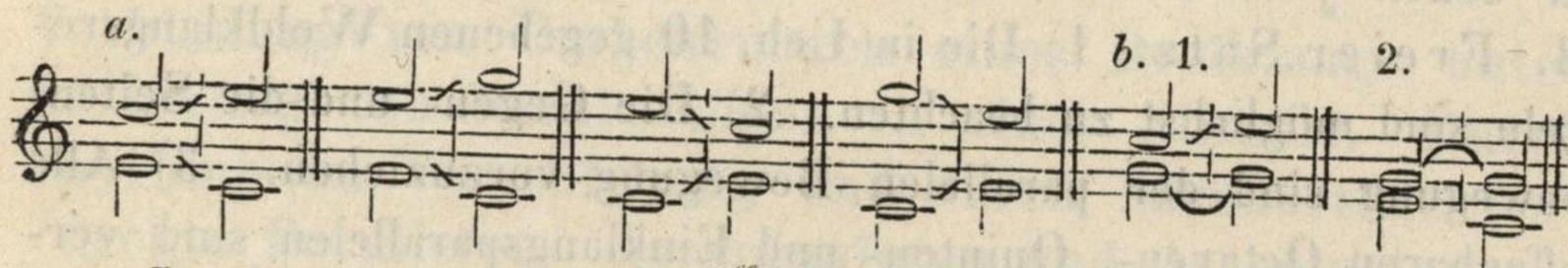
6. d. 1. 2.





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

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



In einem mehrstimmigen Satze können alle drei Bewegungsarten gleichzeitig stattfinden, da man ja jede Stimme mit jeder anderen vergleichen muss. Die Art und Weise, wie sämtliche Stimmen eines Satzes im Verhältniss zu einander fortschreiten, heisst die **Stimmführung** des Satzes. Die Stimmführung soll gut und fehlerfrei sein, d. h. sie muss so beschaffen sein, dass jede Stimme möglichst selbständig auftritt, jede einzelne Harmonie aber möglichst voll- und wohlklingend wirkt. Es ist also alles das zu vermeiden, was die Selbständigkeit der einzelnen Stimmen beeinträchtigen und den Wohlklang stören kann. Zu beachten sind somit zunächst die in Uebung 10 gegebenen Wohlklangsregeln. Die Selbständigkeit der Stimmen kann bei Anwendung der Gegen- und Seitenbewegung nicht leicht eine Einbusse erleiden, wohl aber bei Anwendung der geraden Bewegung oder der parallelen Fortschreitung. Um bei Anwendung derartiger Fortschreitungen die Selbständigkeit der einzelnen Stimmen nicht beeinträchtigen zu lassen, sind gewisse Regeln aufgestellt worden, die man **Stimmführungsregeln** nennt. Dieselben sind im



strengen Satze ganz streng zu beachten; im freien Satze dagegen sind nur wirklich auffällige und bemerkbare Verstösse gegen die Zwecke einer guten Stimmführung zu vermeiden.

Regeln: A. Strenger Satz. 1) Die in Ueb. 10 gegebenen Wohlklangsregeln gelten unter allen Bedingungen, sobald sie nicht zu Fehlern gegen die wichtigeren Stimmführungsregeln Veranlassung geben. 2) Jede einzelne Stimme soll höchstens eine Sexte auf- oder abwärtsspringen; die Octave gilt nicht als Sprung. 3) Die Gegen- und die Seitenbewegung sind der geraden Bewegung stets vorzuziehen. 4) Alle offenbaren und verdeckten*) Octaven-, Quinten- und Einklangsparellen sind zu vermeiden. 5) Verboten sind offenbare und verdeckte Quartensparellen, wenn der Bass dabei betheiligt ist. 6) Verboten sind parallele Sprünge, in denen jede Stimme weiter als eine grosse Terz springt.

B. Freier Satz. 1) Die in Ueb. 10 gegebenen Wohlklangsregeln sind möglichst zu beachten. 2) Die Gegen- und die Seitenbewegung sind der parallelen Bewegung vorzuziehen. 3) Alle offenbaren Octaven-, Quinten- und Einklangsparellen sind verboten; verdeckte Octaven-, Quinten- und Einklangsparellen sind möglichst zu vermeiden, wenigstens an auffälligen Stellen (zwischen den Aussenstimmen u. s. f.). 4) Offenbare Quartensparellen bei Betheiligung der Bassstimme müssen vermieden werden. 5) Allzugrosse parallele Sprünge sind möglichst zu umgehen.

Aufgabe: Verbinde (unter Berücksichtigung der in Ueb. 10 gegebenen Accorde) verschiedene Stammformen und Umkehrungen eines und desselben Accordes regelrecht mit einander, und zwar *a.* im strengen, *b.* im freien Satze.

*) Verdeckte Octaven- und Quintensparellen sind im strengen Satze überhaupt nur in dem einen Falle erlaubt, der bei den jetzigen Uebungen nicht eintreten kann, wenn nämlich die eine Stimme dabei stufenweise, die andere aber sprungweise fortschreitet (s. Ueb. 15).



Lösung:

a. Im strengen Satze.

b. Im freien Satze.

13. Übung.

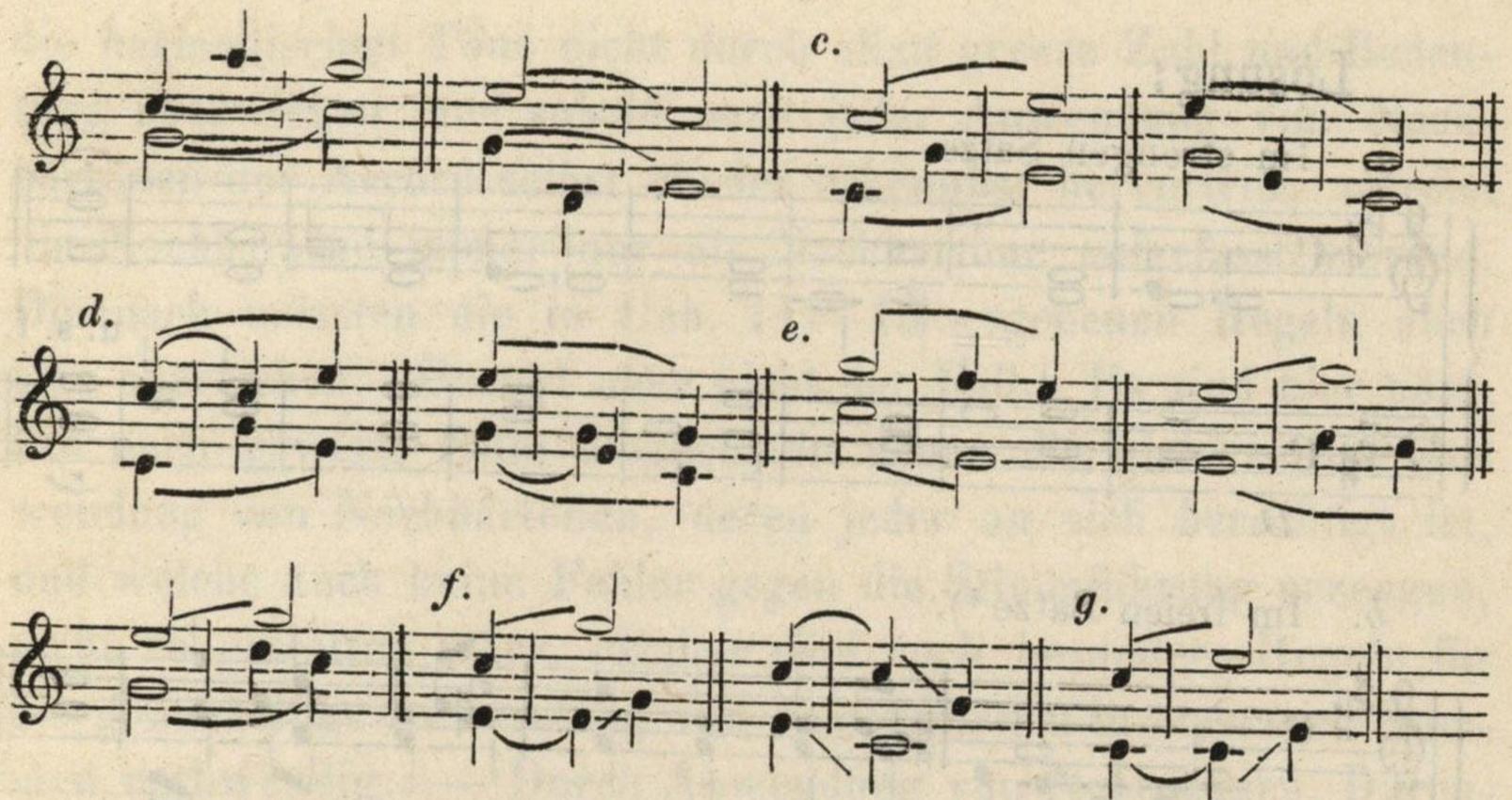
Verbindung von Umkehrungen eines Dreiklangs unter Zuziehung von Nachbartönen in einer Stimme. Durch rhythmische Verschiebung und durch Nachbartöne verdeckte Parallelen. Accentquinten und Accentoctaven.

Erklärung: Zu jedem Tone jeder Accordform können nun Nachbartöne zugezogen werden (s. Ueb. 11). Mit Beachtung der in Ueb. 10—12 gegebenen Regeln reicht man hier indessen noch nicht vollkommen aus. Denn oft entstehen durch Anwendung von Nachbartönen Verstösse gegen die Stimmführungsregeln, die in der Harmonieverbindung selbst noch nicht vorhanden waren (a.), oder es werden bereits vorhandene Fehler auffälliger und bemerkbarer (b.), oder endlich die Nachbartöne geben mit neueintretenden Accordtönen zu scharfe Dissonanzen (c.). Man hat daher auch bei Anwendung von Nachbartönen nur in einer Stimme die grösste Aufmerksamkeit anzuwenden.



Andererseits können aber durch Anwendung von Nachbar-
tönen vorhandene Fehler scheinbar verschwinden, ohne dass die
Wendung wirklich ganz fehlerlos wird. So scheinen die Quin-
ten- und Octavenparallelen bei *a* zu den in der Anmerkung zu
Ueb. 12 angedeuteten erlaubten Fällen zu gehören; bei *b* werden
die Quinten und Octaven sogar durch Gegenbewegung erreicht,
es sind also scheinbar gar keine Parallelen mehr vorhanden. In-
dessen genügt diese Art der Verdeckung keineswegs, um die
Fehler gegen die Stimmführungsregeln, welche bei Weglassung
der Nachbartöne sichtbar werden, zu rechtfertigen. Es sind diese
Fälle denen bei *c*. ähnlich, wo zwischen den accentuirten Tönen
Fehler entstehen, die durch die auf leichter Taktzeit stehenden
Töne scheinbar verdeckt sind, aber sofort sichtbar werden, wenn
man die minderwichtigen Töne weglässt. Solche Octaven- und
Quintenparallelen nennt man *Accentoctaven* und *Accent-*
quinten, und auch diese Art des Verdeckens ist — wenigstens
im strengen Satze — ungenügend. — Etwas anders ist es in den
Wendungen bei *d*., wo die fehlerhaften Fortschreitungen auf
leichter Taktzeit liegen; derartige Fehler sind weniger auffällig
und daher im freien Satze wohl zulässig. Diesen Fällen ganz
ähnlich sind die Wendungen bei *e*., in denen die Octaven- und
Quintenparallelen durch Anwendung eines Nachbartons auf guter
Taktzeit umgangen werden; auch gegen ihren Gebrauch im freien
Satze lässt sich nichts Wesentliches vorbringen. — Aehnlich
wie mit den Octaven- und Quintenparallelen auf unaccentuirten
Takttheilen verhält es sich endlich auch mit denjenigen Fällen, in
denen man die Parallelen dadurch umgeht, dass man eine Stimme
später eintreten lässt als die andere (*f*). Indessen genügt auch
diese Art, Fehler zu verdecken, nicht unter allen Umständen.
Man kann durch sie allenfalls verdeckte Octaven-, Quinten- und
Quartenparallelen, die nicht allzu auffällig sind, verbessern, niemals
aber offenbare, wenigstens keine offenbaren Octavenparallelen (*g*).





Regeln: 1) Die Anwendung von Nachbartönen ist hier immer nur in einer einzigen Stimme gestattet; im Uebrigen sind alle Regeln zu beachten, welche in Ueb. 12 für die Stimmführung und in Ueb. 11 über den Gebrauch von Nachbartönen gegeben sind. 2) Ausserdem ist noch darauf zu achten, dass durch Einschleichen von Nachbartönen Fehler gegen die Stimmführungsregeln weder auffälliger werden, noch neu entstehen. 3) Durch Anwendung von Nachbartönen auf leichter Taktzeit können Fehler gegen die Stimmführungsregeln weder im strengen noch im freien Satze genügend verdeckt werden. 4) Durch Anwendung von Nachbartönen auf guter Taktzeit (Wechselnoten) können im freien Satze weniger auffällige Fehler gegen die Stimmführungsregeln verbessert werden. 5) Accentoctaven, Accentquinten etc. sind in jedem Falle zu vermeiden, wenigstens im strengen Satze. 6) Durch Aufhalten der einen Stimme, so dass der Fehler erst auf leichter Taktzeit bemerkbar wird, kann man minder auffällige Fehler genügend verdecken, niemals aber offenbare Octavenparallelen und allzu auffällige Quinten- und Quartenparallelen. 7) Nachbartöne und neueintretende Accordtöne dürfen nicht zu stark dissoniren.

Aufgabe: In den in vorhergehender Aufgabe geübten Accordverbindungen sind Nebentöne, Durchgänge und Wechselnoten anzubringen, und zwar *a.* im strengen, *b.* im freien Satze.



Lösung:

a. Im strengen Satze.

D. u. s. f.

b. Im freien Satze*).

D.

Oder einfacher.

D.

14. Uebung.

Durchgänge, Nebentöne und Wechselnoten gleichzeitig in mehreren Stimmen.

Erklärung: Durchgänge, Nebentöne und Wechselnoten können auch in mehreren Stimmen (a), ja in allen Stimmen (b) gleichzeitig angewendet werden. So lange die Nachbartöne

*) Hier sind möglichst viele Nachbartöne, und besonders möglichst viel chromatische Nachbartöne zugezogen, um einen kleinen Beweis für die grosse Mannigfaltigkeit der bereits möglichen Wendungen beizubringen; gewöhnlich werden die Uebungen in einfacherer Weise ausgeführt.



die harmonischen Töne nicht durch allzu grosse Zahl und Bedeutung überwiegen, und sobald nach jeder Anwendung von Nachbartönen der Accord selbst wieder erkennbar hervortritt, werden die Nachbartöne immer nur als Nachbartöne aufgefasst werden. Demnach müssten die in Ueb. 11—13 gegebenen Regeln auch hier ausreichen. Das ist aber nicht der Fall. Es sind hier nämlich noch gewisse Fälle möglich, in denen die gleichzeitige Anwendung von Nachbartönen, deren jeder an sich berechtigt ist, und welche auch keine Fehler gegen die Stimmführung erzeugen, nicht zu gestatten wäre. Daher sind noch besondere Regeln für die gleichzeitige Anwendung von Nachbartönen in mehreren Stimmen nothwendig. — Durch Anwendung von Nebentönen, Durchgängen und Wechselnoten in mehreren Stimmen entstehen (s. die folgenden Beispiele) die allermannigfaltigsten Zusammenklänge; diese müssen hier auch an sich betrachtet werden. Zunächst müssen dieselben stets als wirklich durch Nachbartöne entstanden aufgefasst werden; entstehen daher durch Anwendung von Nachbartönen solche Zusammenklänge, in denen die harmonische Verwandtschaft zwischen den einzelnen Tönen zu leicht verständlich ist, so werden diese Zusammenklänge als neue Harmonien oder Accorde aufgefasst, und die Wirkung der Nachbartöne wird eine ganz andere, als man beabsichtigt. Solche leicht verständliche Zusammenklänge sind z. B. leere reine Octaven (*c*), Quinten (*d*) und Quartan (*e*), ferner Dur- und Molldreiklänge in der Grundform (*f*) und in ähnlichen Formen. Treten zwischen solchen Zusammenklängen noch andere Töne auf, durch welche die harmonische Verwandtschaft etwas schwerer erkennbar wird (*g*), so können die erwähnten Uebelstände theilweise oder gänzlich verschwinden. — Ferner entstehen zwischen an sich berechtigten Nachbartönen oft sehr scharfe Dissonanzen (*h*), die um des Wohlklanges willen ebenfalls zu vermeiden sind. Hierher gehören die Fälle, in denen zwischen den Nachbartönen folgende Intervalle entstehen: verminderte und übermässige Primen und kleine Secunden mit ihren Erweiterungen und Umkehrungen (übermässige und verminderte Octaven, kleine Nonen und grosse Septimen), und ferner: grosse Secunden, verminderte Terzen und



übermässige Quinten. Auch hier kann ein Fehler durch das Dazwischentreten anderer Töne etwas gemildert werden. — Endlich entstehen, wenn in einer Stimme ein chromatischer Nachbarton auftritt, bei paralleler Fortschreitung oft zu ungleichartige Schritte in den parallelen Stimmen (*i*), während das Ohr ganz gleichartige Schritte erwartet. Auch diese Wendungen sind zu umgehen, und man hat dann lieber auch in der zweiten Stimme den chromatischen Nachbarton zu nehmen (*k*). Auch bei diesen Wendungen kann durch das Dazwischentreten anderer Stimmen manches verdeckt werden. — Alle diese Rücksichten haben im strengen Satze strengere Geltung, als im freien; ausserdem wendet man im strengen Satze nicht so oft wie im freien in mehr als zwei Stimmen gleichzeitig Nachbartöne an, weil mit der Zahl der gleichzeitigen Nachbartöne auch die Schwierigkeit ihrer Auffassung wachsen muss.

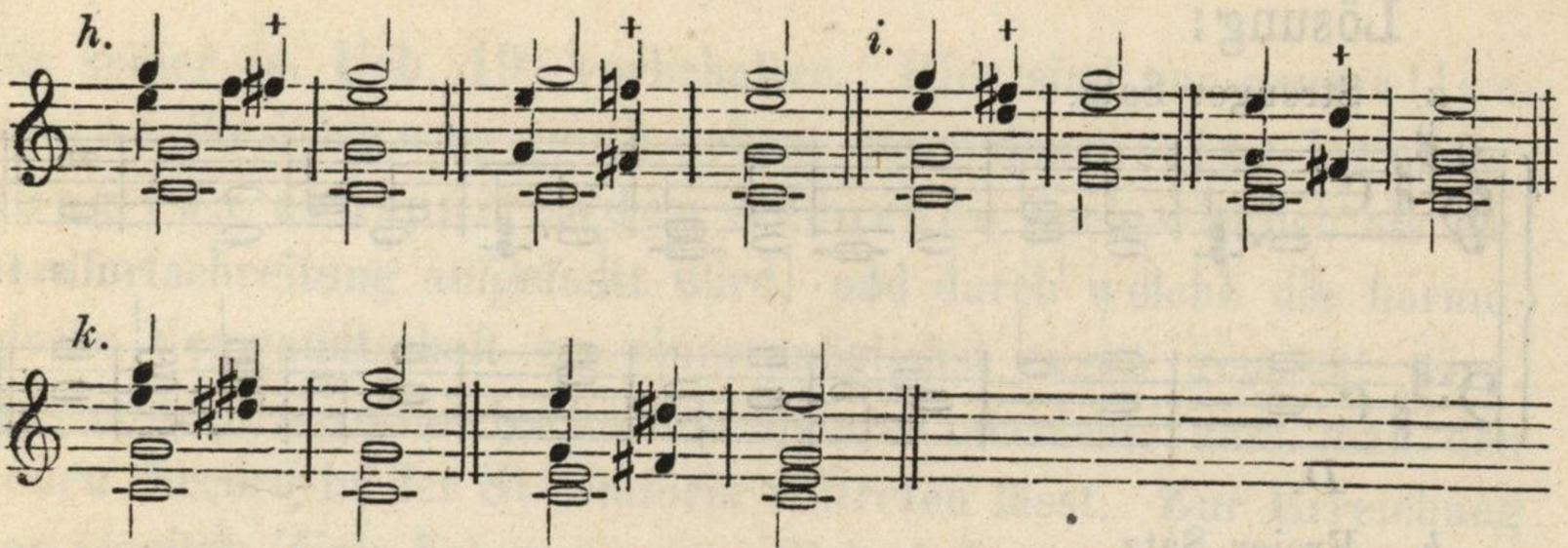
a. b.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

c. d.

e. f. g.





Regeln: 1) Alle Regeln aus Ueb. 10—13 gelten auch hier. 2) Nach jeder Anwendung von Nachbar­tönen muss stets erst der Accord ohne Nachbar­töne wieder erklingen. 3) Zwischen den Nachbar­tönen selbst dürfen keine Zusammenklänge entstehen, deren harmonische Verwandtschaft zu leicht erkennbar ist (leere reine Octaven, Quinten und Quarten und Dur- und Molldreiklänge in der Grundform). 4) Die durch Nachbar­töne gebildeten Zusammenklänge dürfen nicht zu stark dissoniren; zu vermeiden sind also: verminderte und übermässige Primen und kleine Secunden mit ihren Umkehrungen und Erweiterungen, und ferner die grosse Secunde,  die verminderte Terz und die übermässige Quinte. 5) Tritt bei paralleler Fortschreitung zwischen zwei Stimmen in der einen Stimme ein chromatischer Nachbar­ton ein, so müssen die Schritte bei der Auflösung in beiden Stimmen Halb­tonschritte sein. 6) Im strengen Satze sollen nur selten in mehr als in zwei Stimmen gleichzeitig Nachbar­töne auftreten. 7) Fehler gegen die Regeln 3—5 sind weniger bemerkbar, wenn in mehr als zwei Stimmen Nachbar­töne auftreten, oder wenn wenigstens die Stimmen, welche die Nachbar­töne singen, durch andere Stimmen von einander getrennt sind. 8) Das Quinten­verbot bezieht sich nur auf die direkte Folge reiner Quinten; folgt daher eine verminderte Quinte auf eine reine, oder umgekehrt, so ist dies im freien Satze ganz unbedenklich.

Aufgabe: In den Accordverbindungen von Ueb. 12 und 13 sind Nachbar­töne in mehreren Stimmen gleichzeitig anzubringen, und zwar *a.* im strengen Satze, *b.* im freien Satze.



Lösung:

a. Strenger Satz.

D.

b. Freier Satz.

e.

15. Uebung.

Accordfortschreitungen.

Erklärung: Bei Anwendung von Nachbartönen in mehreren Stimmen können zwischen den Nachbartönen selbst und zwischen ihnen und den liegenbleibenden harmonischen Tönen alle überhaupt möglichen Zusammenklänge entstehen, also auch alle Arten consonirender und dissonirender Accorde. Und gleichwohl ist hierbei von Accordverbindungen nicht die Rede; ja es entstehen, wenn jene Zusammenklänge wirklich als Accorde aufgefasst werden, oft Unzuträglichkeiten (Ueb. 14. Regel 3), die nur darauf beruhen, dass das Ohr eine Accordfortschreitung hört, die nicht allen Bedingungen der Tonverwandtschaft entspricht. Sollen nämlich zwei Accorde als solche einander folgen, so ist es erforderlich, dass zwischen den Tönen beider Accorde eine harmonische Tonverwandtschaft vorhanden und auffassbar ist, d. h. die Töne des zweiten Accordes müssen sich durch die Grundintervalle von den Tönen des ersten Accordes aus bestimmen lassen. Wann und unter welchen Einschränkungen dieses der Fall ist, das wird erst später nachgewiesen werden (s. Ueb. 18 und 20); ebenso bleibt die Behandlung von dissonirenden Accorden



für später (s. Ueb. 19) vorbehalten. Hier sind nur ganz allgemeine Bedingungen zu geben, unter denen eine Verbindung von consonirenden Accorden auch wirklich als Accordfortschreitung aufgefasst wird, und durch welche die harmonische Verwandtschaft zu einer möglichst engen gemacht wird. Das erstere wird am leichtesten dadurch erreicht, dass man den neuen Accord in der Stammform auftreten lässt. Zur Erreichung des zweiten Ziels hat man namentlich dafür zu sorgen, dass zu der harmonischen Verwandtschaft, die zwischen den Accorden vorhanden ist, auch noch eine möglichst nahe Verwandtschaft durch Nachbarschaft zwischen je zwei Tönen derselben Stimme tritt. Beides ist besonders bei fernverwandten Accorden zu beachten. — Aus diesen Gründen ergreift die Bassstimme am liebsten den Grundton des neuen Accordes, und die andern Stimmen machen möglichst kleine Schritte. So sind die Beispiele unter *a* bei *b* dadurch verbessert, dass eine Stimme einen Halbtonschritt bekommen hat; neben der etwas schwerverständlichen harmonischen Verwandtschaft entsteht dadurch eine möglichst enge Verwandtschaft durch Nachbarschaft. Im Beispiele *a. 1.* erscheint eine Quintenparallele; bei *a. 2.* tritt der sogenannte unharmonische Querstand auf, indem hier ein und derselbe Ton nach einander in zwei verschiedenen Stimmen chromatisch verändert erscheint; bei *a. 3.* macht die eine Stimme einen übermäßigen Secundenschritt. Alle diese Erscheinungen, die meist bei Verbindungen fernverwandter Accorde auftreten, sind in den besser klingenden Beispielen bei *b. 1, 2* und *3* verschwunden, Grund genug, sie überhaupt zu verbieten. Verdeckte Quinten- und Octavenparallelen, in denen eine Stimme stufenweise, die andere sprungweise fortschreitet, kommen nur bei sehr nahe verwandten Accorden vor und sind deshalb unbedenklich (*c*).



3. c.

Regeln: 1) Alle Stimmführungsregeln (s. Ueb. 12) haben auch hier ihre Gültigkeit, nur ist zu bemerken, dass Einschiebeoctaven und Einschiebequinten dann unbedenklich und auch im strengen Satze erlaubt sind, wenn eine Stimme stufenweise, die andere dagegen sprungweise fortschreitet. 2) Die Bassstimme macht gern grössere Schritte. Springt sie, so geht sie am besten in den Grundton des neuen Accordes über; zu Terz und Quint des neuen Accordes soll sie möglichst nur stufenweise gelangen. 3) Haben zwei Accorde einen gemeinschaftlichen Ton, so wird er in derselben Stimme (nur im Basse nicht) festgehalten. Die anderen Stimmen (mit abermaliger Ausnahme des Basses) schreiten zu den nächstliegenden Tönen fort, namentlich wenn sie dadurch Halbtonschritte bekommen. 4) Alle Stimmen sind so zu führen, dass der neue Accord möglichst vollständig und in möglichst wohlklingender Form erscheint. 5) Der unharmonische Querstand ist zu umgehen, indem man die chromatisch veränderten Noten sich wenigstens einmal in derselben Stimme folgen lässt. 6) Keine Stimme soll einen Sprung von einer übermässigen Secunde machen.

Aufgabe: Uebe folgende Accordschritte und deren Umkehrungen so, dass der jedesmalige erste Accord in jeder seiner Umkehrungen dreimal erscheint: 1) *C*: I + V, 2) *f*: I + V, 3) *E*: I + IV, 4) *b*: I + IV, 5) *Es*: I + III, 6) *G*: I + II, 7) *H*: I + VI, 8) *g*: I + VI, 9) *As*: I + V, 10) *B*: I + IV, 11) *h*: I + V, 12) *c*: I + IV.



Lösung:

1. C: I + V.

2. f: I + V.

16. Uebung.

Nebentöne, Durchgänge und Wechselnoten zwischen verschiedenen Accorden. Liegende Töne, Vorhalte und Vorausnahmen.

Erklärung: Wie zwischen den verschiedenen Umkehrungen eines und desselben Dreiklangles Nebentöne, Durchgänge und Wechselnoten auftreten können, so auch bei dem Uebergange



aus einem Accorde in den andern (*a*). Entspricht ihre Anwendung den aus Ueb. 11—14 bekannten Regeln, so sind sie vollkommen berechtigt. — Ausserdem sind aber noch folgende Fälle möglich.

I. Ein Accordton — (auch gleichzeitig mehrere Accordtöne) — bleibt zu den folgenden Accorden liegen, bis er wieder Accordton wird, oder als Nachbarton in einen Accordton übergehen kann (*b*). Auf diese Weise entstehen längere Vorhalte, ausgehaltene oder liegende Töne und Orgelpunkte*).

II. Man kann in einer Stimme (oder in mehreren Stimmen) einen Ton des ersten Accordes noch einige Zeit festhalten, während in den andern Stimmen der neue Accord an der erwarteten Stelle eintritt; der festgehaltene Ton geht dann erst später in den betreffenden Ton des neuen Accordes über (*c*). Diese Fälle heissen: Vorhalte oder Retardationen. Die Stelle, an welcher die vorgehaltenen Töne harmonische Töne sind, heisst die Vorbereitung des Vorhalts; der Vorhalt selbst bildet mit den dazu eintretenden Tönen des neuen Accordes den Anschlag des Vorhalts; die Stelle, an welcher der Vorhalt in den neuen Accord übergeht, nennt man Auflösung des Vorhalts. Am mildesten wirken diese Vorhalte, wenn die ausgehaltenen Töne als blosse Nachbartöne zu ihren Auflösungstönen erscheinen, wenn sie sich also durch stufenweises Fortschreiten in derselben Stimme auflösen, — und zwar wirkt ein abwärts gehender Schritt milder als ein steigender.

III. Nimmt die eine oder die andere Stimme einen Ton des folgenden Accordes früher, als der neue Accord erwartet wird (*d*), so entsteht eine Vorausnahme oder Anticipation. Solche Vorausnahmen treten immer auf leichter Taktzeit ein und dürfen nicht zu lange auf ihre Auflösung warten lassen, d. h. nicht allzu frühe vor ihrem Accorde auftreten. —

Alle auf diese Weise entstehenden Zusammenklänge heissen zufällige Dissonanzen. Da alle Arten solcher Dissonanzen neben einander auftreten und beliebig längere oder kürzere Dauer

*) Siehe des Verf. »System«, S. 285 ff. und »Elementarb.« S. 140 ff.



haben können, so entwickeln sich mit ihrer Hülfe aus den einfachsten Harmonieverbindungen schon die complicirtesten mehrstimmigen Sätze; so ergiebt sich der Satz bei *e* aus der einfachen Grundlage bei *f*.

a.

C: I V I G: I V I *f*: I IV I

b.

Des: II V I B: I V I

c.

d.

e.

h: I V I *c*: I V I



A: I V⁶ IV⁶ I⁶₄ V I V V⁶ I
fis: III I V

Regeln: 1) Zwischen den Tönen richtig verbundener Accorde können Durchgänge, Nebentöne und Wechselnoten unter denselben Bedingungen (Ueb. 11—14) auftreten, wie zwischen den verschiedenen Umkehrungen desselben Dreiklangs. 2) Liegende Töne, Orgelpunkte und längere Vorhalte werden so lange fest gehalten, bis sie wieder harmonische Töne sind, oder als Nachbartöne in harmonische Töne übergehen. 3) Vorhalte müssen in derselben Stimme vorbereitet werden und sich durch stufenweises Fortschreiten auflösen. Der Anschlag des Vorhalts fällt auf die schwere Taktzeit. 4) Im strengen Satze werden die vorgehaltenen Töne durch stufenweises Abwärtsschreiten aufgelöst. 5) Vorausnahmen treten stets auf leichter Taktzeit ein. 6) Alle dissonirenden Zusammenklänge, welche durch Wechselnoten, Durchgänge, Nebentöne, Vorhalte, Vorausnahmen, liegende Töne und Orgelpunkte entstehen, heissen zufällige Dissonanzen.

Aufgabe: In den in voriger Aufgabe geübten Accordverbindungen sind zufällige Dissonanzen anzubringen; jeder einzelne Accord ist in der Weise von Ueb. 13 zu behandeln.

Lösung:

1. C: I + V. (frei).



f: I + V (streng).

(frei).

17. Uebung.

Choralbearbeitungen nach gegebenen Accorden.

Erklärung: Bei Choralharmonisirungen bekommt in der Regel jeder Melodieton einen neuen Accord oder doch eine andere Umlagerung desselben Accordes. Im strengen Satze beschränkt man sich hierbei gänzlich auf die accordische Anwendung von Dur- und Molldreiklängen in der Stammform und als Sextaccorde. Jeder andere Zusammenklang entsteht dann nur durch Anwendung von zufälligen Dissonanzen. — Im freien Satze wendet man auch den Quartsextaccord von Dur und Moll und noch einige andere (dissonirende) Zusammenklänge accordisch an. Hier ist jedoch auch im freien Satze nur noch der erstere Accord (der Quartsextaccord) — und zwar sehr selten — zu verwerthen; alle andern Zusammenklänge lässt man durch zufällige Dissonanzen entstehen. — Die Töne der consonanten Accorde kann man im strengen wie im freien Satze noch mit zufälligen Dissonanzen ausschmücken. Die Melodie darf dabei aber nicht verändert werden. — Die Accorde sind in den Beispielen zur folgenden Aufgabe nach ihrer Bedeutung für die betreffende Tonart angegeben (s. Ueb. 9); die einzufügenden zufälligen Dissonanzen haben sich nach der jedesmaligen Tonart zu richten. Es handelt sich bei diesen Choralbearbeitungen also nur um die Anwendung der in Ueb. 10—16 gegebenen Mittel.

Regeln: 1) Alle in Ueb. 10—16 gegebenen Regeln sind zu beachten. 2) Nur Dur- und Molldreiklänge sind als Accorde zu behandeln, im strengen Satze und stets am Anfange und am



Schlusse sogar nur die Stammformen und die Sextaccorde; zwischen ihren Tönen sind zufällige Dissonanzen anzubringen, aber nicht in der Melodie. 3) Alle andern gegebenen Accorde lässt man durch Anwendung von Durchgängen, Nebentönen, Wechselnoten, Vorhalten und dergl. entstehen.

Aufgabe: Bearbeite jeden folgenden Choral — (den ersten im strengen, den andern im freien Satze) fünf bis sechs mal vierstimmig nach den gegebenen Accordfolgen.

a. (Allein Gott in der Höh.) Für strengen Satz.

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

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

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

b. (In allen meinen Thaten.) Für freien Satz.

F: I IV VII⁰ I I IV V⁷ I I I C: IV I IV

IV V⁷ I F: V⁷ VI V I I V III VI V I g: V⁷

I V. F: I I C: IV I IV IV V⁷ I F: V⁷

I II I IV I V⁷ I.



Lösung:

a. Strenger Satz.

b. Freier Satz.

18. Uebung.

Harmonische Verwandtschaft zwischen Accorden. Die leitereigenen Consonanzen der Tonart in ihren Verbindungen.

Erklärung: Zwei Accorde, die einander als solche folgen, müssen mit einander harmonisch verwandt sein. Die Töne des zweiten Accordes müssen sich also dadurch finden lassen, dass man von Tönen des ersten Accordes aus die Grundintervalle einzeln oder in Verbindung mit einander abmisst. Die harmonische Verwandtschaft kann nun nach Art, Charakter und Grad sehr verschieden sein, und selbst ein und derselbe Schritt kann unter verschiedenen Bedingungen sehr verschiedenartig wirken. Denn zur Bestimmung der Töne des zweiten Accordes müssen bald



sung der fernliegenden Verwandtschaft bleibt, zum Zwecke überraschender Modulationen (s. Ueb. 21) und in vielen ähnlichen Fällen die fernstverwandten Accorde in einander übergehen.

a.

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa

Bei schnellerem Accordwechsel aber, und um einheitlichere Tonsätze zu erhalten, müssen die Accorde so aufeinander folgen, dass die Grundintervalle bei einer ganzen Accordreihe immer von einem und demselben Tone aus, oder doch von nahe verwandten Tönen aus abzumessen sind. Eine wirkliche Einheit ergibt sich aber nur dann, wenn die vermittelnden Töne einem und demselben consonirenden Dreiklange angehören (s. Ueb. 7); eine solche Einheit heisst eine Tonart. Die Accorde einer Tonart müssen leitereigen sein (s. Ueb. 9), d. h. sie sind aus den Tönen der Tonartleiter zu bilden. Auch zwischen diesen Accorden ist die Art der Verwandtschaft noch sehr verschiedenartig; in dieser Uebung ist nun die Verwandtschaft zwischen den leitereigenen Consonanzen der Tonart zu betrachten. — In jeder Durtonart sind die Dreiklänge der 1., 2., 3., 4., 5. und 6. Stufe consonirend (I, II, III, IV, V und VI; s. Ueb. 9); in Moll consoniren eigentlich nur die Dreiklänge der 1., 4., 5. und 6. Stufe (I, IV, V und VI). Wie aus Ueb. 11 bekannt ist, können aber die Dur- wie die Molltonartleitern auch noch in anderer Form auftreten; das ergibt für jede Tonart noch andere consonirende Accorde, als die genannten.

In Dur kann die sechste Stufe unter Bedingungen vertieft werden (\flat 6); hierdurch werden die Accorde der 2., 4. und 6. Stufe verändert. Die Dreiklänge der 2. und 6. Stufe werden dann nämlich dissonirend (II^0 resp. $\flat \widehat{\text{VI}}$); der Dreiklang der 4. Stufe wird aus einem Duraccorde (IV) ein Mollaccord (IV). Zu den oben genannten consonirenden Dreiklängen in Dur tritt also unter gewissen Bedingungen (s. Ueb. 11) noch ein Moll-dreiklang der 4. Stufe (IV).



Die melodische Molltonartleiter hat die 6. und 7. Stufe in zweierlei Gestalt (s. Ueb. 11); das eine Mal erscheinen diese Stufen in derselben Höhe, wie in der harmonischen Molltonartleiter, das andere Mal chromatisch verändert ($\sharp 6$ und $\flat 7$). Deshalb müssen auch alle Accorde in Moll, in denen diese Stufen vorkommen, in zweierlei Gestalt auftreten können. Die sechste Stufe kommt vor in den Dreiklängen der 2., 4. und 6. Stufe. Verwendet man die erhöhte 6. Stufe der Molltonart ($\sharp 6$), so wird der Dreiklang der 2. Stufe aus einer Dissonanz (II^0) zu einer Consonanz (II), der Dreiklang der 4. Stufe (IV) wird zu einem Duraccorde (IV), und der Dreiklang der 6. Stufe (VI) wird dissonirend ($\sharp \text{VI}^0$). Die 6. Stufe darf aber bekanntlich (s. Ueb. 11) nur als Nachbarton zur richtigen 7. Stufe erhöht werden; jene Accorde dürfen daher auch nur dann in der neuen Form verwendet werden, wenn die 6. Stufe wenigstens in einer Stimme wirklich zur natürlichen 7. Stufe fortschreitet (*a*). — Anders ist es mit denjenigen Accorden, in denen die Veränderung der 7. Stufe eine Veränderung hervorbringen kann. Die 7. Stufe kann in Moll (als an der **Mediante** vermittelt) auch als diatonischer Ton ($\flat 7$) vertieft werden (s. Ueb. 11); die Accorde, in welchen diese Stufe auftritt ($\widehat{\text{III}}$, V und VII^0), können daher wirklich vorübergehend in der durch Vertiefung der 7. Stufe entstehenden zweiten Form accordisch verwendet werden. Die Dreiklänge der 3. und 7. Stufe ($\widehat{\text{III}}$ und VII^0) werden dann consonirend (als III und VII , *b* und *d.*), der Dreiklang der 5. Stufe wird aus einem Duraccorde (V) zum Mollaccord (v , *c.*) — Zu den oben aufgeführten consonirenden Accorden treten daher in Moll noch folgende consonirende Dreiklänge: 1. der Durdreiklang der 3. Stufe (III), 2. der Molldreiklang der 5. Stufe (v) und der Durdreiklang der vertieften 7. Stufe ($\flat \text{VII}$), und unter gewissen Bedingungen auch noch: 4. der Molldreiklang der 2. Stufe (II) und 5. der Durdreiklang der 4. Stufe (IV).

Somit ergeben sich folgende consonirende Accorde:

A: für Dur: I , II , III , IV , IV , V , VI ;

B: für Moll: I , (II), III , IV , (IV), V , v , VI , $\flat \text{VII}$.



a. + + +

a: V IV V I. a: V II V I. a: I #VI⁰ V I.

b. + c. +

a: V I III IV V I. a: I V IV V I.

d. +

a: I IV \flat VII IV V I.

Am wichtigsten sind in Dur und Moll der Dreiklang der 1. Stufe (I resp. I), und nächst dem die Dreiklänge der 5. und der 4. Stufe in ihren ursprünglichen Formen (in Dur: V und IV, in Moll V und IV.). Die übrigen leitereigenen Dreiklänge sind minder wichtig, und sie dürfen daher nur viel seltener auftreten. Die ersteren heißen deshalb auch wohl die Hauptaccorde der Tonart.

Sämmtliche leitereigene Dreiklänge lassen sich am leichtesten mit dem tonischen Dreiklange verbinden, da ihre Töne ja mit den Tönen des letztern harmonisch verwandt sind; auf diese Weise ergeben sich leicht verständliche und sehr gebräuchliche Fortschreitungen. Hierher gehören folgende Harmonieschritte und deren Umkehrungen:



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

B. in Moll: I + III, I + IV, I + V, I + v, I + VI, I + \flat VII.

Unter ihnen sind diejenigen am gebräuchlichsten, die aus Hauptaccorden bestehen:

Dur: I + V, V + I, I + IV, IV + I;

Moll: I + V, V + I, I + IV, IV + I.

Aber auch die Accorde der anderen Stufen können unter sich verbunden werden; leichtverständlich sind diese Fortschreitungen dann, wenn die verbundenen Accorde einen gemeinschaftlichen Ton haben. — Ist dieser gemeinschaftliche Ton Bestandtheil des tonischen Dreiklangles, so ist die betreffende Fortschreitung unter allen Umständen unbedenklich und daher sehr gebräuchlich. Dieses ist der Fall bei folgenden Fortschreitungen:

Dur: III + V, V + III, III + VI, VI + III, IV + IV, IV + IV, IV + VI, VI + IV, IV + VI, VI + IV.

Moll: III + V,  III + v, v + III, III + VI, VI + III, IV + VI, VI + IV, V + v, v + V.

Liegt der gemeinschaftliche Ton nicht im tonischen Dreiklange, so sind die Schritte zwar leicht verständlich, deuten aber leicht ein Verlassen der Tonart an; sie sind daher nur seltener und mit Vorsicht zu verwenden. Hierher gehören folgende Schritte mit ihren Umkehrungen:

Dur: II + IV, II + IV, II + V, II + VI;

Moll: III + \flat VII, IV + \flat VII, V + \flat VII, v + \flat VII.

Bei einigen unter diesen Schritten (z. B. in Dur bei II + IV u. s. f., in Moll bei III + V, v + V u. s. f.) erscheint ein Ton des ersten Accordes im zweiten chromatisch verändert; diese Töne müssen einander in einer und derselben Stimme folgen, weil sonst unharmonische Querstände (s. Ueb. 15) entstehen würden.

Schwer verständlich ist die harmonische Verwandtschaft zwischen zwei Accorden, die keinen gemeinschaftlichen Ton haben. Derartige Fortschreitungen werden daher



nur selten und mit ganz besonderer Vorsicht angewendet; es muss nämlich bei ihnen noch eine möglichst nahe Verwandtschaft durch Nachbarschaft zwischen den Tönen der einzelnen Stimmen stattfinden, wenn diese Schritte nicht zu hart klingen sollen (s. Ueb. 15). Man erkennt diese Fortschreitungen (in Dur: II + III, III + IV u. s. f., in Moll: III + IV, IV + V, IV + V u. s. f.) sehr leicht daran, dass die Grundtöne der verbundenen Accorde nur eine Ganztonstufe oder eine Halbtonstufe aus einander liegen. Bei solchen schwerverständlichen Harmonieschritten treten Quintenparallelen*) und übermässige Secundenschritte auf, die durch Benutzung der Verwandtschaft durch Nachbarschaft verschwinden (s. Ueb. 15); das Verbot jener Fortschreitungen ist also wirklich gerechtfertigt. — Am gebräuchlichsten sind unter diesen schwerverständlichen Folgen die Verbindungen zwischen IV und V in Dur resp. iv und v in Moll, weil diese aus zwei Hauptaccorden der Tonart bestehen.

Regeln: 1) Consonirend sind folgende leitereigene Dreiklänge:



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

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

B. in Moll: I, (II), III, IV, (IV), V, v, VI und ♭ VII.

2) Hauptaccorde der Tonart sind:

A. in Dur: I, V und IV;

B. in Moll: I, V und iv.

3) Die verständlichsten Fortschreitungen entstehen, wenn sich der Dreiklang der ersten Stufe (I resp. I) mit einem der anderen Dreiklänge verbindet, oder wenn die verbundenen Accorde einen Ton des tonischen Dreiklanges als gemeinschaftlichen Ton haben. 4) Unter den übrigen Fortschreitungen sind besonders diejenigen selten und mit grosser Vorsicht anzuwenden,

*) Es folgen hier immer reine Quinten auf einander; das Verbot der Quintenparallelen bezieht sich daher auch nur auf die direkte Folge von reinen Quinten, während der abwechselnde Gebrauch von reinen und verminderten Quinten, sowie die direkte Folge von verminderten Quinten für unbedenklich gelten.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bei denen die Grundtöne nur eine Ganz- oder Halbtonstufe von einander entfernt sind; bei ihnen hat das Verbot von Quintenparallelen, unharmonischen Querständen und übermässigen Secundenschritten ganz besondere Bedeutung. 5) Am gebräuchlichsten sind diejenigen Fortschreitungen, welche aus Hauptaccorden der Tonart bestehen. 6) Alle Regeln aus Ueb. 10—17 gelten auch hier.

Aufgabe: Bilde aus den leitereigenen consonirenden Dreiklängen einer Tonart kleine 8tactige Sätzchen mit je 1—2 Accorden in jedem Tacte und schiebe zufällige Dissonanzen im freien und im strengen Satze ein, — und zwar in denjenigen Tonarten, welche in der Aufgabe zu Uebung 9 gegeben sind.

Lösung:

1. C. (frei).

C: I VI V⁶ I V IV I

VI V I⁶ I II⁶ V I.

2. a. (streng).

a: I IV V I IV⁶ IV⁶ I



I⁶ V V V⁶ I i⁶ I₄⁶ V I.

19. Uebung.

Die leitereigenen dissonirenden Accorde der Tonart und ihre Verbindung unter sich und mit den leitereigenen Consonanzen.

Erklärung: Eine sehr grosse Zahl dissonanter Zusammenklänge, die von anderen Theoretikern als wirkliche Accorde angesehen werden, haben in den vorhergehenden Uebungen bereits ihre Erklärung gefunden. — Auch diejenigen Verbindungen dieser Dissonanzen mit Consonanzen, welche als »Vorbereitungen« und »Auflösungen« eigentlich allein für statthaft gelten, sind bereits bekannt. So ergeben sich für die verminderten Dreiklänge der 2. und 7. Stufe (*a*), für den Dominantseptimenaccord (*b*) und für die Septimenaccorde der 7. Stufe (*c*) die Auflösungen in den tonischen Dreiklang schon dadurch, dass man zu den Tönen des tonischen Dreiklangles Nachbartöne eintreten lässt. Ferner ergibt sich die Auflösung der Septimenaccorde überhaupt (*d*), welche regelrecht so stattfinden soll, »dass der Grundton eine Quarte steigt, die Septime eine Stufe fällt«, aus einer Folge sehr nahe verwandter Dreiklänge (*e*), in welcher zu einem Tone des zweiten Accordes ein Nachbarton genommen wird. Ebenso leicht ergeben sich die Auflösungen der Nonenaccorde (*f*), Undecimenaccorde (*g*) und Terzdecimenaccorde (*h*). Selbst viele nur als sogenannte Trugfortschreitungen gestattete Verbindungen zwischen Consonanzen und Dissonanzen (*i*) erklären sich von selbst, und man könnte leicht noch viel mehr solche Schritte finden, namentlich wenn



man die enharmonische Mehrdeutigkeit einzelner Töne beachten wollte.

a. 1. Dur. 2. Moll.

VII⁰ VII⁰ II⁰ VII⁰ II⁰

b. 1. Dur. 2. Moll. c. 1. Dur. 2. Moll.

V⁷ V⁷ VII⁷ VII⁰⁷

d. 1. Dur. 2. Moll. e. 1. Dur.

I V⁷ I. II VI⁷ II I V⁷ I I V I

2. Moll. f. g.

II VI II I V I

h. i.



Im strengen Satze beschränkt man sich auch vollständig auf die Anwendung der bis jetzt bekannten harmonischen Mittel; im freien Satze dagegen wendet man selbst bei Choralbearbeitungen und dergl. noch einige dissonante Zusammenklänge (s. Ueb. 6) als wirkliche Harmonien an. Es sind dieses aber nur die mildesten Dissonanzen, nämlich die leitereigenen verminderten Dreiklänge (Dur: II^0 und VII^0 , Moll: II^0 und VII^0) und die leitereigenen Septimenaccorde der 2., 5. und 7. Stufe* (Dur: II^7 , II^{07} , V^7 , VII^{07} und VII^{07^0} ; Moll: II^{07} , V^7 und VII^{07^0}) in ihren verschiedenen Umkehrungen; alle schärferen Dissonanzen sind auch hier nur zufällige Dissonanzen (s. Ueb. 16). — In jedem dissonanten Accorde müssen die Grundintervalle von einem Tone aus, oder von sehr nahe verwandten Tönen aus, nach entgegengesetzten Seiten zu messen sein (s. Ueb. 6.). Ein dissonirender Accord enthält demnach stets Bestandtheile von zwei consonirenden Accorden, die entweder einen ihrer wesentlichsten Töne (Grundton resp. Quinte) gemeinsam haben, oder in denen diese Töne doch sehr nahe mit einander verwandt sind. Die hier genannten leitereigenen dissonanten Accorde vereinigen in sich stets Bestandtheile der beiden Dominantdreiklänge ihrer Tonart (V u. IV, resp. V u. IV), bei denen die Quinte des einen und der Grundton des andern eine reine Quinte bilden, also sehr nahe verwandt sind; man kann sie daher sämmtlich aus einer Zusammensetzung dieser Dreiklänge ableiten. Diese Dreiklänge müssen in ihrer ursprünglichen Form auftreten; nur in Dur kann der Unterdominantdreiklang auch mit vertiefter 6. Stufe, also als Mollaccord erscheinen, weil diese vertiefte 6. Stufe sich ja als grosse Terz von dem Haupttone aus bestimmen lässt. Man hat daher in Dur zwei (*a*), in Moll nur eine Form (*b*), aus der sich die dissonirenden Accorde einer Tonart ableiten lassen, so

*) In mehr als 100 Seb. Bach'schen Choralsätzen, die ich darauf hin genau untersucht habe, habe ich auch nicht einen einzigen dissonanten Zusammenklang gefunden, der sich an der betreffenden Stelle nicht aus den bis jetzt bekannten Mitteln und den hier genannten dissonanten Accorden ableiten liesse.



weit dieselben im homophonen Vocalsatze gebräuchlich sind. Die einzelnen Dreiklänge und Septimenaccorde erhält man nun, wenn man diejenigen derartigen Accorde aufsucht, in denen sich Bestandtheile beider Dominantaccorde vereinigen, ohne dass der entstehende Accord ein Dur- oder Molldreiklang wird (c).

a. C-dur. b. A-moll. c. C-dur.

1. $\left. \begin{array}{l} \text{IV} \\ \text{V} \end{array} \right\}$ 2. $\left. \begin{array}{l} \text{IV} \\ \text{V} \end{array} \right\}$ $\left. \begin{array}{l} \text{IV} \\ \text{V} \end{array} \right\}$ V^7 VII^0 $VII^0{}^7$ $VII^0{}^7$ II^0 II^7

A-moll.

$II^0{}^7$ V VII^0 $VII^0{}^7$ II^0 $II^0{}^7$

Soll einer dieser Accorde mit irgend einem consonirenden oder dissonirenden andern Accorde verbunden werden, so müssen die Töne des einen mit den Tönen des andern harmonisch verwandt sein (s. Ueb. 18). Diese Verwandtschaft liesse sich bei jedem der genannten Accorde für jeden Dur- und Molldreiklang unseres chromatischen Tonsystems, so wie für jeden dissonirenden Accord jeder möglichen Tonart nachweisen. Die Grade dieser Verwandtschaft sind natürlich sehr verschieden. Die vor und nach einem dissonirenden Accorde auftretenden andern Accorde heissen, wenn sie Consonanzen sind, wie bei den Vorhalten: »Vorbereitung« resp. »Auflösung« der Dissonanz; der dissonirende Accord selbst steht meist auf guter Taktzeit. — Selbstverständlich ist jeder dissonirende Accord mit jedem Dur- und Molldreiklange und mit jedem dissonirenden Accorde derselben Tonart harmonisch verwandt (a). Am leichtesten verbindet sich aber ein dissonirender Accord mit folgenden Accorden:

1) mit dem tonischen Dreiklange derjenigen Tonart, in welcher der betreffende dissonirende Accord nach Klang und Notirung (oder wenigstens seinem Klange nach) leitereigen ist (b und c).



Regeln: In jeder Tonart werden diejenigen dissonirenden Accorde angewendet, welche sich aus einer Verbindung der beiden Dominantdreiklänge (Dur: V und IV resp. IV; Moll: V und IV) ableiten lassen; es sind dieses folgende Accorde:

Dur: II^0 , VII^0 , II^7 , II^{07} , V^7 , VII^{07} und VII^{07^0} ;

Moll: II^0 , VII^0 , II^{07} , V^7 und VII^{07^0} . —

2) Jeder anwendbare dissonirende Accord kann mit jedem consonirenden und dissonirenden Accorde derjenigen Tonart verbunden werden, welcher er (wenigstens dem Klange nach) angehört. Die vor und nach der Dissonanz auftretenden Accorde heissen Vorbereitung und Auflösung, sobald sie consoniren und mit der Dissonanz nahe genug harmonisch verwandt sind.

3) Am leichtesten verbinden sich mit einem dissonirenden Accorde: *a.* der tonische Dreiklang (Dur: I, Moll: I), *b.* diejenigen consonirenden Dreiklänge, welche aus der zu Grunde liegenden Form ableitbar sind (Dur: V, VI, IV und II; Moll: V und IV), *c.* die leitereigenen Dissonanzen (Dur: II^0 , VII^0 , II^7 , II^{07} , V^7 , VII^{07} und VII^{07^0} ; Moll: II^0 , VII^0 , II^{07} , V^7 , und VII^{07^0}). 4) Als **eigentliche** Auflösung eines dissonirenden Accordes ist stets der tonische Dreiklang zu verwenden, alle anderen Schritte von einer Dissonanz aus bezeichnet man als Trugfortschreitungen. 5) Als Vorbereitung eines dissonirenden Accordes kann jeder mit ihm verwandte Accord benutzt werden, selbst wenn er als Bestandtheil irgend einer Tonart eingeführt ist, der die betreffende Dissonanz nicht angehört. 6) Bei Anwendung von dissonirenden Accorden hat man die eigentlichen dissonirenden Töne möglichst als zufällige Dissonanzen einzuführen und aufzulösen; das gilt besonders bei Fortschreitungen von und zu solchen Accorden, deren Erscheinen nicht der dritten Regel entspricht. Die Verdoppelung der dissonirenden Töne ist hierbei zu vermeiden. 7) Alle früheren Regeln gelten auch hier.

Aufgabe A: Suche für die in Ueb. 9 gegebenen Tonarten die Grundformen der leitereigenen dissonanten Accorde auf und bilde dann die dissonirenden Dreiklänge und Septimenaccorde mit ihren Umkehrungen.



Lösung: 1. C-dur.

a. Grundformen. b. Dreiklänge. c. Septimenaccorde.

1. $\left. \begin{matrix} \text{IV} \\ \text{V} \end{matrix} \right\}$ 2. $\left. \begin{matrix} \text{IV} \\ \text{V} \end{matrix} \right\}$ II⁰ 6 $\frac{6}{4}$ VII⁰ 6 $\frac{6}{4}$ II⁷ $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{3}$ 2

II⁰ ⁷ $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{3}$ 2 V⁷ $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{3}$ 2 VII⁰ ⁷ $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{3}$ 2

2. A-moll.

a. Grundform. b. Dreiklänge.

VII⁰ ⁷ $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{3}$ 2 $\left\{ \begin{matrix} \text{IV} \\ \text{V} \end{matrix} \right.$ II⁰ 6 $\frac{6}{4}$ VII⁰ 6 $\frac{6}{4}$

c. Septimenaccorde.

II⁰ ⁷ $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{3}$ 2

u. s. f.

Aufgabe B: Verbinde in den gegebenen Tonarten jeden dissonirenden Accord *a.* mit dem jedesmaligen tonischen Dreiklänge, *b.* mit jedem leitereigenen (consonirenden und dissonirenden) Accorde.



Lösung: Man beginne mit dem tonischen Dreiklange (*a*), bringe dann denjenigen leitereigenen Accord (*b*), welchen man als Vorbereitung benutzen will, und hierauf den betreffenden dissonirenden Accord (*c*) selbst; auf diesen folgt dann stets der tonische Dreiklang (*d*) als Auflösung. Bei den Uebungen in den späteren Tonarten füge man noch zufällige Dissonanzen ein.

1. C - dur.

a. b. c. d.

I II II⁰ I. I III II⁰ I. I IV II⁰⁶ I. I IV

II⁰⁶ I. I V II⁰ I. I IV II⁰ I. I II⁷ II⁰ I. u. s. f.

20. Uebung.

Cadenzen.

Erklärung: Am Ende eines Tonsatzes oder da, wo einer seiner rhythmischen Theile aufhört, muss eine Accordverbindung von abschliessender Wirkung stehen, weil der Abschluss oder der Einschnitt (*Caesur*) auch harmonisch hervorgehoben werden muss. Die hierzu verwendbaren Accordverbindungen heissen harmonische Cadenzen oder Schlüsse. Solche Schlüsse oder Cadenzen sind bei Choralbearbeitungen am Schlusse jeder Verszeile anzubringen. Als Cadenzen gebraucht man diejenigen Fortschreitungen, welche aus Hauptaccorden der



betreffenden Tonart bestehen. Es sind dieses die Verbindungen zwischen den Dur- und Molldreiklängen der 1., 5. und 4. Stufe, und ferner die Verbindungen zwischen den leitergleichen dissonirenden Accorden einerseits und den Dreiklängen der 1. und 5. Stufe andererseits. Ist der Accord der 1. Stufe bei einer Cadenz letzter Accord, so schliesst die Cadenz vollkommener ab, als wenn dieses nicht der Fall ist; diese Art von Cadenzen heissen daher **Ganzcadenzen** (*a*), während alle anderen Harmonieschlüsse: **Halbcadenzen** (*b*) genannt werden. Bereitet man das Ohr auf eine Ganzcadenz vor, bringt aber dann einen andern Accord, als den erwarteten tonischen Dreiklang, so entsteht eine **Trugcadenz** oder ein **Trugschluss** (*c*). — Bei Choralbearbeitungen werden die Cadenzen meist so eingerichtet, dass der letzte Ton des betreffenden Melodietheils eine Octave vom Grundtone des abschliessenden Accordes ist (*d*); indessen kann bei allen Ganzcadenzen auch die Terz oder Quinte des tonischen Dreiklanges bisweilen in der Oberstimme liegen (*e*), und bei denjenigen Halbcadenzen, in denen der Dreiklang oder der **Septimenaccord** der 5. Stufe letzter Accord ist, kann der letzte Ton des zum Abschlusse kommenden Melodietheils auch die Quinte des abschliessenden Accordes sein (*f*). — In welcher Tonart man an den einzelnen Stellen zu cadenziren hat, das ergiebt sich aus diesen Bedingungen und aus dem, was in Ueb. 21. über »Modulation« mitgetheilt werden wird. — Zu bemerken ist nur noch, dass auch hier alle möglichen zufälligen Dissonanzen eingeführt werden können, und dass in Moll oft am Schlusse des ganzen Chorals der Durdreiklang der ersten Stufe statt des betreffenden Molldreiklanges genommen wird.

a.

A: V I. a: V I. Es: IV I. fis: IV I.



A: V⁷ I. *d:* V⁷ I. *G:* VII⁰ I. *B:* VII⁰ I. *G:* I V.

d: I V. *d:* IV V. *e:* II⁰ V. *fis:* II⁰ V. *g:* II⁷ V.

a: VII⁰ V. *F:* I IV. *D:* I V⁷ *h:* IV V⁷

fis: II⁰ V⁷ *B:* I II⁷ V *g:* V. *A:* II⁷ V I.

A: V I. *B:* I V.



Regeln: 1) Man theilt die Cadenzen oder Tonschlüsse ein in Ganz- und Halbcadenzen; in jeder Ganzcadenz ist der tonische Dreiklang letzter Accord. 2) Eine Ganzcadenz entsteht, wenn ein Hauptdreiklang der Tonart (Dur: V, IV oder IV; Moll: V oder IV) oder ein leitereigener dissonirender Accord in den tonischen Dreiklang übergeht; am häufigsten treten folgende Ganzcadenzen auf:

Dur: V + I, IV + I und V⁷ + I;

Moll: V + I, IV + I und V⁷ + I.

3) Eine Halbcadenz entsteht, wenn ein Hauptaccord der Tonart (Dur: I, V und IV; Moll: I, V und IV) oder eine leitereigene Dissonanz in den Dreiklang oder Septimenaccord der 5. Stufe fortschreitet. 4) Gebräuchlich sind folgende Halbcadenzen:

Dur: I + V, IV + V, II⁰ + V, VII⁰ + V, I + V⁷ und IV + V⁷;

Moll: I + V, IV + V, II⁰ + V, VII⁰ + V, VII⁰⁷⁰ + V, I + V⁷ und IV + V⁷.

Am häufigsten treten auf:

Dur: I + V und IV + V;

Moll: I + V und IV + V.

Aufgabe: Bilde für die in Ueb. 9 gegebenen Tonarten

a. Ganzcadenzen: (Dur: V + I, IV + I, V⁷ + I, II⁰ + I, II⁰⁷ + I, VII⁰ + I und VII⁰⁷ + I; Moll: V + I, IV + I, V⁷ + I, II⁰ + I, II⁰⁷ + I, VII⁰ + I, VII⁰⁷⁰ + I);

b. Halbcadenzen: (Dur: I + V, IV + V, II⁰ + V, II⁰⁷ + V, VII⁰ + V, VII⁰⁷ + V, I + V⁷ und IV + V⁷; Moll: I + V, IV + V, II⁰ + V, II⁰⁷ + V, VII⁰ + V, VII⁰⁷⁰ + V, I + V⁷ und IV + V⁷) — mit und ohne Einfügung von zufälligen Dissonanzen.

Lösung:

1. C-dur:

a. Ganzcadenzen.

V I V I. IV I. V⁷ I V⁷ I.



b. Halbcadenzen.

I V. IV V.

21. Uebung.

Modulation.

Erklärung: Unter Modulation versteht man »die Art und Weise, wie das Ohr in eine Tonart eingestimmt, in dieser Tonart erhalten, oder in eine andere Tonart umgestimmt wird.« — Bewegt sich eine Modulation nur innerhalb einer einzigen Tonart, so heisst die Modulation leitergleich oder leiter-eigen. Ueber diese Art der Modulation ist nichts Neues zuzufügen. — Geht man dagegen bei einer Modulation aus einer Tonart in die andere über, so heisst die Modulation eine ausweichende oder eine Ausweichung. Bei dieser Art von Modulation kann man jede berührte Tonart bestimmt charakterisiren und längere Zeit festhalten (*a*); man kann aber jede einzelne Tonart auch nur andeuten, um sofort in eine andere überzugehen (*b*). Im ersten Falle spricht man von ganzen, vollen oder wirklichen Ausweichungen; die andere Art der Ausweichung heisst dagegen durchgehend oder vorübergehend. Eine Grenze zwischen beiden Arten ist nicht nachweisbar; die Auswahl unter den verschiedenen Graden der Ausweichung wird lediglich durch die beabsichtigte Wirkung bestimmt. — Um das Ohr in eine Tonart einzustimmen, genügt, wenn nichts vorhergegangen ist, schon die Angabe des tonischen Dreiklages; deshalb wird auch jeder Dur- oder Molldreiklang, der nach einem rhythmischen Ruhepunkte eintritt, sehr leicht als tonischer Dreiklang aufgefasst. — Soll das Ohr in eine neue Tonart umgestimmt werden, nachdem es in eine andere Tonart einge-



stimmt war, so hat man zu diesem Zwecke mindestens einen Ganzschluss der neuen Tonart nöthig, der in der früheren Tonart nicht möglich war. Um das Ohr in einer angedeuteten Tonart zu erhalten, hat man nur die in der Tonart möglichen Tonverbindungen anzuwenden. Sowohl die Ganzschlüsse, als auch die Tonverbindungen der verschiedenen Tonarten sind bereits geübt. Zur Herstellung einer ausweichenden Modulation ist also nur erforderlich, zwei verschiedene Tonartdarstellungen mit einander verbinden zu können. Dies kann nun auf zweifache Weise geschehen. Zunächst kann man bei Eintritt eines neuen rhythmischen Theiles sofort die neue Tonart anwenden (*c*), indem man mit ihrem tonischen Dreiklange, mit einem der beiden Dominantdreiklänge, oder mit dem Dominantseptimenaccorde beginnt; diese Art der Ausweichung heisst eine plötzliche oder unvorbereitete Ausweichung. Verbindet man dagegen zwei Tonarten so, dass die Accordverbindung der einen Tonart ohne bemerkbare Unterbrechung in die Accordverbindung der zweiten Tonart übergeht (*a*), so heisst die Ausweichung eine vorbereitete oder vermittelte. Auch hier ist keine Grenze zu ziehen, denn nach Ueb. 18 und 19 ist jeder Accord unseres chromatischen Tonsystems mit jedem andern Accorde harmonisch verwandt; es hängt also nur von dem Grade dieser Verwandtschaft ab, ob eine Ausweichung als vorbereitet oder als unvorbereitet anzusehen ist. — Ueber die plötzlichen oder unvorbereiteten Ausweichungen ist weiter nichts zu bemerken. Um eine vorbereitete Ausweichung herzustellen, ist es nur nöthig, dass man auf einen Accord der ersten Tonart einen mit ihm verwandten Accord der zweiten Tonart folgen lasse. Hierzu giebt es verschiedene Wege. So macht es die harmonische und die enharmonische Mehrdeutigkeit der Accorde (s. Ueb. 9) oft sehr leicht, einen Accord der ersten Tonart zu finden, der als Bestandtheil der zweiten Tonart diese neue Tonart einleiten kann (*a*). Ferner bietet die harmonische Verwandtschaft der Accorde (s. Ueb. 18 und 19) Mittel genug, um einen leitereigenen Accord der ersten Tonart aufzufinden, der in irgend einer Tonart mit einem leitereigenen Accorde der zweiten Tonart nahe genug verwandt ist.



Weiter kann man aus der ersten Tonart zunächst vorübergehend in irgend eine Tonart übergehen, die sich mit jeder der beiden zu verbindenden Tonarten leichter verbinden lässt, als diese beiden Tonarten selbst; eine solche vorübergehend berührte Tonart heisst eine **Zwischentonart**. Dann kann man durch Anwendung von zufälligen Dissonanzen in der ersten Tonart Zusammenklänge bilden, die in der neuen Tonart wesentliche Accorde sind; umgekehrt können Accorde der ersten Tonart als zufällige Dissonanzen der neuen Tonart angesehen werden und in deren Accorde übergehen. Endlich kann man durch Erhöhung oder Vertiefung eines vorhandenen Tones resp. durch Zufügung eines neuen Tones einen leitereigenen Accord der ersten Tonart leicht in einen leitereigenen Accord der neuen Tonart umwandeln; so verwandelt man zum Zwecke der Modulation sehr oft einen Molldreiklang in den gleichnamigen Durdreiklang, und umgekehrt, oder man macht durch Zufügung eines Tones aus einem Accorde der ersten Tonart mit und ohne jene Umwandlung den Dominantseptimenaccord der neuen Tonart. — Es giebt demnach einerseits sehr verschiedene Wege, um aus einer Tonart in die andere überzugehen; andererseits kann es keine Schwierigkeiten bieten, jede Tonart mit jeder andern zu verbinden. Am leichtesten verbinden sich natürlich zwei Tonarten, wenn sie möglichst viele Accorde gemeinsam haben, besonders aber, wenn der tonische Dreiklang, oder wenigstens ein [anderer Hauptaccord der einen Tonart als leitereigener Dreiklang in der andern Tonart vorkommt.

a.

(E.) (I) (A: V).



b.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

c.

(D.) (F.)

Diejenige Tonart, in welcher ein Tonsatz beginnt und schliesst, heisst seine Haupttonart; alle andern berührten Tonarten sind dem gegenüber Nebentonarten. Die Auswahl



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

unter den einzuschlagenden Wegen sowohl, als auch die Beantwortung der Frage, nach welchen Nebentonarten man in einem Tonsatze ausweichen darf, hängen lediglich von der beabsichtigten Wirkung ab, und darum sind allgemeine Gesetze hierüber nicht aufstellbar. Im Choralsatze, und im Vocalsatze überhaupt, beschränkt man sich am besten nur auf die einfachsten und gewöhnlichsten Fälle, besonders im strengen Satze. In sämtlichen Seb. Bach'schen Choralsätzen der von L. Erk herausgegebenen Sammlung*) finden sich fast nur folgende ausweichende Modulationen:

A. in Dur: nach den Dur- und Molltonarten der 2., 4. und 5. Stufe, nach der Molltonart der 6. Stufe und nach der Durtonart der vertieften 7. Stufe;

B. in Moll: nach den Dur- und Molltonarten der 4. und 5. Stufe und nach den Durtonarten der 1., 3., 6. und vertieften 7. Stufe.

Besonders häufig kommen folgende Ausweichungen vor:

A. in Dur: nach den Durtonarten der 4. und 5. Stufe und nach den Molltonarten der 2. und 6. Stufe;

B. in Moll: nach den Durtonarten der 3., 5., 6. und vertieften 7. Stufe und nach der Molltonart der 4. Stufe.

Regeln: 1) Durch Verbindung von zwei Tonartdarstellungen, wie sie in Ueb. 18 und 19 gebildet wurden, entsteht eine Ausweichung oder eine ausweichende Modulation. 2) Die Anfangs- und Schlusstonart eines Tonstückes heisst Haupttonart; die im Verlaufe des Stückes berührten Tonarten heissen Nebentonarten. 3) Die Ausweichungen werden dem Grade nach eingetheilt: *a.* in ganze, vollkommene oder vollständige, *b.* in unvollkommene, unvollständige, durchgehende oder vorübergehende. 4) Nach dem Wege, den man zur Verbindung der beiden Tonartdarstellungen wählt, unterscheidet man plötzliche oder unvorbereitete und vorbereitete oder vermittelte Ausweichungen. 5) Bei den plötzlichen Ausweichungen tritt man sofort mit der neuen

*) L. Erk, »Joh. Seb. Bachs mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien« (Leipzig, C. F. Peters).



Tonart ein; das kann nur bei Eintritt eines neuen rhythmischen Theiles stattfinden. 6) Zu einer vorbereiteten Ausweichung verbindet man zwei Tonartdarstellungen, wenn man von einem wesentlichen Accorde der ersten Tonart mit Hülfe der enharmonischen und harmonischen Mehrdeutigkeit der Accorde, durch Beachtung der harmonischen Verwandtschaft, durch Anwendung von zufälligen Dissonanzen, durch Andeutung einer Zwischentonart, oder durch Veränderung eines Accordes, zu einem leiter-eigenen Accorde (womöglich Hauptaccorde) der zweiten Tonart fortschreitet, und dann einen Ganzschluss der neuen Tonart bringt, der in der vorhergehenden Tonart nicht möglich war. 7) Im Choralsatze sind folgende Ausweichungen am gebräuchlichsten:

A. in Dur: nach den Durtonarten der 4. und 5. Stufe und nach den Molltonarten der 2. und 6. Stufe (IV, V, II und VI);

B. in Moll: nach den Durtonarten der 3., 5., 6. und vertieften 7. Stufe und nach der Molltonart der 4. Stufe (III, V, VI, bVII und IV).

8) Leicht lässt sich überhört auch diejenigen Nebentonarten ausweichen, deren tonische Dreiklänge in der Haupttonart leiter-eigen sind.

Aufgabe: Wende in den in Ueb. 9 gegebenen Tonarten die wichtigsten Ausweichungen an.

Lösung: Man stellt zunächst die Haupttonart mit den bekannten Mitteln (Ueb. 18 und 19) dar, weicht dann in eine der betreffenden Nebentonarten aus und geht nach deren Darstellung in die Haupttonart zurück. Zunächst übt man dieses in einfachen Accordverbindungen, sodann mit Zuziehung zufälliger Dissonanzen.

22. Uebung.

Harmonisirung von Chorälen.

Erklärung: Zu der in Ueb. 17 gelösten Aufgabe tritt hier als neu hinzu: Die zu den einzelnen Tönen der Melodie passen-



den Accorde und Accordfolgen selbständig aufzusuchen. Sämmtliche Choräle lassen sich in dieser Beziehung in zwei grosse Gruppen bringen. Zu der ersten Gruppe gehören diejenigen Choralmelodien, welche in den modernen Tonarten stehen. Bei ihnen entsprechen Anfangs- und Schlussston der Vorzeichnung. Man beginnt und schliesst daher stets mit dem tonischen Dreiklange der entsprechenden Dur- oder Molltonart; bei den Chorälen in Moll ist es sehr gebräuchlich, den tonischen Dreiklang am Schlusse als Duraccord zu bringen. Entsprechen bei derartigen Choralmelodien auch die verschiedenen vorkommenden melodischen Wendungen und die am Schlusse jeder Verszeile anzuwendenden Cadenzen der betreffenden Tonart, so brauchen Ausweichungen nicht angewendet zu werden; sind dagegen einzelne melodische Wendungen in der betreffenden Tonart nicht möglich, oder lassen sich nicht alle Cadenzen unter den in Ueb. 20 gegebenen Bedingungen in ihr bilden, so hat man unter den gebräuchlichen Ausweichungen (s. Ueb. 21) die passendsten zu wählen. — Zur zweiten Gruppe gehören alle Choralmelodien, die in irgend einer alten  Tonart (s. Ueb. 7) stehen. Bei ihnen entsprechen Anfangs- und Schlussston meist nicht der Vorzeichnung. Bei Bearbeitung solcher Choräle sieht man Anfangs- und Schlussston als Bestandtheil des tonischen Dreiklanges (meist als Tonica selbst), oder als Quinte des Dominantaccordes einer Tonart an, und fasst diese Tonart als Haupttonart auf; entsprechen dann einzelne Wendungen oder die Cadenzen der Verszeilen dieser Tonart nicht, so hat man auch hier die passendsten Ausweichungen zu wählen. — Alles übrige ist für den strengen wie für den freien Satz bekannt.

Regeln: 1) Alle bekannten Mittel sind anzuwenden und alle gegebenen Regeln sind zu beachten. 2) Bei Chorälen in modernen Tonarten beginnt und schliesst man mit dem tonischen Dreiklange und richtet sich bei den etwa nothwendigen Ausweichungen nach den in voriger Uebung gegebenen Bedingungen. 3) Bei Chorälen in den sogenannten alten Tonarten sieht man Anfangs- und Schlussston als Bestandtheil (womöglich als Grundton) des tonischen Dreiklanges, oder als Quinte des Dominant-



accordes einer Tonart an, welche Tonart selbst dann als Haupttonart betrachtet und behandelt wird.

Aufgabe: Bearbeite unter Anwendung aller bekannten Mittel verschiedene Choräle vierstimmig im strengen wie im freien Satze.

Lösung: Material für diese Aufgabe bietet jede Choral-sammlung, z. B. »L. Erk, Choralbuch für Schulen und Kirchen« (Berlin, W. Logier). — Zunächst bezeichnet man sich die anzuwendenden Harmonien auf dieselbe Weise, wie dies in der Aufgabe zu Ueb. 17 der Fall war; ist dieses geschehen, so ist die Lösung ähnlich, wie bei der genannten Aufgabe, — nur sind die später bekannt gegebenen Mittel (s. Ueb. 19) im freien Satze mit zu verwenden.

23. Uebung.

Harmonisirung von Volksliedern.

Erklärung: Bei Bearbeitung von Volksmelodien u. dergl. hat man dasselbe zu beachten, was bei den Choralmelodien in modernen Tonarten zu beachten war, — und zwar handelt es sich hierbei nur um Anwendung des freien Satzes. Nur über die Frage, an welchen Stellen ein Accordwechsel stattfinden kann, ist noch zu bemerken, dass meist nur zu Anfang eines neuen Taktes, oder doch nur bei Eintritt der guten Taktzeit ein neuer Accord erscheint.

Regeln: 1) Alle für den freien Satz gültigen Regeln sind zu beachten. 2) Accordwechsel tritt meist nur zu Anfang eines Taktes oder auf guter Taktzeit ein.

Aufgabe: Bearbeite verschiedene Volksmelodien vierstimmig im freien Satz.

Lösung: Das Verfahren ist dasselbe, wie bei der vorigen Aufgabe. Stoffe bietet jede Volksliedersammlung, so z. B. »L. Erk, Germania. Deutsches Volksgesangbuch« (Berlin, C. Janke 1868) und »Liederkranz« (Essen, Bädeker).



24. Uebung.

Der minder- und der mehr- als vierstimmige Vocalsatz.

Erklärung: Was für den vierstimmigen Vocalsatz gilt, gilt im Wesentlichen auch für den Satz in weniger oder in mehr als vier Stimmen. Im drei- und zweistimmigen Satze fallen die Fehler gegen eine gute Stimmführung und dergl. noch mehr auf, als im vierstimmigen; im mehr- als vierstimmigen Satze dagegen werden diese Fehler mehr oder minder verdeckt. Deshalb müssen alle Regeln im zwei- und dreistimmigen Satze möglichst streng beachtet werden; in dem vielstimmigen Satze aber büßen diese Regeln um so mehr von ihrer Bedeutung ein, — selbst im strengen Satze, — je grösser die angewendete Stimmenzahl wird. — Für den vielstimmigen Satz erzielt man die Vermehrung der Stimmen dadurch, dass man einzelne Stimmen (s. Ueb. 10) trennt, und so einen ersten, zweiten u. s. f. Sopran, Alt, Tenor und Bass erhält. Auch im zwei-, drei- und vierstimmigen Satze kann man eine solche Theilung eintreten lassen, um mannigfaltigere Stimmencombinationen zu erhalten; hierbei hat man, wie überhaupt im zwei- und dreistimmigen Satze, nur nahe aneinander liegende Stimmen mit einander zu verbinden (zweistimmig: *a.* Sopran und Alt, *b.* Alt und Tenor, *c.* Tenor und Bass, *d.* erster und zweiter Sopran u. s. f.).

Regeln: 1) Im zweistimmigen Satze hüte man sich besonders vor leeren reinen Quinten und Quartan; wenigstens sollen dieselben nie zu Anfang und am Schlusse, und selten auf guter Taktzeit stehen. 2) Im dreistimmigen Satze kann man, ausser mit dem Stammaccorde, auch mit dem Sextaccorde beginnen und schliessen, nie aber mit dem Quartsextaccorde. Kann man einen Dreiklang nicht vollständig bringen, so soll man im freien Satze am seltensten die Terz auslassen. 3) Im mehr- als vierstimmigen Satze sind die Stimmführungsregeln u. dergl. selbst im strengen Satze minder streng, als im vier-, drei- und zweistimmigen Satze.

Aufgabe: Bearbeite Choralmelodien resp. Volkslieder in den verschiedenartigsten Stimmencombinationen zwei-, drei-, fünf-, sechs- und mehrstimmig.



Handwritten number 542



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

1982



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTÁRA

Leltározva: 1948. *nov* hó.....

542.....**tsz. alatt.**



ZENEAKADÉMIA
LISZT MŰZEUM

