

Elementar-Musiklehre

En t h a l t e n d

Das Wissensnötige für jeden Musiktreibenden

von

Fr. Zimmer,

Kgl. Musikdirektor und Seminarlehrer zu Osterburg i. A.



II. Heft:

Harmonielehre.



Neunte unveränderte Auflage.



Quedlinburg, 1886.

Verlag von Chr. Friedr. Vieweg's Buchhandlung.

Alle Rechte vorbehalten.

V o r w o r t.



Als Leitfaden und Memorierbuch für Anfänger im musikalischen Studium bietet die vorliegende Harmonielehre nur eine dem praktischen Bedürfnis entsprechende Auswahl aus dem reichen Gebiete der harmonischen Gestaltungen in musikalischen Tonschöpfungen in einer einheitlichen, übersichtlichen Anordnung und in einer kurzen, bestimmten, aber auch dem Anfänger verständlichen Form. Das Buch ist eine Elementar-Musiklehre nach Inhalt und Form. Aber wie der spätere Astronom seine mathematische Geographie in der Elementarschule nicht zum Nachteil für sich gelernt hat, so wird auch für den späteren Schüler eines Musikinstitutes der aus diesem Elementarbuch gewonnene Schatz musikalischen Wissens und Könnens nicht ohne Gewinn sein.

Das für Anfänger höchst schwierige Kapitel der Modulation ist aus didaktischen Gründen in der möglichsten Beschränkung behandelt. Der Schüler hat nur 6 Modulationen von je 3 Accorden beherrschen zu lernen, um zur Ausführung einer jeden möglichen Modulation befähigt zu sein. Durch Festhaltung nur eines Modulationsmittels in nur einer Form wird die Aufgabe wesentlich erleichtert und der Erfolg gesichert. Ist erst eine Form bestimmtes Eigentum des Schülers, dann finden sich später bei wachsender Kraft andere Wege von selbst.

Für Gereifere sind in Unterblattbemerkungen weitere Modulationswege angedeutet.

Die Benennung reine Quarte, Quinte und Oktave ist aufgegeben. Dadurch wird der Sache nicht geschadet, die Auffassung wesentlich erleichtert und für die Bestimmung der Arten der Intervalle ist in der Durleiter ein sicheres und für Anfänger höchst notwendiges Mafs gewonnen. Aus gleichem Grunde zulässiger Vereinfachung ist von consonierenden und dissonierenden Intervallen nicht die Rede.

Die Accorde (Dreiklang und Septaccord) der VII. Stufe sind (außer in der Sequenz) als selbständige Accorde nicht aufgefasst, sondern als Dominantharmonieen ohne Grundton. Darüber liesse sich ja rechten. Allein, wenn man bedenkt, dass in der Naturharmonie und den Naturtönen der enge Zusammenhang zwischen Dominant- und tonischer Harmonie so wie die grosse Bedeutung der Folge V. I. (welche in der Volksmusik fast alleinige Verwendung findet), ganz entschieden begründet ist, so wird im Quartenschritt für den Anfänger ein Fundamentalsatz der Harmoniefolge gewonnen, der ohne zwingende Notwendigkeit nicht erschüttert werden darf. Erwägt man weiter, dass der verminderte Dreiklang der VII. Stufe als Dissonanz genau dieselbe Weiterführung fordert und zulässt, als der Dominantseptaccord, allezeit auch von diesem ersetzt werden kann, so ist seine Auffassung als Dominant-Harmonie gewiss nicht ohne Berechtigung. Vor allem aber ist sie für den Anfänger überaus praktisch, denn sie gewährt den sehr wichtigen Vorteil einer grössern Einfachheit und Bestimmtheit in der Behandlung der Dissonanzen.

Das Dargebotene ist in seiner Auswahl, Anordnung und Form das Resultat langjähriger Unterrichtserfahrung auf diesem Gebiete und reicht erprobtermafsen den

Anfänger bestimmt aus, alle harmonischen Erscheinungen auf dem ihm zugänglichen Gebiete praktischer Tonkunst ohne Schwierigkeit zu erkennen.

Für die mir bekannt gewordenen Wünsche meinen besten Dank. Sie sind, so weit möglich, berücksichtigt worden. Im ganzen unterscheidet sich die vorliegende Auflage nicht wesentlich von der vorhergehenden. Neu hinzugekommen ist die Paraphaseneinteilung.

Auf die zu bedeutender Erleichterung und Zeitersparnis in stufenmäÙig geordneten Übungsaufgaben zusammengestellten und im gleichen Verlage erschienenen **Arbeitshefte** zur Harmonielehre für die Hand der Schüler sei hier noch besonders aufmerksam gemacht.

Möge das Büchlein auch fernerhin Lehrenden und Lernenden ein willkommenes, weil erleichterndes Hilfsmittel sein.

Osterburg, im März 1881.

Der Verfasser.

Inhalt.

Harmonielehre.

Einleitung §§ 1—4.

- § 1. Zahl und Namen der Stimme. § 2. Bewegungsrichtung derselben.
- § 3. Verbindung der Töne zu Accorden. Naturharmonie. § 4. Arten der Stammharmonieen.

Erster Abschnitt. Der Dreiklang. §§ 5—39.

- A. Dur. I. Stammaccord. 1. Hauptdreiklänge. § 5—15.
 - § 5. Bildung des Dreiklanges. § 6. Lagen desselben. § 7. Einfachste Verbindungen. § 8. Subdominant-Kadenz. § 9. Die ersten Grundgesetze für die Stimmführung. § 10. Die Dominantkadenz. § 11. Die vollständige Kadenz. § 12. Die gekürzte vollständige Kadenz. § 13. Weitere Stimmführungsgesetze. § 14. Kadenz I. V.I.IV. I. § 15. Harmonisierung der Leiter.
- 2. Nebendreiklänge. §§ 16—23.
 - § 16. Bildung und Arten derselben. § 17. Erste Verbindung. § 18. Zweite Verbindung. § 19. Dritte Verbindung. § 20. Beseitigung der Fehler in der Leiterharmonisierung. § 21. Der verminderte Dreiklang der VII. § 22. Mehrfache Harmonisierung desselben Tones. § 23. Gesetze für die Verbindung von Harmonieen.
- II. Abgeleitete Accorde. Umkehrung der Dreiklänge. §§ 24—29.
 - § 24. Entstehung. § 25. Name. § 26. Wirkung der Umkehrungen. § 27. Harmonie-Lage. § 28. Verdeckte Quinten und § 29 Oktaven.
- B. Moll. §§ 30—39.
 - § 30. Bildung, Lagen und Formen. § 31. Lagen. § 32. Subdominant-, § 33. Dominant-, § 34. Vollständige Kadenz. § 35. Harmonisierung der Molleiter. § 36. Nebendreiklänge. § 37. Verbindungen. § 38. Mehrfache Harmonisierung. § 39. Gesetze für Harmoniefolgen.

Zweiter Abschnitt. Der Vierklang. §§ 40—61.

- A. Der Hauptseptaccord. § 40—59.
 - § 40. Bildung. § 41. Auflösung. § 42. Auslassung. § 43. Eintritt der Septime. § 44. Unregelm. Auflösung. § 45. Trugschlüssige Auflösung. § 46. Der Querstand. § 47. Umkehrungen. § 48. Der verkürzte Dominantseptaccord. § 49. Kennzeichen des uneigentlichen Sextaccordes. § 50. Wichtigkeit desselben. § 51. Schlußbildung. § 52. Ganzschluß. Dominantkadenz. § 53. Subdominantk. § 54. Der verlängerte Schluß. § 55. Einfach. § 56. Mit Hülftönen. § 57. Mit Modulation. § 58. Der Halbschluß. § 59. Der Trugschluß.

- B. Die Nebenseptaccorde.** §§ 60–61.
 § 60. Stufen. § 61. Arten und Verwendung derselben.
- Dritter Abschnitt. Der Fünfklang.** §§ 62–67.
 § 62. Entstehung und Arten. § 63. Der verkürzte grofse, § 64. der verkürzte kleine Nonenaccord. § 65. Bedeutung des letztern. § 66. Der Wechseldominantaccord. § 67. Erkennungszeichen des letztern.
- Vierter Abschnitt. Alterierte Harmonieen.** §§ 68–79.
 § 68. Begriff und Entstehung.
- A. Mischaccorde.** §§ 69–71.
 § 69. Aus dem Dreiklange. § 70. Aus dem Dominantseptaccord.
 § 71. Aus dem kl. Nonenaccord.
- B. Nebentöne.** §§ 72–79.
 § 72. Begriff und Wesen. § 73. Vorhalt. § 74. Die Wechselnote.
 § 75. Der Durchgang. § 76. Der Hülftön. § 77. Der vorausgenommene Ton. § 78. Der liegenbleibende Ton. Orgelpunkt.
 § 79. Scheinharmonieen.
- Fünfter Abschnitt. Modulation.** §§ 80–107.
 § 80. Begriff. Bestandteile. § 81. Modulationsmittel. § 82. Modulationsfälle. 2 Kurse.
- A. Erster Modulations-Kursus.** §§ 83–95.
 § 83. Arten derselben. § 84. Mod. nach der gr. V. § 85. Mod. n. d. gr. IV. § 86. Modulationskette. § 87. n. d. gr. Obersekunde.
 § 88. Kette. § 89. n. d. kl. Obersekunde. § 90. Kette. § 91. n. d. gr. Untersekunde. § 92. Kette. § 93. n. d. kl. Untersekunde.
 § 94. Kette in Dur. § 95. Analysieren.
- B. Zweiter Modulations-Kursus.** §§ 96–107.
 § 96. Mittel derselben. § 97. Andere Wege. § 98. Erscheinungsformen der Mod. § 99. Modifikation. § 100. Ausweichung. § 101. Übergang. § 102. Ordnung der Mod. in Tonstücken, § 103. in zweitheiligen, § 104. in dreitheiligen, 105. in präludienartigen Tonstücken. § 106. Harmonischer Zusammenhang. § 107. mod. Melodieen.
- Sechster Abschnitt. Die Kirchentönenarten.** §§ 108–117.
 § 108. Bildung der Leitern. § 109. Harmonischer Charakter. § 110. Wesentliche Intervalle. § 111. Fremde Töne. § 112. Versetzung. § 113. Vorzeichnung. § 114. Ausweichung. § 115. Antike Schlufsarten.
- VII. Anhang.** §§ 116–122.
 § 116. Der zweistimmige Satz. § 117. Der dreistimmige Satz.
 § 118. Der volkstümlich dreistimmige Satz. § 119. Erfinden von Zwischenspielen. § 120. Der 4-st. Satz f. gem. Chor. § 121. Erfinden kl. harm. Vorspiele. § 122. Der 4-st. Satz für Männerchor.



Harmonielehre.

Einleitung.

§ 1. In den Tonstücken vereinigen sich oft zwei, drei, vier § 1
und mehr Tonreihen (*Stimmen*) zu gleichzeitiger Wirkung.
Die Tonstücke heißen darnach *zwei-, drei-, vier- und mehr-*
stimmig.

Die höchste Stimme heißt Ober-, die tiefste Unter-
stimme, die dazwischen liegenden sind die Mittelstimmen.

Der vierstimmige Satz ist der wichtigste. In demselben
sind folgende 4 Stimmen zu unterscheiden:

1. Sopran, Ober-, Außen-, Hauptstimme,
2. Alt, } Mittel-, Nebenstimmen,
3. Tenor, }
4. Bass, Unter-, Außen-, Hauptstimme.

Bem. Werden zwei Stimmen in ein System notiert, so werden die
Noten für die obere nach oben, für die untere nach unten
gestrichelt.

§ 2. Die vier Stimmen bewegen sich nebeneinander ent- § 2
weder in gleicher Richtung (Alt und Tenor im 4. Takte

des Beispiels), in entgegengesetzter Richtung (Tenor und Bass im 1., 2. und 3. Takte) oder schweifend (Sopran, Tenor und Bass zum Alt im 1. Takte). Man unterscheidet darnach: *gleiche* Bewegung, *Gegenbewegung* und *schweifende* Bewegung.

§ 3 Die gleichzeitig erklingenden Töne der verschiedenen Stimmen verbinden sich zu einem für unser Gehör mehr oder weniger wohlthuenden Zusammenklange, welcher Harmonie oder Accord*) genannt wird.

Auch die Harmonie ist (wie die Durleiter) begründet in den Naturtönen (s. I. Heft).

Das Waldhorn z. B. läßt ohne künstliche Mittel folgende Töne erzeugen.



*) Das b ist etwas unterschwebend.

Von diesen sind die ersteren (unteren) die Grundlage der Harmonie die letzteren (oberen) die Grundlage der Durleiter

Ähnliches zeigt sich in den *Ober-mitklingenden* oder *Aliquot-Tönen*.

Schlägt man das große C eines Flügels an bei gehobenem Dämpfer, so hört man die Töne *c g c e g b* deutlich mitklingen. Noch deutlicher vernimmt man das Mitklingen, wenn die entsprechenden Tasten niedergedrückt werden und alsdann das große C kräftig angeschlagen und schnell losgelassen wird.

Es gestaltet sich in diesen Aliquotönen derselbe Accord, wie in den untern Naturtönen des Waldhorns.



Aufgabe 1. Es sollen die Aliquotöne auch von *D E* und *G* notiert werden.

*) Eigentlich decken sich diese beiden Begriffe nicht völlig; überdem umfaßt „Harmonie“ auch noch mehr.

§ 4. Die Naturharmonie zeigt (mit Ausschluss der ⁴ §
Tonwiederholungen) die vier verschiedenen terzenweis auf
einander folgenden Töne *c e g b*. Fügt man diesen 4 Tönen
die nächste Terz \bar{d} bei, so sind die drei Harmonieen ge-
funden, auf welche alle in der Musik vorkommenden sich
zurückführen lassen, nämlich:

- I. Der *Dreiklang c e g*,
- II. Der *Septaccord c e g b*,
- III. Der *Nonenaccord c e g b d*.

Diese drei Accorde heißen *Stammaccorde* oder *Stamm-
harmonieen*. Sie sollen im folgenden in ihren mancherlei
Erscheinungsformen und Verbindungen nachgewiesen werden.

Frage: Was für Terzen bilden die Töne dieser Stammharmonieen
untereinander?

Aufgabe 2. Erbaue die 3 Stammaccorde auf den Tönen: *G H Es As*.

Erster Abschnitt.

Der Dreiklang.

A. Dur.

I. *Stammaccorde*.

1. *Hauptdreiklänge*.

§ 5. Der *Dreiklang* besteht aus 3 verschiedenen ⁵ §
terzenweis aufeinander folgenden Tönen.

In dieser Folge stellen sie den Dreiklang in der *Grund-
form* (§ 4) dar.*)

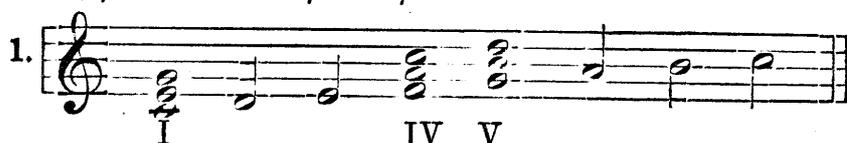
*) Die Dreiklänge, wie die Accorde überhaupt, treten auch noch in
andern Formen auf (vgl. §§ 24. 47).

Von diesen drei Tönen heisst der tiefste der *Grundton*, der darauf folgende die *Terz*, der dritte die *Quinte*.

Grundton, Terz und Quinte sind die *Grundintervalle* eines Dreiklanges.

Jeder Ton der Leiter kann als Grundton seines Dreiklanges auftreten; auf jeder Stufe kann somit ein Dreiklang gebildet werden durch Hinzunahme der leitereigenen Terz und Quinte.

Bildung desselben zunächst auf den 3 wichtigsten Stufen der Durleiter, auf der I., IV., V.



Auf allen drei Stufen besteht der Dreiklang aus Grundton, grosser Terz und grosser Quinte und heisst darum *grosser Dreiklang* oder *Dur-Dreiklang*.

Aufgabe 3. Bilde Dreiklänge auf der I., IV., V. Stufe in *B*, *D*, *E* und *As-dur*.

Zum Gebrauche im vierstimmigen Satze muss der Dreiklang durch Verdoppelung eines seiner Intervalle vierstimmig gemacht werden. Nach der Naturharmonie eignet sich der Grundton am besten zur Verdoppelung. Die Durterz verdoppelt man nur, wenn besondere Gründe (§ 24 Bem.) dazu vorhanden sind.

Die Verdoppelung der Terz in der Dominantharmonie ist unter allen Umständen zu vermeiden (vgl. § 41).



Bem. Nach ihren Stufen heissen sie:

Auf der 1. Stufe der tonische,	} Dreiklang.
„ „ 4. „ der Subdominant-,	
„ „ 5. „ der Dominant-	

Aufgabe 4. Stelle die vorigen Accorde vierstimmig dar durch Verdoppelung des Grundtones in *F*-, *A*-, *B*-, *E*-dur.

§ 6. Lagen der Accorde.

§ 6

Es ist nicht gleichgültig, wie die Intervalle an die drei oberen Stimmen verteilt sind, denn davon hängt die Klangwirkung des Accordes ab. Entscheidend ist hierbei die obere Hauptstimme, der Sopran. Ihm kann entweder die Oktave, die Terz oder die Quinte überwiesen werden. Darnach unterscheidet man die *Oktaven-*, die *Terzen-* und die *Quinten-*Lage des Accordes.

8 3 5 8 3 5 8 3 5

I IV V

8 Oktaven-, 3 Terzen-, 5 Quinten-Lage.

Aufgabe 5. Bilde auf allen Stammtönen grofse Dreiklänge und setze sie in die 3 Accordlagen.

§ 7. Einfachste Verbindungen.

§ 7

In kleinen Tonstücken (Volksliedern, Märschen, Tänzen) bilden die Harmonieen der I., IV., V. Stufe oft die alleinige harmonische Grundlage und in gröfseren Tonstücken sind sie die wichtigsten Harmonieen. Sie heifsen darum *Hauptharmonieen*.

Sie heifsen auch *Kadenzharmonieen*, da sie zur Bildung von Kadenzen verwandt werden.

Eine *Kadenz* ist derjenige Schritt im harmonischen Satze, der beim Hörer das Gefühl eines Abschlusses weckt, der somit den musikalischen Satz zu einer kurzen Ruhe oder zu einem vollkommenen Abschlusse bringt.

Nur von der völlig abschließenden Kadenz sei hier die Rede, die andern werden später Erwähnung finden.

Der Tonfall, welcher ein Stück zum völligen Abschluss bringt, wird gebildet durch IV. I. und V. I.

Diesen beiden Harmonieen können im Tonstück verschiedene andere vorangehen; hier sei ihnen zur Abrundung zu einem kleinen harmonischen Ganzen einfach die I. vorgestellt.

Dies ergibt folgende Kadenzen:

1. I. IV. I.
2. I. V. I.
3. I. IV. I. V. I.
4. I. IV. V. I.
5. I. V. I. IV. I.

§ 8 § 8. Die Subdominant-Kadenz I. IV. I. in drei Lagen.

8 5 8 3 8 3 5 3 5

4. Oktaven-Lage. Terzen-Lage. Quinten-Lage.

I IV I I IV I I IV I

Aufgabe 6. Die Subdominant-Kadenz in allen Dur-Tonarten zu schreiben, zu spielen und zu wissen.

Bem. 1. Der Schlussfall IV. I. heisst plagalischer Tonschluss, auch Kirchenschluss.

Bem. 2. Nach der Lage des tonischen Dreiklangs benennt man auch die Lage der Kadenz.

§ 9 § 9. Die ersten *Grundgesetze für die Stimmführung* bei Verbindung von Harmonieen sind:

1. Der gemeinschaftliche Ton verbleibt derselben Stimme;

2. jede Stimme ergreift den ihr zunächst liegenden Ton des folgenden Accordes.

§ 10. Die Dominant-Kadenz. I. V. I.

§ 10

8 3 8 3 5 3 5 8 5

Oktaven-, Terzen-, Quinten-Lage.

Der Schritt V. I. heißt wegen seiner Wichtigkeit (fast jedes Tonstück schließt mit ihm ab) der authentische (d. h. echte) Tonschluss.

Aus den beiden Kadenz I. IV. I. und I. V. I. ergibt sich die Harmonisierung aller Töne der C- (wie jeder andern) Dur-leiter. Es ist darum die Möglichkeit gegeben, die 3 verschiedenen Lagen dieser (wie aller folgenden) Kadenzen unter Anschluss der Rückkehr aus der Quinten- in die Oktavenlage und zugefügtem plagalen Tonschluss zu kleinen harmonischen Sätzchen spielend zu verbinden. Z. B.

I. V. I. in G-dur.

Aufgabe 7. Die Dominant-Kadenz in allen Dur-Tonarten zu schreiben, zu wissen und in der bezeichneten Weise zu spielen.

§ 11. Die vollständige Kadenz I. IV, I. V. I.

§ 11

Darum so genannt, weil sie ihre Tonart vollständig bestimmt (in ihr sind sämtliche Töne der Leiter enthalten).

8 5 8 3 8

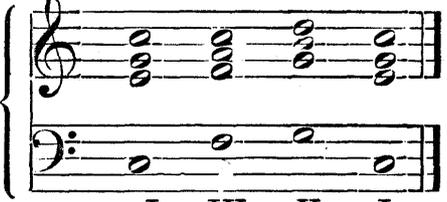
I IV I V I



Aufgabe 8. Die vollständige Kadenz dieser Formen in allen Dur-Tonarten zu bilden und zu spielen.

§ 12 § 12. 4. Die vollständige Kadenz I. IV. V. I.

(mit Auslassung der mittleren I.)

falsch. 8 5 5 8	richtig. 8 5 3 8
7. 	8. 
I IV V I	I IV V I

Bemerkungen zu den Beispielen 7 und 8:

1. Zwischen der IV. und V. Harmonie fehlt der gemeinschaftliche Ton.
2. In Beispiel 7 stehen die Accorde der IV. und V. Stufe der Quintenlage und der Bass schreitet in Sekunden fort.
3. In demselben Beispiele schreiten von IV zu V Tenor und Bass in Oktaven, Tenor und Sopran in Quinten zu einander fort. Zwei Fehler gegen den reinen Satz. Falsche Oktaven und falsche Quinten. Sie entstehen, wenn zwei Stimmen in Oktaven oder in Quinten zu einander fortschreiten. Falsche Oktaven sind unstatthaft, weil sie gegen den vierstimmigen Satz verstossen, denn zwei Stimmen sagen dasselbe. Falsche Quinten sind unstatthaft, weil sie hohl und übel klingen.

Beide Fehler sind (wenn auch gemildert) selbst dann nicht zulässig, wenn die beiden Stimmen in entgegengesetzter Richtung sich bewegen a) oder in gleichen Tönen fortschreiten b).

Z. B. 

falsche Oktaven. falsche Quinten. falsche Oktaven.

Beide Fehler sind in Beispiel 8 dadurch vermieden, dafs zu dem in Sekunden fortschreitenden Basse der Sopran in Gegenbewegung tritt.

§ 13. Weitere Grundgesetze für die Stimmführung (§ 9): § 13

3. Zwei Stimmen dürfen nicht in *Oktaven* oder in *Quinten* zu einander fortschreiten.

4. Bei Sekundenschritten der Harmonie Gegenbewegung in den Außenstimmen.

Die drei Lagen dieser Kadenz.

8 5 3 8 3 8 5 3 5 3 8 5

9.

Aufgabe 9. Die vollständige Kadenz I. IV. V. I. ist in allen Dur-tonarten der Stammtöne in den 3 Lagen zu bilden.

§ 14. Die Kadenz I. V. I. IV. I.

§ 14

Die Dominant-Kadenz mit verlängertem Schlusse (§ 54).

8 3 8 5 8

10. nur in der 8. Lage.

Aufgabe 10. Diese Kadenz ist in allen Dur-Tonarten zu schreiben, zu spielen, zu wissen.

§ 15. Harmonisierung der Dur-Tonleiter.

§ 15

Die 3 Hauptharmonieen (der I. IV. und V. Stufe) reichen aus zur Harmonisierung der Dur-Tonleiter.

Jeder Ton der Leiter wird mit dem Hauptdreiklange harmonisiert, von welchem er Bestandteil ist. Mit Ausschluss sonstiger Möglichkeiten in folgender Form:

8 5 3 8 5 3 a3 8 5 3 a3 5 8 3 5 8

11. 

Bem. Die bei *a* entstehenden Fehler (§ 13) können erst später § 20 und § 50 beseitigt werden.

Das Gesetz der Harmonisierung der Leiter (steigend und fallend)

die Prime	mit der	I.
„ Sekunde	„	V.
„ Terz	„	I.
„ Quarte	„	IV.
„ Quinte	„	I.
„ Sexte	„	IV.
„ Septime	„	V.
„ Oktave	„	I.

ist für die spätere Harmonisierung gegebener Melodien überaus wichtig.

Zwei Übungsspiele.

8 3 8 5 3 8 3 5 8 8 5 3 8 3 5 8 5 8

12a. 

Dieselben ausgeführt.

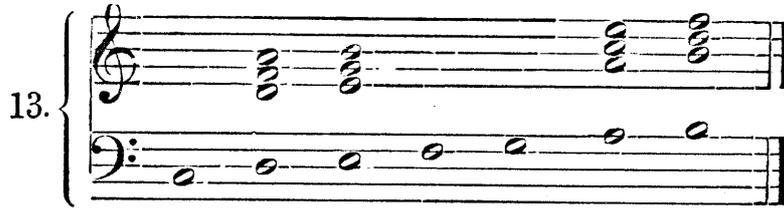
12b. 

Aufgabe 11 Die in Arbeitsheft I gegebenen Übungen Nr. 1 bis 11 sind zu lösen.

2. *Nebendreiklänge.*

§ 16

§ 16. Bildung der Dreiklänge auf den übrigen 4 Stufen der Durleiter.



I II III IV V VI VII

Die Durdreiklänge der II. III. und VI. Stufe bestehen aus Grundton, kleiner Terz und großer Quinte, sie heißen kleine Dreiklänge oder Molldreiklänge.

Der Dreiklang der VII. Stufe besteht aus Grundton, kleiner Terz und kleiner oder verminderter Quinte, er heißt verminderter Dreiklang. Auch wird er unvollkommener, dissonierender Dreiklang genannt. Er findet höchst selten Anwendung § 21.

Alle Intervalle der kleinen Dreiklänge eignen sich gleich gut zur Verdoppelung.

Diese Dreiklänge allein können auch für das kleinste Tonstück nicht die harmonische Grundlage abgeben. Sie treten immer nur mit den Hauptharmonieen verbunden auf und heißen darum *Nebendreiklänge*.

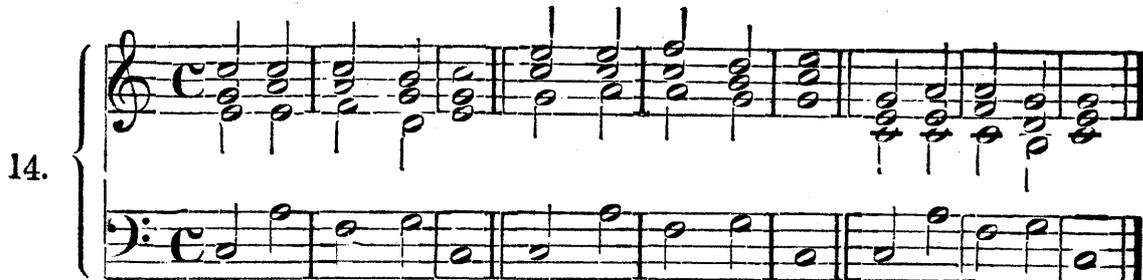
Verbindungen der Nebendreiklänge mit den Hauptdreiklängen.

Von den mancherlei möglichen nur folgende drei:

§ 17. Die Verbindung:

§ 17

I VI IV V I
8 3 5 3 8



Aufgabe 12. Diese Verbindung in allen Durtonarten der Stammtöne zu schreiben und als harmonisches Sätzchen § 10 zu spielen.

§ 18 § 18. Die Verbindung:
I VI IV II V I

15.

Aufgabe 13. Diese Verbindung werde in B-, Es-, D- und H-dur geschrieben.

§ 19 § 19. Die Verbindung:
I. VI. III. IV. II. V. I.

16.

nur in dieser Lage.

Aufgabe 14. Diese Verbindung wird in allen Durtonarten geschrieben und gespielt.

§ 20 § 20. Mit Anwendung von Nebendreiklängen lassen sich die Fehler in der Harmonisierung der Tonleiter in § 15 wie folgt beseitigen.

17.

8 5 3 8 5 8 3 8 8 5 3 5 8 3 5 8

I VI V III IV

Bem. 1. Als Ausnahme beim Gesetz der Harmonisierung der Tonleiter gilt: in der steigenden Leiter wird die Sexte (wenn die Septime ihr folgt) mit VI, in der fallenden Leiter wird die Septime (wenn die Sexte ihr folgt) mit III harmonisiert.

Bem. 2. Die Harmonie der III. Stufe findet zunächst nur an dieser Stelle Anwendung.

§ 21. Der verminderte Dreiklang der VII. Stufe findet § 21 als selbständige Harmonie nur Verwendung in der Sequenz, in welcher er durch das Ebenmaß der Harmonieenfolge brauchbar wird.

Die Sequenz ist eine melodisch und harmonisch (auch rhythmisch) gleichmäßige Folge von Harmonieen.

18.

I. VI. VII. V. VI. IV. V. III. IV.

u. s. w.

19.

Wo der verminderte Dreiklang der VII. sonst noch auftritt in Musikstücken, da macht er sich als eine vom Dominantseptaccord abgeleitete Harmonie geltend. (§ 48).

In Sequenz Nr. 19 ist der Quartenschritt des authentischen Tonschlusses nachgebildet. Solche Quartensfolge heisst die naturgemäße Harmoniefolge.

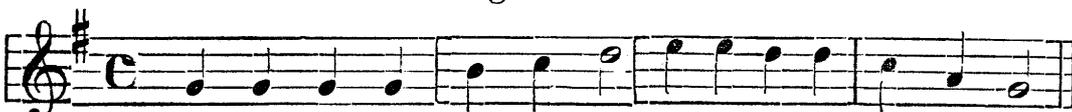
Aufgabe 15. Die in Arbeitsheft I Nr. 12–18 gegebenen Übungen sind auszuführen.

§ 22. Mehrfache Harmonisierung desselben Melodietons. § 22

Da jeder Melodieton Oktave, Terz oder Quinte des unterstellten Dreiklangles sein kann, so ist er auch einer dreifach verschiedenen Harmonisierung fähig.

d. auch wenn der Bass *in Sekunden* fortschreitet, aber dies nur bei *Gegenbewegung* in den äußeren Stimmen.*)

Zwei Melodien zur Harmonisierung.

22. 

23. 

Erste Harmonisierung ist nach dem Leitergesetz, zweite mit der entsprechenden Abweichung auszuführen, dabei sind aus den für jeden Melodieton möglichen Accorden — rück- und vorwärtsschauend — nach obigen Gesichtspunkten die geeigneten auszuwählen.

Die Harmonisierung gegebener Melodien ist vorzugsweise Aufgabe der *oberen Stufe*, woselbst auch die vorstehenden Gesetze sorgfältige Beachtung erfahren müssen.

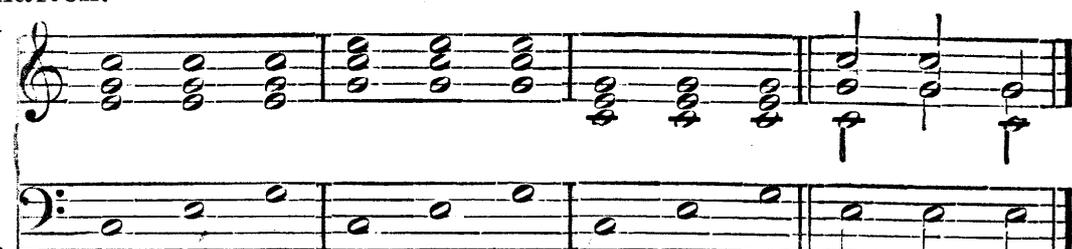
II. Abgeleitete Accorde.

Umkehrungen der Dreiklänge.

§ 24. Treten andere Intervalle, als wie bisher (im § 24 Grundaccord) der Grundton des Accordes, in den Bass, dann entstehen die abgeleiteten Harmonieen, welche Umkehrungen genannt werden.

Der Dreiklang kann somit in drei *Formen*, in der *Grundform* und in *zwei Umkehrungen*, auftreten.

In allen 3 Formen sind selbstverständlich die 3 Grundintervalle des Dreiklangs (§ 5) Grundton, Terz und Quinte enthalten.

24. 

Grdf. 1. 2. Umk. mit einfacher Terz.

*) Eigentlich schliessen sich alle Harmonieen derselben Tonart an einander an, namentlich lassen sich mit den beiden Hauptharmonieen der I. und V. Stufe alle andern gut verbinden, wenn nur dem melodischen Bindemittel — der Führung der einzelnen Stimmen — dabei gehörig Rechnung getragen wird. Hier möge jedoch das Vorstehende genügen.

Bem. Die *Durterz* darf nur *verdoppelt* werden, wenn entweder Formfehler vermieden werden sollen oder wenn dadurch ein besserer Stimmenfluß erreicht wird (vgl. § 5).

Aufgabe 16. Alle Durdreiklänge auf den Stammtönen sind in den 3 Formen zu schreiben.

§ 25 § 25. Die Grundintervalle Terz, Quinte und Oktave treten in den verschiedenen Umkehrungen zu dem Basstone in ein neues Entfernungsverhältnis, was man mit dem Namen *Accordintervall* bezeichnet.

Nach der Entfernung der wesentlichen Intervalle (Grundton, Terz) des Dreiklages vom Basstone bezeichnet und benennt man die Form desselben.



Bem. 1. In der ersten Umkehrung, Grundton im Basse, erscheint die Grundoktave *c* als Sexte vom Basston *e*. Diese Form wird darum mit einer 6 bezeichnet und *Sextaccord* genannt.

In der zweiten Umkehrung, Quinte im Basse, erscheint die Grundoktave als Quarte, die Grundterz als Sexte vom Basstone, daher die Bezeichnung dieser Form mit $\frac{6}{4}$ und der Name *Quartsextaccord*.

Bem. 2. Die Grundform wird in der Regel nicht beziffert. Ein unbezifferter Basston ist daher der Grundton seines Dreiklages.

Bem. 3. Die unterstellten Ziffern nennt man die *Bezifferung* oder die *Signatur* des Basses.

Beispiele, in denen die drei Formen der Dreiklänge auftreten.



27.

I V VI I IV V I IV I V I

Bem. 1. In den Umkehrungen müssen neben den Grundintervallen auch die Accordintervalle unterschieden werden.

Bem. 2. Die Accordintervalle geben der Accordform den Namen, die Grundintervalle behalten ihre Wichtigkeit für die Stimmführung

Aufgabe 17 Vorstehende Sätzchen sind je nach 2 Tonarten zu transponieren.

§ 26. Klangwirkung der Dreiklangsformen. § 26

1. Der Grundaccord wirkt voll und kräftig, darum ist seine Verwendung unbeschränkt;

2. der Sextaccord, vom grossen Dreiklange abgeleitet ist leicht und beweglich, darum steht er am besten auf dem leichten Takteile und ist als letzter und vorletzter Accord eines Tonstückes unbrauchbar, vom kleinen Dreiklange abgeleitet, ist er gewichtiger, läßt die Verdoppelung der Terz gut zu und findet auch auf dem schweren Takteile seine geeignete Stelle.

Als Sextaccord kann auch die *Durparallele* der *Mollparallele**) folgen. (§ 23.)

3. Der Quartsextaccord ist unsicher und unbestimmt; darum ist seine Anwendung beschränkt.

Der Quartsextaccord findet nur zweckmäßige Verwendung

1. innerhalb einer Sekundenreihe des Basses (Beisp. 27 a) auf leichtem Takteile;

*) Parallele Harmonieen sind die tonischen Dreiklänge paralleler Leitern. Z. B. C E G Durparallele. a c e Mollparallele etc.

§ 28. Verdeckte Quinten entstehen, wenn zwei Stimmen, § 28
von denen die eine in Sekunden, die andere in Terzen fort-
schreitet, in gleicher Richtung in Quinten zusammentreffen.
Sie sind ihres Mißklanges halber möglichst, in den Außen-
stimmen unter allen Umständen zu vermeiden.

Weniger auffällig sind sie bei sich näher stehenden Harmonieen
und zwischen Mittel- oder auch gemischten Stimmen (30 a). Unbe-
denklich sind die Naturquinten (auch wohl Trompeterquinten,
genannt) (30 b).

30.

IV V I V $\frac{6}{4}$

§ 29. Verdeckte Oktaven sind möglichst zu vermeiden. § 29

31.

a ^ b ^ richtig.

Bem. Verdeckte Oktaven entstehen, wenn zwei Stimmen bei ungleichen
Schritten in derselben Richtung in Oktaven zusammentreffen.
31 a Bass und Sopran. b Sopran und Alt. Erstere müssen un-
bedingt vermieden werden. Im zweiten Sätzchen sind beide
vermieden.

Bem. 2. Die verdeckten Quinten und Oktaven sind in den äußeren
Stimmen unstatthaft, in gemischten Stimmen weniger
bedenklich.

Weiteres Gesetz für die Stimmführung:

5. Verdeckte Quinten und Oktaven sind in den Außen-
stimmen zu vermeiden (§ 9. § 13).

Aufgabe 18. Die Übungen Nr. 19—32 im I. Arbeitsheft sind auszuführen. Dabei ist folgendes zu beachten:

1. Die gegebenen Übungsaufgaben lassen sich nicht durchweg in derselben Harmonielage schreiben, sondern beide Lagen werden zuweilen wechseln.
2. Der Tonbereich des Altus ist vorzugsweise die eingestrichene Oktave, so lange darum der Sopran sich in dieser bewegt, ist die enge Harmonielage am zweckmässigsten.
3. Der Tonbereich des Tenores ist vorzugsweise die Oktave vom kleinen *f* bis zum eingestrichenen *f*. Innerhalb dieser Grenze kann er darum auch (wenns nicht anders geht) sowohl mit dem Alt wie anderseits mit dem Bass denselben Ton haben.

B. Moll.

§ 30 § 30. Hier kommt nur die wahre oder harmonische Mollleiter mit kleiner Terz und Sexte in Betracht.

Durch die Abweichung der modernen (harmonischen) Mollleiter von der ursprünglichen äolischen in der Erhöhung der Septime wird auf der Dominante ein grosser Dreiklang gewonnen, der zur Bildung des authentischen Tonchlusses unentbehrlich ist.

Über Lagen, Formen, Verbindungen etc. der Dreiklänge gilt dasselbe, wie im Durgeschlecht, so dass eine gedrängte Darstellung ausreichend erscheint.

Die Hauptdreiklänge in ihren Lagen und Verbindungen.

§ 31 § 31. Lagen der Hauptdreiklänge in Moll.

8 3 5 8 3 5 8 3 5

I IV V

Aufgabe 19. Die Hauptdreiklänge in G-, A-, D-, F-moll sind in allen 3 Lagen darzustellen.

Bem. Auf der 1. und 4. Stufe stehen kleine Dreiklänge, auf der 5. steht ein grosser.

§ 32. Subdominant-Kadenz.

§ 32

33.



Oktaven-, Terzen-, Quinten-Lage.

Aufgabe 20. Diese Kadenz in g-, f-, e-, d- und c-moll zu bilden.

§ 33. Dominant-Kadenz.

§ 33

34.



Alleinstehende chromatische Zeichen beziehen sich auf die Accordterz.

Aufgabe 21. Diese Kadenz ist in h-, fis- und cis-moll zu bilden.

§ 34. Vollständige Kadenz.

§ 34

35.



Aufgabe 22. Diese Kadenzen sind in b-, f-, c- und h-moll zu bilden.

§ 35. Harmonisierung der Molleleiter.

§ 35

Ausschließlich mit den Hauptdreiklängen. Der übermäßige Schritt von der Sexte zur Septime ist vermieden.

36.



Ausschließlich mit den Hauptdreiklängen. Der übermäßige Schritt von der Sexte zur Septime ist vermieden.



Leiterharmonisierungsgesetz wie in Dur.

Aufgabe 23. D-, E- und G-molleitern sind in gleicher Weise zu harmonisieren.

§ 36

§ 36. Nebendreiklänge in Moll.



Auf Stufe VI ein großer Dreiklang,

„ „ II und VII verminderte Dreiklänge,

„ „ III ein übermäßiger Dreiklang.

Bem. 1. Die Dreiklänge auf Stufe III und VII kommen, als für diese Stufe unbrauchbar, nicht weiter in Betracht (vgl. § 30).

Bem. 2. Die brauchbaren Dreiklänge sind:

- a. 2 kleine auf I. und IV. Stufe,
- b. 2 große auf V. und VI. Stufe,
- c. 1 vermindertes auf der II. Stufe.

§ 37 § 37. Verbindung von Haupt- und Nebendreiklängen.



40.

Aufgabe 24. Diese Verbindungen sind zu übertragen und zu spielen in allen Molltonarten der Stammtöne.

§ 38. Mehrfache Harmonisierung desselben Melodietons. § 38

41.

Bei *a)* schreitet der Alt von *f* nach *gis* fort, bei *b)* geschieht dies vom Tenor und bei *c)* vom Sopran. Solche übermäßige Sekundenschritte sind unstatthaft.

Weiteres Gesetz für die Stimmführung:

6. Übermäßige Schritte (Sekunden, Quartan etc.) sind zu vermeiden (vgl. §§ 9. 13. 29.).

§ 39. Die Gesetze für die freie Wahl der Harmonieen § 39 bei Harmonisierung gegebener Melodien sind dieselben wie in Dur. (§ 23.)

Ebenso ist es in betreff der Bildung, Bezeichnung und Anwendung der Accordformen. (§ 25).

Der Sextaccord des Molldreiklanges ist gewichtiger und läßt sich darum auch gut auf dem schweren Takteile verwenden, nur nicht als Schlusaccord (vgl. § 26, 2).

Alle Sätze in Dur (ohne III) lassen sich auch in Moll darstellen.

Aufgabe 25. Die Übungen Nr. 33–55 in Arbeitsheft I sind auszuführen.

Zweiter Abschnitt.

Der Vierklang. Septaccord.

A. Der Haupt- (Dominant-) Septaccord.

§ 40 § 40. Der einzige Hauptseptaccord wird gebildet aus dem Dominantdreiklange und der (leitereigenen) kleinen Septime. Er ist in Dur und Moll derselbe.

In C-dur oder C-moll: g h d f. Derselbe „steht auf g.“

Er kann kein Musikstück abschließen, denn er erfordert eine Weiterführung in eine andere Harmonie (Auflösung) und wird deshalb *Dissonanz* genannt, während die großen und kleinen Dreiklänge *Konsonanzen* heißen.

Durch Hinzunahme der oft nötigen Oktave wird der Septaccord fünfstimmig.

§ 41 § 41. In den Intervallen des Dom.-Sept-Accordes, namentlich in Terz und Septime, liegt das Streben, in einer bestimmten Weise weitergeführt d. h. aufgelöst zu werden.

In Beispiel 42 ist die Bewegungsrichtung in der Auflösung durch Striche angedeutet.

Oktaven-, Terzen-, Quinten-, Septimenlage.

A u f l ö s u n g s g e s e t z.

Der Grundton	steigt eine Quarte	oder fällt eine Quinte	in den Grundton.*)
die Terz	steigt eine Sekunde		in die Oktave.
die Quinte	fällt eine Sekunde		in die Oktave,**)
die Septime	fällt eine Sekunde		in die Terz,
die Oktave	bleibt liegen		und wird zur Quinte des Auflösungsaccordes.

*) Dafs der der Kürze halber den einzelnen Intervallen des Septaccordes bei seiner Auflösung zugesprochene Fortschritt als von der betreffenden Stimme ausgeführt betrachtet werden muß, daran braucht kaum erinnert zu werden.

***) Die Quinte, als unwesentliches Intervall, erfährt vielfach noch andere Weiterführungen, sie steigt oder sie springt (vgl. § 47).

In der Terz des Dominantseptaccordes tritt mit Entschiedenheit das Streben hervor, einen Halbton aufwärts geführt zu werden. Sie heißt darum Strebeterz oder Leitton. In gleicher Weise tritt bei der Septime das Streben hervor, fallend weiter geführt zu werden.

Weiteres Grundgesetz der Stimmführung:

7. Tèrz und Septime dürfen im Septaccord nicht verdoppelt werden, da sie eine bestimmte Weiterführung fordern (vgl. §§ 9. 13. 29. 38).

Aufgabe 26. Die Dominantseptaccorde in und auf D., A., B. und Es sind fünfstimmig zu schreiben und aufzulösen.

§ 42. Auslassung.

§ 42

Der vollständige Dominant-Sept-Accord ist fünfstimmig. (§ 40). Bei seinem Gebrauche im vierstimmigen Satze muß ein Intervall fortbleiben. Das kann sein:

- a. die Quinte, die bereits im Dreiklang als unwesentliches Intervall bezeichnet wurde,
- b. die Oktave bei vorhandenem Grundtone,
- c. der Grundton bei vorhandener Oktave (was bei den Umkehrungen § 47 der Fall ist),
- d. die Terz bei schnell vorübergehenden Harmonieen.

43.

Exercise 43 shows a dominant seventh chord in C major (F4, G4, B4, C5, E5) in a four-part setting. The bass line has figured bass notation: 7, 6, 4, 3, 7, 4, 7. The examples are: a) voice leading with the fifth (B4) omitted; b) voice leading with the octave (C5) omitted; c) voice leading with the root (F4) omitted; d) voice leading with the third (G4) omitted.

44.

Exercise 44 shows a dominant seventh chord in E-flat major (Bb4, C5, Eb5, F5, Ab5) in a four-part setting. The bass line has figured bass notation: 6, 6, 4, 2, 6, 6, 7. The examples are: a) voice leading with the fifth (Eb5) omitted; c) voice leading with the root (Bb4) omitted.

- Bem. 1. Die ausgelassene Oktave (43b) läßt nur einen unvollständigen, die fortgelassene Quinte (43a) dagegen einen vollständigen Auflösungsaccord zu.
- Bem. 2. In 43d ist die Terz ausgelassen; es ist dies eine schnell vorübergehende Harmonie auf leichtem Takteile. (Siehe noch Beispiel 46 c 3.)
- Bem. 3. Die Bezifferung $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$ in Beispiel 43 will sagen, daß der Quartsextaccord der I. Stufe auf demselben Baustone in den Dreiklang der V. Stufe in der Grundform und zwar die 6. in die 5. und die 4. in die 3. übergeht.

§ 43

§ 43. Eintritt der Septime.

45.

46.

- Bem. 1. In den Beispielen 46 und 47 tritt die Septime in dreifach verschiedener Weise auf:
 bei *a* *vorbereitet*, in derselben Stimme schon im vorigen Accorde vorhanden;
 bei *b* *frei*, es fehlt diese Vorbereitung.
 In beiden Fällen tritt die Septime mit der Harmonie zugleich ein;
 bei *c* *nachschlagend* und zwar
 bei *c*¹ aus der Oktave,
 bei *c*² aus der Quinte,
 bei *c*³ aus der Terz nachschlagend.
- Bem. 2. Es folgt immer ein unvollständiger Auflösungsaccord, wenn die Oktave im Septaccorde fehlt.
 Zur Erlangung eines vollständigen Auflösungsaccordes läßt man darum gern die Septime aus der Terz oder Quinte nachschlagen. (Vgl. ferner § 41)
 Beides hat natürlich in steigender Richtung zu erfolgen.

Aufgabe 27. Die vorstehenden Sätzchen zu transponieren und zu spielen, und die Übungssätze 50—62 in Arbeitsheft I auszuführen.

§ 44. Unregelmäßige Auflösung.

§ 44

Um auch bei fehlender Oktave einen vollständigen Auflösungsaccord zu erhalten, löst man den Septimenaccord zuweilen *unregelmäßig* auf, d. h. man *führt* *Septime* und *Terz* nicht dem Auflösungs-gesetz entsprechend weiter.

Die Weiterführung der Oktave und der unwesentlichen Quinte bleiben dabei außer Betracht.

47.

The musical notation for exercise 47 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef, both in common time (C). The first staff is labeled 'a)' and the second 'b)'. The bass staff has figured bass notation: 7, 6, 4, 7. The chords are: C7, F7, C7, F7, C7, F7, C7, F7. In 'a)', the 7th of the first chord moves up to the 5th of the second, and the 7th of the second moves up to the 5th of the third, etc. In 'b)', the 3rd of the first chord moves down to the 5th of the second, and the 3rd of the second moves down to the 5th of the third, etc.

Bem. Bei *a)* steigt die Septime, bei *b)* springt die Terz in die Quinte des Auflösungsaccordes, was beides zulässig ist, da der Auflösungston von einer anderen Stimme gebracht wird.

Die letzte Art findet häufigere Anwendung als die erste.

§ 45. Trugschlüssige Auflösung.

§ 45

Wird der Dominantseptaccord in den Dreiklang der I. Stufe aufgelöst, wie bisher, so ist das eine *naturgemässe* Auflösung.

Jede andere ist eine *trugschlüssige* (betrügerliche) Auflösung.

Es sind eine Menge trugschlüssiger Lösungen möglich; hier mögen nur die am häufigsten vorkommenden erwähnt werden.

48.

The musical notation for exercise 48 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef, both in common time (C). The first staff is labeled '*) a', 'b.', 'c.', and 'oder d.'. The bass staff has figured bass notation: 6, 7, 7, 6, 7, 6, 7, 6. The chords are: C7, F7, C7, F7, C7, F7, C7, F7. In 'a)', the 7th of the first chord moves up to the 5th of the second, and the 7th of the second moves up to the 5th of the third, etc. In 'b)', the 3rd of the first chord moves down to the 5th of the second, and the 3rd of the second moves down to the 5th of the third, etc. In 'c)', the 7th of the first chord moves down to the 5th of the second, and the 7th of the second moves down to the 5th of the third, etc. In 'd)', the 7th of the first chord moves down to the 5th of the second, and the 7th of the second moves down to the 5th of the third, etc.

*) Bei Trugschlüssen kommen auch gewöhnlich unregelmäßige Weiterführungen vor.

Bemerkungen:

- a. der (große) Trugschluss nach der großen VI in Dur;
- b. der (kleine) Trugschluss nach der kleinen VI in Dur und Moll;
- c. nach der Dominante der Mollparallele Dur;
- d. dasselbe, nur erscheint die Dominante als Septaccord mit im Bass liegender Terz;
- e. nach der IV in Dur und Moll;
- f. die naturgemäße, Lösung nur nicht nach dem Dreiklange, sondern dem (durch erniedrigte Septime entstandenen) Septaccorde.
- g. kann erst § 71 Erklärung finden.

§ 46

§ 46. Der Querstand.

In Beispiel 48 hat bei g_1 im 1. Accorde der Tenor *d*, im 2. Accorde bringt der Alt *dis*, ferner hat der Alt im 1. Accorde *f*, der Bass bringt im 2. *fis*. In beiden Fällen wird die chromatische Veränderung eines Tones im folgenden Accorde von einer andern Stimme gebracht. Da diese Satzweise zuweilen Härten erzeugt, wie:

oder gesangliche Schwierigkeiten bereitet, wie im obigen Beispiele für den Alt, so vermeidet man sie. Nach Vorgang der Alten nennt man diese Folge einen Querstand.

Weitere Grundgesetze der Stimmführung (§§ 9. 13. 29. 38. 41):

8. Die chromatische Veränderung eines Tones in der unmittelbar folgenden Harmonie muß von derselben Stimme gebracht werden.

So ist es geschehen bei g_2 in Beispiel 48.

Aufgabe 28. Diese trugschlüssigen Lösungen zu transponieren,

Umkehrungen des Dominantseptaccordes.

Formen desselben.

§ 47. Auch im Septaccord können, wie im Dreiklange, § 47 andere Intervalle in den Bass treten, als der Grundton im Grundaccord; dann entstehen die abgeleiteten Accorde, die Umkehrungen.

Der Dominantseptaccord kann darum in 4 verschiedenen *Formen* auftreten, in der *Grundform* und in 3 *Umkehrungen*.

Zur Unterscheidung der verschiedenen Formen werden auch hier, wie beim Dreiklange, die Töne der drei oberen Stimmen nach ihrer Entfernung vom Bassnote durch Ziffern bezeichnet (s. § 25).

Beispiel

49.

- a. Grundform; die erhöhte Terz ist durch \sharp angedeutet;
- b. erste Umkehrung, Grundterz im Basse, *Terz-Quint-Sext-Accord*;
- c. zweite Umkehrung, Grundquinte im Basse, *Terz-Quart-Sext-Accord*;
- d. dritte Umkehrung, Grundseptime im Basse, *Sekund-Quart-Sext-Accord*.

Die Erhöhung eines Intervalls wird in der Bezifferung angedeutet 1) durch Durchstreichung der Ziffer oder 2) durch ein dahintergestelltes +.

Um eine kürzere Benennung der verschiedenen Formen zu gewinnen, bestimmt man in der Signatur nur die Entfernung der Hauptintervalle des Septaccordes vom Bassnote. Hauptintervalle sind Oktave und Septime, denn in ihnen liegt die Dissonanz.

In der Grundform, Grundton im Basse, wird die Septime mit 7 bezeichnet und der Accord *Septaccord* genannt.

In der ersten Umkehrung, Terz im Basse, erscheint die Grundseptime als Quinte, die Grundoktave als Sexte, daher die Bezeichnung $\frac{6}{5}$ und der Name *Quintsextaccord*.

In der zweiten Umkehrung, Quinte im Basse, erscheint die Grundseptime als Terz, die Grundoktave als Quarte vom Bassnote, daher die Bezeichnung $\frac{3}{4}$ und der Name *Terz-Quart-Accord*.

In der dritten Umkehrung, Septime im Basse, erscheint die Grundoktave als Sekunde, daher die Bezeichnung 2 und der Name Sekund-Accord.*)

Aufgabe 29. Der Dominantseptaccord auf B werde in allen 4 Formen aufgelöst nach dem großen und dem kleinen Dreiklange der I. Stufe.

50.

51.

Die Beispiele 50 und 51 zeigen einige vom Auflösungsgesetz abweichende Weiterführungen, welche in der praktischen Musik mehrfach vorkommen.

1. Bei a ist die Oktave des Sekundaccordes sprungweis weiter geführt zur Oktave, bei b die Quinte zur Quinte des Auflösungsaccordes.

*) Die Musiker fassen sich noch kürzer, sie nennen z. B.

- a. den Septaccord auf D.
- b. den Quintsextaccord auf C.
- c. den Terzquartaccord auf G.
- d. den Sekundaccord auf F.

und machen dadurch anscheinend die Umkehrungen zu selbständigen Accorden, indem die Bezeichnung derselben gar nicht an die Ableitung erinnert.



Dies sind offenbar Dominantseptaccorde, nur hat man sie nicht vollständig schreiben können.*)

In Beispiel 53 entsteht bei b) derselbe Accord aus der zweiten Umkehrung des Dom.-Sept-Accordes (des $\frac{6}{4}$ Accordes) durch Aufgeben der Grund-Oktave bei fehlendem Grundtone.

53.

Dieser aus dem Dom.-Sept-Accord durch Weglassung von Grundton und Oktave entstehende Accord heisst: *verkürzter Septaccord*. Derselbe erscheint als verminderter Dreiklang. Da er überdem noch die 3 Formen eines Dreiklanges annehmen kann, so wird er zuweilen als der Dreiklang der VII Stufe**) angesehen. Seinem Wesen nach ist er aber Septaccord und seine Bestandteile sind dieser Auffassung entsprechend zu behandeln.

*) Im zweistimmigen Satze ist ganz dieselbe Erscheinung. Den beiden Stimmen des bekannten Liedchens liegen offenbar die in den Grundtönen unterstellten Harmonieen zu Grunde, keine andere, obschon vielfach Grundton und Oktave, im Septaccord bei a sogar auch die Terz fehlen.

**) Die siebente Stufe hatte schon in der alten Musik keine Bedeutung.

Die drei Formen (nicht Umkehrungen) des verkürzten Septaccordes, welche zur Bezeichnung ihrer Abstammung den Zusatz „uneigentlich“ erhalten, sind:

1. Der *uneigentliche Dreiklang*, Grundterz im Basse, Beisp. 52, a).
2. der *uneigentliche Sextaccord*, Grundquinte im Basse, Beisp. 52, b).
3. der *uneigentliche Quartsextaccord*, Grundseptime im Basse, Beisp. 52, c).

Von diesen drei Formen kommt im vierstimmigen Satze fast nur die 2., der *uneigentliche Sextaccord*, vor. Sie wird vierstimmig gemacht durch Verdoppelung der Grundquinte oder der Grundseptime, nie der Grundterz (was zulässig sein müßte, wenn sie Grundton wäre).

54.

6 6 6 8 7 6

55.

6 6 6 4 7

56.

The musical notation for exercise 56 consists of two staves, treble and bass clef, in common time. The treble staff begins with a '+' sign above the first measure. The bass staff has a '6' below the first measure. The music shows a sequence of chords and notes, with a final measure ending in a double bar line.

Bemerkungen.

1. In vorstehenden drei Beispielen findet sich der uneigentliche Sextaccord, wie er gewöhnlich auftritt und weiter geführt wird.

2. Er hat ganz dieselbe harmonische Stellung und (naturgemäße wie trugschlüssige) Auflösung, wie der unverkürzte Dom.-Sept-Accord, die auch dann nicht geändert wird, wenn man ihn durch die Oktave oder den Grundton vervollständigt.*)

3. Bei ihm kann die Septime verdoppelt werden und kann auch steigen und dadurch unterscheidet er sich vom vollständigen Septaccord e.

4. Die bei seiner Auflösung etwa vorkommenden Quinten sind erlaubt.

§ 49 § 49. Woran erkennt man den uneigentlichen Sextaccord?

- 1) an seiner harmonischen Stellung;
er steht stets da, wo eine Dominantharmonie stehen könnte;
- 2) daran, daß er das Aussehen des verminderten Dreiklangs der VII. Stufe hat.

*) Als Dissonanz der 7. Stufe müßte er sich naturgemäße nach der Konsonanz der 3. Stufe lösen lassen, etwa:

The musical notation shows a resolution of a diminished triad. The top staff shows a diminished triad (F, A, C) resolving to a major triad (F, A, C). The bottom staff shows the same resolution in a different voice leading.

allein diese Lösung klingt in Dur naturwidrig und ist in Moll gar nicht möglich.

Jeder verminderte Dreiklang in Dur ist ein verkürzter Dominantseptaccord.

Aufgabe 31. Im Choralbuche 10 uneigentliche Sextaccorde aufzusuchen und zugleich anzugeben, ob sie sich naturgemäfs oder trugschlüssig auflösen.

§ 50. Warum findet der uneigentliche Sextaccord so viel § 50 Verwendung?

- 1) Er verhilft oft zu einer fließenden Stimmführung;
- 2) er dient zur Vermeidung von Formfehlern, z. B. zur Harmonisierung der Septime in der steigenden Leiter (s. §§ 15. 20).

57.

The image shows a musical exercise on a grand staff. The right hand (treble clef) plays a rising scale in G major: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. The left hand (bass clef) plays a series of chords, each marked with a '6' below it, indicating a sixth chord. The chords are: G4-B4-D5 (6), A4-C5-E5 (6), B4-D5-F#5 (6), C5-E5-G5 (6), D5-F#5-A5 (6), E5-G5-B5 (6), F#5-A5-C6 (6), and G5-B5-D6 (6). The exercise is in 4/4 time and ends with a double bar line.

Aufgabe 32. Es sind die steigenden Leitern von A-, B-, D- und Es-dur mit Anwendung von Sextaccorden und unter Benutzung des uneigentlichen Sextaccordes zu harmonisieren.

Schlufsbildung.

§ 51. Schon §§ 8 und 10 ist von einigen Tonschlüssen § 51 die Rede gewesen, hier folge ein Weiteres.

Jedes Tonstück muß befriedigend abschließen. Innerhalb größerer Tonstücke sind ferner einzelne Teile (Abschnitte, Glieder) zu erkennen, die eine Art Abschlufs erhalten. Man unterscheidet darum drei Arten von Schlüssen: 1) den *Ganzschlufs*, 2) den *Halbschlufs* und 3) den *Trugschlufs*.

em. Der Ganzschluß V. I. (eine Tonsenkung enthaltend) entspricht in seiner Klangwirkung dem musikalischen Gefühl in dem Grade, daß er zum Abschlusse eines jeden modernen Tonstückes verwandt wird.

Aufgabe 33. Bilde (vollkommene und unvollkommene) Ganzschlüsse in allen Tonarten.

§ 53. Die *Subdominant-Kadenz* (der plagale Tonschlufs). § 53

Diese Art des Ganzschlusses geht von der Unterquinte zur Tonika IV. I. Man schrieb ihm wegen seiner Tonhebung große Feierlichkeit zu und wandte ihn vorzugsweise in Kirchenmusiken an, daher sein Name *Kirchentonschlufs* oder kurz *Kirchenschlufs*. Auch hieß er wohl der *lange Schlufs*, weil die Subdominante gern in langen Notenwerten geschrieben wurde. (Vgl. § 8.)



Vielfach wird der plagale Schlufs dem vorausgegangenen authentischen Tonschlusse noch angehängt (vgl. § 14) und heißt dann

§ 54. der verlängerte Schlufs. § 54

Derselbe tritt in vielfach rhythmisch und melodisch verzierter Gestalt auf. Hier möge er nur in den 3 einfachsten Formen (auf welche alle andern sich zurückführen lassen) Platz finden:

§ 55 § 55. a) als einfache Subdominant-Kadenz.

61.

Enge Lage. Weite Lage. Beide Harmonielagen verbunden.

§ 56 § 56. b) dieselbe Kadenz mit Hülfsstones. (§ 76.)

(In Dur mit diatonischen und chromatischen, in Moll mit nur diatonischen.)

62.

§ 57 § 57. c) der vorige Schlufs mit Modulation (§ 78) zur IV.

63.

Dur. a Moll. *) a

Enge Lage.

Bei a tritt ein Vorhalt auf (§ 73).

*) Beim Zutritt der Septime ist die Mollterz in die Durterz zu verwandeln.

64.

Weite Lage.

Detailed description: Exercise 64 consists of two systems of musical notation. The first system is in C major, and the second is in B-flat major. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The notes are wide intervals, often spanning an octave or more, and are grouped with slurs. The first system shows intervals like C4-G4 and C4-F4 in the treble, and C3-G2 and C3-F2 in the bass. The second system shows intervals like B3-F4 and B3-E4 in the treble, and B2-F3 and B2-E3 in the bass.

65.

Verbundene Lagen. Dur.

Detailed description: Exercise 65 consists of two systems of musical notation. The first system is in C major, and the second is in B-flat major. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The notes are connected intervals, often spanning an octave or more, and are grouped with slurs. The first system shows intervals like C4-G4 and C4-F4 in the treble, and C3-G2 and C3-F2 in the bass. The second system shows intervals like B3-F4 and B3-E4 in the treble, and B2-F3 and B2-E3 in the bass.

66.

Moll.

Detailed description: Exercise 66 consists of two systems of musical notation. The first system is in C minor, and the second is in B-flat minor. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The notes are connected intervals, often spanning an octave or more, and are grouped with slurs. The first system shows intervals like C4-G4 and C4-F4 in the treble, and C3-G2 and C3-F2 in the bass. The second system shows intervals like B3-F4 and B3-E4 in the treble, and B2-F3 and B2-E3 in the bass.

Aufgabe 34. Diese 3 Formen des verlängerten Schlusses in vielen Tonarten zu schreiben und in allen Dur- und Moll-Tonarten auswendig zu spielen

Aufgabe 35. Die verlängerten Schlüsse der Orgelübungsstücke zu prüfen und auf die vorstehenden Formen zurück zu führen.

Ein verlängerter Schluss n. S. Bach.

67.

Detailed description: Exercise 67 consists of two systems of musical notation. The first system is in C major, and the second is in B-flat major. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The notes are connected intervals, often spanning an octave or more, and are grouped with slurs. The first system shows intervals like C4-G4 and C4-F4 in the treble, and C3-G2 and C3-F2 in the bass. The second system shows intervals like B3-F4 and B3-E4 in the treble, and B2-F3 and B2-E3 in the bass.

Bem. Durch reichere Verwendung von Nebennoten (§ 72 f) gestalten sich oft interessante verlängerte Schlüsse.

§ 58

§ 58. 2. Der Halbschluss.

Der *Halbschluss* dient zur Abgrenzung eines Teiles eines Tonstückes. Er tritt zumeist in den Formen I. V. und IV. V. auch zuweilen VI. V. auf.

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

68.

Bem. Zuweilen kommt auch der Harmonieschritt II. V. als Halbschluss vor, aber dann ist die II modifiziert z. B.

69. 70.

7

(Ein Weiteres s. § 66 ff.)

§ 59

§ 59. 3. Der Trugschluss.

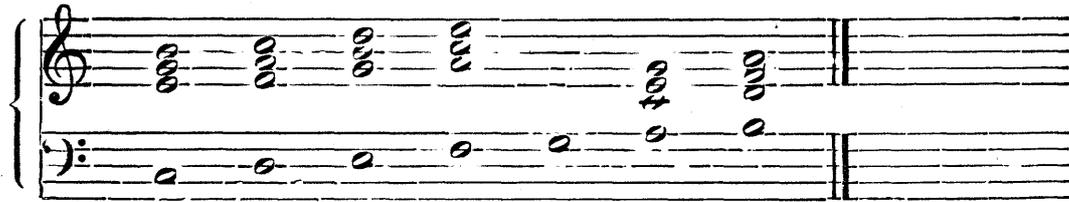
Zu einer kurzen Ruhe innerhalb eines Tonstückes wird auch die *Trugkadenz* verwendet.

Statt des wohlvorbereiteten, erwarteten authentischen Tonschlusses tritt ein fremder Schlusaccord ein, der selbst eine Weiterführung der Musik fordert, daher er fliehende Kadenz genannt wird. Gebräuchliche Trugschlüsse s. § 45.

B. Die Nebensept-Accorde.

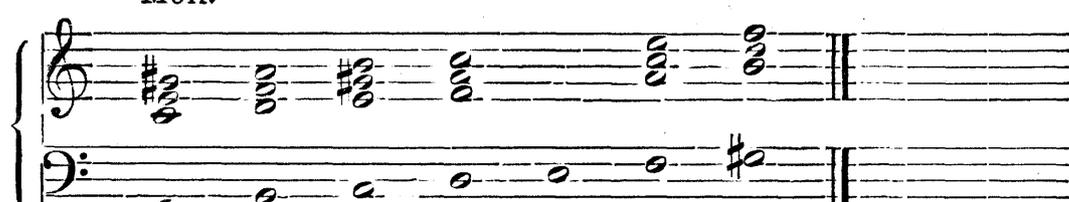
§ 60. Jeder Septaccord, der nicht auf der fünften Stufe § 60 seinen Sitz hat, ist ein Nebenseptaccord. Bildung der Nebenseptaccorde auf allen Stufen in Dur und Moll:

Dur.

71. 

I II III IV V VI VII

Moll.

72. 

I II III IV V VI VII

Alle Nebenseptaccorde sind bei weitem stärkere Dissonanzen als der Dominantseptaccord, darum treten sie auch nur auf

- a. vorbereitet, (dass die Septime im letzten Accorde als harmonischer Ton vorhanden ist) oder
- b. durchgehend (dass die Septime aus der Oktave nachschlägt).

§ 61. Obschon die Nebenseptaccorde nur eine beschränkte § 61 Anwendung erfahren, mögen sie doch ihrer Art nach Erwähnung finden:

- In Dur stehen
- auf Stufe I. IV. große Septaccorde (großer Dreiklang mit großer Septime) harte Dissonanz;
 - auf Stufe II. III. VI. kleine Septaccorde (kleiner Dreiklang mit kleiner Septime) weniger hart;
 - auf Stufe VII. steht ein klein-verminderter Septaccord (verminderter Dreiklang mit kleiner Septime) weich.

Der Septaccord der VII. Stufe kommt aufer in einer Sequenz nicht vor. Wo er scheinbar sonst noch auftritt, ist er eine Dominantharmonie (s. § 63).

in Moll stehen brauchbare Nebenseptaccorde nur auf der II. Stufe, ein klein-verminderter, der auf der VII. Stufe bildbare ist stets als eine Dominantharmonie anzusehen (§ 63).

Aufgabe 36. Die Nebenseptaccorde der II. Stufe mit ihrer Auflösung in Dur und Moll zu schreiben und zu wissen.

Die Nebenseptaccorde in Dur in der Sequenz.

a. In Grundbässen mit nachschlagender Septime.

73.



u. s. w.

b. In Umkehrungen mit nachschlagender Septime.

74.



u. s. w.

c. In Grundbässen mit vorbereiteter Septime.

75.



u. s. w.

Aufgabe 37. Diese Sequenzen sind zu transponieren und zu spielen

Von den Nebenseptaccorden findet der auf der II. Stufe in Dur vorzugsweise,
in Moll ausschliesslich nur Anwendung.

Beispiele zum Analysieren.

76. 77. Moll.

Dur.

2 6 6 5 7 8 7

78. Dur.

6 6 5 7 5 6 2
II V VI

79. Moll.

6 8 7 8 7 6 4 6 5 8 7

Aufgabe 38. Vorstehende Beispiele sind harmonisch zu analysieren, desgleichen auch viele Choräle mit ähnlichen harmonischen Verhältnissen, etwa so: (Nr. 79)

Erster Accord heisst g b d, er ist der kleine Dreiklang auf g in der Grundform ohne Bezifferung.

Der folgende Accord heisst d fis a und ist der grosse Dreiklang auf d in der Grundform ohne Bezifferung, nur ist die zufällig erhöhte 3 durch ein # anzudeuten. In der zweiten Hälfte schlägt die Septime aus der Oktave nach, dies wird angedeutet durch 8 7.

Der folgende Accord heisst es g b und ist der grosse Dreiklang auf es in der Grundform ohne Bezifferung u. s. w.

Aufgabe 39. Die Übungsbeispiele 80—95 in Arbeitsheft I sind auszuführen.

Didaktische Bemerkung:

Da die Lehre vom Nonenaccord und von den alterierten Harmonieen den Anfängern weit mehr Schwierigkeit bereitet, als die Modulation, so kann die letztere wenigstens der erste Kursus schon an dieser Stelle behandelt werden.

Dritter Abschnitt.

Der Fünfklang. Nonenaccord.

In Dur und Moll.

§ 62. § 62. Wird dem Dominantseptaccorde die leitereigene None zugefügt, so entsteht

in Dur der große, } **Nonenaccord.**
in Moll der kleine }

Als Dissonanz fordert er eine Auflösung und schließt sich darin dem Dominantseptaccorde an, die None fällt eine Sekunde.

Dur. Moll.

80

Aufgabe 40. Die Nonenaccorde auf allen Stammtönen zu bilden und aufzulösen.

Bemerkungen.

1. Die Quinte unter der None muß steigen.
2. Der vollständige Nonenaccord ist fünfstimmig; in vierstimmigem Satze bleibt die Quinte fort.
3. Der Nonenaccord enthält drei dissonierende Intervalle: Grundton, Septime und None; sie müssen weit von einander liegen.
4. In der Grundform wird er mit $\frac{9}{7}$ signiert.

Beispiel.

Dur.

81.

6 6 6 7 6 6 7

Moll.

6 6 6 7 6 6 7

82.

ebenso in Moll.

6 6 6 7 6 6 7

Bemerkungen.

1. Der Nonenaccord in seiner Grundform tritt zumeist in der Nonenlage (Beispiel 81) auf, selten kommt die None in einer Mittelstimme vor (wie in Beispiel 82).

2. Umkehrungen des (vollständigen) Nonenaccordes, ähnlich denen des Septaccordes, kommen fast gar nicht vor. Oktave, Septime und None würden dabei zu nahe an einander treten.

Der vollständige Nonenaccord hat etwas Schwerfälliges, darum findet er zumeist Anwendung als verkürzter Nonenaccord unter Weglassung des Grundtones. In dieser verkürzten Form erscheint er als Septaccord der VII. Stufe und nimmt auch die 4 Formen eines Dominant-Septaccordes an. Allein er löst sich naturgemäfs nur nach I auf (nach der III niemals), er läßt ferner, ohne eine andere Weiterführung zu erfordern, die None in die Oktave überführen — er macht sich somit entschieden als eine *Dominant-Harmonie* geltend.

Um an seine Abstammung vom Dominant-Nonenaccorde zu erinnern, giebt man der Bezeichnung seiner verschiedenen Formen den Zusatz: „uneigentlich.“ In der Auflösung folgt auch der verkürzte Nonenaccord der Grundform.

§ 63

§ 63. *Der verkürzte grofse Nonenaccord.*

Er hat auf der V. Stufe seinen Sitz und erscheint (ohne Grundton) als klein-verminderter Septaccord.

Im nachfolgenden Beispiele tritt er in allen 4 möglichen Formen auf und zwar:

- | | | |
|--------------|--|------------------------|
| bei <i>a</i> | als uneigentlicher 7. Accord. | Grundterz im Basse, |
| „ <i>b</i> „ | „ $\left\langle \begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \\ 3 \end{smallmatrix} \right\rangle$ „ | Grundquinte im Basse, |
| „ <i>c</i> „ | „ $\left\langle \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix} \right\rangle$ „ | Grundseptime im Basse, |
| „ <i>d</i> „ | „ $\left\langle \begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix} \right\rangle$ „ | Grundnone im Basse. |

Ein Beispiel, in welchem alle Formen des verkürzten grofsen Nonenaccordes behufs Prüfung der Klangwirkung auftreten:

83.

$\begin{matrix} b. & c. & a. & d. \\ \text{6 5 4 3} & \text{6 5 3} & \text{6 4 3} & \text{6 4 2} \end{matrix}$

Der verkürzte grofse Nonenaccord hat eine etwas sentimentale Klangwirkung, er findet darum in der geistlichen Musik nur wenig Anwendung.

Auf einer andern als der V. Stufe kommt er nicht vor, läfst sich auch niemals nach einem Moll-Dreiklange auflösen.

§ 64. Der verkürzte kleine Nonenaccord.

§ 64

Er hat vorzugsweise auf der V. Stufe seinen Sitz (vgl. § 66), und erscheint nach seinen Bestandteilen als *verminderter Septaccord* (bestehend aus vermindertem Dreiklange und verminderter Septime).

In den Beispielen 84 und 85 erscheint er in den 4 möglichen Formen und zwar:

- bei *a* als *uneigentlicher (verminderter) Septaccord*,
- „ *b* „ „ *Quintsextaccord*,
- „ *c* „ „ *Terzquartaccord*,
- „ *d* „ „ *Sekundaccord*.

84.

Example 84 shows four forms of the diminished small nonenaccord in C major. The first form (b) is a diminished triad (F4, A4, C5) with a diminished seventh (Bb5). The second form (a) is a diminished triad (F4, A4, C5) with a diminished seventh (Bb5) and a diminished ninth (D6). The third form (c) is a diminished triad (F4, A4, C5) with a diminished seventh (Bb5) and a diminished ninth (D6). The fourth form (c) is a diminished triad (F4, A4, C5) with a diminished seventh (Bb5) and a diminished ninth (D6).

85.

Example 85 shows four forms of the diminished small nonenaccord in C major. The first form (c) is a diminished triad (F4, A4, C5) with a diminished seventh (Bb5). The second form (d) is a diminished triad (F4, A4, C5) with a diminished seventh (Bb5) and a diminished ninth (D6). The third form (c) is a diminished triad (F4, A4, C5) with a diminished seventh (Bb5) and a diminished ninth (D6). The fourth form (c) is a diminished triad (F4, A4, C5) with a diminished seventh (Bb5) and a diminished ninth (D6).

85a.

6+ 6 7 6 5 2+ 6 4 4 4 6 6 #

Woran erkennt man die uneigentlichen Sextaccorde?

1. An ihrer harmonischen Stellung (sie stehen stets da, wo ein Dominantaccord stehen könnte);

2. daran, daßs sie das Aussehen eines Septaccordes der siebenten Stufe haben.

Jeder klein-verminderte Septaccord in *Dur* ist ein verkürzter *großer* Nonenaccord.

Jeder verminderte Septaccord in *Dur* und *Moll* ist ein verkürzter *kleiner* Nonenaccord.

Eine eigentümliche Auflösung des uneigentlichen Terzquartaccordes in *Dur* sei hier erwähnt.

*)

86.

6 4 3 7 6 6 6 4 6 5 8 7

Bem. Die Septime *g* springt in den Grundton.

Aufgabe 41. Eine Menge verkürzter kleiner Nonenaccorde mit ihrer Auflösung zu schreiben und zu spielen.

Aufgabe 42. Verschiedene Choräle mit dergleichen Harmonieen zu analysieren und die Übungssätzchen Nr. 1—8 im Arbeitsheft auszuführen.

*) In gleicher Weise führt Mendelssohn (»Paulus« Cor. 8) die Septime weiter:

stei - ni - get ihn! stei - ni - get ihn!

Der verkürzte kleine Nonenaccord ist von kräftiger Wirkung und verleiht dem Tonsatze bei zweckmäßiger Verwendung Eleganz und Frische, daher findet er auch namentlich in der modernen Musik reichliche Verwendung.

§ 65. Besondere Bedeutung des verkürzten kleinen § 65
Nonenaccordes (verminderten Septaccordes).

1. Er läßt sich, obschon Moll entstammend, gleich gut in Dur anwenden.

Der große Nonenaccord ist in Moll nicht zu gebrauchen.

2. Er ist im ganzen Tonsystem nur dreimal vorhanden, *h d f a s*; *c e s f i s a*; *c i s e g b*.

3. Diese drei verminderten Septaccorde stehen untereinander im Dominantverhältnis:

Fallend.

87.

Die Grundbässe: E A D F C.

Steigend.

88.

Grundbässe: F C G D A E.

Regel zur schnellen Auffindung des Grundbasses: Der Ton, welcher am weitesten in den Quintenzirkel hineinreicht (oder welcher der entferntesten Kreuztonart angehört), ist Leitton oder Grundterz des Accordes.

Aufgabe 43. Beide Reihen sind (in enger Lage, jede Hand 2 Töne) fleißig zu spielen.

4. Seine Bildung ist außerordentlich einfach, da er aus drei übereinander liegenden kleinen Terzen besteht.

5. Er ist bei enharmonischer Verwechslung seiner Intervalle einer mehrfachen Deutung und Weiterführung fähig, daher zur Modulation vorzüglich geeignet. Z. B.

cis e g b mit Auflösung.

89.  u. s. w.

Grdb. A C $\frac{6}{4}$ $\frac{4}{3}$ Es 6 $\frac{5}{6}$ Fis 6

Die andern beiden in vierfacher Deutung.

90.  u. s. w.

Grdb. E G B Cis H D F Gis

6. Er läßt sich durch entsprechende Veränderung einzelner Intervalle auch auf der *II. Stufe* in Dur und Moll bilden und wird dann mit dem besonderen Namen: Wechsel-dominantaccord bezeichnet.

§ 66

§ 66. Der *Wechseldominantaccord*.

Derselbe ist, wie bereits angedeutet, der verkürzte kleine Nonenaccord auf der *II. Stufe*.

Seine Klangwirkung entspricht der des verkürzten kleinen Nonenaccordes überhaupt, und er wird, gleich jenem, in der modernen Musik gern angewendet. Auch zur Bildung eines Halbschlusses wird er mehrfach benutzt (vgl. § 58).

In den Beispielen 91 und 92 tritt er in der gebräuchlichsten Form als verminderter Septaccord auf, bei 92 b führt er zum Halbschlusse.

91

92.

Die Quinte unter der None (bei b) müfste steigen, dadurch aber würde die Terz in dem Dominantdreiklange verdoppelt. Um dies zu vermeiden, springt dieselbe.

Der Wechseldominantaccord kann in allen 4 Formen auftreten.

a) b) d) c)

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

Bei allen Formen kann zwischen ihm und seine Auflösung der dominierende Quartsextaccord eingeschoben werden, bei b) ist dies notwendig.

Die Formen c) und d) sind nicht gebräuchlich, die Form b) dagegen hat etwas Elegantes, namentlich, wenn die im Basse liegende Quinte um $\frac{1}{2}$ Ton erniedrigt wird (vgl. § 71).

Aufgabe 44. Die vorstehenden Beispiele sind zu transponieren und durchzuspielen.

§ 67. § 67. Der Wechseldominantaccord hat seinen Sitz auf der II. Stufe, er löst sich naturgemäss nach der V. auf. Der Dominantdreiklang ist stets ein grosser, in *Moll* würde er demnach sofort an seiner Auflösung zu erkennen sein. In *Dur* kommt freilich seine harmonische Stellung mit in Betracht. Der Umstand jedoch, dass er, wie jeder verkürzte kleine Nonenaccord, einer verschiedenen Weiterführung fähig ist, erfordert, dass zu seiner sichern Unterscheidung vom Dominant-Nonenaccorde mehre darauf folgende Harmonieen nach ihrer Tonart geprüft werden müssen.

Übung verhilft zum schnellen Erkennen, darum sind viel Sätze mit den entsprechenden Harmonieen zu analysieren.

Im Vorstehenden sind die in der Musik vorkommenden Stammharmonieen, der *Dreiklang*, der *Septaccord* und der *Nonenaccord*, in den verschiedenen Grund- und abgeleiteten Formen nachgewiesen. Auf diese drei Harmoniegebilde lassen sich alle harmonischen Erscheinungen zurückführen.

Doch treten dieselben nicht immer so leicht erkennbar dem Hörer entgegen, namentlich nicht in melodisch entwickelteren Tonsätzen. In solchen erfahren jene Stammharmonieen mancherlei Abänderungen.

Die gebräuchlichsten sollen im folgenden Kapitel dargestellt werden.

Vierter Abschnitt.

Alterierte Harmonieen.

§ 68 § 68. Die Stammharmonieen werden auf doppelte Weise abgeändert (alteriert):

1. Durch chromatische Veränderung einzelner Intervalle des Accordes (in der Harmonie selber begründet),
2. durch Hinzutritt harmoniefremder Töne, (aus der melodischen Entwicklung der einzelnen Stimmen herzuleiten).

A. Alterierte Harmonieen, durch chromatische Veränderung einzelner Intervalle entstanden.

(Mischaccorde.)

§ 69

§ 69. a. Aus dem Dreiklange entstehen:

1. der *übermäßige Dreiklang* in Dur. Beisp. 93 a.

Der große Dreiklang auf der 1. und 5. Stufe in Dur.

2. der kleine Sextaccord in Moll. Beisp. 94. 95 a.

Der Sextaccord der II. Stufe mit im Sopran liegender um einen Halbton erniedrigten Oktave.

93.

Musical notation for example 93, showing two systems of a grand staff. The first system is labeled 'a.' and the second system is also labeled 'a.'. The notation includes treble and bass staves with notes and chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Chord symbols like #6, 6, 6 4, 5 7, 6, 5 9, 6 4, 7 are written below the bass staff.

94.

Musical notation for example 94, showing two systems of a grand staff. The first system is labeled 'b.' and the second system is also labeled 'b.'. The notation includes treble and bass staves with notes and chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Chord symbols like 6, 6, 7, 6, #, # are written below the bass staff.

a.

Musical notation for example 95, showing two systems of a grand staff. The first system is labeled 'a.' and the second system is also labeled 'a.'. The notation includes treble and bass staves with notes and chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Chord symbols like #, 7, 6 4, 6, # are written below the bass staff.

Bem. Die vielfach (hier bei b) vorkommende Veränderung der leitereigenen kleinen Dreiklänge in große wird im Kapitel der Modulation noch besonders erwähnt (vgl. § 80 ff.)

Schluss der Arie: Ach, die Gattin ist's, aus *A. Romberg's Glocke*.

a.

an verwai-ster Stät - te schalten wird die Fremde liebe leer.

95

67

§ 70 § 70. *b.* Aus dem Septaccord entstehen:

1. Der Dominantseptaccord mit *erhöhter Quinte* nur in Dur. Beisp. 96 a.

2. der *übermäßige Terzquartaccord* in Dur und Moll auf der II. Stufe. Beisp. 97 und 98 a.

Er entsteht dadurch, dass der Nebenseptaccord der II. Stufe in einen Hauptseptaccord verwandelt, die Grundquinte in den Bass gelegt und um $\frac{1}{2}$ Ton erniedrigt wird. Zu dieser verminderten Quinte bildet die Grundterz eine übermäßige Sexte, daher der Name.

3. der *übermäßige Sextaccord* in Dur und Moll auf der II. Stufe. Beisp. 98 B, b, ferner 99 und 100 a.

Derselbe entsteht aus dem vorhergehenden durch Auslassung der Grundoktave.

a.

96.

9 7 6 4 5 8

97.

b. a. a.

$\frac{3}{4}$ 6 6 $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ 6 6 $\frac{3}{4}$ 8 7b

Aus: Wie lieblich ist deine Wohnung von B. Klein.

98

A.

a. a. a. a. b.

sind die Feinde ü-ber mir. 98 B.

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

99.

a. b.

6 6 $\frac{5}{6}$ 6 6 $\frac{5}{6}$ 5 7

100.

a.

$\frac{6}{4}$ 6 $\frac{4}{2}$ 6 6 $\frac{5}{4}$ 6 $\frac{6}{4}$ 7 6b $\frac{6}{4}$

Der übermäßige Quintsextaccord steht in Dur vorzugsweise auf der II, in Moll dagegen ausschließlich auf der II, da er sich nach einem Durdreiklange auflöst. Die Auflösung dahin würde jedoch nicht fehlerfrei erfolgen können, darum ist derselbe:

- 1) in den übermäßigen Sextaccord, Beispiel 103a;
- 2) in den übermäßigen Terzquartaccord übergeführt, Beispiel 101 a. b. oder
- 3) es steht zwischen ihm und seiner Auflösung der Quartsextaccord auf der I. Beisp. 102 a.

In dem Dur-Beispiele 101 b steht der übermäßige Quintsextaccord auf der V. Stufe.

Aufgabe 45. Diese alterierten Harmonieen sind mehrfach mündlich und schriftlich a) aus der betreffenden Stammharmonie abzuleiten und b) unter Mitangabe aller zwischenliegenden Harmonieen und Formen aus dem Dreiklange (durch Zusetzen und Verändern) aufzubauen. Z. B.

a)

b) Grundton D.
Dreiklang.

Septaccord.

als II in. c.

Nonenaccord.

Bem. Die alterierten Harmonieen sind durch Ziffern zu bezeichnen.
Ferner sind die Übungssätzchen 11—29 in Arbeitsheft II auszuführen.

Alle sonst wohl noch vorkommenden (chromatisch) alterierten Accorde sind leicht erklärbar als willkürliche chromatische Veränderungen zum Zweck besonderer Tonschattierungen und engerer melodischer Verbindungen. Sie bleiben deshalb hier unberücksichtigt.

§ 72 **B. Alterierte Harmonieen, durch Nebentöne entstanden.**

§ 72. a. *Theorie der Nebentöne.*

Das gleichzeitige Fortschreiten aller Stimmen von einer Harmonie zur andern bringt eine gewisse Monotonie der musikalischen Sätze hervor.

Ein wohlthuender Wechsel in den harmonischen Verbindungen wird dadurch erreicht, dafs die Stimmen nicht immer gleichzeitig fortschreiten und daher auch Töne bringen welche nicht zur Harmonie gehören. Z. B.

104.

Die gleichzeitig erklingenden Töne der 4 Stimmen vereinigen sich zumeist zu bekannten Harmonieen, zuweilen jedoch bilden sie keine solchen (+).

Alle nicht zur Harmonie gehörigen Töne heissen *Nebentöne*.

In Nachstehendem sollen 6 Arten von Nebentönen Besprechung erfahren.

§ 73.

§ 73. *Der Vorhalt.*

Der *Vorhalt* ist ein Ton, der aus der vorigen Harmonie in der neuen vorübergehend fort klingt, einen harmonischen Ton aufhält und später in denselben übergeht. Beim Vorhalt ist somit zu unterscheiden 1) seine *Vorbereitung*, (2 der *Vorhalt selbst* und 3) seine *Auflösung*.

c. *Die Auflösung.*

Die Auflösung muß in derselben Stimme erfolgen.

Der Auflösungston darf von keiner andern Stimme (außer vom Basse) schon zum Vorhaltston gebracht werden. 107 a. b.

Die Auflösung kann in demselben Accorde erfolgen 107 a. b., es können aber auch die andern Stimmen zu einer andern Harmonie (zu welcher der Auflösungston gehört) fortgeschritten sein. 107 c. d.

Die Auflösung kann verzögert und durch Zwischentöne unterbrochen werden (vgl. § 75).

Der Vorhalt hebt Oktaven- und Quintenparallelen nicht auf. e. f.

a. nicht b. sondern c. d.

so: so:

107.

e. f.

Obschon Vorhalte den harmonischen Satz interessant machen und beleben, dürfen sie doch nicht zu oft auftreten.

Aufgabe 46. In Orgelstücken sind Vorhalte aufzusuchen.

§ 74. *Die Wechselnote.*

§ 74

(Unregelmäßiger Durchgang.)

Dieser harmoniefremde Ton ist ein Vorhalt ohne Vorbereitung. Er steht auf schwerem Taktteil und geht steigend oder fallend zur Hauptnote weiter.

Er kann in jeder Stimme auftreten und erscheint stufenweis oder sprungweis, diatonisch oder chromatisch. 108 a. c; a. b.

a. b. c.

108.

4 3 6 6 4 3 4 3 5 6

d.

Silcher.

Die Wechselnoten in Sekundenfolge nehmen den Charakter der Durchgangsnoten (§ 75) an, darum der Name irregulärer Durchgang. Die sprungweisen Wechselnoten dagegen haben ihren eigentümlichen Charakter.

Die Wechselnoten wie noch mehr die Durchgangsnoten (vgl. § 75) können in 2 Stimmen zugleich erscheinen. 108 d.

§ 75

§ 75. Der Durchgang.

(Regelmäßiger Durchgang.)

Der Durchgang ist ein Nebenton, der in seiner Stimme zur Ausfüllung eines Intervalles dient. Er steht immer auf

dem leichten Takteile und kann diatonisch (109 a) oder chromatisch (109 a. b.) oder sprungweis (109 c. 111 c.), in einer oder in mehreren Stimmen zugleich (109 d.) auftreten.

109.

a. a. b. a. a. b.

b. c. d. d.

d.

110.

c.

111.

Die Durchgänge bringen oft neue (eigentlich nicht beabsichtigte) Harmonieen hervor. (109 d)

Durchgänge füllen Intervalle aus und unterhalten die Bewegung.

Wie einzelne Durchgangstöne, so treten auch zuweilen *Durchgangsreihen* (aus Durchgängen, Wechselnoten und harmonischen Tönen bestehend) zu gleichem Zwecke auf. Z. B.

112.

Aufgabe 47. Diese Sätzchen so wie kleinere Orgelstücke sind harmonisch zu analysieren und die vorkommenden Nebentöne nach ihrer Art zu bezeichnen.

§ 76. 4. *Der Hülftston.*

§ 76

Wenn weder Durchgang noch Durchgangsreihe noch Vorhalt möglich ist, aber dennoch die Bewegung unterhalten werden soll, erscheint der Hülftston. Derselbe tritt ein als Vorton — Vorschlagston — (von unten oder von oben) und findet im harmonischen Tone sein Ziel. Beisp. 113a.

113.

Musical notation for example 113a. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with four notes marked 'a.' (accents) above them. The bass staff contains a harmonic accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Musical notation for example 113b. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with a slur over the last two notes. The bass staff contains a harmonic accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Nicht selten tritt der Hülftston auch doppelt auf (114b.)

114.

Musical notation for example 114. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with notes marked 'b.', 'a.', 'c.', and 'a.' above them. The bass staff contains a harmonic accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).



Bem. Bei *a.* steht ein einfacher Hülftston von oben und von unten.
 „ *b.* erscheint melodisch betrachtet die Figur eines Doppel-
 vorschlages durch 2 Hülftöne gebildet und
 „ *c.* entsteht durch Hilfs- und Haupttöne die Figur des
 Doppelschlages.

§ 77

§ 77. 5. *Der vorausgenommene Ton.*
(Vorausnahme. Anticipation.)

Bisweilen erscheint ein harmoniefremder Ton, der erst dem folgenden Accorde angehört. Solcher vorzeitige Eintritt heisst *Anticipation*. Beisp. 115 a.



Bem. *c* im Sopran gehört erst zum folgenden Accorde *e b g c* und *es* zu dem folgenden Nonenaccorde *d fis c es*.

Ebenso erscheint die *Anticipation* häufig am Schlusse in geringerem Notenwerte. (116 a.) Der anticipierte Ton braucht nicht immer der Schlußton selbst zu sein, sondern nur der Schlußharmonie angehörig. (116 b. c.), auch die Synkopen zählen mit zu den Vorausnahmen. (116 d.)





§ 78. 6. *Der liegenbleibende Ton.*

§ 78

(*Halteton. Orgelpunkt.*)

Der Vorhalt ragt von einem Accorde in einen zweiten hinüber. Wird aber ein Ton durch mehrere ihm fremde Harmonieen festgehalten bis zum Wiedereintritt eines Accordes, von dem er Bestandteil ist, so ist das ein *Halte-* oder *Binde-*ton — *Orgelpunkt*.

Innerhalb eines Tonstückes nach vorangegangener Modulation steht der Orgelpunkt auf der Dominante, zu Anfange und am Schlusse eines solchen auf der Tonika.

Er erscheint:

- a. einfach: wenn er nur leitereigene Harmonieen, Beispiel 117;
- b. erweitert, wenn er auch entferntere über sich hinweggehen läßt, Beispiel 118.



(Aus der Mitte eines Satzes).

118.

Musical score for measure 118. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a series of chords. The bass staff contains a bass line with a long note and a final chord. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb).

Musical score for measure 119. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a series of chords. The bass staff contains a bass line with a long note and a final chord. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb).

Bem. Am wirksamsten ist der Orgelpunkt, wenn er im Basse oder im Sopran auftritt, weniger wirksam in einer der Mittelstimmen. Das letztere (117. 4.—6. Takt) wird Umkehrung des Orgelpunktes genannt.

b. *Scheinharmonieen durch Nebentöne.*

§ 79 § 79. Bei melodischer Entwicklung eines Tonstückes treten die Nebentöne öfters zu zweien und dreien auf (beim Orgelpunkt), ohne als selbständige Harmonieen gelten zu wollen. Solche Tongebilde heißen *Scheinaccorde*, wie z. B.

119.

Musical score for measure 119. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a series of chords. The bass staff contains a bass line with a long note and a final chord. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb).

120.

Musical score for exercise 120, measures 1-4. Treble and bass clefs, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The score shows a melodic line in the treble and a bass line with chords. Some chords are marked with a '+' sign.

Bem. Die mit † bezeichneten Scheinaccorde sind nur durch Hülfs-
töne entstanden.

121.

Musical score for exercise 121, measures 1-4. Treble and bass clefs, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The score shows a melodic line in the treble and a bass line with chords. Some chords are marked with a '+' sign.

Musical score for exercise 121, measures 5-8. Treble and bass clefs, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The score shows a melodic line in the treble and a bass line with chords. Some chords are marked with a '+' sign.

122.

Musical score for exercise 122, measures 1-4. Treble and bass clefs, key signature of two flats (Bb, Eb), common time signature. The score shows a melodic line in the treble and a bass line with chords. Some chords are marked with a '+' sign.

In vorstehenden Sätzchen sind die Scheinharmonieen lediglich durch Nebentöne entstanden.

Aufgabe 48. Viele kleine Orgelstücke, z. B. aus Ritter, Orgelschule II oder Körner, der praktische Organist, sind zu analysieren.

Die harmonische Stellung der Accorde bleibt (vor der Modulationslehre) noch aufser Betracht. Beispiel 122, etwa so:

Dem 1. Takte liegt der tonische Dreiklang zu Grunde! g gis im Sopran, b h im Tenor und e im Alt sind Durchgänge: dem 2. Takte liegt die Dominantharmonie zu Grunde, d dis im Sopran, as a im Alt, f fis im Tenor sind chromatische Durchgänge. Der 4. Accord heisst cis e g b und ist der kleine Nonenaccord auf A in Form des verminderten Septaccordes. U. s. w.

Fünfter Abschnitt.

Die Modulation.

§ 80 § 80. Im allgemeinen wird jede geordnete Folge von Harmonieen *Modulation* genannt. (*Leitereigene Modulation*.)

Im besonderen jedoch (wovon hier die Rede sein soll) wird unter Modulation das Verlassen einer Tonart und das Ergreifen einer neuen verstanden (*ausweichende Modulation*).

Hier ist eine Modulation ausgeführt von C-dur nach G-dur:

123. {

a. b. c.

Wesentliche Teile einer Modulation sind:

- a. Alte Tonart,
- b. Modulationsmittel,
- c. Neue Tonart.

§ 81. Das Modulationsmittel.

§ 81

124.

The musical notation for Example 124 is presented in two staves (treble and bass clef). It is divided into three sections labeled 'a.', 'b.', and 'c.'. Section 'a.' shows a G major triad in the treble clef and a G major triad in the bass clef. Section 'b.' shows a G dominant seventh chord in the treble clef and a G major triad in the bass clef. Section 'c.' shows a G dominant ninth chord in the treble clef and a G major triad in the bass clef.

Dasselbe ist in Beispiel 124 unter

- a. der Dominantdreiklang,
- b. der Dominantseptaccord,
- c. der Dominantnonenaccord der neuen Tonart.

Eben so wie hier das Modulationsmittel in der Grundform kann es auch in jeder andern Form auftreten. Z. B.

125.

The musical notation for Example 125 is presented in two staves (treble and bass clef). It shows a sequence of chords: a G major triad in the treble clef and a G major triad in the bass clef, followed by a G dominant seventh chord in the treble clef and a G major triad in the bass clef, and finally a G dominant ninth chord in the treble clef and a G major triad in the bass clef.

Doch von der Anwendung der Umkehrungen wird hier abgesehen.

Der Dreiklang ist von geringer Modulationskraft. Er gehört 5 Tonarten an und kann als Konsonanz dem entsprechend fünffach weitergeführt werden.

Der Dominantseptaccord ist das beste Modulationsmittel, bequem anzuwenden, in allen Formen gleich gut brauchbar. Er läßt nur das Geschlecht unentschieden, löst sich nach Dur und Moll auf, was seine Brauchbarkeit erhöht.

Der Dominantnonenaccord ist das kräftigste Modulationsmittel, da er nur einer Tonart angehört.

§ 82. Bei der Schwierigkeit des Gegenstandes für Anfänger werden die nachstehenden Modulationen in nur *einer* § 82

Lage ausgeführt. Als Modulationsmittel wird dabei ausschliesslich gebraucht der *Dominantseptaccord* der neuen Tonart und derselbe auch nur in der Grundform.

Unter Anwendung dieses Modulationsmittels sind *vier Modulationsfälle* ausführbar.

Von Dur nach Dur,
 „ Dur „ Moll,
 „ Moll „ Moll,
 „ Moll „ Dur.

Jede Modulation, auch nach der entferntesten Tonart, läßt sich durch den Dominantseptaccord der neuen Tonart ausführen, es kommt nur darauf an, daß seine Verbindung mit dem Accorde der alten Tonart eine richtige ist. Diese Verbindung ist aber nicht immer leicht.

Läßt sich der Dominantseptaccord der neuen Tonart unmittelbar mit der neuen Tonart verbinden, so ist die Modulation einfach. Ist zwischen beiden ein Mittelglied erforderlich, so ist sie zusammengesetzt. Jede der beiden Arten behandeln wir in einem besonderen Kursus.

A. Erster Modulations-Kursus.

(Die einfachsten Modulationen.)

- § 83 § 83. Dazu gehören: Die Modulation nach der
1. grossen Quinte,
 2. grossen Quarte,
 3. kleinen und grossen Obersekunde,
 4. kleinen und grossen Untersekunde.

- § 84 § 84. 1. Modulation nach der grossen Quinte.
 Dur nach Dur. Dur nach Moll. Moll nach Moll. Moll nach Dur.

126.

Aufgabe 49. Diese, wie die folgenden Modulationen sind in allen Tonarten schriftlich und am Klavier auszuführen.

§ 85. 2. Modulation nach der großen Quarte. § 85

127.

Beide erste Modulationen schliessen in der Terzenlage ab. Mit Hülfe weniger Accorde (in Dur und Moll dieselben) gewinnt man die mehr befriedigende Oktavenlage, wodurch zugleich die neue Tonart befestigt wird. Z. B.

Dur nach Dur.

I.—V.

Moll nach Moll.

128.

oder: I—IV.

129.

Aufgabe 50. Diese beiden Modulationen mit der melodischen Überführung aus der Terzen- in die Quintenlage sind in allen Tonarten zu spielen.

§ 86 § 86. Zu größerer Befestigung dient die Modulationskette. (I.—IV.)

130.

Musical notation for exercise 130, showing a modulation chain in G major and G minor. The notation consists of two staves (treble and bass clef) with various chords and melodic lines. The key signature changes from one flat (F major) to two flats (G minor).

Musical notation for exercise 130, continuing the modulation chain. The notation consists of two staves (treble and bass clef) with various chords and melodic lines. The key signature changes from two flats (G minor) to one flat (F major) and then to no flats (C major). The text "u. s. w." is written at the end of the notation.

§ 87 § 87. 3. Modulation nach der großen Obersekunde.
Dur nach Dur. Dur nach Moll. Moll nach Moll. Moll nach Dur.

131.

Musical notation for exercise 131, showing a modulation chain in C major and C minor. The notation consists of two staves (treble and bass clef) with various chords and melodic lines. The key signature changes from no flats (C major) to one flat (C minor).

Zur Befestigung dieser (rasch erreichten) neuen Tonart werde, wie bei allen ferneren Modulationen des ersten Kursus, der verlängerte Schluß angehängt. Z. B.

Dur - Dur. Moll - Moll.

132.

Musical notation for exercise 132, showing a modulation chain in C major and C minor. The notation consists of two staves (treble and bass clef) with various chords and melodic lines. The key signature changes from no flats (C major) to one flat (C minor). The text "Dur - Dur. Moll - Moll." is written above the notation.

§ 88. Modulationskette. (I—gr. II.)

§ 88

133.

Musical notation for exercise 133, measures 1-4. Treble clef, 3/2 time signature. Bass clef, 3/2 time signature. The music shows a sequence of chords: G major, A major, B major, and C major with a sharp sign over the final note.

Musical notation for exercise 133, measures 5-6. Treble clef, 3/2 time signature. Bass clef, 3/2 time signature. The music shows a sequence of chords: D major, E major, and F major.

§ 89. Modulation nach der kleinen Obersekunde. § 89

134.

Musical notation for exercise 134, measures 1-6. Treble clef, common time signature. Bass clef, common time signature. The music shows a sequence of chords: C major, D major, E major, F major, G major, and A major.

§ 90. Modulationskette. (I—kl. II in Dur.)

§ 90

135.

Musical notation for exercise 135, measures 1-4. Treble clef, 3/2 time signature. Bass clef, 3/2 time signature. The music shows a sequence of chords: G major, A major, B major, and C major.

Musical notation for exercise 135, measures 5-6. Treble clef, 3/2 time signature. Bass clef, 3/2 time signature. The music shows a sequence of chords: D major, E major, and F major.

136.

§ 91 § 91. 5. Modulation nach der großen Untersekunde.

137.

§ 92 § 92. Kette in Dur. (I—kl. VII.)

138.

C B. As Ges = Fis. F D.

u. s. w.

§ 93 § 93. 6. Modulation nach der kleinen Untersekunde.

139.

a.

Der Accord bei a) ist aufzufassen als der übermäßige Quintsextaccord (verkürzter kleiner Nonenaccord cis, - eis, gis, h-d — mit im Basse liegender erniedrigter Quinte g).

Für Anfänger behaltlicher ist die Modulationsweise mit Anwendung des übermäßigen Terzquartaccordes. Beispiel 139a.

139 a.

Durch das nachschlagende b bei a erscheint der Dominantsept-Accord auf c; b in ais umgedeutet giebt den übermäßigen $\frac{6}{4}$ -Accord c e g ais, die None g in fis verwandelt bei c giebt den übermäßigen $\frac{3}{4}$ -Accord c e fis ais, der sich nach h dis fis auflöst.

Da der übermäßige Terzquartaccord nach Dur aufgelöst zu werden verlangt, so ist bei seiner Lösung nach Moll entweder ein Vorhalt nötig, (d) oder der angehängte Plagalschluss (e) muß die erreichte Tonart befestigen.

§ 94. Kette in Dur. (I—gr. VII.)

§ 94

140.

Die Modulation nach der kleinen Untersekunde gehört allerdings zu den entfernten, allein ihre Ausführung in enger Lage ist leicht, und sie ist bei allen ferneren Modulationen von großer Bedeutung.

§ 95. Eine sehr wichtige Übung ist das Analysieren von § 95 modulierenden Tonsätzen. Z. B.:

(Choral: O Traurigkeit.)

Etwa so:

Dieser Choral steht in F-moll. Die erste Zeile beginnt und schließt in F-moll, ebenso die 2te Zeile, es ist keine Modulation darin.

Die 3te Zeile beginnt in F-moll und schließt in As-dur. Erster

Accord V. Dreiklang, Grundform mit nachschlagender Septime im Basse
 Bezifferung unter dem b eine 2; folgender Accord I. Dreiklang, 1. Um-
 kehrung, Bezifferung 6; folgender Accord modifizierte I, sie wird zur
 Dominant-Harmonie vom folgenden Accorde und ist der verkürzte
 Dominant-Nonenaccord in Form des verminderten Sept-Accordes, Bez. 7 \flat ;
 folgender Accord 1. Hälfte I. Dreiklang in b-moll, Grundform, umgedeutet
 als II. Dreiklang in As-dur; 2. Hälfte V. Septimen-Accord in Form des
 uneigentlichen Sext-Accordes, Bez. 6 \sharp ; folgender Accord I. Dreiklang,
 1. Umkehrung, Bez. 6 u. s. w.

Die Modulationsaufgaben Arbeitsheft I 96—124 sind zu lösen.

B. Zweiter Modulations-Kursus.

(Die zusammengesetzten Modulationen.)

§ 96 § 96. Durch eine geeignete Verbindung zweier Modulationen des vorigen Kursus sind alle übrigen auszuführen.

Zu verbinden ist immer eine *Sekunden-Modulation* mit einer *Dominant- (Subdominant-)*Modulation. B. B.

141.

C—Es. C—E.

C B Es C H E

C—Fis. C—As.

C Des Ges C. Des As

C—A.

C D A

- Bem. 1. Schriftlich, mündlich und spielend sind viele Aufgaben zu lösen, wie überhaupt die Modulation vieles Auswendigspielen erfordert.
- Bem. 2. Die Verwendung des Nonenaccordes, insonderheit des verminderten Septaccordes zur Modulation muß dem Privatfleisse überlassen bleiben *)

Die Modulations-Aufgaben Arbeitsheft I 125—132 sind zu lösen.

§ 97. Andeutung anderer Modulationswege. § 97

Obschon die Modulation durch den Dominantseptaccord für den Anfänger als völlig ausreichend bezeichnet werden muß, sollen doch noch einige andere Modulationswege für den Weiterstrebenden wenigstens angedeutet werden, eine nur annähernd erschöpfende Darstellung ist unmöglich.

Die sprungweise Modulation.

a. durch einen Verbindungston.

b. durch eine Verbindungstonreihe.

G—H G—B G—Es.

142.

*) In § 65, Beispiel 89 und 90, stehen die 3 verminderten Septaccorde in je 4 verschiedener Deutung und derselben entsprechenden Weiterführung.

As—C Jüllig. As—H

143.

Flotow.

Bei dieser Modulation ist es nötig, die sprungweis erreichte Tonart durch eine Schlusformel zu befestigen. Z. B.

G—B. *)

*) Weitere Modulationswege sind:
1. durch den Dreiklang (ein Modulationsgang).
Auf einen Dur-Dreiklang folgt der Moll-Dreiklang der IV. Stufe,
auf diesen der große Dreiklang der VI. und so fort.

Hierbei ist nötig,
u. s. w. die erreichte Tonart zu befestigen.

§ 98. *Erscheinungsformen* der Modulation in Tonstücken. § 98

Die Modulation tritt in Tonstücken auf:

- a. als Modifikation,
- b. als Ausweichung,
- c. als Übergang.

2. durch den verminderten Septaccord.

An jeden Dreiklang schließt sich einer der 3 verminderten Septimenaccorde an.

Ein jeder Ton desselben kann als None aufgefaßt und demgemäß behandelt werden.

Seine Verwendung zur Modulation geschieht am leichtesten in folgender Weise: zur Modulation wird der verminderte Septaccord (in enger Lage) verwendet, in welchem ein Ton enthalten ist, der $\frac{1}{2}$ Ton höher liegt, als die Quinte der Tonart, in welche moduliert werden soll.

a) Dieser Ton ist None, wird einen halben Ton tiefer zur Oktave geführt, der Grundton wird im Pedale zugefügt b) und der entstandene Dominantseptaccord wird regelrecht aufgelöst c). Z. B. As—E.

3. Durch den übermäßigen Quintsextaccord.

Jeder Dominantseptaccord kann als ein solcher aufgefaßt und behandelt werden. Das kann in folgender Weise geschehen: die im Sopran liegende kleine Septime eines Hauptseptaccordes (in enger Lage) wird enharmonisch umgedeutet zur Terz des dadurch entstehenden übermäßigen Quintsextaccordes. Nun kann eine doppelte Weiterführung stattfinden, jenachdem man denselben als Wechseldominant- oder als Dominantharmonie behandelt. a) im ersten fällt der Bass $\frac{1}{2}$ Ton, der Sopran steigt $\frac{1}{2}$ Ton, und es entsteht der dominierende Quartsextaccord zwischen der Dissonanz und ihrer Auflösung (Beisp. A), oder b) im 2. Falle wird die None zur Oktave geführt, und der dadurch entstehende übermäßige Terzquartaccord wird regelrecht aufgelöst (Beisp. B.)

§ 99 § 99. a. Ist nur ein Accord leiterfremd und der folgende schon wieder leitereigen, so ist das eine *Modifikation*. Z. B.

145.

I III VI — II — V I

Durch die Modifikation der Nebenharmonieen wird die Tonart nicht alteriert; es wird nur ein engerer Anschluß gewonnen an die folgende Harmonie und das Tonstück gewinnt an Frische.

§ 100 § 100. b. Gehören mehrere auf einander folgende Harmonieen einer anderen Tonart an, so ist das eine *Ausweichung*. Z. B.

4. Ausgedehntere Modulation.

6/5 4 b 5/6 4 3 5/6 =

6 = 7 — —

Diese Modulationsweise, für welche allgemeine Gesichtspunkte nicht aufgestellt werden können, so wie die Benutzung der verschiedenen abgeleiteten Accordformen etc. zur Modulation muß den spätern Versuchen überwiesen bleiben.

146.

8. § 106.

147.

§ 101. *c.* In größern Tonstücken bildet die fremde Tonart §101 ganze Sätze oder Teile; in diesem Falle heist die Modulation *Übergang*.

§ 102. *Ordnung der Modulation* in Tonstücken. §102
Ausgedehntere Tonstücke erfordern einen Wechsel der Tonarten, welcher sich nach ihrer Verwandtschaft (vgl. Heft I § 50) richtet. Einige solcher Modulationspläne, wie sie in Tonstücken beobachtet sind, sollen nachstehend erwähnt werden.

§103

§ 103. A. In *zweiteiligen* Tonstücken.

1. In der zweigliederigen Periode (Heft III S. 29) fehlt in der Regel die Modulation.

Der Vordersatz schließt mit einem Halb- oder einem unvollkommenen Ganzschlusse (§ 52), der Nachsatz mit vollkommenem Ganzschlusse.

2. Im zweiteiligen Liede kommen folgende Modulationsordnungen vor:

I.

Der 1. Teil beginnt in der Haupttonart, geht zur Nebentonart (in Dur: zur Dominant-Tonart, in Moll: zur Durparallele oder zur Moll-Tonart der Dominante) und schließt darin befriedigend ab; der 2. Teil führt zur Haupttonart zurück und schließt darin ab.

II.

Der 1. Teil beginnt im Hauptton, geht über das nächste Ziel (Dominante — Durparallele) hinaus zur Wechseldominante, kehrt zur Dominante zurück und schließt darin; der 2. Teil führt gleichfalls über das nächste Ziel hinaus zur Subdominante, erhebt sich zur Dominante, geht zur Tonika und schließt darin.

§104

§ 104. B. In *dreiteiligen* Tonstücken.

In dieser, der Form eines dreiteiligen Liedes erscheint der dritte Teil als eine Wiederholung des ersten im Haupttone, der dazwischen liegende zweite Teil steht in einer Nebentonart.

I.

Der 1. *Teil* steht und schließt im Haupttone;

der 2. *Teil* steht und schließt in der Nebentonart (Dominant-Parallele);

der 3. *Teil* wiederholt den ersten.

Offenbar die lockerste Konstruktion, da jeder Teil selbständig schließt.

II.

Der 1. *Teil* steht und schließt im Haupttone;
 der 2. *Teil* tritt in einer neuen, entfernten Tonart auf, durchwandert mehrere Tonarten und schließt in der Dominante;
 der 3. *Teil* wiederholt den ersten.

III.

Der 1. *Teil* schließt in einer Nebentonart ab;
 der 2. *Teil* beginnt in dieser oder einer andern Nebentonart und schließt nach Durchwanderung mehrerer Tonarten mit der Dominante;
 der 3. *Teil* wiederholt den 1. mit Abschluss im Haupttone.

§ 105. C. *Präludienartige* Tonstücke.

§105

In dieser Form tritt die rhythmische Gliederung (der Periode oder des Liedes) gegen die Ausnutzung des Motives zurück. Die älteren Tonlehrer stellten den allgemeinen Modulationsplan auf: „Man moduliere nur in die Tonarten der Töne der angenommenen Leiter (mit Ausnahme der Septime).“ Hiernach etwa wie folgt.

Dur.

I.

Tonika.	Dom.	Wechseldom.	Subdom.	(üb. die Dom. zur)	Ton.
C-d.	G-d.	D-m.	F-d.	G-d.	C-d.

II.

Ton.	Parallele.	Subdom.	Wechseldom.	Dom.	Ton.
C-d.	A-m.	F-d.	D-m.	G-d.	C-d.

Moll.

I.

Ton.	Parallele.	Dom. d. Parallele.	Subdom. (über die Dom.)	Ton.
A-m.	C-d.	G-d.	D-m. E-d. zur	Am.

II.

Ton.	Dom.-Moll.	Parallele.	Unterm. Subdom. (Dom.)	Ton.
A-m.	E-m.	C-d.	E-d. D-m. (E)	Am.

§106§ 106. *Harmonischer Zusammenhang* einer Modulation in Tonstücken.

Alle Harmonieen, durch welche eine Modulation bewirkt wird, stehen unter einander in harmonischem Zusammenhange. Der Accord, welcher der leiterfremden Harmonie folgt, ist stets die Auflösung des Modulationsmittels. Dieser beider Zusammenhang ist somit klar. Nicht so ist es mit der leiterfremden und der ihr unmittelbar vorausgehenden Harmonie. Z. B.

148.

Mit Eintritt des 4. Accordes ist die Haupttonart B-dur bereits verlassen. Das hat jedoch für das Ohr nichts Befremdliches, denn der 3. Accord gehört als II auch schon zu der neuen Tonart F-dur. Ebenso ist es bei den Harmonieen 11 12. Anders jedoch verhält es sich mit der Harmonie 7 und 8; die 7. gehört nicht bereits der neuen Tonart g-m an. Gleichwohl befremdet die 8. Harmonie nicht, denn das Ohr empfindet sie als modifizierte VI in der alten Tonart F-dur.

Der Zusammenhang der leiterfremden Harmonie mit der unmittelbar vorausgehenden erklärt sich auf zweifache Weise:

1. der dem Modulationsmittel vorausgehende Accord läßt sich umdeuten d. h. als ein Accord der neuen Tonart auffassen. Wo das nicht möglich ist, wird

2. das Modulationsmittel (der leiterfremde Accord) als eine modifizierte Harmonie der alten Tonart aufgefaßt.

Aufgabe 51. In unten bezeichneter Weise sind die Beispiele 146 und 147 harmonisch zu analysieren.*)

§ 107. Harmonisierung modulierender Melodien. §107

Entweder ist das zeitweilige Verlassen der alten Tonart nötig oder nur zulässig.

Nötig wird die Ausweichung:

a. Durch leiterfremde Töne in der Melodie, z. B.

149.

b. Durch eigentümliche Wendungen in der Melodie, die ohne Modulation nicht angemessen behandelt werden können.

*) In Beispiel 148 sind 4 Tonarten zu unterscheiden. In Accord 4, 8 und 12 wird die vorige Tonart aufgegeben. Accord 3 ist der VI. Dreiklang in B. umgedeutet als II. Dreiklang in F, dem die V. folgt. Accord 7 läßt sich nach der neuen Tonart nicht umdeuten, darum muß der 8te als die modifizierte VI in F. aufgefaßt werden, welche die V. in g-moll ist. Accord 12 ist ein Quintsextaccord vor der V., er steht somit auf der II. Accord 11 ist der I. Dreiklang in g-moll, umgedeutet als VI. in B-dur, welcher die II. folgt. U. s. w.

nicht gut.

150.

besser.

6 # 2 6 6 # 7

Manche Melodien lassen in ihrem Baue eine Ausweichung zu, ohne sie zu fordern. Z. B.

Entweder:

Oder:

151.

6 6 6 6 6 6 6 6 7

Sechster Abschnitt.

Die Kirchentonarten.

§108

§ 108. Bildung der Leitern.

Sämtliche antike Leitern sind aus den Stammtönen gebildet. Von jedem Tone aus wurde eine Leiter gebaut. So entstanden:

1. die ionische Tonart $c-\overline{c}$.
2. die dorische „ $d-\overline{d}$.
3. die phrygische „ $e-\overline{e}$.
4. die lydische „ $f-\overline{f}$.
5. die mixolydische „ $g-\overline{g}$.
6. die äolische „ $a-\overline{a}$.

Die 7. fehlt.

Die Melodien bewegten sich entweder (ausschließlich oder doch vorzugsweise) innerhalb der Tonika und der Oktave:

Authentische Melodien (festlich-freudiger Charakter):

Ein' feste Burg u. s. w.

Vom Himmel hoch u. s. w.

Oder sie bewegten sich um die Tonika herum, von Dominante zu Dominante:

Plagalische Melodien (sanfter, elegischer Charakter):

Nun ruhen alle Wälder u. s. w.

§ 109. B. Harmonischer Charakter.

§109

Mit Rücksicht auf die tonischen Dreiklänge scheiden sich die Leitern in

a. drei Durleitern,

ionisch, lydisch, mixolydisch, und

b. drei Mollleitern,

dorisch phrygisch, äolisch.

Die Harmonieen auf den beiden Dominanten sind:

ionisch Dom. groß, Subdom. groß;

mixolyd. „ klein, „ groß;

lydisch „ groß, „ —

(wenig im Gebrauch)

dorisch Dom. klein, Subdom. groß;

äolisch „ klein, „ klein;

phrygisch „ — „ klein.

§110 § 110. **C. Die wesentlichen Intervalle der Leiter.**

Ionisch grofse Terz, grofse Septime,
mixolydisch grofse Terz — kleine Septime,
(lydisch übermäfsige Quarte)
dorisch kleine Terz — grofse Sexte,
äolisch kleine Terz — kleine Sexte,
phrygisch kleine Terz — kleine Sexte,
auferdem kleine Sekunde.

§111 § 111. **D. Zulässigkeit fremder Töne.**

Es war der Gebrauch der damals bekannten chromatischen Töne *cis es fis gis b* gestattet, nur durfte das Wesen der Tonart nicht aufgehoben werden.

Dadurch wurde es möglich in Dorisch und Äolisch eine Dominantharmonie zu bilden.

§112 § 112. **E. Versetzung.**

Durch Anwendung der chromatischen Zeichen konnten die Leitern transponiert, d. h. auf einer andern als der ursprünglichen Stufe dargestellt werden. Dies geschah meist eine Quinte, oder auch eine Sekunde oder Terz höher oder tiefer.

Verwandelte man *f* in *fis*, so wurden alle Tonarten in die Oberquinte versetzt. Z. B.

G a h c d e fis g ist *G* ionisch,

A h c d e fis g a ist *A* dorisch,

D e fis g a h c d ist *D* mixolydisch u. s. w.

Verwandelte man *h* in *b*, so wurden die Tonarten in die Unterquinte versetzt.

G a b c d e f g ist *G* dorisch,

A b c d e f g a ist *A* phrygisch,

F g a b c d e f ist *F* ionisch u. s. w.

Durch Anwendung von 2 Kreuzen (*fis* und *cis*) geschah die Versetzung eine Sekunde höher, durch Anwendung zweier Be (*b es*) eine Sekunde tiefer.

§ 113. **F. Vorzeichnung.**

§113

C-dur und *A*-moll haben in der neueren Musik keine Vorzeichnung, sie schliessen mit *C* oder *A*.

Erscheint eine Melodie ohne Vorzeichnung aber mit einer anderen Tonika, so steht sie in der Tonart ihrer Tonika und ist eine alte.

Jede Melodie mit *Fis* in der Vorzeichnung ohne *g* oder *e* als Tonika ist eine in die Oberquinte versetzte alte Tonart (siehe § 112); *a h c d e fis g a* ist *A* dorisch.

Jede Melodie mit *b* in der Vorzeichnung ohne *f* oder *d* als Grundton ist eine in die Unterquinte versetzte alte Tonart (siehe § 112); *d e f g a b c d* ist *D* äolisch.

§ 114. **G. Ausweichung in andere Tonarten.**

§114

Das System der Kirchentonarten folgt in der ausweichenden Modulation entweder (gleich der neuern Musik) der Verwandtschaft in Quintenfortschreitungen (findet dann natürlich stets verschiedene Tonarten vor) oder:

es bildet durch Tonversetzung (s. § 112) auf derselben Tonika eine neue Tonart.

Im alten System war der Modulationskreis jeder Tonart ein bestimmter, dem Charakter derselben entsprechend. Gewisse Wendungen versagte man sich regelmäfsig.

§ 115. **H. Einige antike Schlufsarten.**

§115

1. Ionisch. 2. Dorisch. 3. Äolisch.

152.

V I V I V I

Bem. Die vorstehenden weisen den authentischen Tonschluss der modernen Musik V. I. auf, abweichend davon sind:

§117

§ 117. B. Der dreistimmige Satz.

1. Er ist harmonisch reicher, wenschon er auch meist nur einen unvollständigen Schlufsaccord gestattet.

2. Er ist darum schon eher für den Choralsatz verwendbar. Z. B.



Aufgabe 54. Es sind verschiedene Choräle unter Benutzung des vierstimmigen Satzes für 3 gleiche Stimmen zu setzen.

Aufgabe 55. Es sind dergleichen Melodien ohne diese Hülfe, ebenso die gebräuchlichen liturgischen Responsorien für drei gleiche Stimmen zu setzen.

3. Für das Volkslied mit bewegtern Rhythmen eignet er sich gut. Z. B.

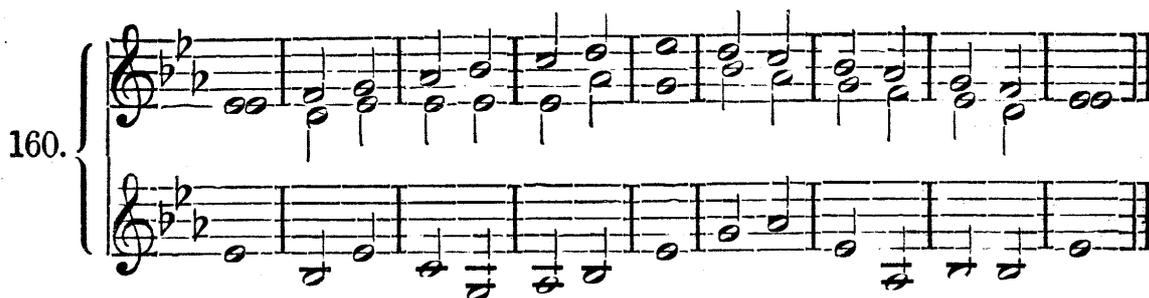


Aufgabe 56. Dreistimmige Volkslieder, wie sie jede Liedersammlung enthält, sind zu analysieren, — zweistimmige Volkslieder sind mit einer 3 Stimme zu versehen. — gegebene Melodien sind 3-stimmig zu setzen.

NB. Befähigtere können zu kleinen Liedtexten Melodien erfinden und zwei- und dreistimmig setzen.

4. Auch für den dreistimmigen Satz gewährt die begleitete Leiter Anhalt.

160.



5. In Vorstehendem ist nur an drei gleiche Stimmen gedacht. Eine andere oft zweckmäßigere Form ist der Satz für 2 Kinderstimmen und 1 Männerstimme.

Auch hier gelten dieselben harmonischen Gesichtspunkte, nur darf die dritte Stimme sich nicht zu weit von der zweiten entfernen.

Begleitung der Leiter.

161.



Oder:

162.



Musical score for piano accompaniment, measures 161-162. The score is in G minor (two flats) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with a half note and a quarter note, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Oder für eine tiefere Männerstimme:

163.

Musical score for piano accompaniment, measures 163-164. The score is in G minor and 2/4 time. The right hand has a melodic line with a half note and a quarter note, and the left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Musical score for piano accompaniment, measures 165-166. The score is in G minor and 2/4 time. The right hand features a melodic line with a half note and a quarter note, and the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Voriger Choral:

164.

Musical score for piano accompaniment, measures 167-168. The score is in G minor and 2/4 time. The right hand has a melodic line with a half note and a quarter note, and the left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Musical score for piano accompaniment, measures 169-170. The score is in G minor and 2/4 time. The right hand features a melodic line with a half note and a quarter note, and the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

§ 118. Der volkstümlich dreistimmige Satz.

§118

Der Volksgesang ist in Deutschland meist zweistimmig. In musikalisch entwickelten Gegenden hört man aber oft einen dreistimmigen Volksgesang in der Art, daß zu den beiden Oberstimmen (im reinen zweistimmigen Naturgesang) eine dritte Stimme zur Stütze der Harmonie den Grundbass zufügt. Dieser durch den Naturgesang vorgezeichnete Satz ist erst neuerdings beachtet und ausgebildet worden.*)

Vom rein dreistimmigen Satz (§ 117) unterscheidet er sich dadurch, daß er ganz auf dem zweistimmigen Satze beruht, somit ein-, zwei- und dreistimmig gesungen werden kann. Er ist für das Volkslied entschieden der geeignetste Satz.

Statt der dritten Kinderstimme läßt sich zum Vorteil des Gesanges eine Männerstimme zufügen. Eine ganz vorzügliche Satzweise für die Volksschule.**)

Kin-
der-
stim-
men

Män-
ner-
stim-
men.

1. Stil - le Nacht, hei - li - ge Nacht! Al - les schläft ein - sam wacht
2. Stil - le Nacht, hei - li - ge Nacht! Hir - ten erst kund ge - macht
3. Stil - le Nacht, hei - li - ge Nacht! Got - tes Sohn! o wie lacht

*) Vergl. Dr. Friedr. Zimmer »Kleine Lieder« (Quedlinburg 1879) und desselben »Die Harmonisierung des deutschen Volksliedes« Euterpe 1879 Nr. 1 und 2.

***) In dieser Satzform finden sich die dreistimmigen Volkslieder in dem 4. Hefte des »Liederschatzes« desselben Verfassers, so wie im »Kleinen Liederschatze« für Volksschulen. Quedlinburg. Vieweg.

§119

§ 119. Erfinden von Zwischenspielen.

Nach Absolvierung des bisherigen Stoffes können auch Versuche gemacht werden im Erfinden dreistimmiger Zwischenspiele. Wenn auch ihre praktische Verwendung im Gottesdienste (außer zwischen 2 Strophen) nicht empfohlen werden kann, so ist doch ihre Erfindung der formalen Bildung des Schülers sehr förderlich.

Den Zwischenspielen fällt keine andere Aufgabe zu, als die vierstimmigen Choralzeilen untereinander musikalisch zu verbinden. Dazu genügen ganz einfache Melodien mit ebenso einfacher Begleitung. In einer Ausdehnung von nur 3 Vierteln schliessen sie sich den Fermaten von 3 Vierteln rhythmisch gut an.

Einige Beispiele mögen der Arbeit als Anhalt dienen.

A) Zwischenspiele, welche in die Oktavenlage des Anfangsaccordes führen:

166.



B) nach der Terzenlage des Anfangsaccordes führend:

167.



C) zur Quintenlage des Anfangsaccordes führend:

168.

Aufgabe 57. Zu den zu spielenden Chorälen sind dreistimmige Zwischenspiele zu setzen und letztere aus dem Gedächtnis zu spielen.

NB. Dies muß so lange fortgesetzt werden, bis erreichte Formengeläufigkeit die augenblickliche Erfindung zweckmäßiger Zwischenspiele gestattet.

§ 120. **D. Der vierstimmige Satz für gemischten Chor.** §120

1. Der vierstimmige Satz für die Orgel bietet die geeignete Grundlage.

2. Hier ist nur wesentlich:

a. daß der Tonumfang und die Tonlage einer jeden der vier Singstimmen die nötige Rücksicht erfahre;

b. daß jede Stimme inhaltlich geführt werde (insbesondere die beiden Hauptstimmen und der Tenor);

c. daß in den Mittelstimmen große Sprünge vermieden werden, die in den Außenstimmen wohl zulässig sind;

d. daß Stimmkreuzungen vermieden werden, da für die Bewegung der einzelnen Stimmen der nötige Raum gewährt ist;

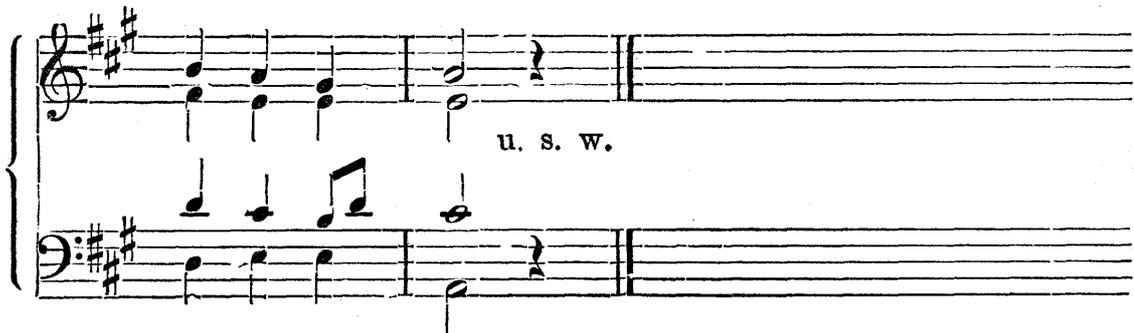
e. daß der Bass nicht zu tief geführt wird.

Liebster Jesu, wir sind hier.

169.



Heil Dir im Siegerkranz.



Aufgabe 58. Verschiedene Choräle nach dem Choralbuch für gemischten Chor sind zu setzen.

§121 § 121. Erfinden kleiner harmonischer Vorspiele.

Nach den vorausgegangenen Übungen muß der Schüler die Harmonien und ihre Folgen soweit beherrschen, daß er harmonische Sätzchen als Einleitung zum Choral erfinden kann.

Wesentliche Unterstützung hierbei gewähren:

1. die harmonisierte Tonleiter,
2. die Kadenzen und ihre Erweiterungen,
3. die verlängerten Schlüsse.

Einige Beispiele mögen dies zeigen.

171.



172.



173.



Bem. Man erwarte nicht von allen Schülern thematische Arbeiten. Einzelnen wird es möglich sein, nach Analyse und Wiedergabe kleiner Orgelpräludien und nach Behandlung der Formenlehre, Heft III, auch darin Erfreuliches zu leisten.



§122 § 122. E. Der vierstimmige Satz für Männerchor.

1. Fast allgemein notiert man jetzt die Tenorstimmen im Violinschlüssel. Dagegen ist nichts zu sagen, nur darf man dabei nicht vergessen, daß der gesungene Ton alsdann eine Oktave niedriger klingt als der notierte.

2. Der Tonumfang des gemischten Chores ist um eine Oktave größer, als der des Männerchores. Ersterer reicht von $G-g$, letzterer von $G-g$. Derselbe umfaßt somit nur zwei Oktaven (einige wenige Töne in der Tiefe und in der Höhe ungerechnet). Ein Satz für gemischten Chor läßt sich demnach nicht ohne Weiteres vom Männerchor ausführen.

3. Der geringe Tonumfang macht die möglichste Ausnutzung desselben dringend wünschenswert.

4. Melodien, die sich nicht beständig in die Höhe bewegen, werden darum am besten in eine solche Tonart gesetzt, daß ihre vereinzelt vorkommenden höchsten Töne das hohe (eingestrichene) g *as* oder *a* ausmachen. Bei Übertragung eines gemischtchörigen Satzes für Männerchor kann somit immer eine um eine Terz oder Quarte höhere Tonlage gewählt werden.

5. Der beschränkte Umfang entschuldigt vereinzelt vorkommende Stimmenkreuzung.

6. Tiefliegende Schlufstöne (etwa *es, e, f, g*) werden am besten *unisono* gesetzt, da tiefe Accorde meist unklar, unbestimmt und unschön klingen.

Was Gott thut, das ist wohlgethan.*)

174.

u. s. w.

175.

u. s. w.

§ 123. Übertragung eines gemischten Chorsatzes in §123 Männerchorsatz.

Bei der weiten Verbreitung und leichteren Herstellung eines Männerchores wird an den Kantor vielfach die Nötigung herantreten, einen gemischten Chorsatz für Männerchor zu bearbeiten.

Wie dies unter Benutzung der vorstehend gegebenen Fingerzeige zu geschehen hat, mögen ein paar Beispiele veranschaulichen.

*) Vergleiche Zimmer, vierstimmige Choräle für Männerchor. Quedlinburg. Vieweg.

Sehr mäßig.

Gersbach.

Gem.
Chorsatz

Männer-
Chorsatz.

Die Sterne sind er-blichen mit ihrem güldnen Schein. Bald

The musical score consists of four staves. The top two staves are for the Gem. Chorsatz (Mixed Chorus), with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The bottom two staves are for the Männer-Chorsatz (Men's Chorus), also with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music is in 4/4 time and G major. The lyrics are: "Die Sterne sind er-blichen mit ihrem güldnen Schein. Bald".

ist die Nachtent-wi - chen, der Morgen dringt her - ein.

The musical score continues with four staves. The top two staves are for the Gem. Chorsatz and the bottom two for the Männer-Chorsatz. The lyrics are: "ist die Nachtent-wi - chen, der Morgen dringt her - ein." The music concludes with a double bar line.

Kommt Menschenkinder.

Gem.
Chorsatz.

Männer-
Chorsatz.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are labeled 'Gem. Chorsatz.' (Mixed Choir) and the bottom two are labeled 'Männer-Chorsatz.' (Men's Choir). Each pair of staves is connected by a large curly brace on the left. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The top staff of the mixed choir part begins with a treble clef and a key signature of one sharp, while the bottom staff of the mixed choir part begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The men's choir parts also follow this clef and key signature pattern. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

The second system of the musical score continues the composition with four staves, maintaining the same clef and key signature as the first system. The notation is dense, featuring many beamed notes and rests, characteristic of a choral setting. The system concludes with a double bar line.

Bem. Viel Übung und Vergleichung mit Mustern führt zu erwünschtem Ziele.



Alphabetisches Register.

(Die Zahlen zeigen die §§ an.)

- A**bgeleitete Accorde 24ff.
Abweichung vom Leiterharmonisierungsgesetz 20, 22. Äolische Tonart 108. Äolischer Schluß 115. Accord 3. Accordintervall 25.
Aliquottöne 3.
Alt 1.
Alterierte Harmonieen 68 ff.
Analysieren 61, 75, 95.
Anticipation 77.
Auflösung 40f., 43—45, 73.
Auslassung 42.
Aufsenstimmen 1.
Ausweichende Modulation 80.
Ausweichung 98, 100, 114.
Authentische Melodieen 108.
Authentischer Tonschluß 10, 52.
- B**afs 1.
Begleitung der Tonleiter 15, 20, 35, 50, 117.
Bewegung der Stimmen 2.
Bezifferung 25, 47, 1.
Bindeton 78.
- C**harakteristische Intervalle in antiken Leitern 110.
Choralvorspiel 121.
Chromatischer Durchgang 75. Chromatische Veränderung einzelner Intervalle 69 ff.
- D**iatonischer Durchgang 75.
Diskant 1.
Dissonanz 40.
Dissonierender Dreiklang 16.
Dominantdreiklang 5.
Dominantkadenz 10, 33, 52, mit verlängertem Schlusse 14.
Dominantnonenaccord 62, verkürzter 63.
Dominantseptaccord 40 ff., verkürzter 48, mit erhöhter Quinte 70.
Dominierender Quartsextaccord 26, 3.
Dorische Tonart 108, dorischer Schluß 115.
Dreiklang 4, 5, uneigentlicher 48, übermäßiger 69.
Dreistimmiger Satz 117, 118.
Durchgang 74f. Durchgangsreihe 75.
Durdreiklang 5.
Durterz verdoppelt 24.
Durtonleiter harmonisiert 15, 20.
- E**in- bis dreistimmiger Satz 118.
Einfache Modulation 82.
Eingeschobener Quartsextaccord 26, 3.
Enge Harmonielage 27.
Erfindung harmonischer Sätze 121.
- F**alsche Oktaven und Quinten 12.
Fliehende Kadenz 59.
Formen der Accorde 24f., 47f., 63ff.
Frauenstimmen 1.
Freier Eintritt der Septime 43.
Fünfklang 62ff.
- G**anzschluß 52.
Gegenbewegung 2.
Gemischte Harmonielage 27.
Gerade Bewegung 2.

- Gesetz der Harmoniefolge 23, der
 Leiterharmonisierung 15.
 Gleiche Bewegung 2.
 Großer Dreiklang 5. Nonenaccord
 62 f., Sept(imen)accord 40.
 Grundbässe zu finden bei ver-
 minderten Septaccorden 65.
 Grundform von Accorden 5, 24.
 Grundgesetze für die Stimmen-
 führung 9, 13.
 Grundintervalle 5.
 Grundton im Accord 5.
Halbschluss 58.
 Halteton 78.
 Harmonie (Begriff) 3.
 Harmoniefolge, naturgemäße 21.
 Gesetz der Harmonie 23.
 Harmonielagen 27.
 Harmonisierung der Leiter 15, 20,
 35, 50, 117. H. modulierender
 Melodien 107, mehrfache H.
 desselben Melodietones 22.
 Hauptdreiklänge in Dur 5ff. in
 Moll 31ff.
 Hauptharmonien 7.
 Hauptseptaccord 40ff.
 Hauptstimmen 1.
 Hülfton 76.
Ionische Tonart 108. Ionischer
 Tonschluss 115.
Kadenz 7, fliehende 59, Kadenz
 10ff., 17ff., 32ff.
 Kadenzharmonien 7.
 Kinderstimmen 1.
 Kirchentonarten 108ff. Schlüsse
 darin 115.
 Kirchen(ton)schluss 8, 53.
 Klangwirkung der Dreiklangs-
 formen 26.
 Kleiner: Dreiklang 16. Nonen-
 accord 62ff. Septaccord 61.
 Klein-verminderter Septaccord 61.
 Konsonanz 40.
Lagen der Accorde 6, der Har-
 monie 27.
 Langer Schluss 53.
 Leere Quarten und Quinten 116.
 Leitereigene Modulation 80.
 Leiter(harmonisierungs)gesetz 15, 22.
 Leitton 41.
 Lydische Tonart 108.
- M**ännerstimmen 1. Vierst. Satz
 dafür 122.
 Mehrdeutige Accorde 65.
 Mehrfache Harmonisierung desselben
 Tones 22, 38.
 Mischaccorde 69ff.
 Mitklingende Töne 3.
 Mittelstimmen 1.
 Mixolydische Tonart 108. Schluss
 darin 115.
 Modifikation 98f
 Modulation 80ff., ihre Erklärung 102.
 Modulationskette 86ff.
 Modulationsmittel 81.
 Molldreiklang 16.
 Mollleiter, Harmonisierung der-
 selben 35.
 Molltonart 30.
- N**achschlagender Eintritt der
 Septime 43.
 Naturgemäße Auflösung 45, n.
 Folge 21.
 Naturharmonie 4.
 Naturquinten 28.
 Naturtöne 3.
 Nebendreiklänge 16, 36.
 Nebenseptaccord 60ff.
 Nebenstimme 1.
 Nebentöne 72ff.
 Nonenaccord 4, 62ff.
- O**berstimme 1.
 Obertöne 3.
 Oktaven, falsche 12f., verdeckte 29.
 Oktavenlage 6, 41.
 Orgelpunkt 78.
- P**arallele Bewegung 2.
 Phrygische Tonart 108. Schluss
 darin 115.
 Plagale Melodie 108. Plagaler
 Tonschluss 8, 53.
- Q**uartsextaccord 25, seine Klang-
 wirkung 26, 3, uneigentlicher 48.
 Querstand 46.
 Quinte 5, falsche 12f., verdeckte 28.
 Quintenlage 6, 41.
 Quintsextaccord 47, uneigentlicher
 63f., übermäßiger 71.
- R**egeln für die Harmonisierung 23.
 Richtung der Stimmen 2.

- Scheinharmonieen** 79.
 Schluß 51ff., langer 53, verlängerter 54, in antiken Tonarten 115.
 Schweifende Bewegung 2.
 Sekund(quartsext)accord 47, uneigentlicher 63f.
 Septime 40. Eintritt der S. 43.
 Sept(imen)accord 4, 40f., uneigentlicher 63ff., verkürzter 48, verminderter 64.
 Septimenlage 41.
 Sequenz 21, 61.
 Sextaccord 25, seine Klangwirkung 26,2, kleiner S. 69, übermäßiger 70, uneigentlicher 48ff.
 Signatur 25, 47,1.
 Sopran 1.
 Sprungweise Modulation 97.
 Stammaccorde, -Harmonieen 4.
 Stimmen 1. Führung der St. 9, 13. Kreuzung der St. 120, 122.
 Strebeterz 41.
 Subdominantdreiklang 5.
 Subdominantkadenz 8, 32, 53.
Tenor 1.
 Terz 5. Verdoppelung der Terz in Dur 24.
 Terzenlage 6, 41.
 Terzquart(sext)accord 47, uneigentlicher 63f., übermäßiger 70.
 Terzquintsextaccord 47, uneigentlicher 63f.
 Tonischer Dreiklang 5.
 Tonleiter harmonisiert 15, 20, 35, 50, 117.
 Tonschlüsse, authentische 10, 52, plagale 8, 53, in antiken Leitern 115.
 Transponierte Leitern 112.
 Trompeterquinten 28.
 Trugschluß 59.
 Trugschlüssige Auflösung 45.
Übergang 98, 101.
 Übermäßiger Dreiklang 69, Quintsextaccord 71. Sextaccord 70, Terzquartaccord 70.
 Übertragung von gemischten in Männerchor 123.
 Umkehrung von Accorden 24, 47, des Orgelpunkts 78.
 Uneigentlicher Dreiklang, Quartsextaccord und Sextaccord 48. Septimenaccord 63.
 Unregelmäßige Auflösung 44.
 Unterstimme 1.
 Unvollkommener: Dreiklang 16, Ganzschluß 52.
 Unvorbereiteter Vorhalt 74.
Verdeckte Oktaven 29, Quinten 28.
 Verdoppelung der Grundintervalle 5, 24.
 Verkürzter: Dominantnonenaccord 63, kleiner Nonenaccord 64, Dominantseptaccord 48.
 Verlängerter Schluß 54ff.
 Verminderter Dreiklang 16. Septaccord 64ff.
 Versetzung der antiken Tonarten 112.
 Vierklang 40ff.
 Vierstimmiger gemischter Chor 120. Männerchor 122.
 Volkstümlicher Satz 118.
 Vollkommener Ganzschluß 52.
 Vollständige Kadenz 11, 12, 34.
 Vorbereiteter Eintritt der Septime 43.
 Vorbereitung eines Vorhalts 73.
 Vorhalt 71.
 Vorausnahme, vorausgenommener Ton 77.
 Vorschlag, langer 74.
Wechseldominantaccord 66.
 Wechselnote, Wechselton 74.
 Weite Harmonie(lage) 27.
Zerstreute Harmonie(lage) 27.
 Zusammengesetzte Modulation 82.
 Zusammenklang 3.
 Zweigliedrige Periode 23 Bem.
 Zweistimmiger Satz 116.
 Zwischenspiel 119.