Vorschule

zum

Componiren,

zugleich als

Compositionslehre für Dilettanten

faßlich erläutert

von

F. L. Schubert.

Zweite Auflage.

MARIE DEUTSCH

404

Im Verlag von **C. Merseburger** in Leipzig erschienen ferner und sind durch alle Buchhandlungen zu haben:

Henning, Carl, Practische Gesangschule Op. 38. 22½ Sgr.
Schubert, F. L., Clarinettenschule. 22½ Sgr. — Trompetenschule. 22½ Sgr.
——— Practische Hoboeschule nebst Grifftabelle. 27 Sgr.
Schulz, F. A., Guitarreschule. 20 Sgr.
Struth, A., Flötenschule. 22½ Sgr.

B. Brähmig.

Arion. Sammlung ein- und zweistimmiger Lieder und Gesänge mit leichter Pianoforte-Begleitung. 4 Hefte à 10 Sgr.
Liederstrauss. Auswahl heiterer und ernster Gesänge für Töchterschulen. Dritte Auflage. Heft I. 1½ Sgr. II. 4½ Sgr. III. 4½ Sgr. IV. 4½ Sgr.
Prakt. Violinlinschule. Heft I. 15 Sgr. II. 18 Sgr. III. 15 Sgr. 1 Thlr. 18 Sgr.

Aug. Brandt.

Jugendfreuden am Clavier. (Eine empfehlenswerthe Kinder-Clavierschule.) Heft I. 12 Sgr. II. 15 Sgr. III. 15 Sgr. 1 Thlr. 12 Sgr.
Goldenes Melodienbuch. Auswahl beliebter Volksweisen, Tänze, Märsche etc. für Pianoforte. 4 Hefte à 15 Sgr.

Fr. Brauer,

practische Elementar-Pianoforteschule.

Zwölfte Auflage. Preis 1 Thlr.

Fr. Brauer,

der Pianoforte-Schüler.

Eine neue Elementarschule für den Unterricht im Klavierspiel.

Heft I. (6. Aufl.) II. (3. Aufl.) I. (2. Aufl.)
Jedes Heft (von 64 Notenseiten gr. hoch 4.) à 1 Thlr.

Carl Henning.

Kleine Violoncello-Schule. Op. 37. 22½ Sgr.
Instructive Uebungsstücke für Violine in verschiedenen Lagen und Stricharten. Op. 31. 15 Sgr.
Volkslieder, bearbeitet für Violine und Pianoforte Op. 30. 22½ Sgr.
——— Derselben neue Folge. Op. 33. 1 Thlr.
Der angehende Cellist. Uebungsstücke für Cello und Pianoforte. Op. 32. 2 Hefte à 15 Sgr.
Kleine Uebungen für Cello und Pianoforte. Op. 34. 2 Hefte à 20 Sgr.
Drei Duetten für zwei Violinen. Op. 36. No. I. 20 Sgr. II. 17½ Sgr. III. 25 Sgr.

300776

Vorschule

zum

Componiren,

zugleich als

Compositionslehre für Dilettanten

faßlich erläutert

von

F. L. Schubert.

Zweite Auflage.

Leipzig,
Verlag von Carl Merseburger.
1869.

Ash
MT
6
S384 v.2

Nonett 86.
Normaltonleiter 12.
Noten 4.
Notensystem 4.
Oberquinte 8.
Oberstimme 85.
Octett, Ottet 86.
Offenbare Oktaven 38.
Offenbare Quinten 38.
Oktave 5. 8. 10. 20.
Oktavenlage 34.
Oktavenfortschreitungen 40.
Parallele Bewegung 57.
Paraphrase 116.
Paralleltonarten 22.
Perioden 76.
Plagalischer Schluß 52.
Polka-Mazurka 98.
Polyphone Satzweise 90.
Presto 54.
Prime 8. 9. 20.
Prinzipalstimme 85.
Quarte 8. 9. 20.
Quartsextenakkord 36.
Quartett oder Quatuor 86.
Quinte 8. 9. 20.
Quintenlage 34.
Quintett 86.
Quintsextenakkord 36. 42.
Register 85.
Rein 10.
Reine Prime 26.
Reine Oktave 26.
Rhythmen 76. 77. 79. 80. 81.
Rhythmische Rückung 56.
Rhythmus 75. 76. 81.
Ripienstimme 85.
Rondo 114.
Rondoform 114. 115.
Ruhepunkt 16.
Scala 12.
Scherzo 113. 115.
Schema 12. 13. 15.
Schlüsse 49.
Sekundenakkord 37. 43.
Seitenbewegung 55.
Septime 8. 10. 21. 26.
Sekunde 8. 9. 20. 26.
Sequenzen 91.
Septimenakkord 27. 33. 46.
Septimenakkorde 29. 30.
Sexte 8. 10. 21.
Sextenakkord 35.
Sextengänge 41.
Sextett 86.
Signaturen 82.
Solo 85.
Soloparthie 85.
Springende Bewegung 57.
Stammakkorde 27.
Stimme 84.
Stimmenführung 85.

Stimmenweſen 84.
Stufe 4. 30.
Subdominante 8.
Syncopirende Bewegung 56.
Taktmäßigkeit 75.
Tanzmuſik 29.
Tempo 54.
Terz 8. 9. 20.
Terzenfolge 41.
Terzengänge 41.
Terzett 86.
Terzlage 34.
Terzquartenakkord 37. 42.
Thema 94. 114.
Ton 4.
Tonarten 21.
Tonbrechung 59.
Tonentfernung 7.
Tongeſchlecht 21.
Tongrößen 12. 13.
Tonika 8. 16.
Tonleiter 12. 13.
Tonſtück 118. 119.
Tonſtufen 4.
Tonſyſtem 4.
Tremolo 60.
Trio 85. 113.
Trugfortſchreitungen 49.
Trugſchlüſſe 49.
Tutti 104.
Tyrolienne 98.
Uebermäßig 9. 26.
Uebermäßiger Dreiklang 28. 48.
— — Sextenakkord 32. 48.
Umgekehrte Akkorde 27.
Umkehrung der Akkorde 35.
— — der Intervalle 11.
Undecime 8.
Ungleiche Bewegung 55.
Unharmoniſcher Querſtand 52.
Unterſtimme 85.
Unvollkommene Schlüſſe 52.
Unbefriedigend 26.
Variation 115. 116.
Variationenform 115.
Verbotene Fortſchreitung 38.
Verdoppelung 33.
Vermindert 9. 26.
Verminderter Dreiklang 28.
Verminderter Septimenakkord 30.
Vermittelungsakkorde 66.
Verrückte Bewegung 56.
Verwechſelung der Akkorde 35.
Verwandtſchaft der Tonarten 22.
Verwechſelte Akkorde 27.
Verzögert 61.
Viergeſtrichene Oktave 5.
Vierklang 33.
Vierſtimmiger Satz 104.
Vierteltönig 19.
Vollkommene Schlüſſe 52.
Vorbereitet 61.

Vorausnahme 63. 64.
Vorhalt 60. 61. 68.
Vorzeichnung 21.
Walzer 98.
Wechselnoten 62.
Weich 12.
Weiche Tonleiter 12.
Weicher Dreiklang 27.
Weise 74.
Zeitmaß 54.
Zerstreute Harmonie 34.
Zerstreute Lage 34. 35.
Zergliederung eines musikalischen Gedankens 90.
Zweigestrichene Oktave 5.
Zweistimmiger Satz 106.
Zwischenraum 7.

EIGENTHUM
DER MUSIKBILDUNGSANSTALT
DER
MARIE PROKSCH
PRAG

Einleitung.

In früheren Zeiten hatte die Erlernung der Musik für Viele etwas Abschreckendes, weil die Lehrer es nicht verstanden, die Grundsätze derselben auf eine faßliche Weise ihren Schülern beizubringen. Schon die Erlernung der Noten schien ein schwer zu übersteigendes Hinderniß zu sein, daher die Aeußerung nicht selten war: „Ja, wenn ich nur erst die Noten kännte!“ — Und nun besonders der sogenannte Generalbaß! Der stand als ein Koloß voller Hieroglyphen vor ihnen, deren Entzifferung ihnen gar zu schwierig dünkte. Die Beweise sind da, wie viele Jahre selbst mancher, zu seiner Zeit bedeutende Componist auf das Studium verwenden mußte, ehe er mit dem Wesen der Harmonie ins Reine kam, und es hätte ihm noch mehr Zeit gekostet, wenn ihm nicht Talent und ein richtiger Instinkt über die steifen, unbeugsamen Regeln hinausgeholfen hätten.

Die Musik entwickelte sich unter den Künsten am spätesten; in den frühesten Zeiten bestand sie nicht einmal als selbstständige Kunst, sondern das Wort Musika hatte damals einen weit ausgedehnteren Begriff, als jetzt. Man verstand darunter nicht blos die Tonkunst, sondern auch zugleich die Redekunst, Dichtkunst und Philosophie. Waren die Fähigkeiten der Menschen wie auch jetzt noch zu beschränkt, um diese Künste in der Gesammtheit zu erfassen, so mußte dies später die Trennung und Absonderung dieser Wissenschaften

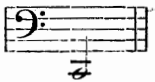
zur Folge haben. Doch ist die Musik unter allen Künsten diejenige geblieben, welche am meisten geliebt, geschätzt und getrieben wird in allen Klassen der menschlichen Gesellschaft. Wie bei den alten Griechen der Tanz einen Hauptt)eil ihrer Erziehung ausmachte, so wurde später die Musik als nothwendiger Theil der Erziehung von gebildeten Aeltern und Erziehern anerkannt. Ohne Musik ist das menschliche Leben gar nicht denkbar. Dies beweist selbst das Treiben der ungebildetsten Völker. Auch bei uns sind alle fröhlichen, festlichen, ernsten und selbst traurigen Begebenheiten eben so wenig denkbar ohne Musik, den sie schließt sich fast allen auch weniger bedeutenden Vorkommnissen im menschlichen Leben an. Oken sagt in seiner Philosophie der Natur: „Musik ist die Aeußerung der Sehnsucht, zu Gott zurückzukehren. Bewußtlos macht sie den Menschen sehnsüchtig nach einem Zustande, den er nicht kennt; bewußtlos setzt sie ihn in diesen Zustand der göttlichen Ruhe und des göttlichen Genusses.“ — Der alte Ascet Abraham a Sancta Clara stellte in anderer Weise über Musik seine Betrachtung an, welche in seiner besondern Sprachweise höchst ergötzlich klingt: „Salve! meine schöne Grammattica und Rhetorica. Servitor! meine schöne Logica und Arithmetica. Basioleman! meine schöne Geometria und Astronomia. Aber sey du mir tausendmal willkommen, meine löbliche, liebliche, künstliche, köstliche, vornehme und angenehme Musika! Andere seynd zwar freye Künsten, du aber bist eine freye und fröhliche Kunst; du bist eine Portion vom Himmel, du bist ein Pflaster für die Melancholey, du bist eine Versöhnung der Gemüther, du bist ein Sporn der Andacht, du bist ein Kleinod der Kirchen, du bist ein Arbeit der Engel, du bist ein Auffenthaltung der Alten, du bist ein Ergötzlichkeit der Jungen — — Das Gesang und die Musik ist absonderlich dem allmächtigen Gott angenehm, dann wie die drey Knaben in dem feurigen Babylonischen Ofen seynd geworffen worden, da haben sie alsobald angefangen eine schöne Muteten zu singen, dann ihnen nicht ein Haar verletzt worden, forderist ihnen der entzündende Ofen vorkommen, wie eine kühle Grotta“ u. s. w.

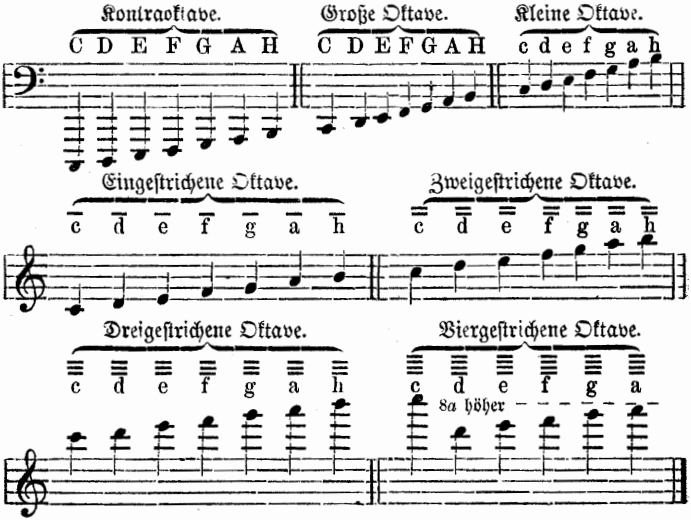
Nach dieser Abschweifung möchte der Verfasser darauf aufmerksam machen, daß es auch für den Dilettanten sehr nützlich ist, wenn er sich mit dem Nothwendigsten der Harmonielehre befreundet, denn dieses trägt zum Verständniß eines Tonwerkes außerordentlich bei, er mag nun ein Tonstück selbst spielen oder anhören. Der Verfasser hatte vor mehren Jahren Gelegenheit, nach und nach Hunderte von kleinen Musikmanuscripten zur Ansicht zu bekommen, welche alle zur Aufnahme für die Illustrirte Zeitung bestimmt waren; allein unter der Masse dieser Erzeugnisse waren nur wenige zu einer Veröffentlichung geeignet, weil man es ihnen gleich ansah, daß sich diese Autoren entweder gar nicht, oder nur ganz oberflächlich mit der Harmonielehre beschäftigt hatten. Um nun auch den Dilettanten Gelegenheit zu geben, ihre musikalischen Ideen richtig und ohne Fehler niederzuschreiben, wie einen richtig stylisirten Wortsatz, möge man berücksichtigen, was der Verfasser in den folgenden Kapiteln klar und leicht faßlich hinzustellen versucht hat.

Erstes Kapitel.

Ton. Tonsystem. Notensystem. Tonstufen.

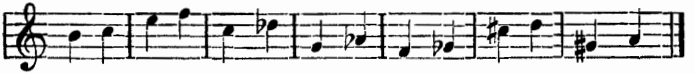
Der Ton ist, nach H. Helmholtz, der Klang einfacher Schwingungen. Er wird erzeugt durch einen erzitternden Körper oder durch eine schwingende Luftsäule, deren Schwingungen von größerer oder kleinerer Anzahl gleichförmig und dem Gehöre deutlich vernehmbar sind. Jede Taste auf dem Pianoforte, durch welche der Hammer in Bewegung gesetzt wird und an die Saiten schlägt, giebt einen bestimmten Ton, eben so das Anblasen eines Blasinstruments, oder das Anstreichen oder Kneifen einer Saite eines Saiteninstruments. Auch die menschliche Stimme und Singvögel geben bestimmte Töne. Bei der Orgel und Physharmonika öffnet sich durch das Niederdrücken einer Taste ein Ventil, wodurch die Luft in die Pfeife strömt oder eine Metallzunge in Vibration versetzt und diese zum Tönen bringt. Das Pianoforte und die Orgel haben die meisten Töne. Das Tonsystem umfaßt alle gebräuchlichen Töne, welche auf dem Notensystem mit seinen fünf horizontalen, parallelen Linien und deren Zwischenräumen durch Noten aufgezeichnet werden. Die Noten unter und über den Linien mit ihren kurzen Strichen durch und unter ihren Köpfen sind Fortsetzungen der fünf Linien und deren Zwischenräume. Im Sprachgebrauche wird sehr oft Note für Ton gebraucht. Der Schritt oder Abstand von einer Stelle des Notensystems bis zur nächsten höhern oder tiefern, von einer Linie bis zum nächsten Zwischenraum und umgekehrt von einem Zwischenraum bis zur nächsten Linie heißt Stufe. Die Tonstufen sind am besten auf dem Pianoforte zu veranschaulichen. Die Untertasten geben die Reihenfolge der Töne c d e f g a h, welche sich so viel mal wiederholen, als das Instrument Tasten

hat, und auf dem Notensystem als Noten ihren Platz finden. Die Obertasten haben keine besonderen Namen, sie erhalten dieselben, je nachdem eine Note ein Kreuz oder Be erhält. Da nun jeder gleichnamige Ton auf der achten Stufe wiederkehrt, so wird dieser als achter Ton Oktave genannt. So oft sich solche Oktaven wiederholen, so viele Oktaven giebt es. Der Unterscheidung wegen wird die auf dem Pianoforte links liegende, tiefste Oktave Kontraoktave genannt, weil ihre Töne unter  Kontratöne genannt werden. Von diesem C an, nach oben, rechts zu, heißt die folgende Oktave große Oktave, die nächstfolgende kleine Oktave, und auf diese folgen die eingestrichene, zweigestrichene, dreigestrichene und viergestrichene Oktave; in Noten dargestellt:

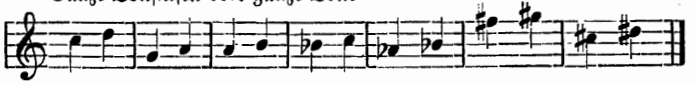


Die Benennungen dieſer Oktaven ſind inſofern ſehr nöthig, als man dadurch jeden einzelnen Ton ſeiner Lage nach näher beſtimmen kann. Daher heißt es z. B. das große C, das kleine c, das eingeſtrichene c̄, das zweigeſtrichene c̿, das dreigeſtrichene c⃥. Dieſe Oktaven werden in zwei Hälften getheilt, von denen die erſte Hälfte: die Kontraoktave, die große und kleine Oktave einnimmt und im Baßſchlüſſel geſchrieben wird. Die zweite Hälfte umfaßt die eingeſtrichene, zweigeſtrichene, dreigeſtrichene und viergeſtrichene Oktave, welche meiſt im Violinſchlüſſel notirt werden. Die erſte Hälfte heißt der Unterſcheidung wegen der Baß, die zweite Hälfte der Diskant. Bei dem Pianoforte und der Orgel, auch bei dem Harmonium und der Phyſharmonika werden Baß und Diskant in zwei Notenſyſtemen über einander geſtellt und mit einer Klammer verbunden und Takt für Takt gleichlaufend geſetzt. Der Baß hat ſtets das untere Syſtem. Die Entfernung einer Untertaſte bis zur nächſtfolgenden Untertaſte, oder von einer Stelle des Notenſyſtems zur nächſtfolgenden heißt Tonſtufe. Man nimmt zweierlei Tonſtufen an, große und kleine. Klein iſt die Tonſtufe, wenn kein Ton dazwiſchen liegt, wie zwiſchen h und c, e und f; groß iſt die Stufe, wenn zwiſchen zwei Tönen noch ein Ton liegt, wie zwiſchen d und e, c und d, a und h. Die kleine Tonſtufe heißt daher ein halber Ton, die große Tonſtufe ein ganzer Ton, z. B.:

Halbe Tonſtufen oder halbe Töne.



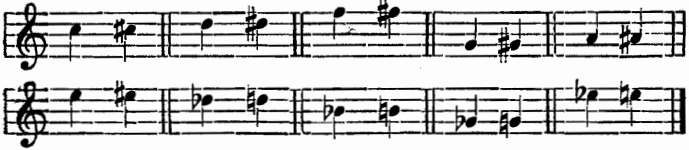
Ganze Tonſtufen oder ganze Töne.



Aus dieſen Beiſpielen ſieht man, daß Obertaſten auch ganze Töne bilden können, wie as und b, cis und dis, daher iſt die Benennung

der Obertaſten als halbe Töne falſch. Auf dem Notenſyſtem ſind jedoch kleine Tonſtufen nicht allemal bemerkbar, denn von c zu cis, von d zu dis iſt auch ein halber Ton, obgleich c und cis, ſo wie d und dis auf einer Notenſtufe ſtehen:

Halbe Tonſtufen auf einer Notenſtufe.

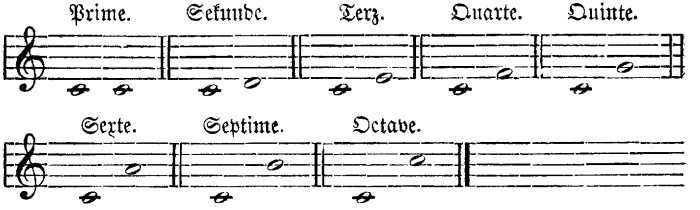


Zweites Kapitel.

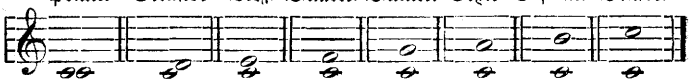
Von den Intervallen.

Betrachtet man die Noten eines Tonſtücks, ſo wird man finden, daß die einzelnen Töne mehr oder weniger von einander entfernt liegen und das Zuſammenklingen mehrerer Töne auf einmal auf feſtſtehenden Regeln beruhen muß, wenn es dem Ohr wohlgefallen ſoll. Daher iſt es nöthig, das Verhältniß der Töne zu einander näher zu erörtern. Das Verhältniß zweier Töne zu einander nennt man Intervall, was ſo viel als Zwiſchenraum oder Tonentfernung bedeutet. Ein Ton für ſich iſt kein Intervall, wenn nicht ſein Verhältniß zu einem andern ausgemeſſen wird. Es iſt aus vielen Gründen, die ſpäter in die Augen ſpringen werden, nothwendig, die Entfernung der Töne zu berechnen und nach einem beſtimmten Maße zu meſſen. Der beſtimmte Ton, von dem die Meſſung ausgeht, kann daher als erſte Stufe, der ihm zunächſt liegende halbe oder ganze Ton als zweite Stufe, der dieſem in nächſter Entfernung folgende als die dritte Stufe u. ſ. f. bezeichnet werden. Die verſchiedenen Stufen haben zur Unterſcheidung lateiniſche Benennungen erhalten. Ein beliebiger Ton wird als Grundton

angenommen und die darauf folgenden Stufen von unten nach oben zu, oder von der Tiefe nach der Höhe zu, gemessen. Nimmt man C als Grundton an, so heißt dieser als erste Stufe Prime, auch Einklang oder unisonus; die zweite Stufe (d) heißt Sekunde, die dritte (e) Terz, die vierte (f) Quarte, die fünfte (g) Quinte, die sechste (a) Sexte, die siebente (h) Septime, die achte (c) Oktave, die neunte (d) None. In Noten dargestellt:

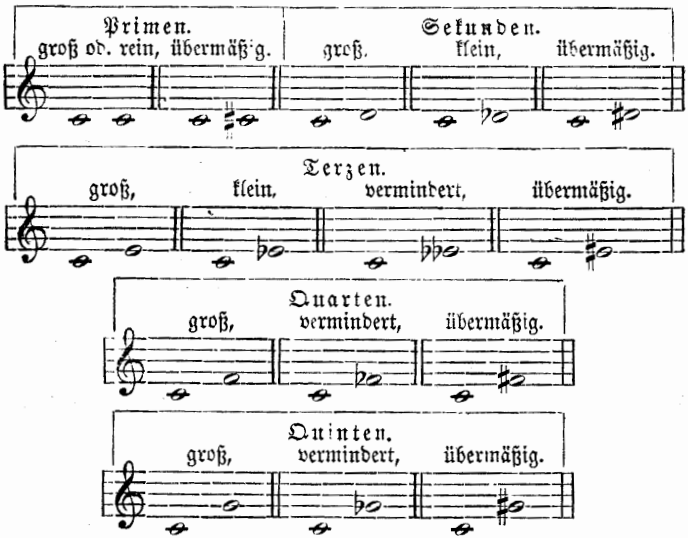


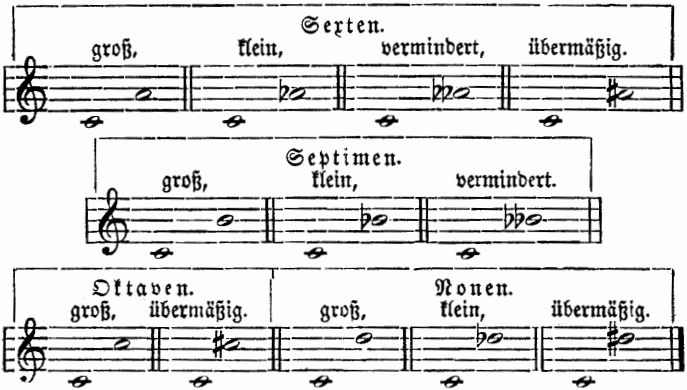
Ueber einander gestellt sind sie in Bezug auf ihren Klang noch bemerkbarer:



Von der None aus können die Stufen oder Intervalle noch weiter ausgedehnt werden: die zehnte Stufe heißt Decime, die elfte Stufe Undecime u. s. w. Die Prime wird auch Tonika, die Terz Mediante, die Quarte Subdominante und die Quinte Oberquinte oder Dominante genannt. Schlägt man die Intervalle der obigen Tabelle nach und nach auf dem Pianoforte an, so wird man finden, daß die Obertasten fehlen. Diese fehlenden Töne aber müssen als Intervalle doch auch ihre Namen haben, denn zwischen c und d liegt cis; cis muß daher auch eine Art Prime sein, weil dieser Ton auf der c-Stufe steht, des hingegen, obgleich als derselbe Ton wie cis klingend, muß als Sekunde gelten,

weil des auf der zweiten Stufe steht; dis muß ebenso eine Art Sekunde sein, obgleich wie es klingend, steht es doch auf der zweiten Stufe und gehört also unter die Sekunden; von c aus gemessen ist daher fis auf der vierten Stufe eine Art Quarte und ges eine Art Quinte, gis eine Art Quinte, as eine Art Sexte, ais ebenfalls Sexte und b eine Art Septime. Um das Maß oder die Größe der vorher genannten Töne näher zu bestimmen, braucht man zu genauerer Bezeichnung die Wörter groß, klein, vermindert und übermäßig. Natürlich erhöht das ♯ die Intervalle und macht sie theilweise groß und übermäßig, das ♭ dagegen erniedriget sie, indem sie dieselben klein und vermindert macht. Zu genauerer Messung der großen, kleinen, verminderten und übermäßigen Intervalle werden die schon genannten Tonmaße der halben und ganzen Töne verwendet. Folgende Tabelle zeigt die Größen der verschiedenen Intervalle.





Manche nennen die Prime, Quarte, Quinte und Oktave ſtatt groß auch rein; die verminderte Quinte nennt man klein, früher hieß ſie auch falſche Quinte. Der Lernende mag nun alle Arten Sekunden, Terzen u. ſ. w. von andern Grundtönen als c auffuchen und notiren. Scheint auch Manchem dieſe Aufgabe trocken, ſo wird ſich doch ihr Nutzen ſpäter herausſtellen.

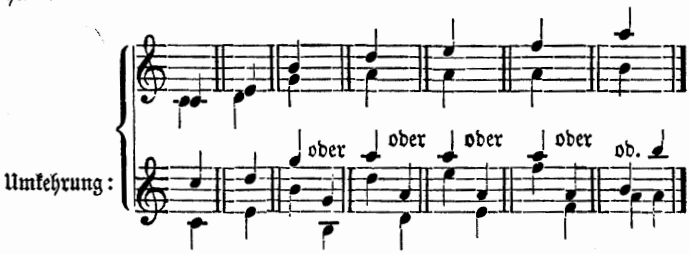
Da dieſe „Vorſchule" keine Uebungsbeiſpiele giebt, ſo wird an den geeigneten Stellen auf B. Widmann's „Generalbaß-Uebungen"*) (gekürzt: Gbß.-Ueb.) verwieſen. Siehe die hierher gehörigen Gbß.-Ueb. Nr. 1 und 2.

Dreht man die Intervalle um, indem man den höher liegenden Ton zum tieferen macht, oder den tieferen zum höheren, ſo bleiben ſie natürlich nicht dieſelben, denn die Prime wird zur Oktave, die Sekunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte, die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz, die Septime zur Sekunde und die Oktave zur Prime. Bezeichnet man die Intervalle mit Zahlen, die Prime mit 1, die Sekunde mit 2 u. ſ. f., ſo geben die Umkehrungen folgende Ueberſicht:

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

*) Benedict Widmann „Generalbaß-Uebungen nebſt kurzen Erläuterungen. Eine Zugabe zu jeder Harmonielehre." 2. Aufl. Leipzig, Verlag von C. Merſeburger.

Folgendes Notenbeiſpiel kann die untenſtehenden Umkehrungen haben:



Dieſes Verfahren nennt man:

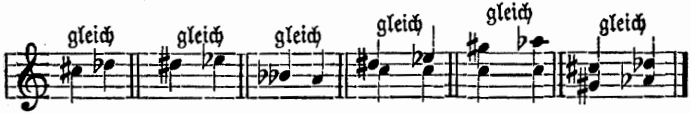
Umkehrung der Intervalle.

Siehe Gbß.-Ueb. Nr. 4 und 5. Seite 2 und 3.

Bisweilen werden ganze melodiſche Sätze umgekehrt, daß von zwei Stimmen die obere zur unteren und die untere zur oberen gemacht wird. (In dieſen Umkehrungen der Stimmen beſteht die ganze Kunſt des ſogenannten doppelten Contrapunkts.) Unwillkührlich kommt die Umkehrung zum Vorſchein, wenn z. B. ein Geſang für Sopran von einem Tenor geſungen wird, denn der Tenor klingt eine Oktave tiefer als der Sopran und die Begleitung bleibt an ihrer früheren Stelle.

Enharmoniſche Intervalle

ſind ſolche, welche auf dem Notenſyſtem verſchiedene Stufen einnehmen, jedoch dem Klange nach ſich gleich ſind. Nur die Schreibart iſt in ſolchen Fällen verſchieden, während der Klang ſich gleich bleibt.



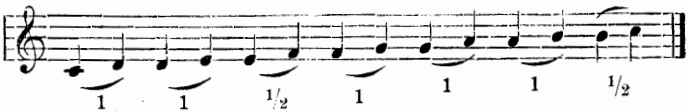
Drittes Kapitel.

Die Tonleitern.

Das Auf- und Absteigen einer Reihe von Tönen giebt gewissermaßen das Bild einer Leiter, daher nennt man eine Tonfolge von einem bestimmten Tone in stufenweiser Fortschreitung bis zu dessen Oktave eine Tonleiter oder Skala. Nimmt man zu den sieben Hauptstufen c d e f g a h noch die Oktave c hinzu, so erhält man die diatonische Tonleiter; diatonisch bedeutet, daß man abwechselnd mit ganzen und halben Tönen fortschreitet. Da man nach der Tonleiter von c aus die übrigen Tonleitern nachbilden kann, so ist diese C dur-Tonleiter gewissermaßen als Normaltonleiter anzusehen. Man nimmt nach den zwei Tongeschlechtern von Dur und Moll zwei Haupttonleitern an, die Dur-Tonleiter und die Moll-Tonleiter. Als Unterscheidungszeichen zwischen beiden fungirt die Terz, welche in der Durtonleiter groß, in der Molltonleiter klein ist. Da man merkwürdiger Weise die große Terz hart und die kleine Terz als weich bezeichnet, so wird auch die Durtonleiter die harte und die Molltonleiter die weiche Tonleiter genannt.

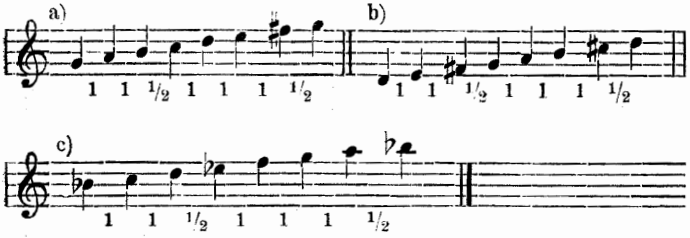
Die Durtonleiter.

Die Tongrößen der Normaltonleiter von c bilden das Schema für alle Durtonleitern von anderen Tönen aus. Dieses Schema findet sich leicht, wenn man von einem Tone zum andern die Tongröße aufsucht: von c zu d ist ein ganzer Ton, von d zu e ein ganzer, von e zu f ein halber, von f zu g ein ganzer, von g zu h ein ganzer, von h zu c ein halber Ton:



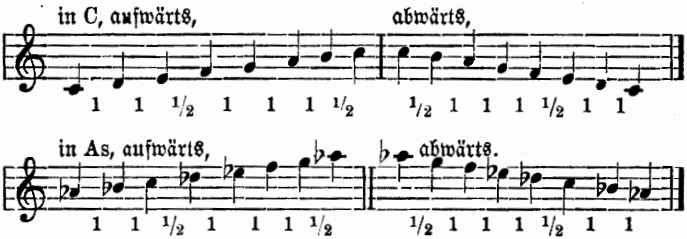
Also besteht die Durtonleiter aus zwei ganzen und einem halben und drei ganzen und einem halben Ton.

Die Tonmaße dieses Schema's sind nun für alle Durtonleitern maßgebend. Die Tonleitern von G, D und B dur würden daher wie folgt zu notiren sein:



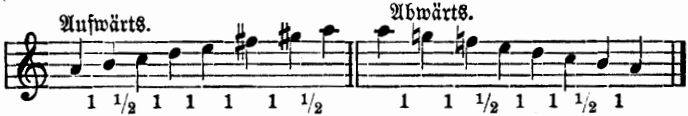
Bei a) finden wir, daß in der Tonleiter von g aus die Töne von g bis e dieselben Töne sind, wie in C dur, weil sich zwei ganze und ein halber und zwei ganze Töne vorfinden, da nun noch ein ganzer und ein halber Ton fehlt, und von der sechsten zur siebenten Stufe ein ganzer Ton sein muß, von e zu f aber nur ein halber ist, so muß das f in fis verwandelt werden, wodurch sich zu gleicher Zeit der halbe Ton von der siebenten zur achten Stufe herausstellt. Bei b) muß die dritte Stufe erhöht werden, da von der zweiten zur dritten Stufe ein ganzer und von der dritten zur vierten Stufe ein halber Ton sein muß. Aus demselben Grunde muß auch die siebente Stufe c in cis verwandelt werden. Bei c) in der B dur-Tonleiter muß die vierte Stufe e durch ein ♭ erniedrigt werden, da von der dritten zur vierten Stufe (e) das Schema einen halben Ton verlangt. Nun mag sich der Lernende die übrigen Tonleitern von allen Tönen selbst bilden und genau das Schema von zwei ganzen und einem halben und drei ganzen und einem halben Ton vor Augen halten. Die Durtonleiter im Herabsteigen hat dieselben Intervalle, nur wird das

Schema bei der Bewegung abwärts in umgekehrter Weise erfolgen, z. B.:



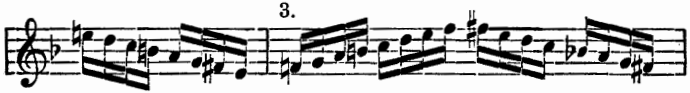
Die Molltonleiter.

Die Molltonleiter hat bei ihrem Herabsteigen nicht ganz dieselben Intervalle als bei ihrem Aufwärtssteigen. Bei dem Aufwärtssteigen ist das Schema ein ganzer und ein halber Ton, und vier ganze und ein halber Ton; im Herabsteigen zwei ganze und ein halber, und zwei ganze und ein halber und ein ganzer Ton. Diese Verschiedenheit bezieht sich blos auf ihre melodische Folge vom sechsten bis zum achten Ton. Doch bleibt die kleine Terz immer das Hauptmerkmal der Molltonleiter:

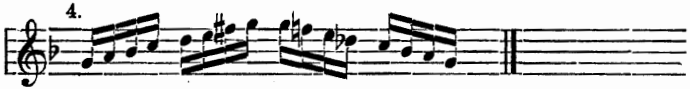


In dieser Weise findet sie auch in vielen Tonstücken ihre Verwendung, z. B. in Mozarts Ouverture zum „Don Juan":

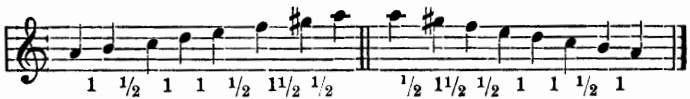
3.



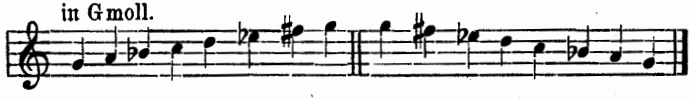
4.



Im ersten Takte finden wir genau nach obigem Schema die Molltonleiter von D; im zweiten Takte in der zweiten Hälfte die absteigende Molltonleiter von E; und im vierten Takte die auf- und absteigende Molltonleiter von G. Es wird von Nutzen sein, die übrigen Molltonleitern nach dem vorstehenden Schema niederzuschreiben. Aus verschiedenen Gründen wird die Molltonleiter auch anders notirt. Die Sexte ist darin nicht groß, sondern klein, sowohl beim Aufwärts- als Abwärtssteigen. Im Abwärtssteigen erleidet sie keine Veränderung, denn sie hat dieselben Intervalle, als wie im Aufwärtssteigen:

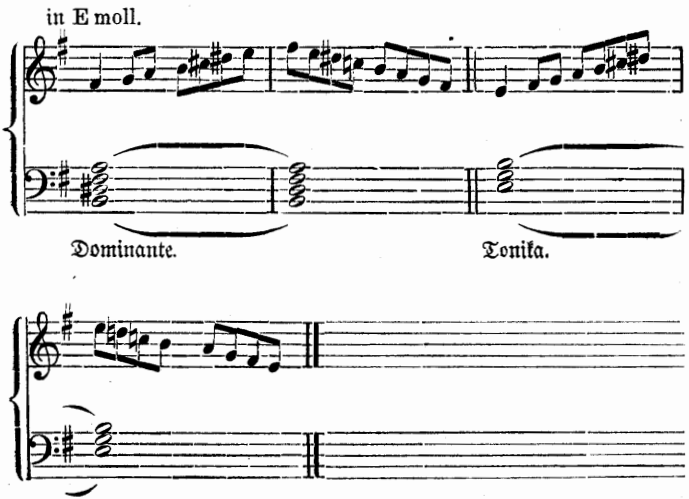


Auffällig ist in dieser Art Molltonleiter der Sprung vom sechsten zum siebenten Ton, welcher einen und einen halben Ton beträgt, was Bee und Kreuze in dieser Molltonleiter zur Folge hat, z. B.:



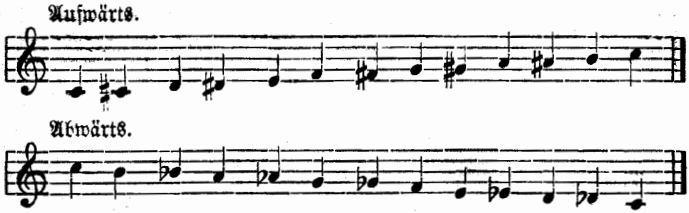
Es ist dem Geschmacke des Componisten überlassen, diese oder die frühere Tonleiter in Anwendung zu bringen, da keine derselben zu verwerfen ist. In Ansehung der melodischen Fortschreitung der

Molltonarten ſagt F. Fröhlich: „Es kommt auf den Ruhepunkt der Melodie und auf den vorherrſchenden Seelenſchwung an, ob von f zu gis in A moll fortgeſchritten werden, oder von e bis zu a in einem neuen Anſatze fis als eine harmoniſch durchgehende Note mitgenommen werden ſoll. Beide Fortſchreitungen ſind demnach richtig und dem Componiſten frei zu laſſen. So verhält es ſich auch beim Herunterſchreiten. Folglich würde das Richtige oder Unrichtige in jedem beſonderen Falle äſthetiſch zu richten ſein.“ Hummel beſpricht dieſen Gegenſtand in ſeiner Pianoforteſchule in folgender Weiſe: „Bei herabgehender Molltonleiter wird häufig der ſiebente große Ton ſtatt des kleinen gebraucht, nur iſt man über ſeine Anwendung noch zweifelhaft. Ich meinestheils nehme den ſiebenten *großen* Ton (die große Septime), wenn die Tonleiter der Harmonie der Dominante angehört, und den *kleinen*, wenn ſie der Tonika unterliegt, behalte aber in beiden Fällen den kleinen ſechſten Ton bei:

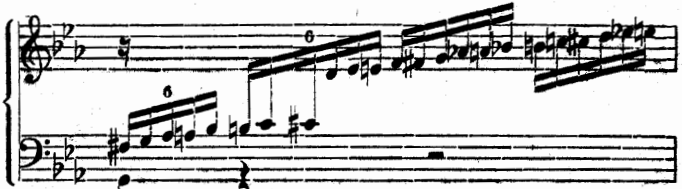


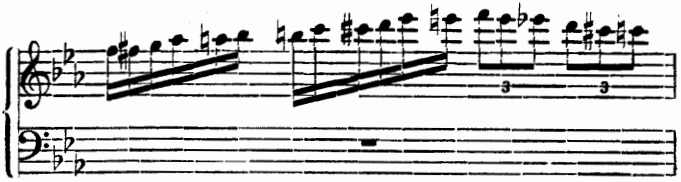
Die chromatiſche Tonleiter.

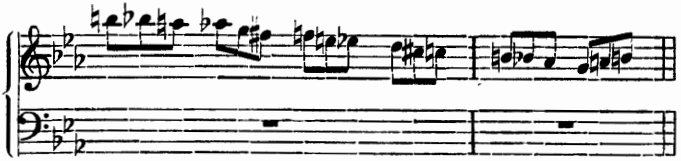
Außer der Dur- und Molltonleiter giebt es noch eine Art Tonleiter, welche aus lauter halben Tonſtufen gebildet und die chromatiſche Tonleiter (d. h. farbige) genannt wird. Auf dem Pianoforte iſt ſie leicht aufzufinden, indem man von einem angenommenen Tone aus alle Unter- und Obertaſten bis zur Octave durchläuft:



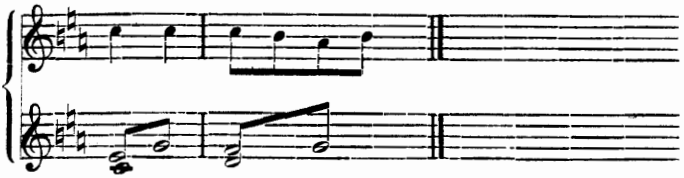
In der Bewegung aufwärts werden die halben Töne durch Kreuze hervorgerufen, im Abwärtsgehen aber durch Bee. Jedoch braucht dies nicht ſtreng gehandhabt zu werden. Es können aufwärts auch Bee und abwärts auch Kreuze verwendet werden. Denn es kommt darauf an, in welchen Tönen der Tonleiter ſich das Stück bewegt. Benutzt man nur einzelne Theile der chromatiſchen Tonleiter, ſo nennt man dieſe chromatiſche Gänge. In weiterer Ausdehnung findet man ſie in Cadenzen, jedoch auch als Uebergang in ein neues oder vorher ſchon dageweſenes Thema. Z. B. in Beethovens Rondo, Op. 51:





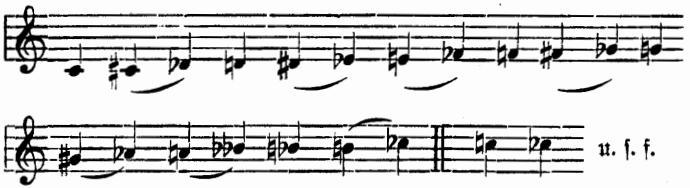


Thema.



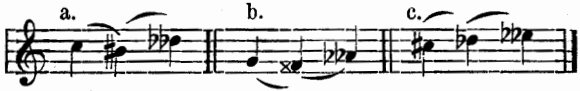
Enharmoniſche Tonleiter.

Die enharmoniſche Tonleiter entſteht, wenn man die halben Tonſtufen der chromatiſchen Tonleiter durchläuft und dabei die chromatiſchen Veränderungen anbringt:



u. ſ. f.

In dieſer Aufſtellung kommt ſie in Tonſtücken nicht vor; ihre Benutzung beſchränkt ſich auf einzelne Töne. Der Bogen in der vorſtehenden Tonleiter bedeutet, daß dieſe zwei Töne ein und derſelbe Ton und nur verſchieden notirt ſind. Enharmoniſch bedeutet vierteltönig. Da aber die Temperatur oder die Stimmung unſerer Inſtrumente keinen Unterſchied zwiſchen halben und Vierteltönen macht, indem wir blos Halbtöne haben, ſo klingen cis und des, fis und ges, ais und b ſich ganz gleich. Die enharmoniſche Schreibweiſe kann ein und denſelben Ton auf drei verſchiedene Arten darſtellen, z. B.:

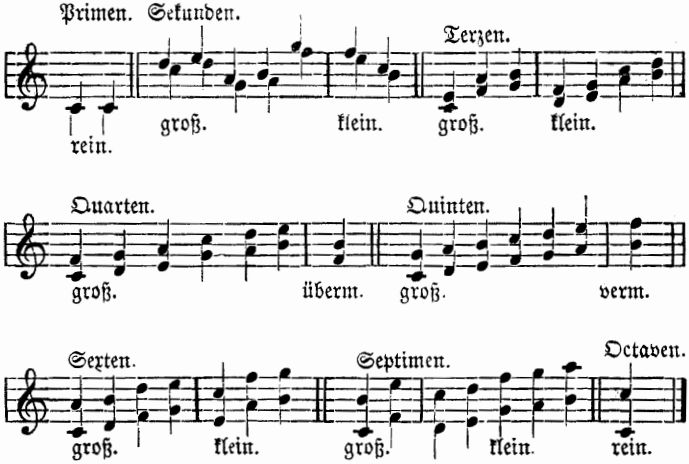


Bei a. klingt his und deses wie c, bei b. fisis und asas wie g, bei c. des und eses wie cis, obgleich dieſe Töne auf verſchiedenen Stufen notirt ſind. Dieſe verſchiedene Schreibweiſe ein und deſſelben Tones wird durch die muſikaliſche Orthographie bedingt, welche in der ſpäter folgenden Akkordenlehre ihre Aufklärung finden wird.

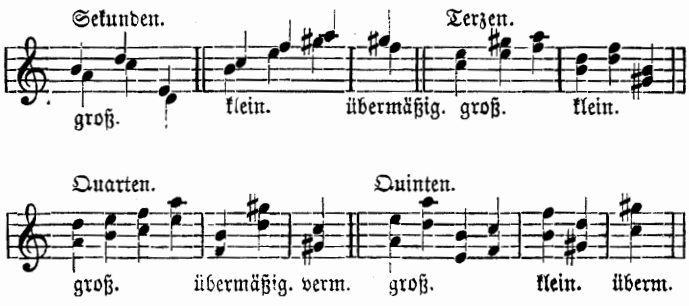
Viertes Kapitel.

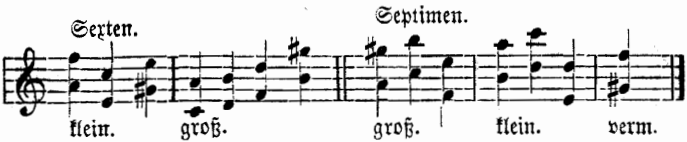
Leitereigene Töne.

Alle Töne oder Intervalle, welche einer beſtimmten Dur- oder Molltonleiter angehören, nennt man leitereigene Töne. In der Durtonleiter findet man große und kleine Sekunden, große und kleine Terzen, große und kleine Quarten, große und verminderte Quinten, große und kleine Sexten, große und kleine Septimen, die Oktave und Prime nur groß oder rein. Z. B. in C dur:



Die Molltonleiter in ihrer Abwärtsbewegung hat dieselben Intervalle. In der aufwärts steigenden Bewegung der Molltonleiter mit kleiner Sexte und großer Septime kommen folgende Intervalle zum Vorschein. Z. B. in A moll:





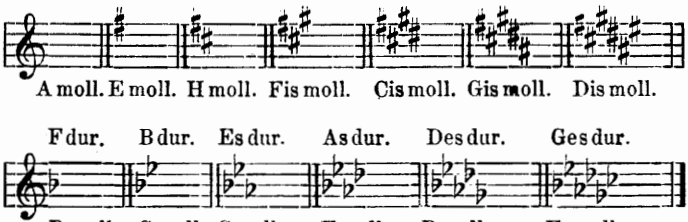
Die Prime und Octave bleiben auch in den Molltonleitern stets rein oder groß.

Fünftes Kapitel.

Die Tonarten und ihre Vorzeichnung.

Jedes Tonstück bewegt sich am allermeisten in den Tönen einer bestimmten Tonleiter oder in einem bestimmten Tongeschlecht; daher geht jedes Stück aus einer bestimmten Tonart. Da nun die sieben Stammtöne c d e f g a h und die übrigen Töne ais dis fis gis ais zusammen zwölf Tonleitern in Dur und in Moll geben, so hat man im Ganzen 24 Tonleitern oder Tonarten. Da sich jedoch die Tonarten Cis- Dis- Fis- Gis- und Ais dur wegen der unvermeidlichen Doppelkreuze schwerer spielen, so wählt man dafür lieber Des- Es- Ges- As- und B dur. Es würde sehr unpraktisch sein, wenn ein Componist ein Stück aus Ais dur schreiben wollte, um sich vielleicht ein gelehrtes Ansehen zu geben, da B dur dafür sich viel leichter übersehen und spielen läßt. — Bei der C dur-Tonleiter bemerken wir weder ein Kreuz noch ein Bee, in G dur aber ein Kreuz, in D dur zwei, in A dur drei, in E dur vier und in H dur fünf; in F dur ein b, in B dur zwei, in Es dur drei, in As dur vier, in Des dur fünf. Dies ist leicht zu finden, wenn man in jeder einzelnen Durtonleiter die vorhandenen Kreuze und Bee nachzählt. Bei den Molltonarten bestimmt jedoch die abwärts gehende Bewegung die Anzahl Kreuze oder Bee, welche eine Molltonart hat. Da nun, wie schon erwähnt, jedes Tonstück aus einer bestimmten Tonart geht, und es unnöthig ist, vor jede einzelne

Note das betreffende ♭ oder ♯ hinzuſetzen, ſo zeigt man die der Tonart angehörigen Kreuze und Bee zu Anfang des Tonſtücks, gleich hinter dem Schlüſſel, an; dies nennt man die Vorzeichnung. Man ſchreibt die Vorzeichnung gewöhnlich in der Quintenfolge, bei Kreuzen zuerſt fis, dann cis, dann gis, dis, ais; bei Been b, dann es, as, des, ges. Figürlich ſieht die Vorzeichnung quartenweiſe aus, da die Quarte die umgekehrte Quinte iſt.



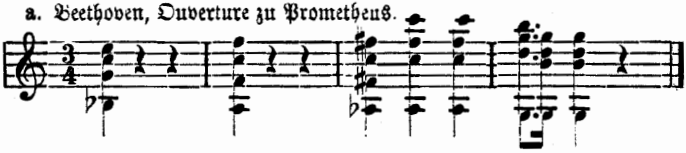
Sechſtes Kapitel.

Paralleltonarten.

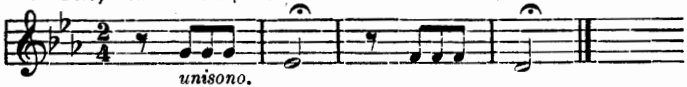
Wenn eine Dur- und eine Molltonart gleiche Vorzeichnungen haben, ſo nennt man ſie Paralleltonarten, wie z. B. C dur und A moll ohne Vorzeichnung, G dur und E moll mit einem Kreuz. Die Paralleltonarten ſind leicht zu finden, wenn man von einer Durtonart die parallele Molltonart eine kleine Terz tiefer ſucht, und umgekehrt findet man die parallele Durtonart, wenn man letztere eine kleine Terz höher ſucht. Die obige Tabelle der Vorzeichnungen zeigt dieſes deutlich. Jedoch läßt ſich an der bloßen Vorzeichnung nicht erkennen, ob ein Stück aus Dur oder aus Moll geht. Am meiſten zeigt der Baßton ſchon im erſten Takt als Grundton ziemlich ſicher die Tonart an. Zuverläſſig iſt dies je-

doch nicht, denn das Gehör kann darüber durch einige Takte in Zweifel gerathen und in Ungewißheit gelaſſen werden, da ſich die Tonart zu Anfange nicht ganz beſtimmt anzukündigen braucht. Z. B.:

a. Beethoven, Ouverture zu Prometheus.



b. Beethoven's 5. Sinfonie.



Bei a. wird das Gehör noch nicht beſtimmt die Cdur-Tonart errathen, eben ſo wenig bei b. die Cmoll-Tonart. Erſt die folgenden Takte geben in beiden Fällen ſichern Aufſchluß über die Tonart. Sicherer beſtimmt der tiefſte Baßton am Ende des Stücks die Tonart. Würde daher z. B. ein Tonſtück ein b als Vorzeichnung mit dem Schlußbaßton D haben, ſo würde dieſes als beſtimmt die D moll-Tonart anzeigen.

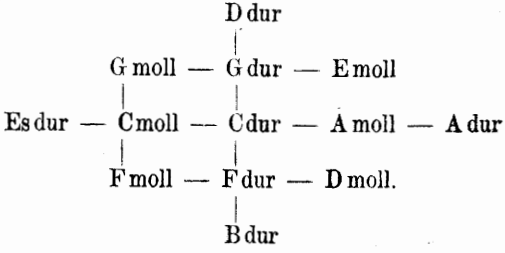
Siebentes Kapitel.

Verwandtſchaft der Tonarten.

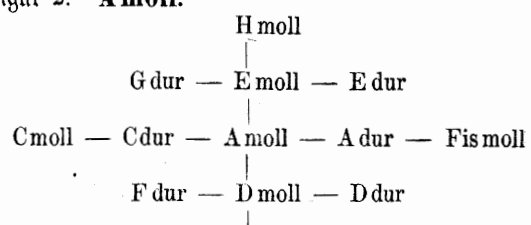
Jedes Tonſtück bewegt ſich mehr oder weniger in verſchiedenen Tonarten, die jedoch meiſt in näherer Verwandtſchaft ſtehen, indem dieſe Tonarten mehre Töne mit einander gemeinſchaftlich beſitzen. Jemehr gemeinſchaftliche Töne zwei Tonarten haben, deſto näher ſind ſie verwandt. So iſt z. B. Cdur mit Gdur ſehr nahe

verwandt, denn Cdur hat faſt alle Töne mit Gdur gemein, indem Gdur nur den Ton fis beſitzt, den Cdur nicht hat. Eben ſo unterſcheidet ſich Fdur von Cdur nur durch den Ton b. Eine entferntere Verwandtſchaft ſtellt ſich dadurch heraus, daß zwei Tonarten nur wenige Töne mit einander gemeinſchaftlich beſitzen. Durch mehr oder weniger gemeinſchaftliche Töne kommt die nähere oder entferntere Verwandtſchaft zum Vorſchein, wodurch verſchiedene Grade der Verwandtſchaft entſtehen. Dieſe Grade ſind leicht zu finden: wenn man von einer angenommenen Durtonart eine Quinte aufwärts geht, oder die Tonart der Quinte abwärts ſucht, ſo iſt der erſte Grad von Verwandtſchaft da. Zu dieſem gehört auch die parallele Molltonart der Terz nach unten (oder der Unterterz), ſo wie die Molltonart von dem Tone, von welchem die Verwandtſchaft ausgeht. Im erſten Grad wären mit **Cdur** verwandt: **Gdur** und **Fdur**, ſo wie **Amoll** und **Cmoll**. Bei der Molltonart geht die erſte Verwandtſchaft in ähnlicher Weiſe vor ſich: die Molltonart der Quinte und Quarte nach oben, die Durtonart der kleinen Terz nach oben und die Durtonart des Haupttons. Alſo ſind von **Amoll** der erſte Grad von Verwandtſchaft **Emoll, Dmoll, Cdur und Adur**. Die Verwandtſchaften des zweiten Grades ſind leicht zu finden, indem die nächſten Verwandten des erſten Grades Verwandte zweiten Grades werden. Die Verwandten des zweiten Grades ſind alſo im dritten Grade verwandt. Folgende Figuren zeigen dies anſchaulich:

Figur 1. **Cdur.**



Figur 2. **A moll.**



In der Mitte ſteht bei Figur 1 die C dur-Tonart, und in Figur 2 die A moll-Tonart, von welchen beiden die Verwandtſchaften ausgehen. Dieſe Verwandtſchaften laſſen ſich noch weiter ausdehnen. So iſt z. B. Gesdur mit C dur ſehr entfernt verwandt, weil Gesdur nur den einzigen Ton f mit C dur gemeinſchaftlich hat.

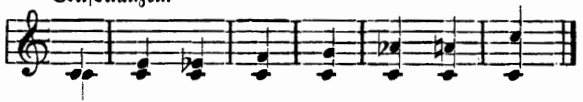
Achtes Kapitel.

Conſonanzen und Diſſonanzen.

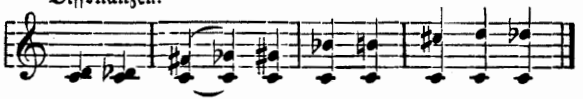
Ein Ton für ſich allein, ohne mit andern Tönen im Zuſammenhang zu ſtehen, iſt weder Conſonanz noch Diſſonanz. Nur in Verbindung mit anderen Tönen kann ein Ton zuſammenklingend mit einem oder mehreren als Conſonanz oder Diſſonanz erſcheinen. Conſonirend heißt ſo viel als wohlklingend. Töne, deren Zuſammenklang dem Gehöre das Gefühl der Selbſtſtändigkeit und der Ruhe gewähren, alſo für ſich befriedigend ſind, ohne ein Verlangen nach anderen Tönen zu erregen, nennt man daher Conſonanzen. Im Gegenſatz ſtehen die Diſſonanzen, welche in ihrem unſelbſtſtändigen Weſen dem Gehör keine Befriedigung gewähren, denen gleichſam das Verlangen innewohnt, ſich in eine

Consonanz aufzulösen. Dissonirend heißt wörtlich übelklingend, jedoch ist dieses Wort für Musik gar nicht passend, und dem Wesen der Dissonanz fremd; es dürfte mit dem Worte unbefriedigend zu vertauschen sein. Zu den Consonanzen rechnet man die große oder reine Prime, die große und kleine Terz, die große Quarte und Quinte, die große und kleine Sexte und die reine Oktave. Alle Arten Sekunden, Septimen, so wie alle verminderten und übermäßigen Intervalle gehören den Dissonanzen an; z. B.:

Consonanzen.



Dissonanzen.



Neuntes Kapitel.

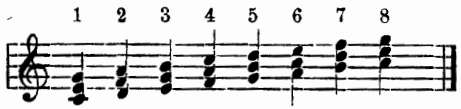
Von den Akkorden.

Ein Akkord, abgeleitet von Accordo (ital.), bedeutet eine Zusammenstimmung in regelmäßiger und kunstgemäßer Zusammenstellung consonirender Intervalle, denen abwechselnd Dissonanzen beigefügt werden. Man nennt eine solche Zusammenstellung auch eine Harmonie. Zu einer Harmonie können zwei, drei, vier, fünf und mehr Töne oder Stimmen verwendet werden, welche meist terzenweise über einander gestellt werden. Man spricht daher von drei-, vier- und mehrstimmigen Akkorden oder Harmonien. Der Ton, von welchem der Akkord ausgeht, heißt Grundton. Dieser ist gleichsam das Fundament, von welchem aus die Grund- oder

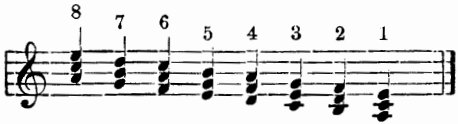
Stammakkorde oder Grundharmonien gebildet werden. Von diesen Grundharmonien werden in verschiedener Zusammenstellung der Intervalle noch andere Akkorde gebildet, wodurch die abgeleiteten, verwechselten oder umgekehrten Akkorde entstehen. Da ein Akkord sowohl Consonanzen als Dissonanzen enthalten kann, so unterscheidet man consonirende und dissonirende Akkorde. Die letzteren erwecken das Verlangen nach einer Auflösung. Die abgeleiteten Akkorde entstehen, wenn man einen Ton eines Akkords zur tiefsten Stimme oder zum Baßton macht. Der Grundton eines Akkords bleibt immer Grundton, auch wenn er nicht die tiefste Stimme als Baß einnimmt. Im Allgemeinen nimmt man drei verschiedene Stamm- oder Grundakkorde an: 1) den Dreiklang, welcher aus Grundton, Terz und Quinte besteht; 2) den Septimenakkord, welcher aus Grundton, Terz, Quinte und Septime oder aus den Tönen eines Dreiklangs und einer Septime besteht; 3) den Nonenakkord, bestehend aus den Intervallen des Septimenakkords mit hinzugefügter None.

Die Dreiklänge.

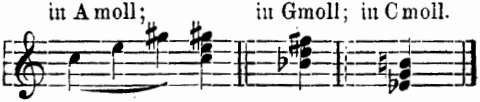
Der Dreiklang besteht aus drei Tönen oder Intervallen, welche aus zwei Terzen bestehen. Er ist daher ein Akkord, welcher einen Grundton, eine Terz und eine Quinte beansprucht. Da die große Terz das Merkmal der Durtonart ist und diese deßhalb als harte Tonart bezeichnet wird, so nennt man auch den Dreiklang mit großer Terz und großer Quinte den harten Dreiklang, den mit kleiner Terz und großer Quinte dagegen den weichen Dreiklang. Betrachten wir zuerst die Dreiklänge, welche die Durtonart giebt; in Cdur:



Die in vorstehendem Beispiel stehenden Dreiklänge können als leitereigene Dreiklänge bezeichnet werden, weil sie nur Töne der Durtonleiter enthalten. Auf der ersten, vierten, fünften und achten Stufe befinden sich Dur- oder harte Dreiklänge. (Da die achte Stufe denselben Dreiklang mit denselben Tönen wie die erste Stufe enthält, so kann dieser nicht mitgezählt werden.) Auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe sind lauter Molldreiklänge. Auf der siebenten Stufe ist ein Dreiklang mit verminderter Quinte, daher dieser verminderter Dreiklang heißt. In der Molltonleiter abwärts befinden sich dieselben Dreiklänge, nur auf anderen Stufen; z. B. in A moll:



Auf der siebenten, sechsten und dritten Stufe befindet sich der harte, auf der achten, fünften und vierten der weiche und auf der zweiten Stufe der verminderte Dreiklang. Da in der Molltonleiter mit kleiner Terz und großer Septime ein neuer Dreiklang mit kleiner Terz und übermäßiger Quinte zum Vorschein kommt, so wird dieser der übermäßigen Quinte wegen der übermäßige Dreiklang genannt. Z. B.

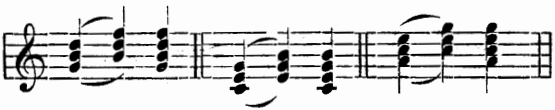


Da der Dur- und Molldreiklang consonirende Intervalle enthalten, so heißen sie auch consonirende oder harmonische Dreiklänge; da jedoch der verminderte und übermäßige Dreiklang dissonirende Quinten enthalten, so gehören diese zu den dissonirenden Akkorden.

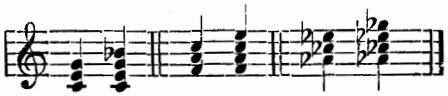
Siehe Gbß. Ueb. 6. Seite 3. u. Ueb. 13. S. 7.

Die Septimenakkorde.

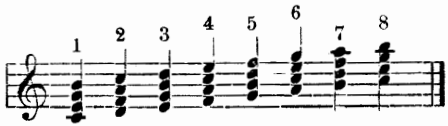
Ein Septimenakkord kann entstehen, wenn man zwei Dreiklänge in einen Akkord vereinigt. Z. B.:



oder wenn man einem Dreiklange eine Septime beifügt:



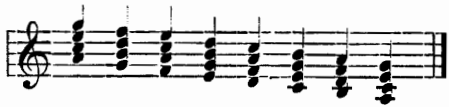
Wenn man jedem leitereigenen Dreiklange eine leitereigene Septime beifügt, so entstehen folgende Septimenakkorde:



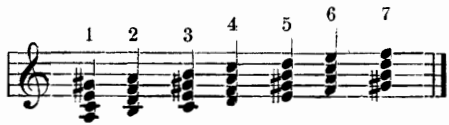
Die erste und vierte Stufe zeigt uns einen Septimenakkord mit hartem Dreiklang und großer Septime; die zweite, dritte und sechste Stufe einen Septimenakkord mit weichem Dreiklang und kleiner Septime; die siebente Stufe einen Septimenakkord mit vermindertem Dreiklang und kleiner Septime; die fünfte Stufe einen Septimenakkord mit hartem Dreiklang und kleiner Septime. Dieser letztere heißt vorzugsweise der Hauptseptimenakkord, weil er am meisten verwendet wird, und da er auf der Quinte der Dur-, so wie der Molltonart liegt, wird er auch Dominantakkord genannt. Hauptsächlich in der Tanzmusik ist er fast im steten Wechsel (seines Wohlklanges wegen) mit dem Durdreiklange.

Siehe Gbß. Ueb. 29. S 14.

Da die übrigen Septimenakkorde weniger gebraucht werden, so nennt man sie Nebenseptimenakkorde. Die Molltonleiter giebt bei ihrer rückgängigen Bewegung dieselben Septimenharmonien:



Die Molltonleiter mit kleiner Sexte und großer Septime giebt folgende leitereigene Septimenharmonien:

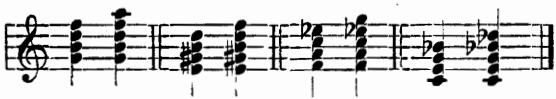


Die erste, dritte und siebente Stufe geben drei verschiedene Septimenakkorde, welche die Durtonleiter nicht enthält. Auf der ersten Stufe ist ein Nebenseptimenakkord mit weichem Dreiklang und großer Septime, auf der dritten Stufe einer mit übermäßigem Dreiklang und großer Septime, die siebente Stufe liefert einen Nebenseptimenakkord mit vermindertem Dreiklang und kleiner Septime, welcher den besonderen Namen verminderter Septimenakkord erhalten hat, weil alle seine Intervalle klein und vermindert sind.

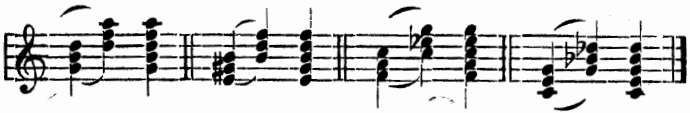
Siehe Gbß.-Ueb. 41. S. 20.

Die Nonenakkorde.

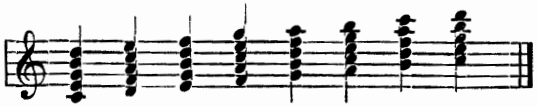
Ein Nonenakkord entsteht, wenn man einem Septimenakkorde eine None beifügt, z. B.:



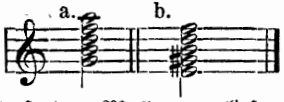
oder wenn man terzenweise aufgestellte Dreiklänge vereinigt, z. B.:

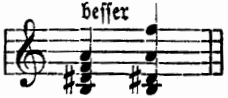
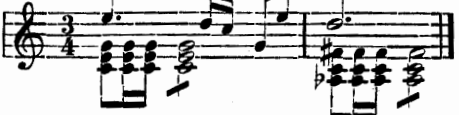


Eigentlich kann auf jedem Tone der Tonleiter ein Nonenakkord gebildet werden:

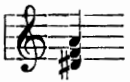
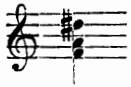


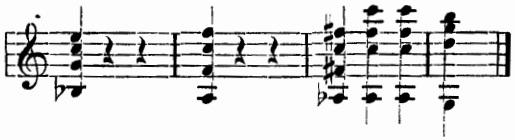
Jedoch macht man von den meisten dieser Nonenakkorde höchst selten Gebrauch, da sie zu stark dissoniren. Die gebräuchlichsten sind der große Nonenakkord auf der fünften Stufe, wie bei a., und der kleine Nonenakkord auf der fünften Stufe der Molltonleiter (mit kleiner Sexte) wie bei b.:



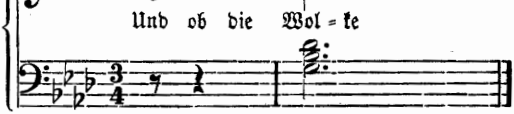
Die zweite Stufe der Molltonart liefert noch einen andern Nonenakkord, z. B.: wenn dessen Terz erhöht wird: In dieser Gestaltung zwar nicht, jedoch öfter mit Hinweglassung der Septime: besser  z. B. wie in Auber's „Stumme“: 

300776

Größere Verwendung findet er, wenn man den Grundton und die Septime wegläßt,  beſonders aber wenn man die Terz in die höchſte Stimme verlegt  . In dieſer Umkehrung heißt er daher der **übermäßige Sextenakkord**, weil hier die Quinte als Grundton angenommen iſt und die erhöhete Terz zur übermäßigen Sexte wird. In dieſer Weiſe benützt ihn z. B. Beethoven in der Ouverture zu „Prometheus" im dritten Takte:



Die älteren Componiſten machten von den Nonenakkorden wenig Gebrauch, bis C. M. v. Weber den Reiz der None gleichſam aufdeckte, beſonders durch ſeinen Freiſchütz, und ſie gewiſſermaßen geltend machte, auch im Geſange:



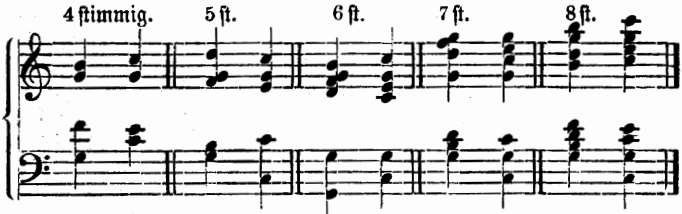
was von anderen Componiſten bald nachgeahmt wurde.

Siehe Gbß.-Ueb. 69. S. 45.

Zehntes Kapitel.

Von dem Gebrauch der Akkorde.

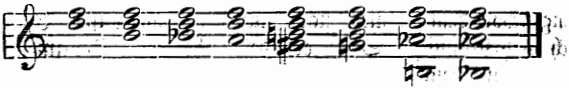
Selbstverständlich muß in einem mehr als dreistimmigen Satze irgend ein Intervall des Dreiklangs verdoppelt werden, da der Dreiklang schon dem Namen nach nur dreistimmig ist. Im fünf- und noch mehrstimmigen Satze erleidet daher der Septimenakkord als Vierklang auch seine Verdoppelungen; z. B.:



Aus diesen Beispielen sieht man, daß der Grundton und die Quinte am meisten zur Verdoppelung geeignet sind, und aus verschiedenen Gründen die Terz in dem Dreiklange und die Terz und Septime im Septimenakkord am allerwenigsten verdoppelt werden dürfen. Diese Gründe werden später einleuchten. Im zwei- und dreistimmigen Satze dagegen fallen öfters Intervalle aus, was bei dem Septimenakkord am meisten der Fall sein muß, da dieser schon ursprünglich vierstimmig ist. Doch darf bei einer solchen Auslassung selten ein Intervall ausfallen, welches zu den Kennzeichen des Akkords gehört, besonders die Terz gar nicht oder nur in besonderen Fällen; z. B.:

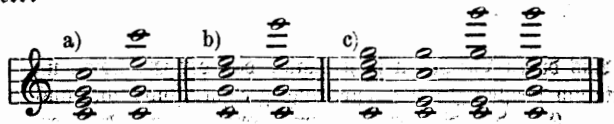
Gluck, Ouverture zur Alceste.

Bei † fehlt in allen drei Fällen die Terz. Diese Leere wird jedoch im ersten Takt durch den Ton cis schnell verdeckt. Im zweiten Takt entschuldigt der Fluß der unteren Stimme die fehlende Terz. Die Weglassung des Grundtons im Dreiklange läßt den Akkord sehr unbestimmt, denn die Terz und Quinte kann dann auch anderen Akkorden angehören; z. B.:

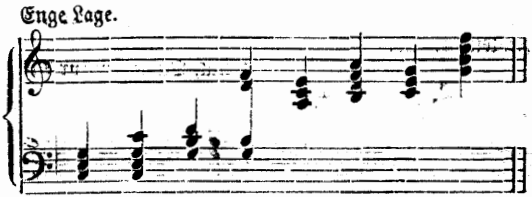


Hier können die Töne d und f sieben verschiedenen Akkorden angehören. Solche Unbestimmtheiten können jedoch im zweistimmigen Satze gar nicht vermieden werden.

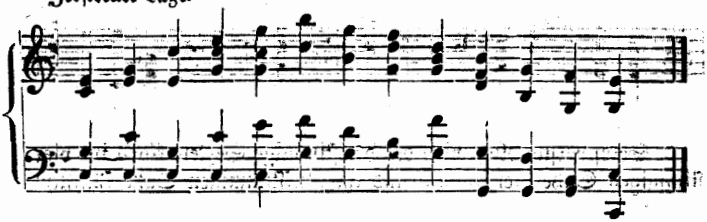
Der Gebrauch der Akkorde gewinnt durch ihre Versetzung in andere Octaven, indem die Intervalle nicht mehr terzenweise bei einander liegen, was jedoch an dem Wesen des Akkords nichts ändert:



Bei a) liegt der Akkord in der Oktavenlage, bei b) in der Terzlage, bei c) in der Quintenlage. Wenn die Töne eines Akkords so nahe beisammen liegen, daß kein Akkordton mehr dazwischen kann, so nennt man dies enge Lage oder enge Harmonie. Im Gegensatz steht die zerstreute Lage oder zerstreute Harmonie, wo die Töne eines Akkords weiter auseinander liegen.



Zerſtreute Lage.



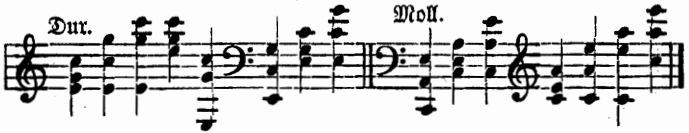
Es iſt hier nur gezeigt worden, in wie vielſeitigen Lagen ein Akkord erſcheinen kann (was jedoch hier noch nicht erſchöpft iſt), ohne auf den innern Zuſammenhang Rückſicht zu nehmen. Die enge und weite Lage wird jedoch für ſich einzeln nicht benutzt, ſondern beide Lagen erſcheinen in allen Tonſtücken ſtets gemiſcht.

Siehe Gbß.-Ueb. 7. S. 8.

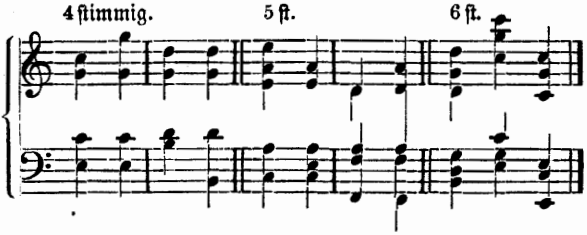
Elftes Kapitel.

Die Umkehrungen oder die Verwechſelungen der Akkorde.

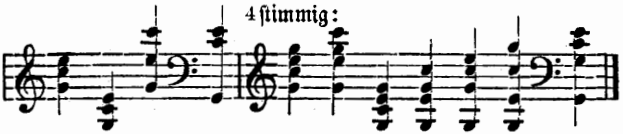
Sieht man ſich ein vollſtimmiges oder mehrſtimmiges Tonſtück, hauptſächlich einen Choral, an, ſo wird man bald finden, daß ein Dreiklang und ein Septimenakkord ſehr oft ihren Grundton nicht zum tiefſten Ton (Baßton) haben. Eine ſolche Veränderung eines Akkords nennt man Verwechſelung oder Umkehrung. Jeder Akkord kann nun ſo viel Arten Verwechſelungen haben, als er außer dem Grundton noch Intervälle beſitzt. Der Dreiklang hat außer dem Grundton noch Terz und Quinte, alſo kann Terz und Quinte zum Baßton gemacht werden, was zwei Verwechſelungen zur Folge hat. Macht man die Terz des Dreiklangs zum Baßton, ſo entſteht der Sextenakkord, weil dann der Grundton vom Baßton aus um eine Sexte entfernt liegt; z. B.:



Selbſtverſtändlich wird der dreiſtimmige Sextenakkord im vierſtimmigen Satze vierſtimmig und im fünfſtimmigen Satze fünfſtimmig u. ſ. w. ausgeſetzt; z. B.:

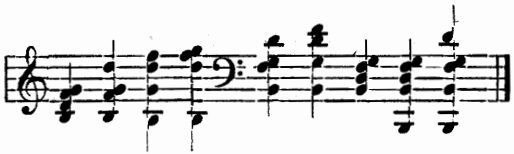


Bei der zweiten Verwechſelung wird die Quinte des Dreiklangs zum Baßton gemacht; dieſe zweite Umkehrung heißt Quartſextenakkord, weil der Grundton von ſeiner Terz und Quinte in dieſer Lage eine Quarte und Sexte entfernt liegt:

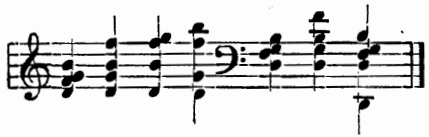


Siehe Gbß.-Ueb. 22—28. S. 10—14.

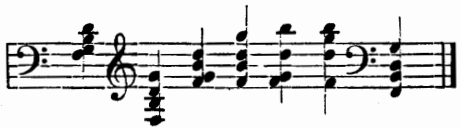
Der Septimenakkord iſt dreier Verwechſelungen fähig, da er außer dem Grundton noch Terz, Quinte und Septime beſitzt. Die erſte Verwechſelung heißt Quintſextenakkord, weil vom Baßton aus zwei ſeiner Intervalle eine Quinte und Sexte bilden:



Die zweite Verwechſelung hat die Quinte zum Baßton und heißt Terzquartenakkord, weil vom Baßton aus zwei ſeiner Intervalle eine Terz und Quarte entfernt liegen:



Die dritte Verwechſelung hat die Septime als Baßton und heißt der Sekundenakkord, in dem der Grundton vom Baßton aus eine Sekunde entfernt liegt:



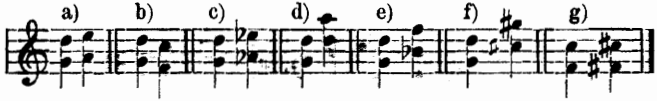
Alle Nebenſeptimenakkorde haben dieſelben Verwechſelungen, wie der Hauptſeptimenakkord, und auch dieſelben Namen. Zur Uebung möge der Lernende alle dieſe Verwechſelungen, auch die der verminderten und übermäßigen Dreiklänge, in andern Tonarten aufſuchen und niederſchreiben. Den Nonenakkord kann man auch auf dieſelbe Weiſe umkehren, doch wird er in ſeinen Verwechſelungen, wegen ſeiner auffälligen Diſſonanzen, faſt gar nicht benutzt, daher haben dieſe auch keinen Namen.

Siehe Gbß.-Ueb. 36—40. S. 17. u. Ueb. 49—52. S. 25—29.

Zwölftes Kapitel.

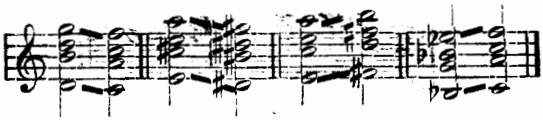
Die falschen und verbotenen Fortschreitungen.

Unter dem Namen falsche oder offenbare Quinten und Oktaven versteht man die verbotenen Fortschreitungen der Quinten und Oktaven, d. h. „wenn zwei Stimmen in Quinten und Oktaven mit einander fortschreiten," z. B.:

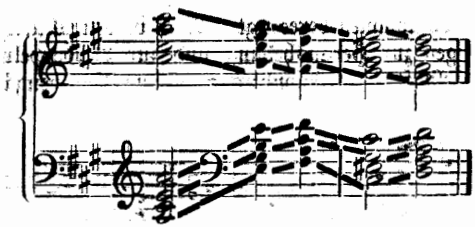


Bei den quintenweisen Fortschritten bei a) b) e) glaubt unser Gehör Zusammenklänge zu vernehmen, welche verschiedenen Dreiklangsharmonien angehören. Dieses plötzliche Hineinfallen in eine entfernt verwandte Tonart klingt dem Ohr zu hart. Die Quintenfolge bei c) g) ist noch härter, weil die Tonarten (G und As, so wie F—Fis) in noch entfernteren Graden der Verwandtschaft stehen, als bei a und b. Die springenden Quinten bei d dagegen klingen dem Ohre nicht so unangenehm, da die Tonarten (G und D) nahe verwandt sind, aber nicht so die Quinten bei f. Noch auffälligere falsche Fortschreitungen finden sich in folgenden Beispielen, wozu noch in den äußeren Stimmen die Oktaven kommen:

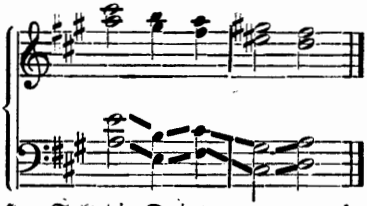
Da die Quinten bei ihrer Umkehrung Quarten werden, so ist auch der Fortschritt in Quarten in den äußeren Stimmen (oder der höchsten und tiefsten Stimme) übelklingend, folglich fehlerhaft und daher verboten; z. B.:



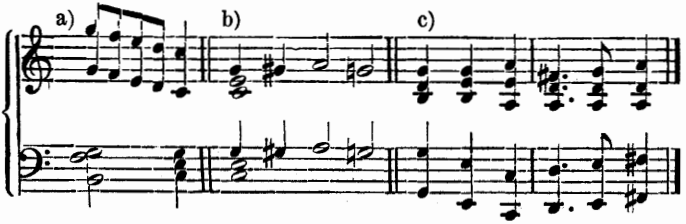
Wenn die neuere „muſikaliſche Grammatik“ ſo ganz „ohne Bedenken“ das Verbot der parallelen Quinten „aufheben“ will, weil dieſes nicht auf „haltbaren Verſtandesſchlüſſen“ beruhe und große Meiſter auch Quinten „gemacht“ hätten, ſo daß „Jahrhunderte“ (?) hindurch das Ohr „Wohlgefallen an falſchen Quinten gefunden,“ ſo iſt doch die Aufhebung des Quinten- und Oktavenverbots nach der Anſicht bedeutender Männer ſehr „bedenklich“, wenigſtens wird dieſe Freiheit kein Segen für Muſikſtudirende ſein. Es kommt bei der Nichtachtung dieſes Verbots nur darauf an, wie man dieſe Quinten macht. Denn im vielſtimmigen Satze ſind Quinten- und Oktavenfolgen unmerklicher, als in rein vierſtimmigen Sätzen, in den Mittelſtimmen faſt unbemerkbar, z. B. bei Beethovens Sonate Op. 53 in folgenden zwei Takten:



Hier finden ſich zwiſchen dem Baß und den Mittelſtimmen offenbare Quinten und Oktaven, die nicht beſonders bemerkbar ſind. Wenn man dieſes Beiſpiel vereinfacht:



ſo werden im erſten Takt die Quinten a—e, e—h und vom letzten Viertel dieſes Taktes bis zum zweiten Takt fis—cis, cis—gis nichts Mißfälliges für das Ohr haben, wohl aber werden die Quinten in der zweiten Hälfte des erſten Taktes e—h, fis—cis und im zweiten Takt cis—gis und d—a abſcheulich klingen. Große Meiſter componirten nicht, um Quinten zu machen und der alten Regel Hohn zu ſprechen, ſondern überſahen in ihrer Begeiſterung ſolche Dinge, da bei ihnen der Geiſt, äſthetiſch geläutert, über der Regel ſchwebte. Jedenfalls iſt jedem Muſikſtudirenden zu rathen, ſich beim Componiren erſt ſtreng an die Regel zu halten, ſpäter wird ihm ein richtiges Gefühl und ein gebildetes Ohr darüber Aufſchluß geben, in welchen Fällen eine Ausnahme von der Regel zu machen iſt. — Oktavenfortſchreitungen ſind erlaubt, wenn ſie blos als Verdoppelungen der Melodie anzuſehen ſind, wie bei a). Daher iſt auch die Oktavenfolge in dem vorhergehenden Beiſpiele von Beethoven vollkommen berechtigt. Auch in den Mittelſtimmen ſind Oktavenfolgen zur Heraushebung und zur Verdoppelung der Melodie untadelhaft, b). Beſonders aber ſind Oktavengänge im Baß allemal zuläſſig wie bei c:

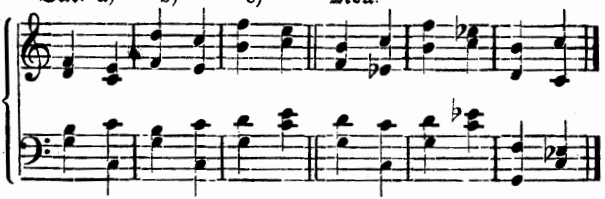


Terzen- und Sextengänge ſind ſtets erlaubt geweſen, nur die ſtufenweiſe Aufeinanderfolge zweier großer Terzen unterwarf man einem Verbot. Dieſes Verbot kann aber nur dann eintreten, wenn eine ſolche große Terzenfolge „unſchön“ klingt.

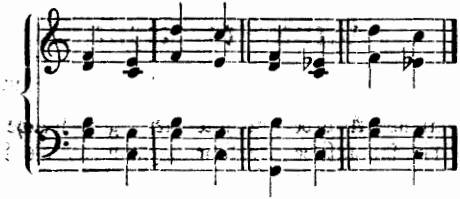
Dreizehntes Kapitel.

Die Auflöſung der diſſonirenden Akkorde.

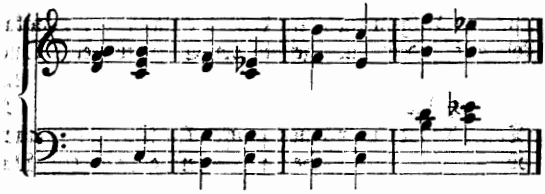
Diſſonirende Akkorde ſind alle diejenigen, welche Diſſonanzen enthalten, wie ſämmtliche Septimenharmonien, die Nonenakkorde und der verminderte und übermäßige Dreiklang. Wie ſchon bemerkt, erzeugen die Diſſonanzen in dem Gehör ein Verlangen, ſich nach unten oder nach oben zu in einen der zunächſt liegenden halben oder ganzen Töne aufzulöſen. Hauptſächlich iſt es die Terz und die Septime, welche nach einer Auflöſung begehren. Der Hauptſeptimenakkord, deſſen Grundton die Quinte einer Tonart iſt, löſt ſich im Allgemeinen in den Dreiklang der Tonika in Dur oder Moll auf, indem naturgemäß der Grundton eine Quarte aufwärts oder eine Quinte abwärts geht, die Terz einen halben Ton aufwärts, die Quinte je nach der Lage des Akkords einen ganzen Ton abwärts oder einen ganzen (in Dur) oder einen halben (in Moll) aufwärts, die Septime einen ganzen (in Moll) oder einen halben Ton (in Dur) abwärts:



Da Terz und Quinte ſich öfters in ein und denſelben Ton auflöſen, wie bei a) b) c), nämlich h und d nach c, und dadurch dem Dreiklange die Quinte fehlt, ſo kann die auflöſende Terz auch die Quinte des Dreiklangs übernehmen, damit der Dreiklang vierſtimmig wird und voller klingt:

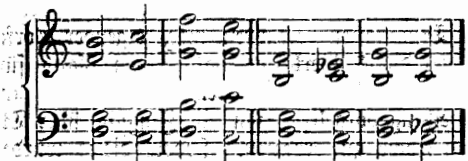


In derſelben Weiſe geſchieht die Auflöſung des Quintſeptenakkords in den Dur- oder Molldreiklang der Tonika:

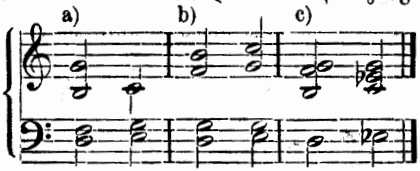


Hier löſt ſich der Grundton g nicht nach c auf, ſondern iſt liegen geblieben, da die Terz h im Baß die Auflöſung nach c ſchon übernommen hat, um den Dreiklang vierſtimmig zu machen, wie im vorigen Beiſpiel.

Im Terzquartenakkord iſt das Liegenbleiben des Grundtons als Quinte des Dreiklangs ebenfalls geſtattet, da die Quinte des Hauptſeptimenakkords als Baßton des Terzquartenakkords die Auflöſung in den Ton c übernommen hat.

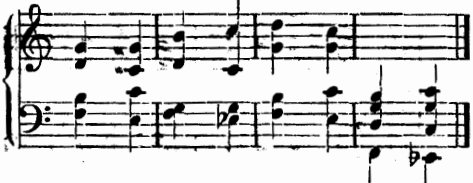


Da die Quinte des Septimenakkords beliebig ſich aufwärts oder abwärts eine Stufe auflöſen kann, ſo iſt auch die Auflöſung des Terzquartenakkords in den Sextenakkord frei zu geſtatten:



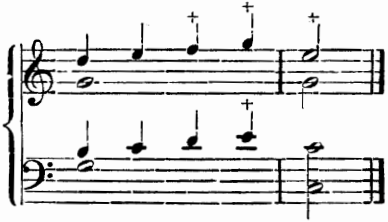
Obgleich die Septime ſich ſtreng abwärts auflöſen muß, ſo geht dieſe doch bei a) b) ausnahmsweiſe einen ganzen Ton aufwärts, da ſchon die Quinte als Baßton die Auflöſung nach der Terz des Dreiklangs vorgenommen hat und man die Terz nicht gern verdoppelt. In ſolchen Fällen iſt daher in einer Mittelſtimme zu entſchuldigen, wenn die Septime ſich nicht abwärts auflöſt. Bei c) iſt dieſe Ausnahme weniger geſtattet, daher muß die Terz des Dreiklangs verdoppelt werden.

Der Sekundenakkord löſt ſich nur in den Sextenakkord auf, da die Septime im Baß liegt und dieſe ſich ihrer Natur gemäß nicht (mit höchſt ſeltenen Ausnahmen) aufwärts bewegen kann.

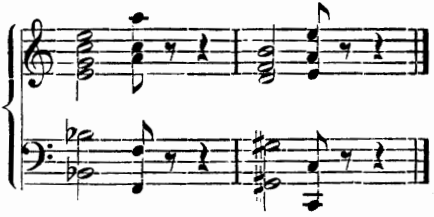


Siehe Gbß.-Ueb. 31. nebſt Erläut. S. 15. — Ebenſo Ueb. 36. S. 17.

Wie ſtreng und pedantiſch ältere Tonkunſtlehrer bei der Auflöſung der Diſſonanzen verfuhren, mag folgender Vorfall beweiſen. Der Verfaſſer dieſes Werkchens hatte einen Pſalm für gemiſchten Chor componirt und denſelben dem verſtorbenen Cantor Th. W. zur Beurtheilung vorgelegt, um ein Zeugniß über Tüchtigkeit im theoretiſchen Fache zu erhalten. Jedoch dieſes wurde verweigert, obgleich der Herr Cantor gegen die Compoſition ſelbſt nichts einzuwenden, da er ſchon früher eine Meſſe von mir durch ſeine Alumnen mir vortragen ließ. Der Grund dieſer Weigerung lag nach ſeiner Verſicherung blos darin, daß ich mich unterſtanden hatte, in folgender Stelle die Septime nicht abwärts aufzulöſen:



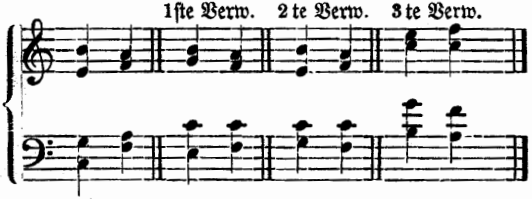
obgleich ich ihm verſicherte, daß ſein Vorgänger Sch. in ſeiner Harmonielehre ſolche Fälle als Ausnahmen geſtattete, da hier das e im Tenor die Auflöſung habe oder als verzögerte Auflöſung erſt im nächſten Takt im Sopran bei e zu ſuchen ſei. — Wie würde aber erſt der Herr Cantor geſtaunt haben, wenn er in Liſzt's Huldigungsmarſch folgende Akkordfolgen geſehen hätte?



Dieſer einzeln daſtehende Fall findet ebenfalls ſeine Entſchuldigung, indem im erſten Takt die kleine Septime b im Baß, deren Auflöſung in den Ton a nicht im Baß geſchieht, ſondern von den höher liegenden Stimmen übernommen wird. Im gleichen Fall iſt die Auflöſung der Septime gis im Baß (im zweiten Takt) in der Mittelſtimme a zu ſuchen.

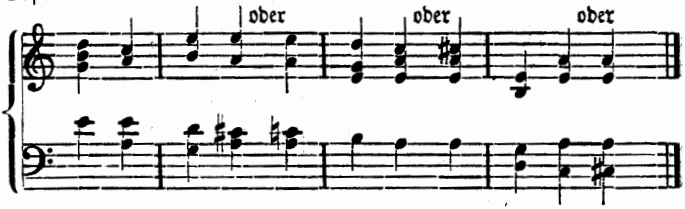
Die Auflöſung der Nebenſeptimenakkorde geſchieht in derſelben Weiſe, wie bei dem Hauptſeptimenakkord, nur mit dem Unterſchied, daß die große Septime ſich in keinen Molldreiklang auflöſen kann. Hier folgen nun die Auflöſungen der Nebenſeptimenakkorde mit ihren Verwechſelungen, die in den verſchiedenſten Lagen der Stimmen ſtattfinden können.

1) Der Nebenſeptimenakkord mit hartem Dreiklang und großer Septime:

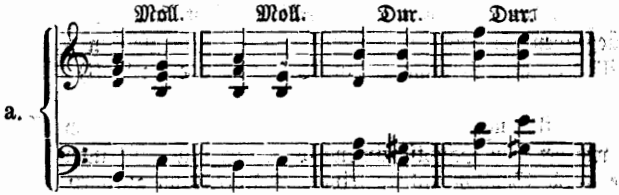


Hier würde die Auflöſung in den Fmoll-Dreiklang nicht geſtattet werden können, wegen des unmelodiſchen Sprunges von der Septime h von anderthalb Ton bis zu as, da zur Auflöſung in einen Molldreiklang nur die kleine Septime ſich eignet.

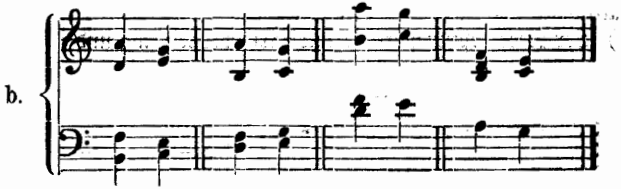
2) Der Septimenakkord mit weichem Dreiklang und kleiner Septime:



3) Der Septimenakkord mit vermindertem Dreiklang und kleiner Septime:



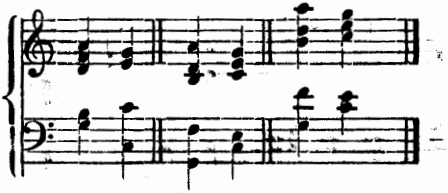
Eine andere Auflöſung dieſes Akkordes iſt folgende:



Dieſe Art der Auflöſung läßt ſich erklären, wenn man dieſen Septimenakkord als einen Abkömmling des folgenden Nonenakkords g—h—d—f—a betrachtet, deſſen Grundton g fehlt.

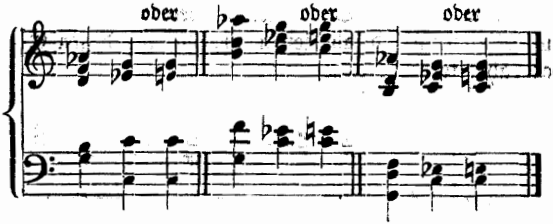
Siehe Gbß.-Ueb. 42. S. 20. u. 46. S. 23.

4) Der große Nonenakkord löſt ſich mit ſeinem Grundton, Terz, Quinte und Septime wie der Hauptſeptimenakkord auf, die zugefügte große None geht einen ganzen Ton abwärts.



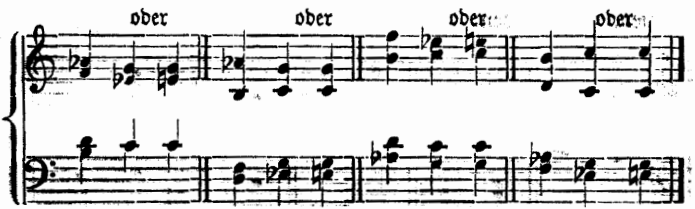
In ſeinen Verwechſelungen wird gewöhnlich der Grundton weggelaſſen, woraus die unter 3) b ſtehenden Auflöſungen als Septimenakkord mit vermindertem Dreiklang ſich erklären. Er löſt ſich nur in den Durdreiklang auf, dagegen

5) der kleine Nonenakkord in den Molldreiklang, jedoch öfters auch in den harten Dreiklang:

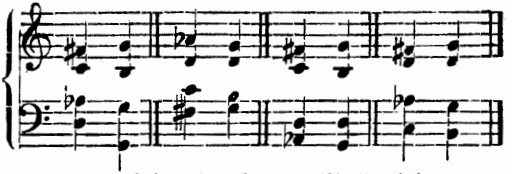


In ſeinen Verwechſelungen iſt der kleine Nonenakkord nicht gut verwendbar, wegen der darin vorkommenden Härten, daher läßt man in demſelben den Grundton weg, woraus

6) der verminderte Septimenakkord entſteht. Seine Auflöſung iſt aus dieſem Grunde vom kleinen Nonenakkord abzuleiten:

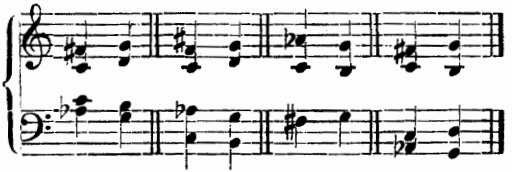


7) Der Septimenakkord mit großer Terz, verminderter Quinte und kleiner Septime:



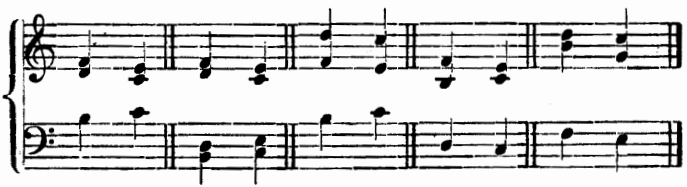
Seine Auflöſung geſchieht ſelten in den Molldreiklang.

8) Der übermäßige Sextenakkord, welcher von dem vorhergehenden Septimenakkord abzuleiten iſt, da nur deſſen Grundton fehlt, hat daher folgende Auflöſung:

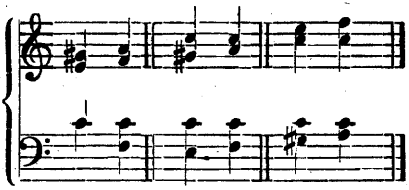


Siehe Gbß.-Ueb. 61 u. 62. S. 38.

Da die diſſonirenden Dreiklänge ebenfalls aufgelöſt werden müſſen, ſo kann die Art ihrer Auflöſung nur darin gefunden werden, daß man ſie als verkleinerte Septimenakkorde anſieht, denen der Grundton fehlt. Die Auflöſung des verminderten Dreiklangs iſt daher dieſelbe, welche Terz, Quinte und Septime des Hauptſeptimenakkords haben:



Der übermäßige Dreiklang hat daher dieſelbe Auflöſung wie der Nebenſeptimenakkord mit übermäßigem Dreiklang und großer Septime:



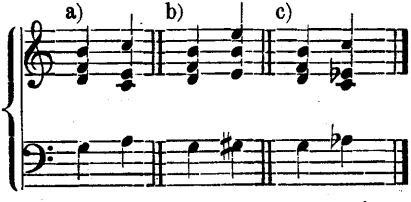
Es wird von Nutzen sein, wenn der Lernende die in diesem Kapitel vorkommenden Auflösungen der dissonirenden Akkorde von anderen Tönen aus aufsucht und niederschreibt.

Siehe Gbß.-Ueb. 57. u. ff. S. 35.

Vierzehntes Kapitel.

Die Trugfortschreitungen und Schlüsse.

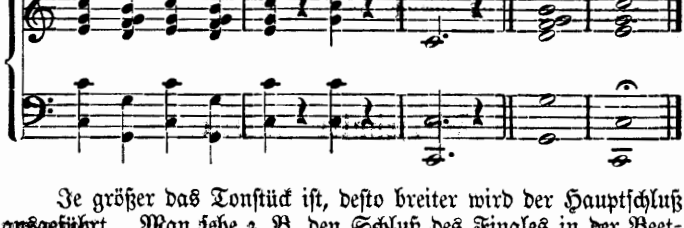
Trugfortschreitungen sind die Folge zweier Harmonien, von denen die erste als dissonirend die regelmäßige Auflösung in den vom Ohr erwarteten Dreiklang nicht hat, wodurch das Ohr getäuscht, gleichsam betrogen wird, obgleich der Satz regelrecht ist; z. B.:



Bei a) erfolgt die Auflösung des Hauptseptimenakkords nicht in den Durdreiklang von c, sondern in den Molldreiklang von a, bei b) in den Sextenakkord von gis, bei c) gar in den entfernten Dreiklang von as. Letzterer Fortschritt ist für das Ohr am frappantesten. Man nennt diese Art Fortschreitungen auch Trug-

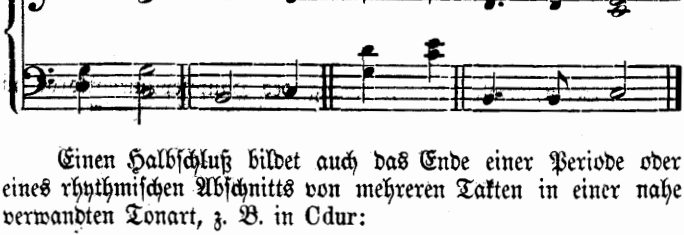
ſchlüſſe. Außer dem Trugſchluſſe werden noch zwei verſchiedene Schlüſſe angenommen:

1) Der Hauptſchluß oder ganze Schluß (Ganzſchluß), welcher ein Tonſtück beendet, ſo daß das Ohr keine weitere Fortſetzung des Tonſtücks erwartet, ſondern ihn als die Schlußnoten annimmt. Im Baß müſſen die Grundtöne der Tonart, die Dominante und die Tonika, dazu verwendet werden, z. B.:

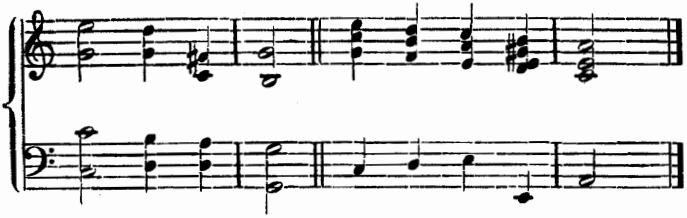


Je größer das Tonſtück iſt, deſto breiter wird der Hauptſchluß ausgeführt. Man ſehe z. B. den Schluß des Finales in der Beethoven'ſchen Cmoll-Sinfonie.

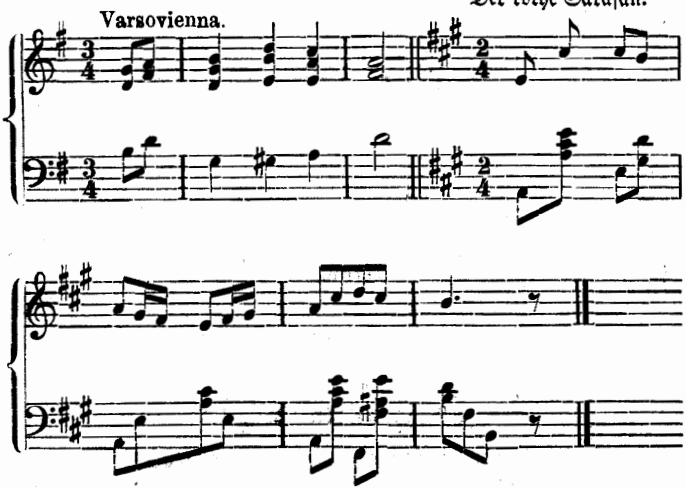
2) Der Halbſchluß deutet nur einen kleinern oder größern Abſchnitt eines Tonſtücks an, und vom Gehör wird noch eine Fortſetzung des Tonſtücks erwartet. Kleine Halbſchlüſſe brauchen auch nicht die Grundtöne zu haben; z. B.:



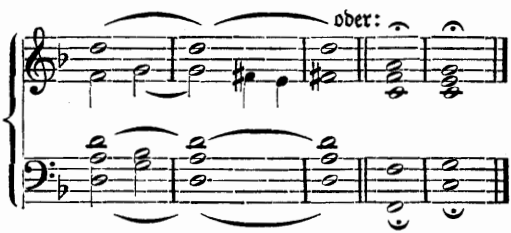
Einen Halbſchluß bildet auch das Ende einer Periode oder eines rhythmiſchen Abſchnitts von mehreren Takten in einer nahe verwandten Tonart, z. B. in Cdur:



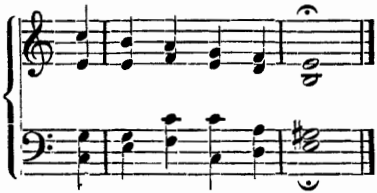
Lieder und Tänze bieten ſehr häufig ſolche Halbſchlüſſe von zwei, vier, ſechs, acht, zwölf und ſechszehn Takten:



In der älteren Kirchenmuſik, wie auch jetzt noch, wird öfters vor dem Schlußakkord der Dreiklang der Unterdominante oder Oberquarte gebraucht, z. B.:



Ein ſolcher Schluß hieß ein *plagaliſcher Schluß*, um ihn vom *authentiſchen* Schluß, wie man den Hauptſchluß nannte, zu unterſcheiden. Die älteſten Choräle haben öfters andere Tonſchlüſſe, welche mit der Dreiklangsharmonie auf dem Grundton nicht enden:



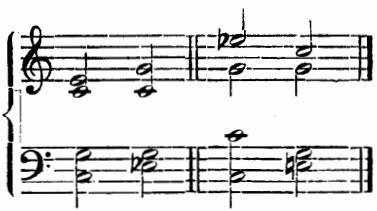
Man nennt den Hauptſchluß einen *vollkommenen*, die übrigen Schlüſſe aber *unvollkommene*.

Siehe Gbß.-Ueb. 9. S. 4. und Ueb. 24. S. 11.
Ebenſo Ueb. 32. S. 15. — Ueb. 53—55. S. 29—31.

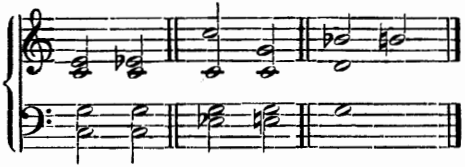
Fünfzehntes Kapitel.

Der unharmoniſche Querſtand.

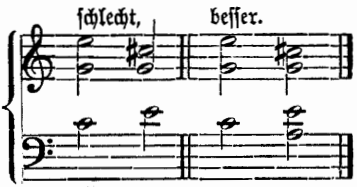
Dieſer Kunſtausdruck bezeichnet eine fehlerhafte Fortſchreitung zweier Stimmen, deren Töne verſchiedenen Tonarten angehören, beſonders iſt darunter der ſchnelle Wechſel zwiſchen Dur und Moll in zwei verſchiedenen Stimmen gemeint, z. B.:



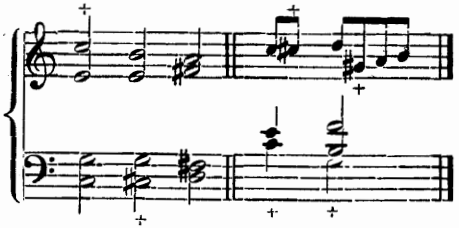
Da dieſes unharmoniſch klingt, ſo kann doch der ſchnelle Wechſel zwiſchen Dur und Moll auf andere Weiſe ſehr wohlklingend gemacht werden, wenn die große und kleine Terz als Wechſeltöne zwiſchen Dur und Moll in ein und derſelben Stimme auf einander folgen:



Andere unharmoniſche Querſtände, in welchen eine Stimme in eine Tonverbindung tritt, welche letztere unmittelbar vorher in einer anderen Stimme chromatiſch verſchieden vorgekommen iſt, können durch eine geſchickte Satzweiſe wohlklingend gemacht werden:



Manche, von den älteren Harmonielehren gänzlich verworfene Querſtände können jedoch ohne Bedenken verwendet werden, da ſie das Ohr nicht beleidigen, z. B.:



Das Ohr mag in ſolchen Fällen der beſte Richter ſein.

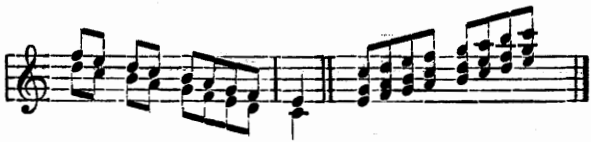
Vergl. Gbß.-Ueb. 67 nebſt Erläuterung S. 41—43.

Sechszehntes Kapitel.

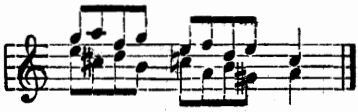
Von den verſchiedenen Bewegungen.

Unter Bewegung (Mouvement) bezeichnet man den Grad des Langſamen und Geſchwinden, in welchem jeder Takt eines Tonſtücks genommen werden ſoll. Dieſe Grade beſtimmt das Tempo oder Zeitmaß, von welchem fünf Hauptarten angenommen ſind: Largo, Andante, Allegretto, Allegro und Presto, von welchen Nebengrade verwendet werden, wie z. B. zwiſchen Largo und Andante als Zwiſchengrad Adagio, zwiſchen Andante und Allegretto das Andantino. Jedoch verſteht man unter Bewegung auch die verſchiedenen Arten der Fortſchreitung einer oder mehrerer Stimmen. Es ſind gegen zehn verſchiedene Bewegungen anzunehmen, von denen drei als Hauptbewegungen zu betrachten ſind.

1) Die gerade Bewegung (motus rectus), wenn zwei oder auch drei Stimmen zugleich auf- und abwärts ſchreiten:



2) Die entgegengeſetzte Bewegung oder Gegenbewegung (motus contrarius), wenn eine Stimme auf- und die andere abwärts ſteigt:

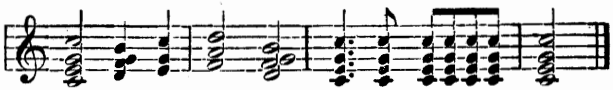


3) Die Seitenbewegung (motus obliquus), wenn eine Stimme liegen oder unbewegt bleibt, während eine andere Stimme auf- oder abwärts ſchreitet:

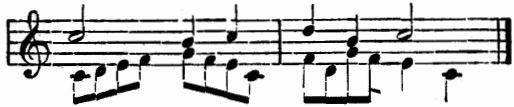
Vergl. Gbß-Ueb. 8 nebſt Erläuterung. S. 4.

Abarten dieſer drei Hauptbewegungen ſind folgende:

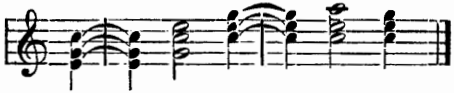
4) Die gleiche Bewegung, wenn die Stimmen gleichzeitig fortſchreiten und die eine Stimme einen Schritt in derſelben Zeit vollbringt wie die andere:



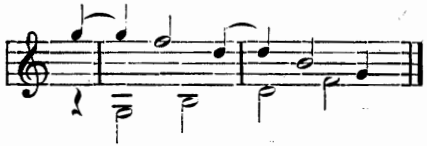
5) Ungleiche Bewegung entſteht, wenn (im Gegenſatz zur gleichen Bewegung) eine Stimme mit der andern nicht gleichzeitig fortſchreitet:



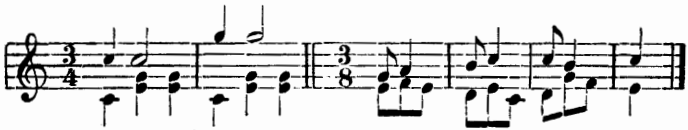
6) Die ſyncopirende Bewegung entſteht, wenn eine Stimme einen Ton in einem leichten Takttheil oder Zeittheil anſchlägt und auf dem folgenden ſchwereren Takttheile noch forthält. Es können mehrere Stimmen in ſyncopirenden Noten ſich fortbewegen:



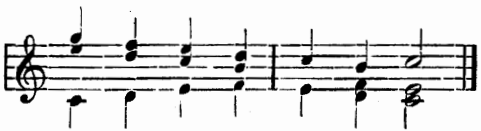
oder es kann nur eine Stimme ſyncopirend fortſchreiten:



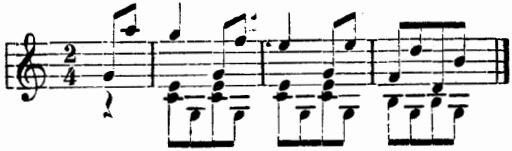
7) Verrückte Bewegung oder rhythmiſche Rückung entſteht gewöhnlich in ungeraden Taktarten ($^3/_4$ oder $^3/_8$ Takt), wo die erſte Note als ſchwerer Theil eines Taktes eine kurze, innerlich leichte Note von kleinerer Zeit iſt, als die nachfolgende; ähnlich der vorhergehenden ſyncopirten Bewegung:



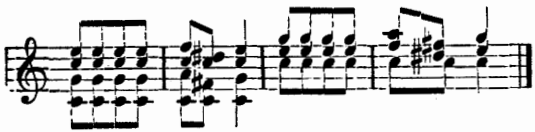
8) Die gehende Bewegung entſteht, wenn eine Stimme ſich von einem Ton nicht weiter, als zu dem der nebenan liegenden höhern oder tiefern Tonſtufe bewegt:



9) Die ſpringende Bewegung iſt das Gegentheil der gehenden Bewegung, wo eine oder mehrere Stimmen über verſchiedene Stufen hinwegſpringen:



10) Die parallele Bewegung oder Parallelbewegung entſteht, wenn entweder jede Stimme ein und denſelben Ton wiederholt oder die Stimmen in gleicher Entfernung nebenher laufen:



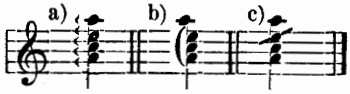
Es verſteht ſich von ſelbſt, daß die meiſten dieſer Bewegungen in allen Tonſtücken in verſchiedener Miſchung vorkommen und ein Tonſtück ſich nicht an eine einzelne Bewegung binden kann.

Siebzehntes Kapitel.

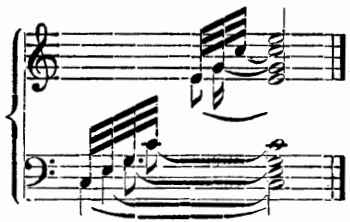
Brechungen der Akkorde.

Die Brechung der Akkorde oder die Brechung der Töne eines Akkords kann auf zweierlei Weiſe geſchehen. Die eine Art heißt auch Arpeggio. Sie iſt gewiſſermaßen eine Zergliederung oder eine harfenartige Tonbrechung, oder das Nacheinanderanſchlagen der Töne eines Akkords. Wenn ein Akkord gebrochen oder arpeggirt (oder harpeggirt) werden ſoll, ſo darf man

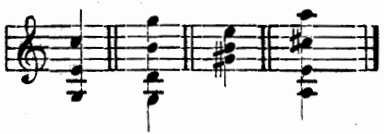
den Akkord nicht zugleich, sondern dessen Töne nach einander anschlagen von unten nach oben und die Finger (beim Pianoforte) der Geltung der Noten gemäß liegen lassen; dies wird bezeichnet wie bei **a**) durch eine vor den Noten angebrachte senkrechte Schlangenlinie, früher auch wie bei b) durch einen Bogen, oder durch einen schrägen Strich durch die Noten wie bei c):



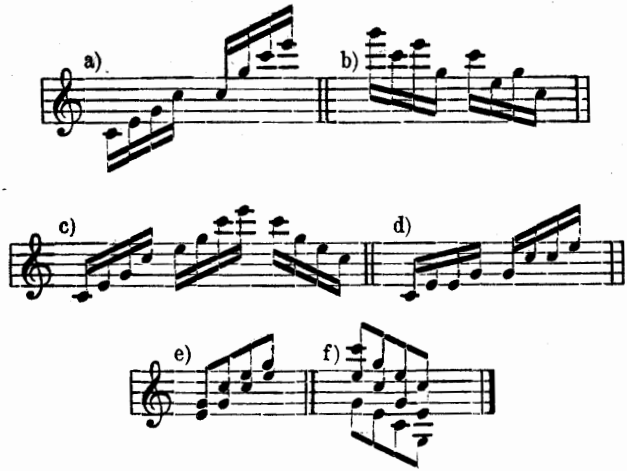
Die Ursache dieser Setzmanier gab wahrscheinlich die Harfe (**Arpa**, daher **arpeggio** ital., **arpegé** franz.). In manchen Pianofortestücken findet man das **arpeggio** auch zuweilen ausgeschrieben, z. B.:



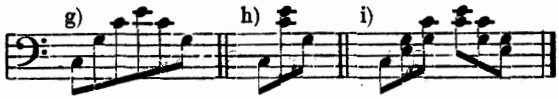
Bei der Violine, Bratsche oder dem Violoncell ist das Arpeggiozeichen (wie in Pianofortesachen durch eine Schlangenlinie) nicht nöthig, da diese Instrumente nicht drei und vier Töne zugleich angeben können, sondern diese allemal arpeggirt werden müssen, wie z. B.:



Die zweite Art der Brechung der Akkorde geschieht auf andere Weise, indem die Töne als harmonische Figurirung stufen- oder sprungweise oder zerstreut angeschlagen werden:

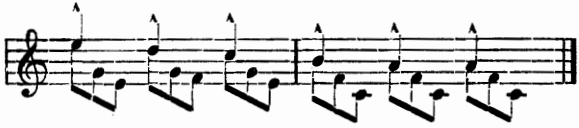


Solche einzelne Tongruppen nannte man früher eine Batterie. In Pianofortestücken kommen besonders für die linke Hand verschiedene Tonbrechungen vor:

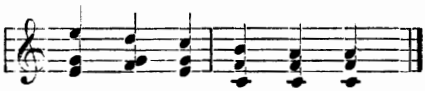


Alle diese Figuren sind hier bei a) b) c) d) e) f) g) h) i) Brechungen des C dur-Akkords und können selbstverständlich bei allen anderen Akkorden in verschiedenen Tonarten in noch viel weiterer Ausdehnung vervielfacht angewendet werden.

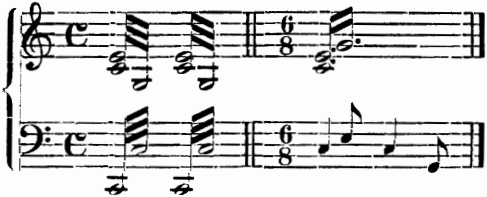
Auch zur Ausſchmückung der Melodien tragen die gebrochenen Akkorde viel bei, z. B.:



Zu den vorſtehenden zwei Takten liegen augenſcheinlich folgende Akkorde zum Grunde:



Auch das ſogenannte Tremolo gehört, auf dem Pianoforte (auch bei Streichinſtrumenten) angewendet, zur Akkordbrechung:



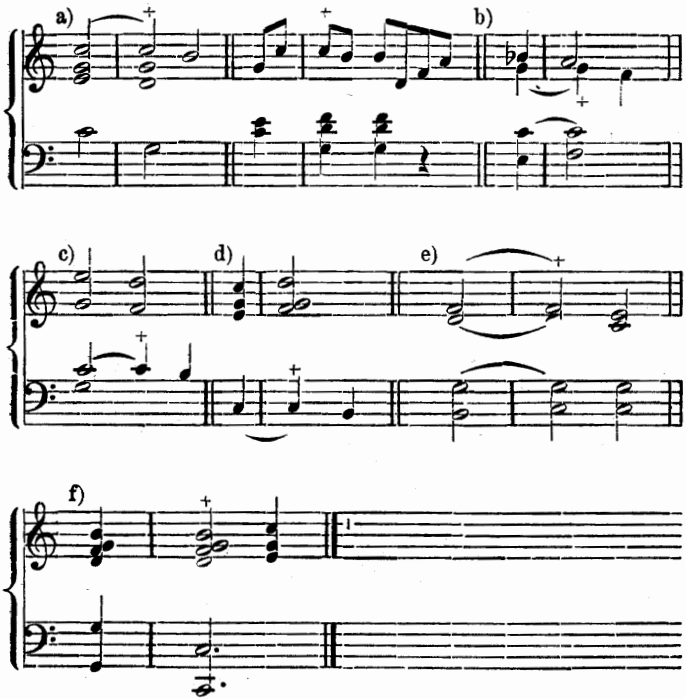
Siehe Gbß.-Ueb. 21. nebſt Bemerkung. S. 10.

Achtzehntes Kapitel.

Der Vorhalt.

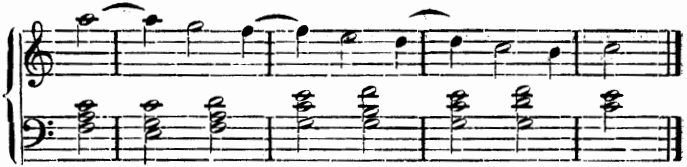
Ein Vorhalt iſt ſtets ein diſſonirender Ton, der aus einem vorhergehenden Akkorde zurückgeblieben oder liegen geblieben, wenn gleich der neue Akkord ſchon eingetreten iſt. Vorhalte entſtehen

daher, wenn bei einer Folge von Akkorden ein Ton oder mehrere Töne eines Akkords liegen bleiben und auf dieſe Art der Eintritt der zu dem folgenden Akkorde gehörigen Intervalle verzögert, d. h. der Eintritt verhindert wird. Dieſe verzögerten, noch zum vorhergehenden Akkorde gehörigen Töne werden daher in Folge ihres Auf- oder Vor(ent)haltens Vorhalte genannt. Der Vorhalt iſt daher ſtets ein vorbereiteter harmoniefremder Ton. Die Vorhalte kommen in allen Stimmen vor:



Bei a) liegt der Vorhalt c in der Oberſtimme; bei b) in einer Mittelſtimme (g im Alt); bei c) in einer Mittelſtimme (c im Tenor); bei d) in der Baßſtimme; bei e) dienen zwei Stimmen als Vorhalte; bei f) ein ganzer Akkord.

Auch ſyncopirte Noten eignen ſich ſehr zu Vorhalten, z. B.:

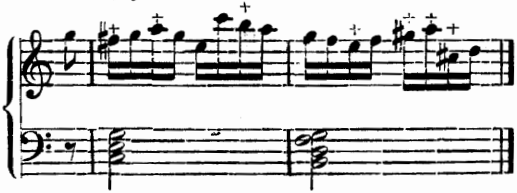


Siehe Gbß.-Ueb. 74—79. S. 49.

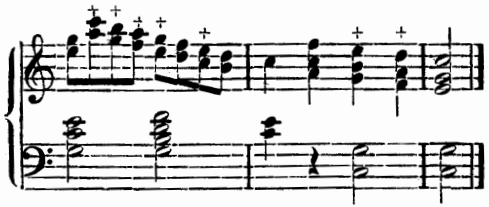
Neunzehntes Kapitel.

Von den Wechſelnoten und Durchgangstönen.

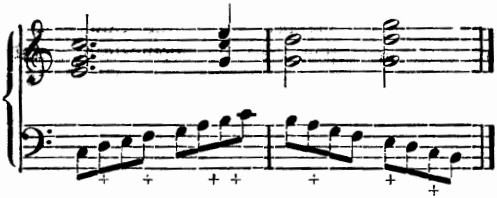
Wenn in einem Muſikſtück viele Noten in Figuren vorkommen, welche nicht zu den Intervallen eines Dreiklangs oder eines Septimenakkords gehören, ſo nennt man dieſe Nebennoten theilweiſe Wechſelnoten oder Durchgangsnoten. Es ſind gewiſſermaßen Hülfsnoten, welche zur Ausſchmückung einer Melodie dienen, ohne daß ſie den unterlegten Harmonien zugetheilt werden können; es ſind mit einem Worte harmoniefremde Töne. Zum Unterſchied nennt man die Noten, welche die Stellen der harmoniſchen Noten einnehmen, Wechſelnoten, die übrigen heißen durchgehende Noten, z. B.:



Die mit † bezeichneten Noten ſind daher Wechſel- oder Durchgangsnoten. Auch mehrere Töne zugleich können Wechſel- oder Durchgangsnoten ſein, ſo wie ganze Akkorde:



Auch der Baß hat öfters dergleichen Noten:



Nicht mit Unrecht gehören hierher theilweiſe alle Verzierungen, wie Triller, Vorſchläge, Doppelſchläge und Mordente, weil alle dieſe Figuren mehr oder weniger harmoniefremde Töne enthalten.

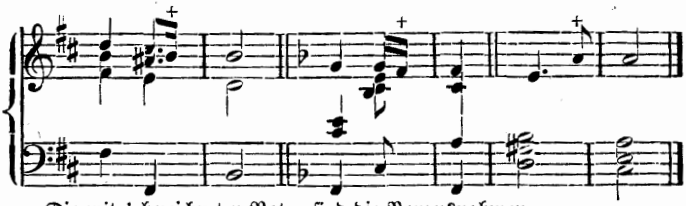
Siehe Gbß.-Ueb. 82—84, nebſt Erläuterung. S. 63.

Zwanzigſtes Kapitel.

Die Vorausnahme eines Tones.

Es iſt nicht ſelten, daß ſich zu einem Dreiklang oder Septimenakkord ein Ton geſellt, der erſt im nächſtfolgenden Akkord eine harmoniſche Aufklärung erhält. Entgegengeſetzt dem Vorhalt, welcher

vorbereitet wird, tritt die Vorausnahme eines Tons ſtufen- oder ſprungweiſe ohne Andeutung und Vorbereitung ein. Solch ein Ton gehört der nächſtfolgenden Harmonie an:



Die mit † bezeichneten Noten ſind die Vorausnahmen.

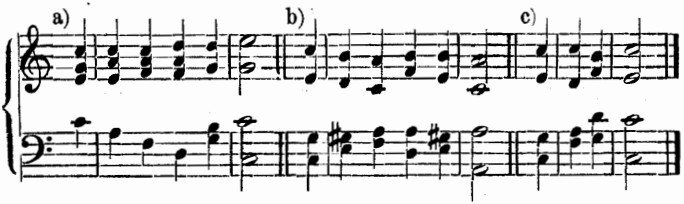
Die erſten zwei Beiſpiele finden wir häufig als Schlußnoten in Dur und Moll bei Händel, Gluck und Bach. Später brachten dieſe Tonphraſe im erſten Beiſpiele Mendelsſohn und Schumann wieder an, jedoch nicht zum Schluß eines Tonſtücks, was Nachahmer fand, als wenn es etwas Neues wäre.

Einundzwanzigſtes Kapitel.

Die Modulation.

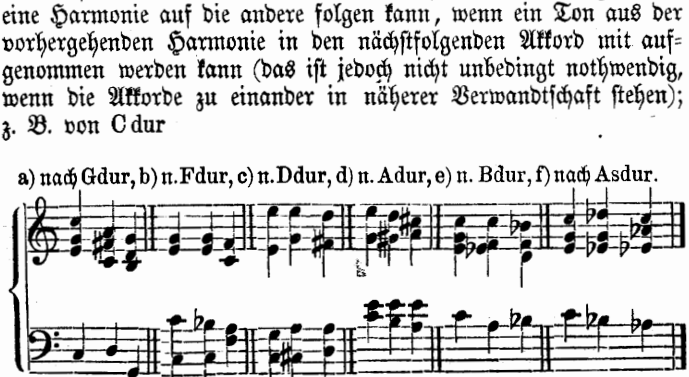
Die Fortſchreitungen der Akkorde in einem Tonſtücke, oder die Art und Weiſe, wie die Harmonienfolgen an einander gereihet werden, nennt man im Allgemeinen Modulation oder Ausweichung. Bewegt ſich ein Tonſtück nur in ſolchen Harmonien, die einer beſtimmten Tonart angehören oder leitereigen ſind, ſo heißt die Modulation eine leitereigene, im Gegenſatz zu der Modulation welche Harmonien einer nahe oder entfernt verwandten Tonart bringt. Die letztere heißt dann eine leiterfremde oder ausweichende Modulation. Je kleiner oder einfacher ein Tonſtück iſt, deſto weniger kann darin eine ſtark ausweichende Modulation

ſtattfinden, da ſchon die Einfachheit der Melodie, welche einer beſtimmten Tonart angehört, keinen Anlaß dazu geben kann. Bei größern Tonſtücken aber iſt es nothwendig, Modulationen in entfernt liegenden Tonarten zu machen, um nicht monoton zu werden. In jeder Modulation kann auf eine Dreiklangsharmonie eine andere folgen a), welche auch mit Septimenakkorden gemiſcht werden können; b) auch mehrere Septimenharmonien können auf einander folgen; c) doch müſſen ſolche Akkordfolgen in näherer Verwandtſchaft ſtehen, mit Ausnahme von Trugſchlüſſen:



Bei der Modulation im engern Sinne, wenn man in nahe und entfernt verwandte Tonarten ausweicht, diene als Regel, daß eine Harmonie auf die andere folgen kann, wenn ein Ton aus der vorhergehenden Harmonie in den nächſtfolgenden Akkord mit aufgenommen werden kann (das iſt jedoch nicht unbedingt nothwendig, wenn die Akkorde zu einander in näherer Verwandtſchaft ſtehen); z. B. von C dur

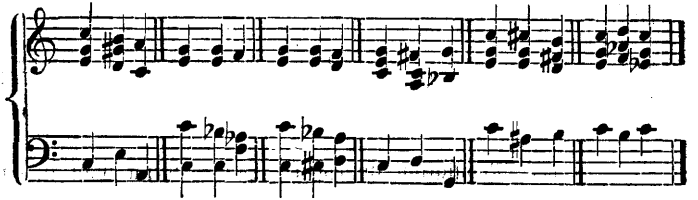
a) nach Gdur, b) n. Fdur, c) n. Ddur, d) n. Adur, e) n. Bdur, f) nach Asdur.



Bei a) haben der erste und zweite Akkord den Ton c gemeinschaftlich; der zweite und dritte Akkord den Ton d; bei b) haben der erste und zweite Akkord die Töne c e g, der zweite und dritte Akkord den Ton c gemeinschaftlich; bei c) sind die Töne g und e im ersten und zweiten Akkord gemeinschaftlich, vom zweiten und dritten der Ton a. Eben so leicht sind die gemeinschaftlichen Töne bei d) e) f) aufzufinden.

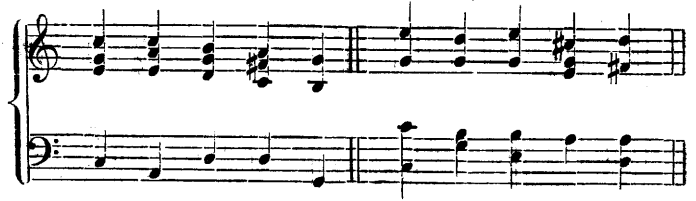
In gleicher Weise können auch die Ausweichungen von Dur nach Moll und umgekehrt von Moll und Dur ausgeführt werden; von Cdur

nach Amoll, n. Fmoll, n. Dmoll, n. Gmoll, n. Hmoll, n. Cmoll.

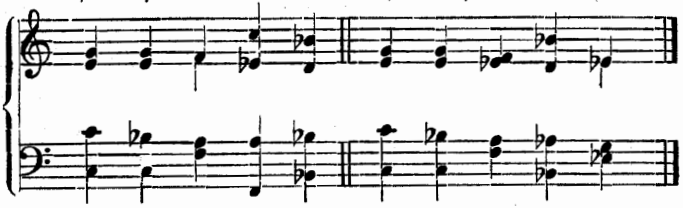


Doch können bei solchen Modulationen noch andere Dur- und Mollakkorde dazwischen treten und gleichsam als Vermittelungsakkorde das Ohr auf die Ausweichungen vorbereiten, um nicht so plötzlich in eine Tonart hineinzufallen; von Cdur

nach Gdur, nach Ddur,

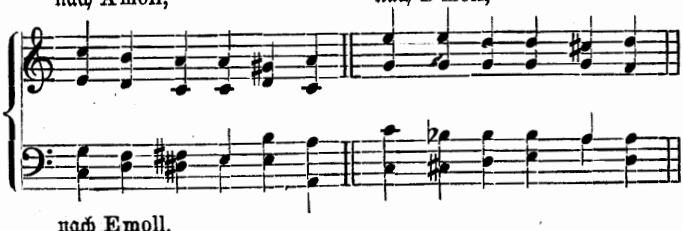


nach B dur, nach Es dur,

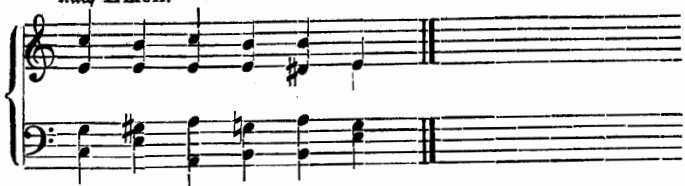


Auch bei den Ausweichungen nach Molltonarten können verschiedene Vermittelungsakkorde dazwischen geschoben werden. Je näher ein Akkord mit dem andern verwandt ist, desto natürlicher erscheint die Modulation. Von C dur

nach A moll, nach D moll,



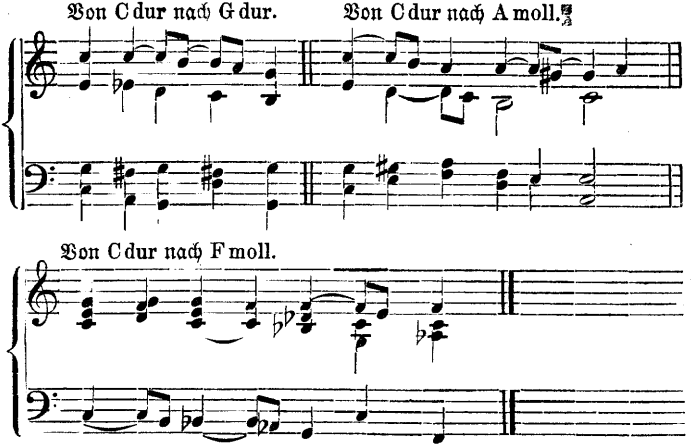
nach E moll.



Siehe Gbß.-Ueb. 18—20. S. 8. u. 9. Ueb. 28. S. 12. Ueb. 35. S. 16. — Ueb. 40. S. 18.

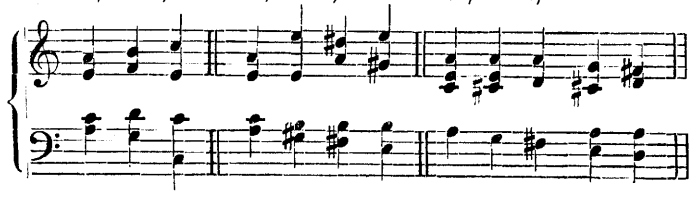
Bei solchen kleinen und größeren Modulationen ist hauptsächlich darauf zu sehen, daß die Oberstimme keine unmelodischen Sprünge macht, sondern als Melodie immer natürlich und fließend

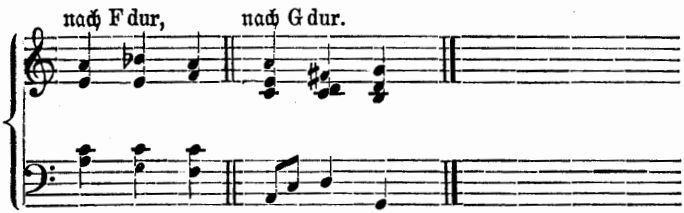
bleibt. Auch Vorhalte können zu Ausweichungen gut verwendet werden:



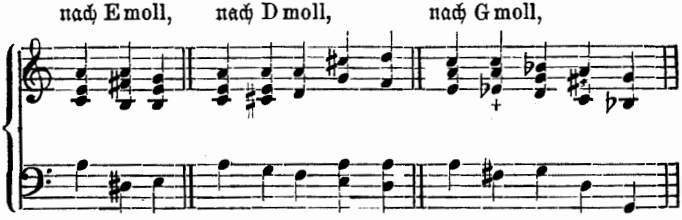
Siehe einzelne Beispiele in den Gbß.-Ueb. 72. S. 47. u. Ueb. 79. S. 54. u. ff.

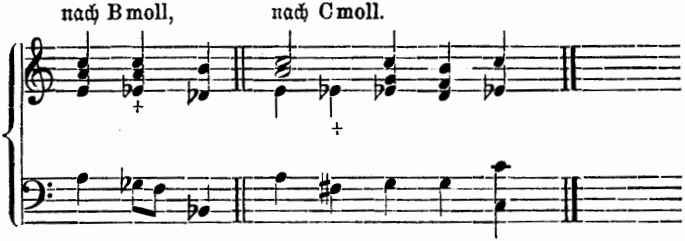
Man wird in den vorhergehenden Beispielen bemerken, daß der Hauptseptimenakkord am meisten verwendet worden ist, weil man am geeignetsten durch ihn ohne Vermittelungs- oder Zwischenakkorde in eine andere Tonart gelangen kann. In den Modulationen von einer Molltonart in eine Durtonart spielt der Hauptseptimenakkord ebenfalls eine Hauptrolle; von A moll



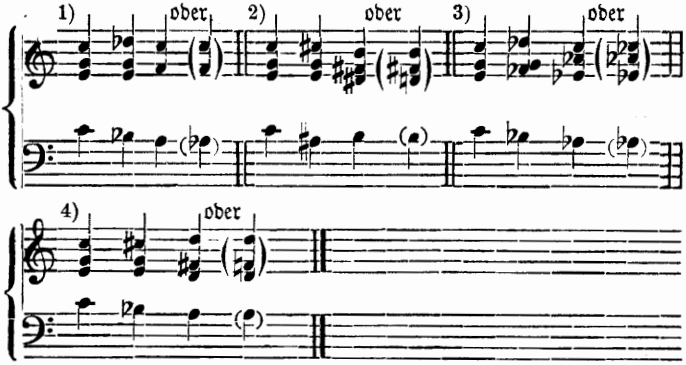


ebenfalls auch bei den Modulationen von einer Molltonart zur andern: von A moll

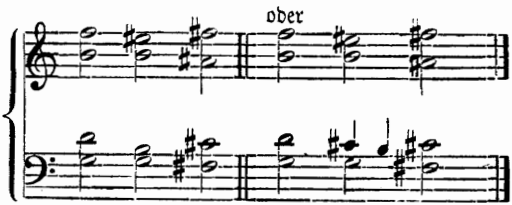




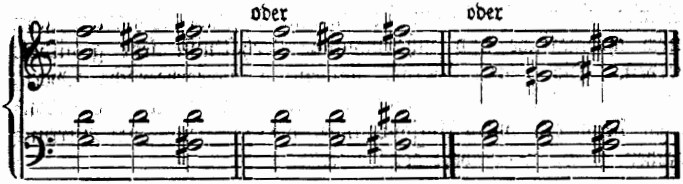
wobei jedoch auch die Nebenseptimenakkorde, namentlich der verminderte Septimenakkord am Platz ist, wie hier bei †. Letzterer bietet überhaupt durch seine enharmonischen Verwechselungen Stoff zu verschiedenen Ausweichungen:



In dieſen vier Beiſpielen iſt ein und derſelbe verminderte Septimenakkord dem Klange nach, durch ſeine enharmoniſchen Verwechſelungen geeignet, in verſchiedener Schreibweiſe in vier verſchiedene Dur- oder Molltonarten auszuweichen. In ähnlicher Weiſe kann man daher durch jeden verminderten Septimenakkord in vier verſchiedene Dur- oder Molltonarten moduliren. Der Hauptſeptimenakkord, welcher dem Klange nach mit dem übermäßigen Sextenakkord identiſch iſt, obgleich die Quinte fehlt, kann, enharmoniſch verwechſelt, Gelegenheit zu entfernten Ausweichungen bieten: z. B.:



eben ſo, wenn die Quinte (als übermäßiger Quintſextenakkord) beibehalten wird:



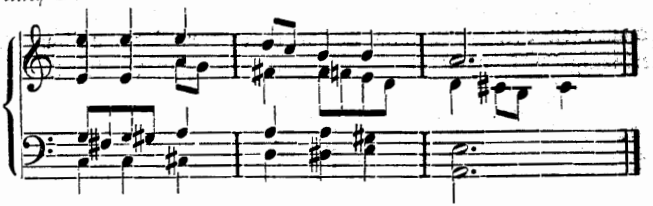
Beethoven verwendete diesen Akkord in seiner Cmoll-Sinfonie zu einem prachtvollen Uebergange (im Andante) von As dur nach C dur: as, c, es, fis aufgelöst nach g, c, e, g.

Siehe Gbß.-Ueb. 67. S. 41.

Da die in diesem Kapitel angegebenen Beispiele nur von C dur und A moll ausgehen, so wird der Schüler wohlthun, wenn er diese in andere Tonarten übertrage und dann in guten Tonstücken sich die Modulationen aufsuche, um die Verschiedenheit derselben kennen zu lernen.

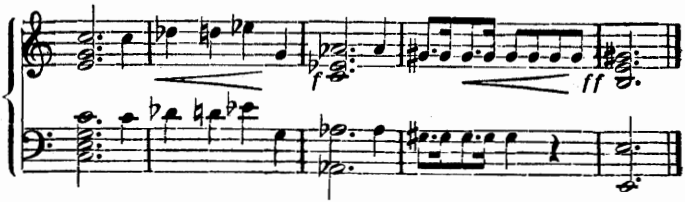
Siehe Gbß.-Ueb. 47. S. 24.

Die Ausweichung in Tonstücken geschieht jedoch sehr oft nicht durch bloße Akkorde, sondern kann auf mannigfache Weise mit Nebennoten und Vorhalten ausgeschmückt werden, wie z. B. von C nach A.:



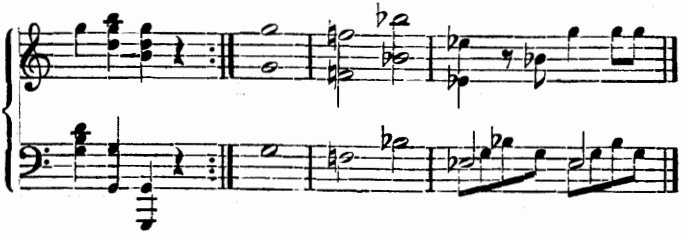
Je einfacher und kleiner ein Tonstück ist, desto einfacher ist die Modulation, da sich letztere nach dem Gange der Melodie richten muß und meist nur, wie bei kleineren Liedern und Tänzen, auf eine Ausweichung in die Dominante beschränkt. Je größer das Tonstück ist, desto mehr hat man die Freiheit, nach entfernteren Tonarten auszuweichen, um nicht monoton zu werden. Das Auf-

fallende einer Modulation in entfernt liegende Tonarten kann durch chromatiſche und enharmoniſche Verhältniſſe ſehr gemildert werden. Die neuere Muſik, namentlich Meyerbeer'ſche Opern, bietet dergleichen Beiſpiele von Modulationen in entferntere Tonarten beſonders durch Uniſonogänge, die eine ſehr gute Wirkung machen, z. B. in „Robert der Teufel“:

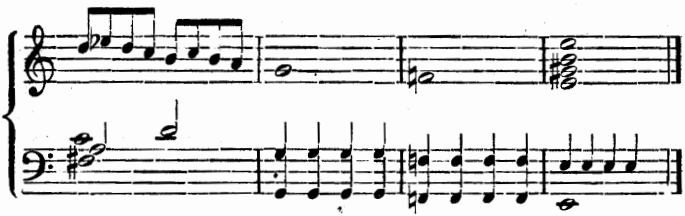


Die Modulation wendet ſich hier vom Cdur-Akkord aus durch einen Uniſonogang nach As, der Ton As verwandelt ſich nun in Gis, welches acht Mal angeſchlagen wird; um ſo frappanter iſt daher im letzten Takt der Eintritt des Edur-Akkords.

Doch ſchon viel früher kamen ähnliche Fälle in effektvoller Weiſe vor, wie z. B. in der Mozart'ſchen Sinfonie mit der Schlußfuge zu Anfang des zweiten Theils im erſten Allegroſatze, wo die Modulation von Gdur nach Es dur durch drei Noten uniſono bewerkſtelligt wird, nachdem der erſte Theil in Gdur geſchloſſen:



Eben ſo überraſchend iſt in einer andern Stelle dieſes Satzes der Uebergang von G dur nach E dur:



Eine ſchöne Modulation iſt gewiſſermaßen die Würze eines Tonſtücks, doch darf ſie nicht in Effekthaſcherei ausarten, und die Grundtonart muß immer feſtgehalten werden.

Zweiundzwanzigſtes Kapitel.

Von der Melodie.

Die Toncombination iſt, wie wir geſehen, entweder ein Miteinander, oder ein Nacheinander. Durch die erſte Art der Combination entſtehen Tonverbindungen (Intervalle) und Akkorde; durch die zweite Art entſteht die Melodie im weiteren Sinne. Im engeren Sinne verſteht man unter Melodie einen einzelnen Geſang und ſagt ſtatt Lied: Melodie, Weiſe oder auch Motiv. Unter Motiv wird jedoch von Andern nur der Figureninhalt eines Taktes, er mag nun aus einer oder mehreren Noten beſtehen, bezeichnet; nach dieſem Wortlaut gehören daher zu einer Melodie eine wohlgeordnete Folge von mehreren Motiven in einem beſtimmten Tempo. Das Weſentliche eines Tonſtücksiſt die Melodie, welche von der Harmonie als Ausdrucksmittel unterſtützt wird. Die Verſchiedenheit der Töne an ſich und die Verſchiedenheiten des

Fortschreitens von einem Ton zum andern sind gewissermaßen die Elemente, wodurch der Componist mittelst eines angenommenen Zeitmaßes oder Tempo's ein Tonspiel entwickelt, welches eine bestimmte Empfindung ausdrückt. Denn das Wesen der Melodie besteht einzig und allein in dem Ausdruck innerer Empfindungen, die gleich Worten zu uns sprechen. Auch muß die Melodie von einer solchen Beschaffenheit sein, daß sie das Ohr des Zuhörers zu stetiger Aufmerksamkeit reizt, welches letztere das Zeichen einer guten Melodie ist. Man hört im gewöhnlichen Leben sehr oft „das Stück hat keine Melodie", damit will man aber nur sagen, die Melodie gefällt mir nicht, sie spricht nicht an, denn Melodie hat jedes Tonstück. Die Musik ist überhaupt gegen jede andere Kunst schlimm daran; denn Jeder, der ein Paar Ohren hat, glaubt, sein Urtheil über Musik abgeben zu können. Das gebildete Ohr schwelgt so zu sagen beim Anhören eines Tonstücks, wogegen bei Anderen, deren Gehör weniger gebildet ist, dasselbe Tonstück keine Spur von Empfindung erregt und keinen Genuß verschafft. Eine schöne Melodie von einer menschlichen Stimme mit Verständniß und Geschmack vorgetragen, wirkt mit unwiderstehlicher Kraft auf unser Gemüth; daher ist der Gesang vor allen anderen Werken der Kunst bevorzugt, weil er im Stande ist, Gefühle am leichtesten zu erwecken. Selbstverständlich nennt man in mehrstimmigen Werken die vorherrschende Melodie auch Hauptmelodie, da die übrigen Begleitungsstimmen mit ihren Nebenmelodien untergeordnet sind. Die Bedingungen, die man an eine gute Melodie stellt, sind nicht so leicht, als man glaubt. Vor Allem muß eine bestimmte Tonart vorherrschend sein, welche sich schon in den ersten Takten bestimmt ankündigen und in derselben schließen muß. Die Modulation hat sich der Melodie genau anzuschließen, wodurch der Charakter hervorgehoben wird. Ferner müssen die einzelnen Theile in einer genauen Symmetrie stehen, so daß der Vordersatz und Nachsatz die Waage halten, damit nirgends eine Lücke fühlbar sei. Die schnelle oder langsame Bewegung, auch die Art des Vortrags, ob man die Töne stark oder schwach angiebt, kurz abstößt oder schleift, hängt von dem

Charakter einer Melodie ab. Die verschiedenen Accente im geraden und ungeraden Takt müssen dazu beitragen, der Melodie den Ausdruck eines besonderen Gefühls zu verleihen. Je nach der Länge oder Kürze einer Melodie verlangt man von ihr, daß sie von dem Gehör leicht zu fassen, singbar und spielbar sei. Bei einer Gesangsmelodie muß der Sinn der Worte treu wiedergegeben werden; denn wohl jede gute Gesangsmelodie besitzt eine besondere Gefühlsstimmung, die entweder Freude, Trauer oder Schwermuth ausdrückt, oder einen launigen oder sentimentalen Anstrich hat. Um sich mit dem Wesen einer Melodie vertraut zu machen, ist es nöthig, über den Rhythmus derselben sich zu orientiren.

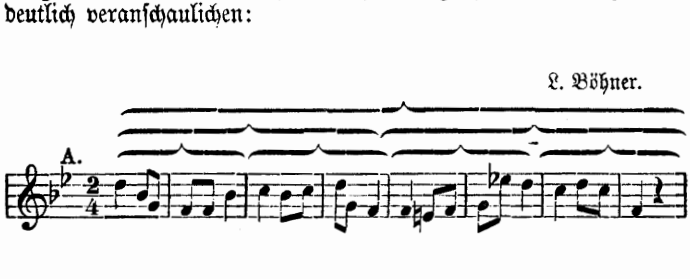
Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Von dem Rhythmus.

Jede Melodie besitzt einen bestimmten Rhythmus oder eine Art Taktmäßigkeit. Schon auf einem Instrumente ohne bestimmten Ton kann der Rhythmus ausgeübt werden, da z. B. nach den taktmäßigen Schlägen eines Trommelmarsches im gleichmäßigen Schritt der Marschirende fortschreiten kann, was von Hunderten mit Leichtigkeit nachzuahmen ist. Der Rhythmus ist eine symmetrisch geordnete Folge bestimmter Zeitabtheilungen. Bei dem Rhythmus einer Melodie erklingen die Töne in solchen Zeiten, daß ihre einzelnen Zeittheile in besonderen Verhältnissen nach einander abgemessen sind. Die rhythmische Einrichtung einer Melodie beruht somit auf Geltung und Taktordnung und geht ebenfalls, wie die melodische Einrichtung selbst, darauf hin, ein in sich einheitsvoll zusammenhängendes Ganze zu bilden. Sie geht bei ihren Bildungen von einer oder mehreren Figuren, auch rhythmische

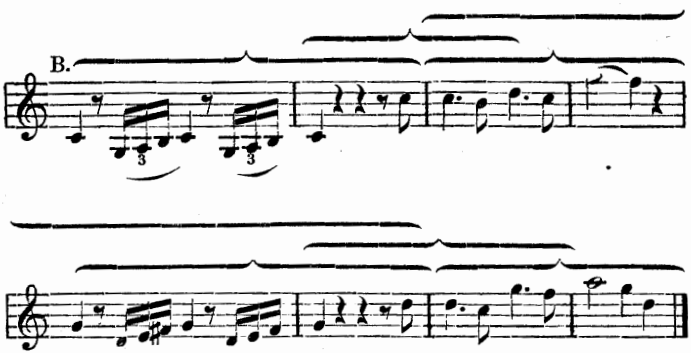
Motive genannt, aus, und bildet durch gleichmäßige oder ähnliche Wiederholung, Fortführung, Abwechſelung mit andern größere, rhythmiſche Geſtaltungen, die man Rhythmen oder Perioden nennt. Mehrere ſolcher Rhythmen gehören zu einer Hauptperiode. Folgende Liedmelodie: „Ach, wie iſt's möglich dann", mag dieſes deutlich veranſchaulichen:

L. Böhner.



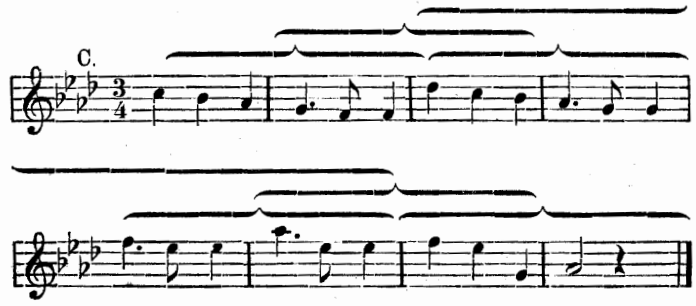
Hier ſieht man deutlich, daß ein Takt eine Figur oder ein Motiv, daß zwei Takte eine kleine Rhythme, vier Takte eine größere und die vier kleineren oder zwei größeren eine Gruppe oder eine Hauptperiode bilden. Der zweite Theil der Melodie hat ganz dieſelben Maße und die zweite Hauptperiode umfaßt ebenfalls acht Takte. Da, wo eine Rhythme endet, iſt gewiſſermaßen ein Einſchnitt in der Melodie zu bemerken, was man auch Cäſur nennt. Noch deutlicher iſt hier das Ende einer Hauptperiode mit einer Pauſe markirt, doch gehört die Pauſe zur Hauptperiode ſelbſt. Wenn die vorſtehende Melodie im Viervierteltakt geſchrieben wäre,

indem die Viertelnoten in halbe Taktnoten und die Achtel in Viertel ſich verwandelten, ſo würde dieſelbe Rhythmeneintheilung ſtattfinden; denn Zweivierteltakt und Viervierteltakt gehören der geraden Taktart an. Z. B. wie in Mozart's Cdur-Sinfonie:



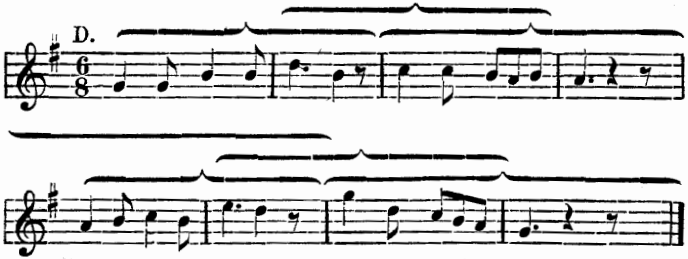
Hier bilden ebenfalls zwei Takte eine kleine, vier Takte eine größere Rhythme. Dieſelbe Eintheilung findet auch in ungeraden Taktarten, im Dreiviertel-, Dreiachtel- oder Sechsachteltakt ſtatt:

F. Schubert.



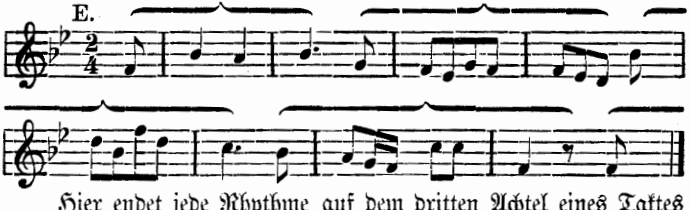
A. Weber.

D.



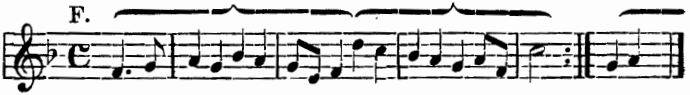
Wenn die Melodie mit einem Auftakt beginnt, der aus einer oder mehreren Noten beſtehen kann, ſo gehört dieſer ebenfalls zur Rhythme; die Einſchnitte der Rhythmen fallen dann aber nicht mehr auf die Taktſtriche, ſondern auf die Note oder Pauſe, wo ſie ihr Ende hat. Z. B.:

E.

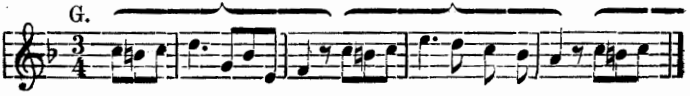


Hier endet jede Rhythme auf dem dritten Achtel eines Taktes und die neue oder folgende Rhythme beginnt mit dem vierten Achtel. Das Ende einer Rhythme kann auch auf die Hälfte des Taktes fallen, wenn der Auftakt einen halben Takt beträgt:

F.

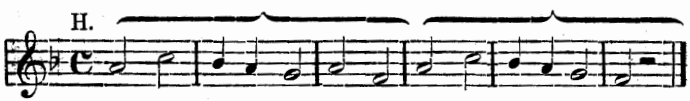


G.



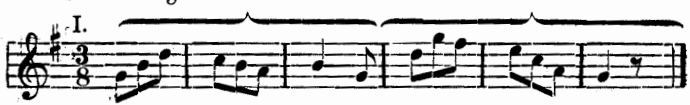
In den vorhergehenden Beispielen A. B. C. D. E. F. G. finden sich lauter Rhythmen von einer geraden Anzahl Takte, sowohl in der geraden als ungeraden Taktart. Es giebt aber auch Rhythmen, welche eine ungleiche Anzahl Takte haben, sowohl in der geraden als ungeraden Taktart. Z. B. in der geraden Taktart:

H.



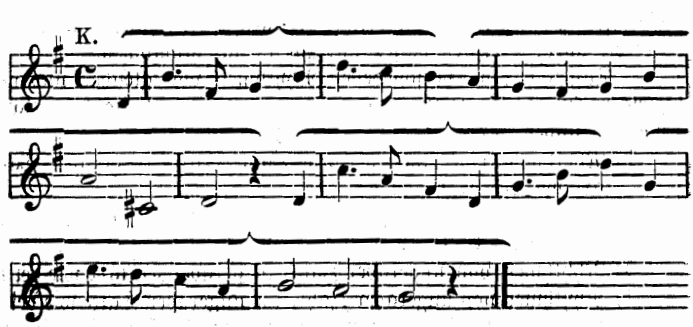
In der ungeraden Taktart:

I.



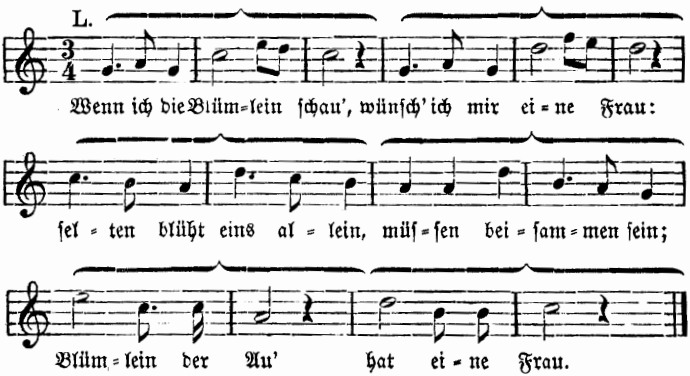
Tonstücke mit lauter ungeraden Rhythmen sind Seltenheiten. Nur in Volksliedern, namentlich in ungarischen, kommen einzelne Beispiele vor. Man findet gleiche und ungleiche Rhythmen in kleineren und größeren Tonstücken sehr oft vermischt. Z. B. in dem Sachsenliede von F. L. Schubert:

K.



Hier wechselt die gerade Rhythme mit der ungeraden. In Gesangstücken bringt öfters der Text das Einschieben von drei-

taktigen Rhythmen mit sich, wenn in einem Gedicht lange Zeilen mit kurzen wechseln, um den Worten nicht eine unnatürliche Ausdehnung durch Noten in viertaktigen Rhythmen zu geben. Man sieht dies deutlich in nachfolgendem Liedchen: „Wenn ich die Blümlein schau'" von Fischer:

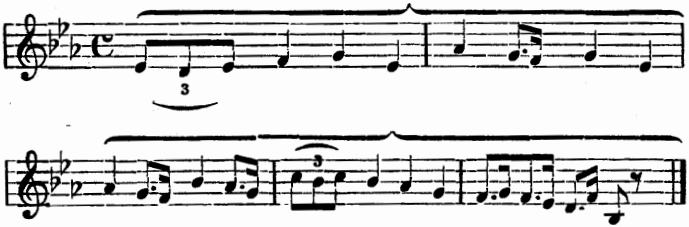


Schon die Deklamation der Worte bringt hier mit sich, daß die ersten zwei Zeilen des Gedichts dreitaktige Rhythmen sein müssen; für die übrigen Zeilen passen nur zweitaktige Rhythmen.

Fassen wir die verschiedenen Rhythmen von gleicher und ungleicher Anzahl Takte in geraden und ungeraden Taktarten zusammen, so finden wir:

1) Rhythmen von einer geraden Zahl Takte, in gerader Taktart wie bei A. B. E. F. G.
2) Rhythmen von einer geraden Zahl Takte, in ungerader Taktart wie bei C. D.
3) Rhythmen von ungerader Zahl, in gerader Taktart wie bei H.
4) Rhythmen von ungerader Zahl, im ungeraden Takte wie bei I.
5) Rhythmen von gerader und ungerader Zahl, gemischt im geraden Takte wie bei K.
6) Gemischte Rhythmen in ungerader Taktart wie bei L.

Jedoch hat der gerade Rhythmus stets den Vorzug vor dem ungeraden, obgleich in größeren Tonstücken zuweilen mehr oder weniger Rhythmen von drei, fünf, sieben oder neun Takten mit Erfolg angewendet worden sind, was dem Ermessen des Componisten anheimgestellt ist, ob das rhythmische Gefühl ungleiche Rhythmen zuläßt oder nicht. In unsern gebräuchlichen Tänzen kann fast gar nicht eine ungleiche Rhythme zugelassen werden, besonders in den Tourentänzen, z. B. dem Contretanz, darf dieses nie stattfinden, was auch eine Confusion im Tanze herbeiführen würde, da jede Tour mit ihren Pas nur auf gerade Rythmen basirt ist, und jeder Schritt mit der Musik stimmen muß. Daher hat auch jede Nummer des Contretanzes im Zweiviertel- oder Sechsachteltakt 32 oder 24 Takte, indem jede rhythmische Periode acht Takte haben muß. Der Geschwindmarsch, wonach marschirt werden soll, läßt ebenfalls keine ungleichen Rhythmen zu. In Ausnahmen hat jedoch der langsame, größer ausgeführte Marsch zuweilen einen ungleichen Periodenbau, welcher keine Störung verursacht. Man sehe den Anfang des Krönungsmarsches in Meyerbeer's Prophet:



Hier finden wir zuerst eine zweitaktige, dann eine dreitaktige Rhythme. Beide zusammen geben eine fünftaktige Periode.

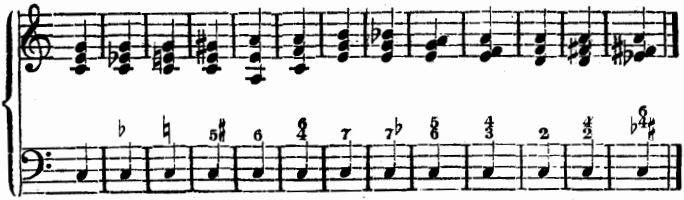
Eingehendere Belehrung über Melodiebildung - Zergliederung nebst zweckmäßigen Aufgaben gibt B. Widmann's „Formenlehre der Instrumentalmusik." Leipzig, Verlag von Carl Merseburger. 1862.

Vierundzwanzigſtes Kapitel.

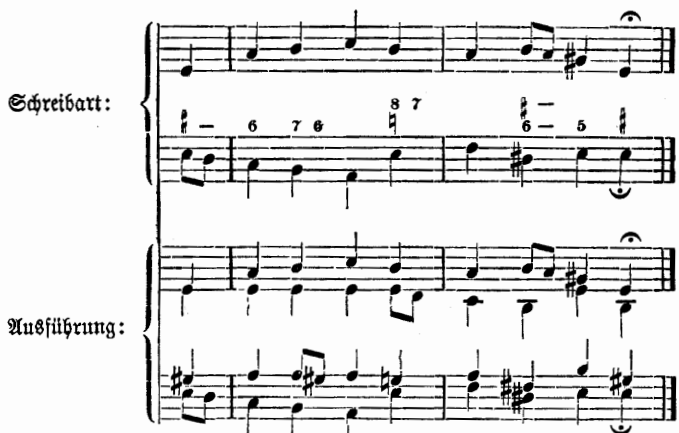
Von der Bezifferung.

In vielen, beſonders inſtruktiven Werken, die zum Unterricht beſtimmt ſind, findet man den Fingerſatz durch Zahlen über oder unter den Noten angedeutet. Unter der eigentlichen Bezifferung verſteht man jedoch die Bezifferung einer Baßſtimme für die Orgel zu einem Kirchenſtück, wo man durch Zahlen oder Signaturen die Intervalle bezeichnet, welche man zum Baſſe auf der Orgel zu greifen hat. Die Signatur bezeichnet einen Accord, ob er im Dreiklang, Septimenakkord oder Nonenakkord oder eine Verwechslung derſelben ſein ſoll. Da dieſes eine vollſtändige Kenntniß der Akkordenlehre vorausſetzt, ſo nannte man die Harmonielehre auch Generalbaß. Eine ſolche Baßſtimme mit ihrer Bezifferung hieß Generalbaßſtimme und das Spiel derſelben hieß Generalbaßſpiel. In früheren Zeiten erhielt der Organiſt bei Aufführung einer Kirchenmuſik eine ſolche Generalbaßſtimme, um auf der Orgel die Singſtimme und auch andere Inſtrumente zu begleiten. Da die Lage, in welcher der Organiſt die Akkorde zu greifen hatte, nicht vorgeſchrieben war und daher wohl öfters mit den Ideen des Componiſten des Kirchenſtückes nicht übereinſtimmend ſein konnte, ſo wurde ſpäter die Generalbaßſtimme abgeſchafft, und es erhielt der Organiſt ſeine Orgelſtimme ſtatt der Zahlen mit Noten, welche er zu ſpielen hatte. Die Bezifferung ſcheint demnach für unſer jetziges Muſikſtudium faſt unnöthig, doch mag ſie für den Componiſten beim Componiren von Wichtigkeit ſein, indem er beim Entwurf eines Tonſtückes die Hauptſtimme niederſchreibt und ſich den Baß beziffert, um keinen Aufenthalt durch die Notirung der Mittelſtimmen zu haben. Nach der Vollendung des Entwurfs oder der Skizze werden ſpäter die Mittelſtimmen ausgefüllt. Bei der Bezifferung iſt folgendes Ver-

fahren gebräuchlich: Den Dreiklang beziffert man gar nicht. Zu jeder Baßnote ohne Ziffer iſt daher jeder leitereigene Dreiklang gemeint. In C dur würden daher zu den Noten c, f, g die harten Dreiklänge von c, f und g, zu den Noten d, e und a weiche Dreiklänge und zu h der verminderte Dreiklang zu greifen ſein. Den Sextenakkord zeigt man durch die Ziffer 6, den Quartſextakkord durch $\frac{6}{4}$ oder $\frac{4}{6}$, den Septimenakkord durch 7, den Quintſextakkord durch $\frac{5}{6}$, den Terzquartakkord durch $\frac{3}{4}$, den Sekundenakkord durch 2 und den Nonenakkord durch 9 an. Kommen nicht leitereigene Töne vor, die durch ein ♯, ♭ oder ♮ angegeben werden müſſen, ſo wird dies neben der Zahl beigefügt. Ein ♯, ♭ oder ♮ über einer Baßnote ohne eine Zahl, gilt bloß der Terz, ob ſie groß oder klein ſein ſoll. Im Allgemeinen macht dann das Kreuz die Terz groß, und das Be die Terz klein; in Kreuztonarten wird das Bequadrat die Terz klein, in den Betonarten aber groß machen. Statt der Kreuze bei den Zahlen durchſtreicht man auch dieſelben: 2, 3, 4, 5, 6, 7. In folgenden Beiſpielen hat die Note C verſchiedene Bezifferung, um zu zeigen, welcher Akkord durch die verſchiedene Bezifferung hervorgerufen wird.



Auch in den alten Choralbüchern waren die Bäſſe beziffert, über dieſen ſtand in einem beſondern Syſtem die Choralmelodie, der Organiſt hatte daher nach den Zahlen die Mittelſtimmen zu greifen; z. B.



Die Querſtriche (—) über einer Baßnote bedeuten, daß die Harmonie der vorhergehenden Baßnote beibehalten wird. Viadana in Italien (1606) wird als Erfinder der Bezifferung genannt, allein Baini, Kapellmeiſter in Rom u. A. meinen, daß dieſelbe ſchon vor Viadana zu finden ſei.

Beiſpiele für Schüler ſiehe die wiederholt angeführten „Generalbaß-Uebungen" von B. Widmann.

Fünfundzwanzigſtes Kapitel.

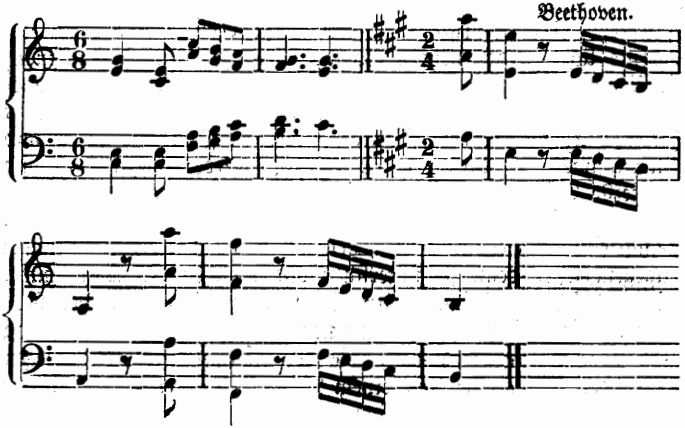
Vom Stimmenweſen.

Das Wort Stimme wird in ſehr vielſeitiger Bedeutung gebraucht. Hier haben wir es meiſt mit den Stimmen zu thun, die nach Verſchiedenheit der Klangerzeugung der Vokal- oder Geſangsmuſik oder der Inſtrumentalmuſik angehören. In Anſehung der größern und geringern Wichtigkeit einer Stimme unterſcheidet man Haupt- und Nebenſtimmen. In der Kunſtſprache nennt man

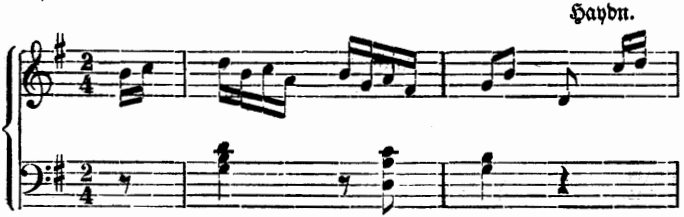
Hauptstimmen diejenigen Stimmen, in welche die herrschende Melodie (Hauptmelodie) gelegt ist, indem letztere sich dadurch vor den übrigen Stimmen auszeichnet, mehr hervortritt und die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf sich zieht. Sie liegt meist in der obersten Stimme, doch kann sie auch in eine tiefere gelegt werden. Nebenstimmen nennt man die begleitenden Stimmen, die die Hauptstimme durch ihre harmonischen Töne unterstützen und heben. In Ansehung der Lage einer Stimme unterscheidet man Oberstimme, Unterstimme, Mittelstimmen und äußere Stimmen. Die Oberstimme liegt in der höhern Tonlage über den andern Stimmen; die Unterstimme heißt die tiefste Stimme, der Baß, im Allgemeinen diejenige Stimme, welche die tiefsten Noten eines Satzes zu spielen hat; die Mittelstimmen liegen zwischen der Ober- und Unterstimme; die äußeren Stimmen werden die höchste und die tiefste Stimme genannt. Die Prinzipalstimme in Concertstücken oder die Haupt- oder Concertstimme ist die Soloparthie, die nur einfach besetzt wird. Die Ripienstimme ist der Solostimme entgegengesetzt, denn sie unterstützt und begleitet die Solostimme. Die verschiedenen Stimmen der Orgel (Orgelstimmen) heißen Register. Die Stimmenführung nennt man die Art der Führung einer oder mehrer Stimmen, wie der Tonsetzer sie sich bewegen läßt, oder wie er sie von einem Ton zum andern führt. Unter einer richtigen und guten Stimmenführung versteht man, daß die Fortschreitung einer jeden Stimme möglichst melodisch sei, daß sie keine unnatürlichen Sprünge mache und von allen verbotenen Fortschreitungen in reinen Quinten und Oktaven gesäubert sei. Die Benennung eines Tonstücks hängt auch von der Anzahl der Stimmen ab. Daher nennt man ein einstimmiges Stück: Solo; jedoch betrifft diese Benennung auch Stücke, die auf einem Instrumente ausgeführt werden wie das Pianoforte und Orgel, obgleich auf diesen Tasteninstrumenten mehr als eine Stimme zur Verwendung kommt, indem Melodie und Harmonie vollständig darauf auszuführen sind. Ein zweistimmiges Stück heißt Duett oder Duo; ein dreistimmiges Trio in der Instrumentalmusik, in der Gesangs-

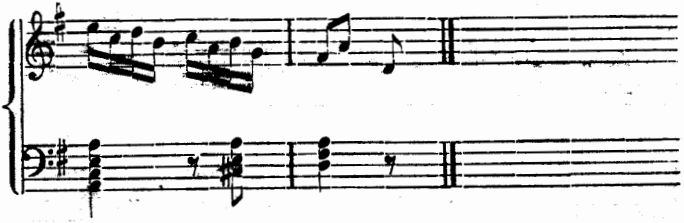
muſik Terzett; ein vierſtimmiges Quartett oder Quatuor; fünfſtimmig iſt das Quintett, ſechsſtimmig das Sextett, ſiebenſtimmig das Septett, achtſtimmig das Octett oder Ottet, neunſtimmig das Nonett. Die Stimmen eines Muſikſtückes können in verſchiedener Weiſe unter ſich fortſchreiten:

1) Alle Simmen können im vierſtimmigen Satze rhythmiſch gleiche Motive beſitzen, z. B.

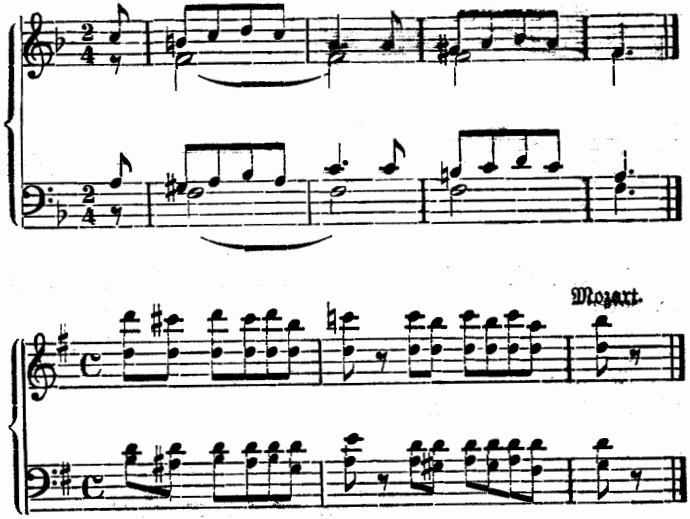


2) Können drei Stimmen gleiche Motive und deren Bewegung haben, während eine beſondere Stimme ein anderes Motiv hat:



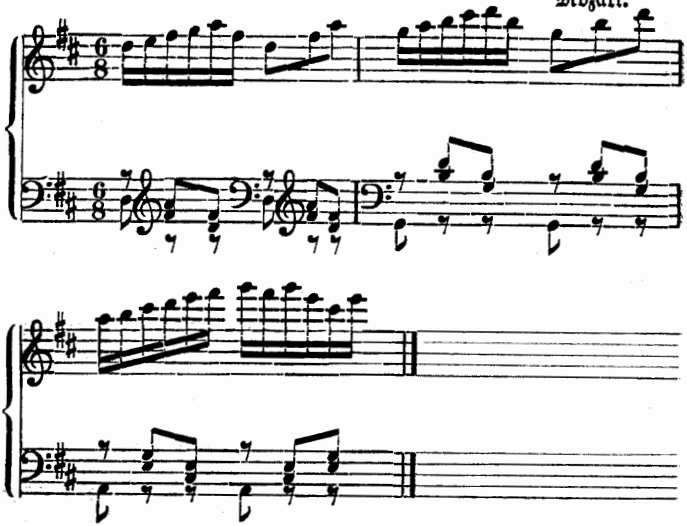


3) Können zwei Stimmen gleiche Motive haben, während die andern Stimmen liegen bleiben:



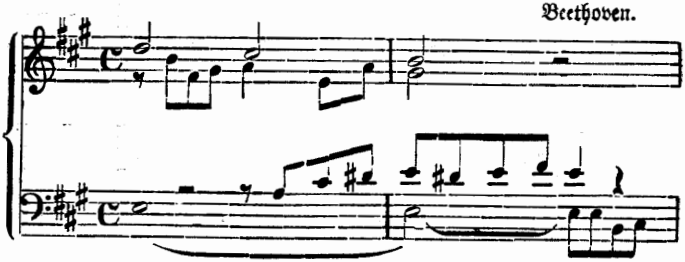
4) Können zwei Stimmen verſchiedene und zwei Stimmen gleiche Motiv haben:

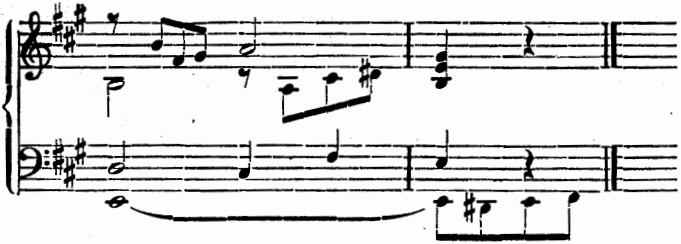
Mozart.



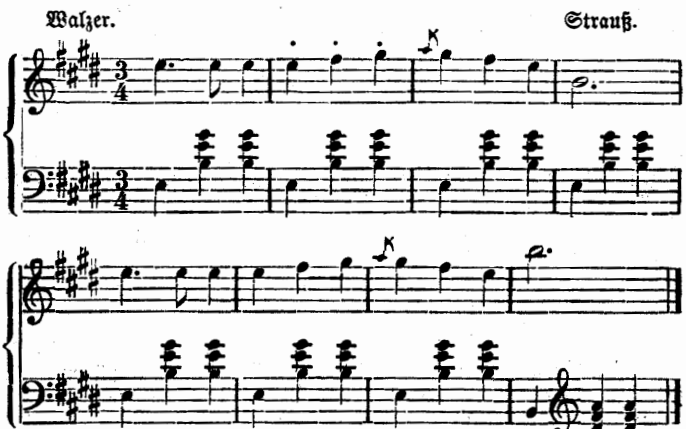
5) Alle vier Stimmen können auch vier ſchiedenene Motive haben:

Beethoven.





Wenn der Schüler zur Uebung in einem Muſikſtück die Motivverſchiedenheiten unterſucht, ſo wird er finden, daß dieſe ſtets gemiſcht erſcheinen. Die Bevorzugung einer beſonderen Art Motivenführung in den Stimmen bedingt theilweiſe der Charakter des Stückes. Tritt eine Stimme allein melodiſch vor, ſo nennt man dies homophone Satzweiſe, oder ein homophones Stück:



Die homophone Satzweiſe iſt beſonders in Tänzen am allermeiſten zu finden, auch in Geſängen, wenn eine Soloſtimme

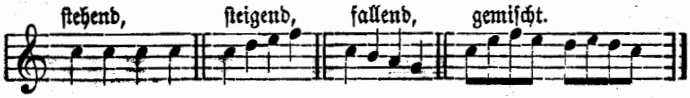
glänzend hervortreten soll. Entgegengesetzt der homophonen Satzmanier ist die polyphone Satzweise wie in dem Beispiele bei 5), wo jede Stimme ihren besondern Gang geht, was bei rein vierstimmigen Gesängen, auch bei Quartetten für Saiteninstrumente der Fall ist. Nicht selten findet man die homophone und phylophone Satzweise in verschiedener Mischung.

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

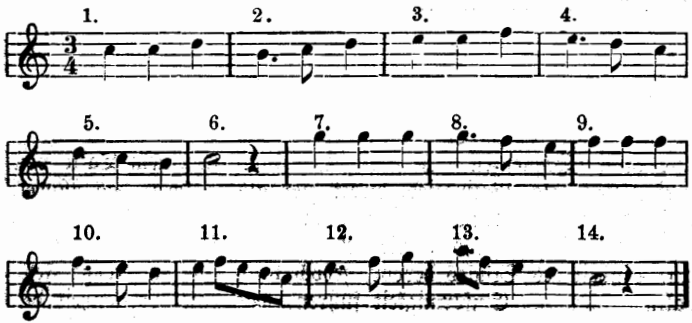
Von der Zergliederung eines musikalischen Gedankens.

Die Grundzüge eines musikalischen Gedankens bestehen naturgemäß aus einer Aufeinanderfolge von Tönen, die einen gewissen Sinn geben, gleich einem Satze von Wörtern, der einen bestimmten Gedanken ausdrückt. Der Noteninhalt einer Melodie, oder die einzelnen Bestandtheile der Takte enthalten kleine Notenfiguren, auch Motive genannt, die als vereinzelte Glieder zusammengestellt in kleinern und größern Rhythmen, Perioden und Abschnitte bilden, die zusammen einen vollendeten Satz geben. Vor dem Niederschreiben eines musikalischen Gedankens muß schon in der Idee liegen, was man componiren will, vielmehr welcher Form der Gedanke angehören, ob er ein Lied oder ein Tanz oder ein anderes Stück werden soll, damit er, (der Gedanke) nach den Grundsätzen des symmetrischen Zeitmaßes eingerichtet wird. In dem 23. Kapitel über den Rhythmus finden wir schon die Zergliederung der einzelnen Perioden. Die symmetrische Gruppirung der Takte hat zur Folge, daß die Periode einer andern Periode, oder der einzelne Abschnitt einem andern Abschnitte im Gleichmaße gegenüber steht. Die Verbindung der melodischen Glieder in einem Tonstücke hat gewissermaßen Aehnlichkeit mit den Gliedern aus dem Sprachbau einer Rede. Die Figuren einer Taktgruppe kann man in drei ver-

ſchiedene Bewegungsarten eintheilen, welche auch vermiſcht werden können:

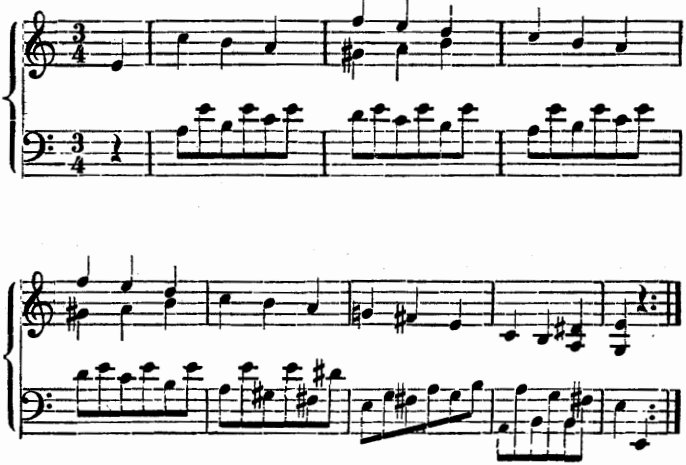


Unſer Gefühl verlangt gleichſam die Miſchung der ſteigenden und fallenden Figuren, wenn die Melodie nicht monoton werden ſoll. Wenn auch die melodiſchen Figuren ſelbſt in klaſſiſchen Werken öfters nur Wiederholungen, Verſetzungen und Umkehrungen derſelben ſind, ſo iſt doch die Art ihrer Zuſammenſtellung in ſo geiſtreicher Weiſe geſchehen, daß von Monotonie nichts zu verſpüren iſt, wie z. B. viele Präludien in J. S. Bach's „wohltemporirten Clavier." Wiederholungen einer Figur nennt man auch Sequenzen, z. B. wie in folgender Melodie:

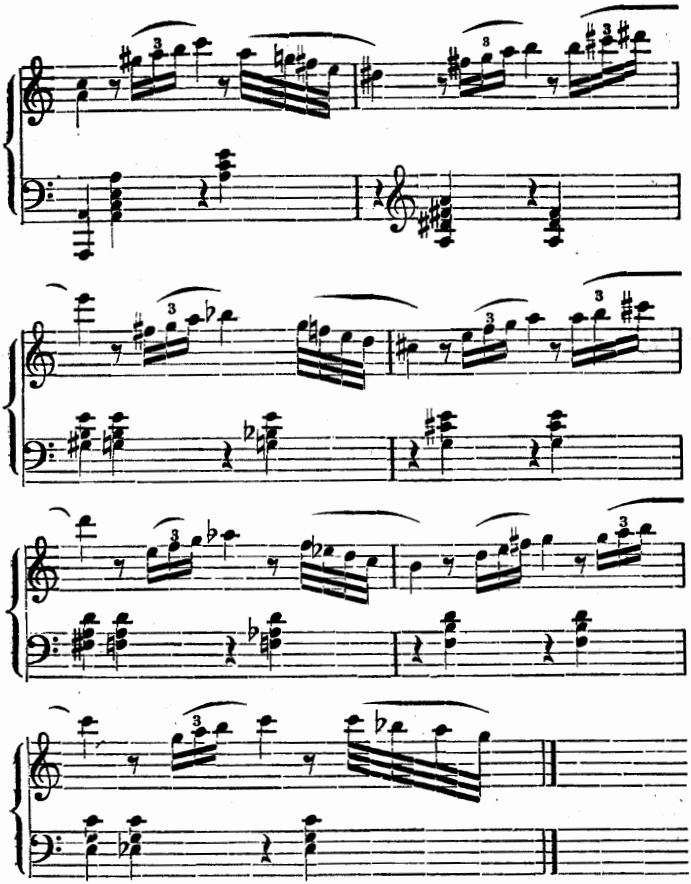


Hier bilden Takt 1. 3. Sequenzen, Takt 2. 4. 8. 10. 12. ebenfalls, welche bei 2. 12 ſteigen und bei 4. 8. 10. fallen; ferner ſind Takt 7. 9., eben ſo Takt 4. 11. und 6. und 14. auch Sequenzen. Aus einer Sequenz kann ſogar eine ganze Periode gebildet werden:

Minore im Scherzo. Beethoven, Sonate Op. 2.

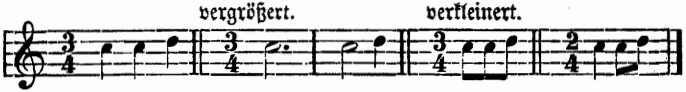


Auch der zweite Theil dieſes „Minore“ von 16 Takten beſteht aus lauter Sequenzen. Jede einzelne Figur in einem Takte von drei Noten, als Motivglied, bildet hier als Sequenz das Modell dieſer 24 Takte. Das Feſthalten an einer und derſelben Figur, welche ſich oft wiederholt, wie beſonders in Etuden, bringt zwar eine Einheit des Stückes hervor, jedoch kann eine zu ſtrenge Feſthaltung auch zur Einförmigkeit führen, was eine Trockenheit der Idee zur Folge hat. Dieſes zu verhüten, kann man ein- und dieſelbe Figur auf verſchiedene Weiſe umbilden. Die Umbildung kann in mannichfaltiger Art geſchehen, in harmoniſcher Hinſicht, und bezüglich der Melodie auch durch Verſetzung auf andere Tonſtufen in melodiſcher Weiſe, wie z. B. in der Mozart'ſchen Sinfonie C dur mit der Schlußfuge im erſten Satze:

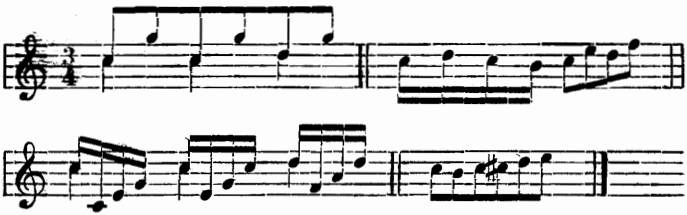


In mehrfach veränderter Weiſe findet dieſe Figur auch im Baſſe ihre Verwendung in dem erſten Satze dieſer Sinfonie.

Rhythmiſch kann eine Figur geändert ſowohl in der Vergrößerung als auch in der Verkleinerung erſcheinen, z. B.



Die Umbildung einer Figur iſt in Variationen ſehr gebräuchlich, z. B. die vorhergehende Figur:



Wie nun ſich die kleinſten muſikaliſchen Gedanken aneinanderreihen und Rhythmen bilden, dieſe zu Perioden anwachſen und die Perioden ſich zu einem Satze vereinigen, das iſt freilich nicht Sache des Verſtandes, ſondern der Eingebung des Geiſtes; denn der Verſtand ſieht nur, ob die Zuſammenſtellung in melodiſcher und rhythmiſcher Hinſicht in wohlgeordneter Folge geſchehen iſt, und das Ohr entſcheidet, ob die Erfindung eine glückliche war, oder nicht. Eine einzelne Melodie, die in einem ausgeführteren Tonſtück der Hauptgedanke iſt, nennt man auch das Thema. Die Bearbeitung eines Thema's wird daher auch eine thematiſche Bearbeitung genannt. Wenngleich in einem größern Tonſtücke der Hauptgedanke als Hauptthema vorherrſcht, ſo iſt dieſes noch nicht allein hinreichend, das Tonſtück mit deſſen Bearbeitung auszufüllen, es kommen daher noch Nebengedanken oder Nebenthemas vor, die dem Ganzen Schatten und Licht geben, und dem Ohre ein befriedigendes Bild einer beſonderen Empfindung verleihen. Bei der Be-

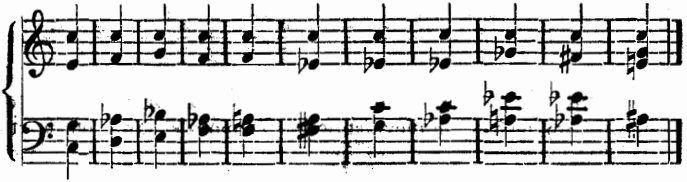
trachtung der Zergliederung eines musikalischen Gedankens ist noch zu bemerken, daß bei den Einschnitten der Melodien einer Periode bald vollkommene, bald unvollkommene Ruhepunkte eintreten, die man Schlüsse nennt, wodurch die einzelnen Perioden abgegrenzt werden; zu diesen Schlüssen, von denen im 14. Kapitel die Rede war, die entweder auf die Tonika, oder auf die Terz und Quinte des Dreiklangs fallen, gehört noch die figurirte oder Bravourcadenz, die gewöhnlich am Schlusse eines Concertstücks oder einer Bravourarie meist zur Harmonie der Dominante, aus Passagen (im Gesange Rouladen genannt) und Trillern bestehend, vorkommt.

Ausführlicher ist dieses Kapitel behandelt und mit vielen Beispielen und Aufgaben versehen in der schon angef. „Formenlehre" von B. Widmann.

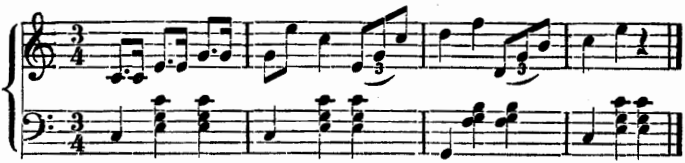
Siebenundzwanzigstes Kapitel.

Von der Begleitung.

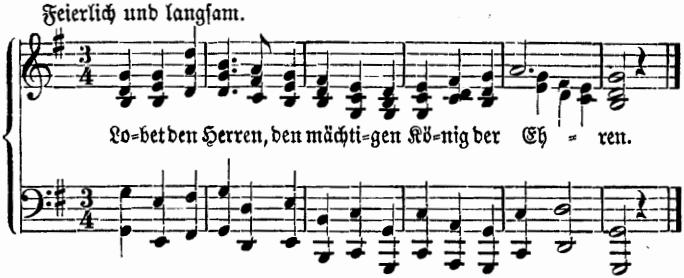
Unter Begleitung versteht man im Allgemeinen die Harmonien, welche in besonderen Figuren nach Willkür des Componisten nach Maßgabe des Charakters und des Tempos zu einer oder mehrern Melodien gesetzt werden, natürlich mit Berücksichtigung der Eigenthümlichkeiten der dazu benutzten Instrumente. Schon in dem 9. Kapitel: „Von den Akkorden", ist bezüglich der Dreiklänge und Septimenakkorde und im 10. Kapitel: „Von dem Gebrauche der Akkorde", ist darauf hingewiesen worden, daß in der Dur- und Molltonleiter, woraus die Melodien gebildet werden, jeder einzelne Ton verschiedenen Harmonien angehören kann, z. B. der Ton c:



Manche Volkslieder und beſonders auch die Tänze erfordern öfters nur zwei Akkorde, den Dreiklang der Tonika und den Hauptſeptimenakkord der Quinte, zu ihrer Begleitung, wegen der Einfachheit ihrer Melodie; z. B. folgende Tyroler Volksweiſe:

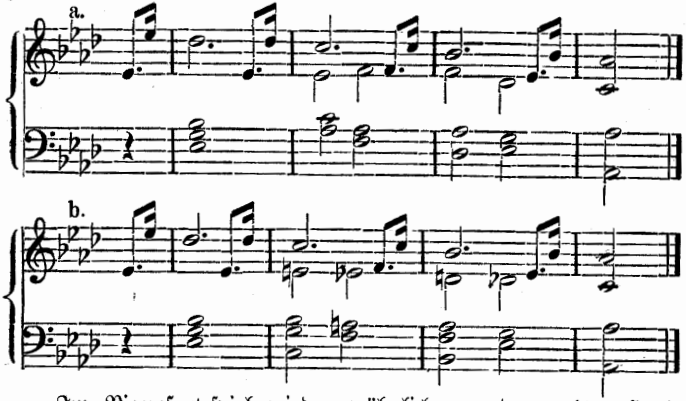


Auch der weitere Verlauf dieſer Melodie läßt keine andere Harmonie zu. In Kirchenliedern und Chorälen, wo in Folge ihres Charakters eine moderne Begleitung in Figuren unpaſſend und daher nicht zuläſſig, iſt es nothwendig, faſt jedem Ton der Melodie eine beſondere Harmonie zu geben, was auch ſchon das langſame Tempo erfordert, um die Melodie nicht monoton erſcheinen zu laſſen. Beſonders iſt dies bei alten Melodien erforderlich, da dieſe keine Ausweichungen in entfernte Tonarten machen; z. B.:

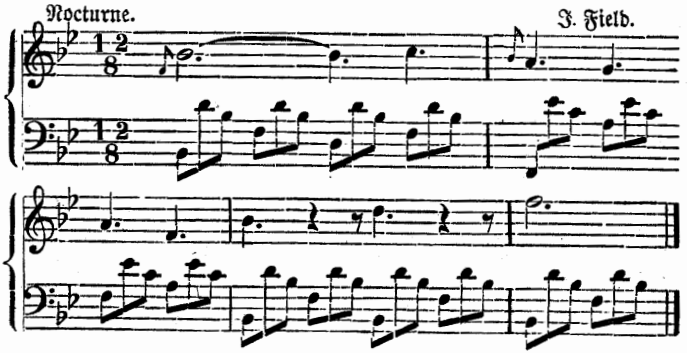


Durch ein ſolches Verfahren erhält die Melodie etwas Feierliches, Kirchliches. Manche einfache Tonphraſe kann durch eine geſchickte und geniale Harmoniſirung in der Begleitung außeror=

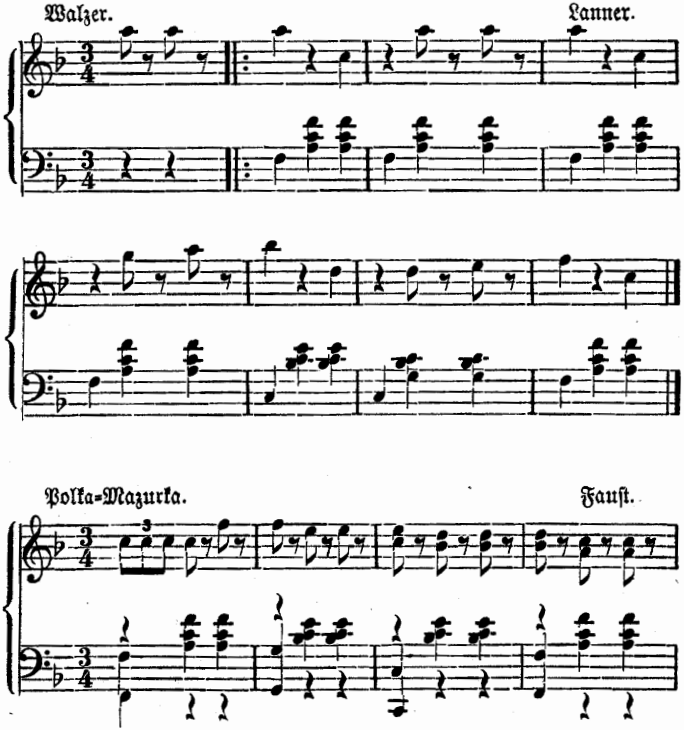
deutlich gewinnen. Man sehe folgendes Stückchen Melodie, bei a. einfach harmonisirt, bei b. aber von Rossini in seinem „Stabat mater“ äußerst gelungen und interessant harmonisch begleitet:

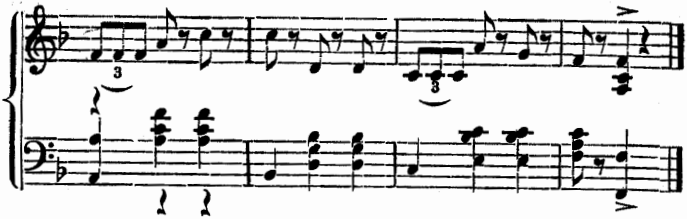


Im Pianofortespiel wird gewöhnlich von der rechten Hand die Melodie ausgeführt, während die linke Hand die Begleitung übernimmt:

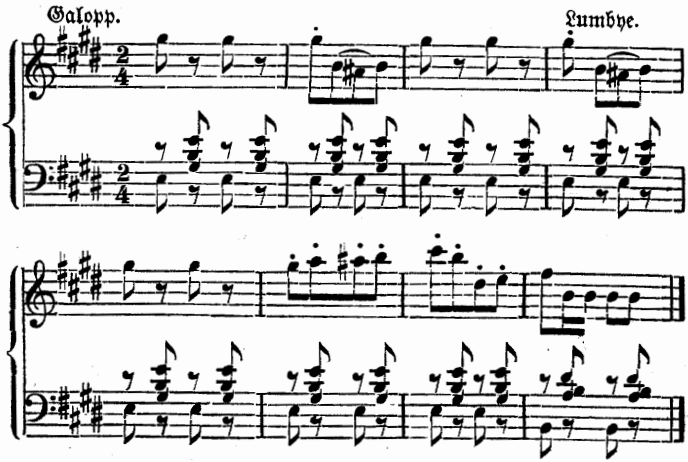


In den jetzigen Tänzen iſt es hauptſächlich gebräuchlich, daß zur Begleitung in dem Walzer, der Mazurka, der Polka-Mazurka und der Tyrolienne der Baß das erſte Viertel eines jeden Taktes anſchlägt und die Mittelſtimmen in vollen drei- oder vierſtimmigen Akkorden, mit wenigen Ausnahmen, nachſchlagen, was gewiſſermaßen der Rhythmus dieſer Tänze erfordert, z. B.:

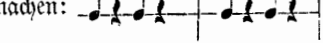


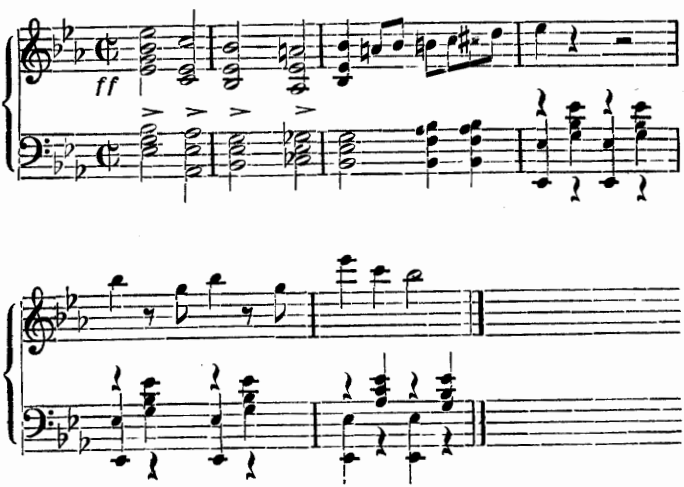


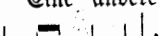
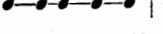
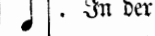
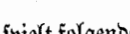
Im letzten Takt einer Periode oder eines Theils kommt hier der Accent allemal wie bei der Mazurka auf das zweite Viertel. In dem Galopp ſchlägt der Baß das erſte und dritte Achtel an und die Mittelſtimmen haben das zweite und vierte Achtel nachzuſchlagen:



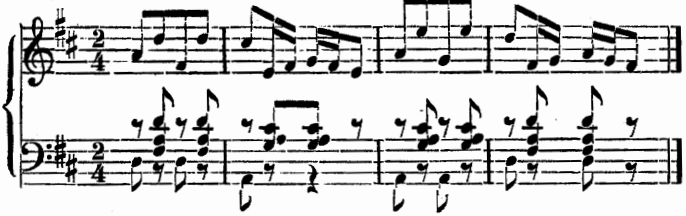
Der Geſchwindmarſch hat eine ähnliche Begleitungsweiſe mit kleinen Abänderungen, die die Melodie mit ſich bringt, indem die Begleitung manchmal, beſonders zu Anfange des Marſches,

mit der Melodie gleichen Schritt hält. Die Hauptsache der Begleitung einer Marschmelodie besteht darin, daß der Baß die halben Takte markirt, da jeder Takt in zwei Schlägen die Marschirenden veranlaßt, zwei Schritte zu machen:  z. B.:

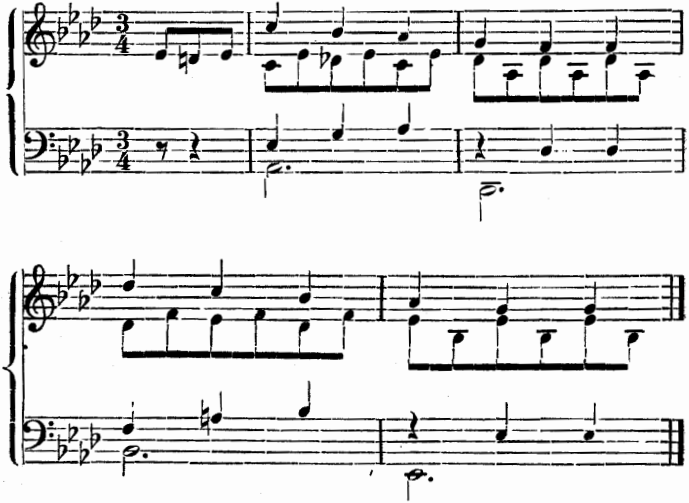


Eine andere begleitende Figur ist auch sehr oft folgende:  ; ähnlich ist sie der im langsamen Marsche mit punktirter Note im zweiten Viertel:  . In der Polka spielt folgende Begleitungsfigur eine Hauptrolle:  oder:  z. B.:

Polka. Strauß.

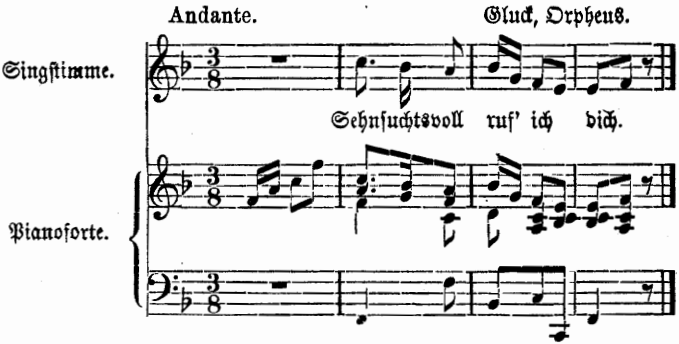


In Pianoſtücken kann auch, ſtatt der linken Hand, der rechten ein Theil der Begleitung zufallen, was ſehr oft geſchieht, z. B.:

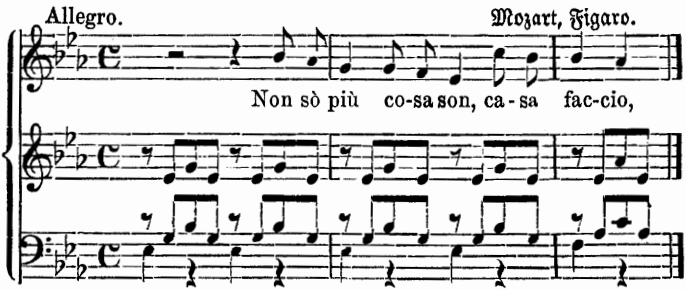


Bei Liedern, welche mit Begleitung des Pianoforte geſchrieben, ſteht dieſe Begleitung in einem beſondern Syſtem unter der Sing=

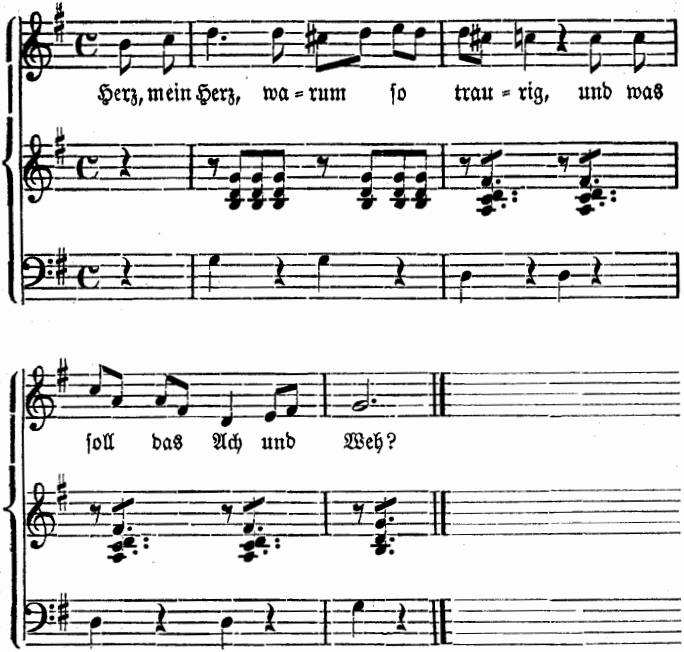
ſtimme; je nach dem Ermeſſen des Componiſten liegt auch theilweiſe die Melodie der Singſtimme mit in der Begleitung:



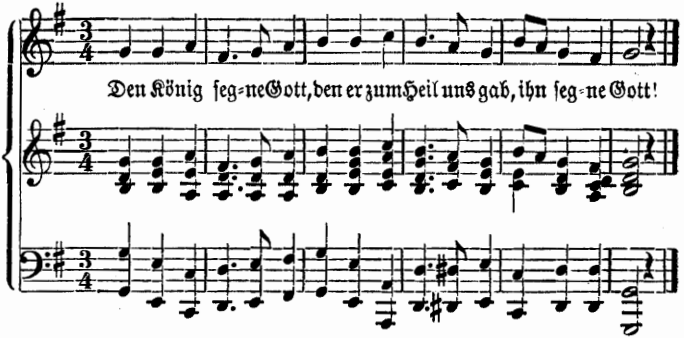
Doch hat die Melodie meiſt, als ſelbſtſtändig, ihre eigenen Begleitungsfiguren, die oft aus gebrochenen Akkorden beſtehen, z. B.:



Die Begleitung hat ſehr oft auch Triolenfiguren, wie z. B. in Beethoven's „Adelaide." Da die Art der Begleitungsfiguren wie die Melodie in ihrem Zuſchnitt gewiſſermaßen auch der Mode unterworfen waren, ſo muß man ſich hüten, die Begleitung zopfig zu machen, wie z. B.:



Daher muß man ſich die Begleitungen der Lieder neuerer Zeit anſehen, um ihre neuern Begleitungsformen kennen zu lernen. Nationallieder und andere einfache Geſellſchafts= und Trinklieder begleitet man am beſten mit Akkorden, welche mit der Melodie gleichen Schritt halten, giebt ihnen keine beſondere Begleitungsfigur und legt die Melodie mit in die Begleitung, da ſolche Lieder gewöhnlich nur von einer Menge geſungen werden, z. B.:



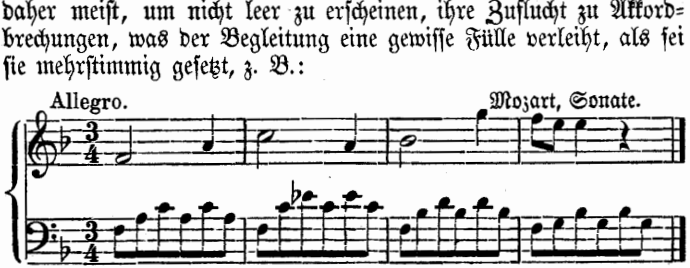
Ob die beſondere Begleitung der Figuren in Vierteln, Achteln, Sechszehntheilen oder Triolen u. ſ. w. gemacht werden müſſe, das hängt natürlich von dem Tempo und dem Charakter der Melodie ab, denn man kann z. B. eine ſanfte, ruhige Melodie doch nicht mit rauſchenden Figuren begleiten, was ganz verfehlt ſein würde, denn die Begleitung iſt nur die harmoniſche Unterſtützung einer Soloſtimme, d. h. einer, von einer menſchlichen Stimme oder auch von irgend einem beliebigen Inſtrumente geführten Hauptmelodie. Die Begleitung darf auch nicht die Melodie unterdrücken oder beherrſchen, ſondern muß ſich derſelben anſchmiegen, da ſie den Zweck hat, die Hauptſtimme näher zu charakteriſiren und dadurch die Wirkung zu erhöhen. Sie hat auch die melodiſchen Lücken auszufüllen, wenn die Melodie durch eine oder mehrere Pauſen unterbrochen wird, um dadurch die Glieder der Melodie näher zu verbinden. In größern Concertſtücken, wo das Soloinſtrument oder die Prinzipalſtimme ſich am meiſten geltend macht, iſt daher die Begleitung ſehr untergeordnet und beſteht meiſt aus dem Saitenquartett (2 Violinen, Bratſche und Baß), und nur im Tutti, wo die Prinzipalſtimme ſchweigt, treten die übrigen Stimmen der Holz= und Meſſinginſtrumente nebſt den Schlaginſtrumenten ein. Die Begleitung nimmt gewöhnlich die mittlere Region, die kleine und ein=

gestrichene Oktave, ein, (der Baß hat natürlich die tieferen Oktaven), besonders wenn sich die Solostimme in der höhern Region bewegt. Auch hat sich die Begleitung nach der Solostimme zu richten, und im Tempo nachzugeben, wenn der Solospieler eine Stelle in seinem Solovortrag langsamer (ritardando) oder schneller (con moto) nimmt. Je nach dem Charakter eines Tonstücks muß die Begleitung sich der Melodie genau anschließen, daß beide als unzertrennlich das treue Bild einer Seelenstimmung geben.

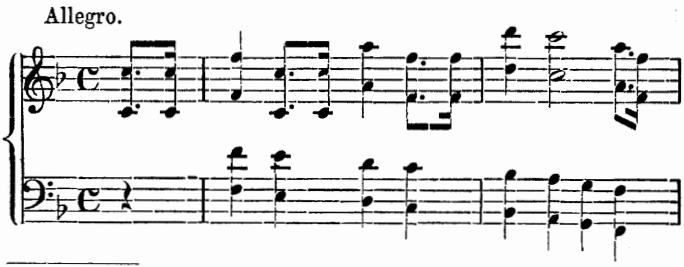
Achtundzwanzigstes Kapitel.

Melodie und Harmonie.

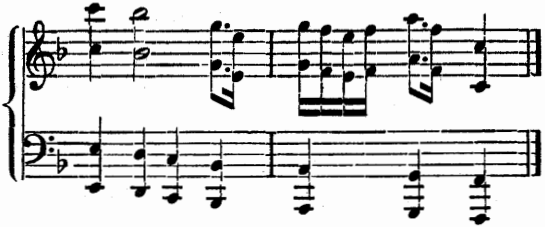
Melodie und Harmonie sind in einem Tonstück stets vereinigt, ausgenommen bei Uebungsstücken für einzelne Instrumente, die nur einen Ton auf einmal geben können, wie die verschiedenen Blasinstrumente. Auf Tasteninstrumenten ist es möglich, Melodie und Harmonie zugleich auszuführen, oder auch, wenn mehre Instrumente bei einem Tonstücke vereint mitwirken. Melodie ohne Harmonie ist nicht gut denkbar. Selbst in Unisonostellen, wo jede Stimme ein und denselben Ton in verschiedenen Oktaven hören läßt, sind die Töne einer solchen Unisonomelodie den Gesetzen der Harmonie unterworfen. Schon im zweistimmigen Satze muß die Harmonie deutlich bemerkbar sein. Die begleitende Stimme einer Melodie nimmt daher meist, um nicht leer zu erscheinen, ihre Zuflucht zu Akkordbrechungen, was der Begleitung eine gewisse Fülle verleiht, als sei sie mehrstimmig gesetzt, z. B.:



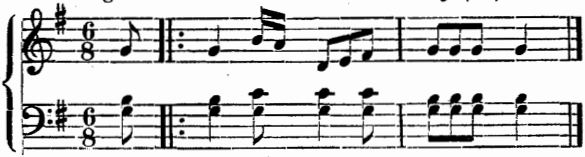
In dieſem Beiſpiele ſieht man, daß die Begleitungsfigur der linken Hand in ihrer Akkordbrechung das Gehör durchaus nicht in Zweifel läßt, welche Harmonie der Melodie beigegeben iſt. Ein richtiger zweiſtimmiger Satz bietet mehr Schwierigkeiten in der Ausführung ſeiner Combination als ein mehrſtimmiger, wegen der Auslaſſungen der Intervalle (wovon im 10. Kapitel die Rede war). Es iſt jedenfalls ein großer Fehler, wenn der Schüler ſich gleich im mehrſtimmigen Satze verſuchen will, denn der gute zweiſtimmige Satz iſt die beſte Grundlage eines drei-, vier- und mehrſtimmigen Satzes;*) wo dieſe Grundlage fehlt, wird ſich die Kunſt eines reinen Satzes niemals zeigen, denn der rein zweiſtimmige Satz findet auch in den vollſtimmigſten Tonſtücken ſeine Verwendung, beſonders wo zwei Stimmen ganz ſelbſtſtändig ſich fortbewegen und gleichſam zwei verſchiedene Melodien bilden, die gewiſſermaßen keine anderen Ausfüllſtimmen zulaſſen. In ſolchen Fällen werden auch öfters dieſe zwei Stimmen von verſchiedenen Inſtrumenten in verſchiedenen Oktaven verdoppelt. Man ſehe folgende Stelle aus Roſſini's Oper: „Le Siège de Corinth:“



*) Da dem Schüler der vierſtimmige Satz in der Bearbeitung leichter fällt als der zweiſtimmige, ſo laſſen manche Lehrer den vierſtimmigen eher als den zweiſtimmigen vornehmen.

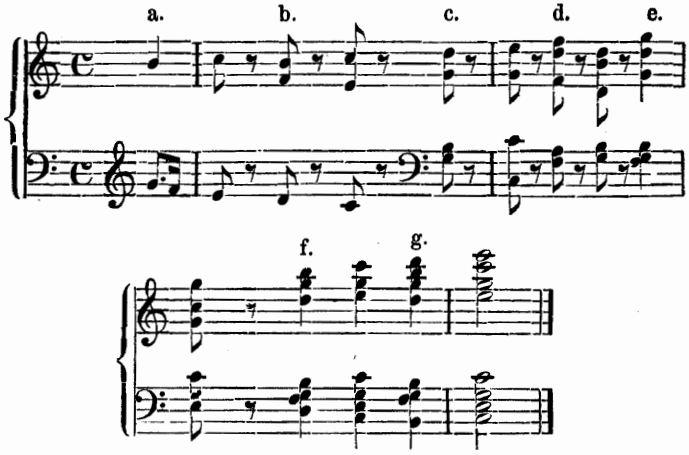


Der dreiſtimmige Satz bietet ſchon etwas weniger Schwierigkeit in der Behandlung, da eine Stimme mehr zu Gebote ſteht, z. B.:



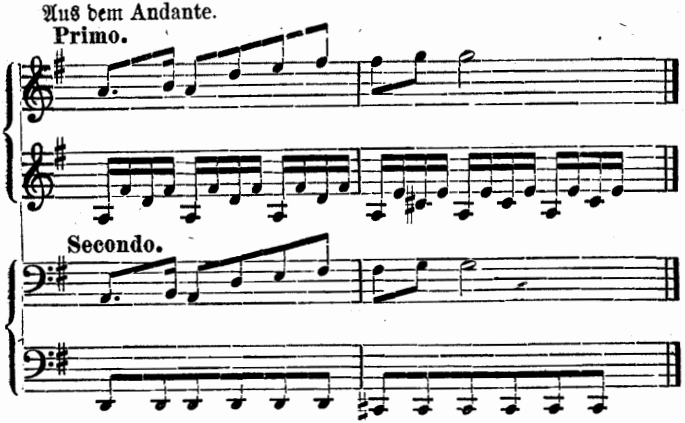
Der Dreiklang iſt im dreiſtimmigen Satze zwar vollſtändig zu geben, jedoch muß bei den Septimenakkorden ein Intervall ausgelaſſen werden, weil zu letztern vier Intervalle gehören. Auch iſt die Auslaſſung eines Intervalls im Dreiklange nicht zu umgehen, wenn der Grundton ſchon verdoppelt iſt, was aus dem vorhergehenden Beiſpiele von Haydn zu erſehen iſt, wo die Quinte des G dur-Dreiklanges (d) fehlt. — Im vierſtimmigen Satze können die Intervalle der Akkorde vollſtändig benutzt werden und der Dreiklang muß eines ſeiner Intervalle verdoppeln, um vierſtimmig zu erſcheinen. Jedoch bezüglich der richtigen Auflöſung eines diſſonirenden Tones und um die Stimmen melodiſch fließend zu machen, auch um verbotenen Fortſchreitungen zu entgehen, muß doch zuweilen dieſes oder jenes Intervall ausfallen. Wie ſchon bemerkt, darf das fehlende Intervall kein Ton ſein, welcher zu den weſentlichen Kenn-

zeichen des Akkords gehört. Der rein vierſtimmige Satz findet beſonders ſeine Verwendung in der Geſangsmuſik ohne alle Begleitung, in dem Choral, der Motette und andern Chören in der geiſtlichen und weltlichen Muſik. Im Grunde genommen iſt jede anſcheinend mehr als vierſtimmige Muſik, ſelbſt die vollſtimmigſten Sätze, faſt immer nur vierſtimmig, denn in einer fünf-, ſechs- und noch mehrſtimmigen Muſik ſind die Intervalle des Dreiklangs und der Septimenakkorde in verſchiedenen Oktaven nur Verdoppelungen. Selbſt der urſprünglich fünfſtimmige Nonenakkord wird faſt immer nur vierſtimmig benutzt. Die meiſten Tonſtücke enthalten eine Miſchung des zwei-, drei- und vierſtimmigen Satzes. Am auffallendſten iſt letzteres in der Pianofortemuſik, z. B.:

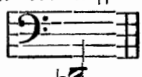


Bei a. zweiſtimmig, bei b. drei-, bei c. vier-, bei d. fünf-, bei e. ſechs-, bei f. ſieben-, bei g. achtſtimmig. Melodie und ihre Harmonie als Begleitung müſſen in ihrer Vereinigung ſtets zu einander paſſen. Erſtere wird, um ſie mehr hervortreten zu laſſen, oft

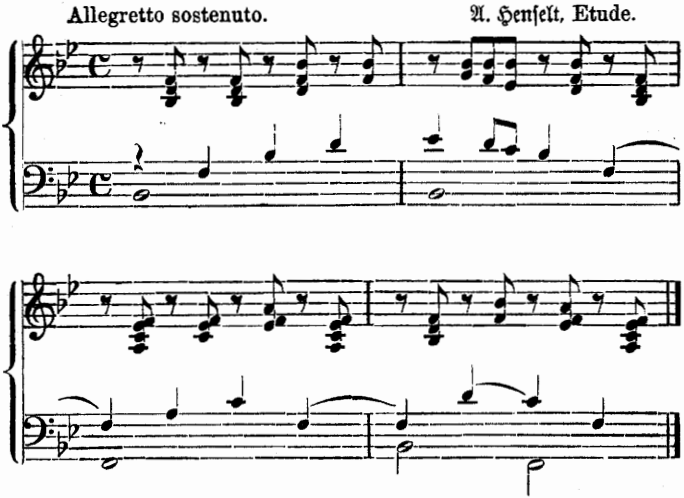
eine Oktave höher oder tiefer verdoppelt, doch kann die Verdoppelung auch zwei Oktaven tiefer geſchehen, wie im folgenden Beiſpiele aus Mozart's D dur-Sonate für vier Hände:



Je vollſtimmiger ein Tonſtück geſetzt iſt, deſto mehr ſind die Intervalle der Akkorde verdoppelt worden. Die meiſten Forteſtellen eines Tonſtücks erfordern gewiſſermaßen die Vollſtimmigkeit durch viele Verdoppelungen der Intervalle der Akkorde, wogegen die Pianoſtellen eine ſtarke Verdoppelung weniger dulden. Bei der Verdoppelung iſt zu beobachten, daß die Mitteltöne (oder die mittlere Tonlage) am meiſten in Anſpruch genommen werden; denn liegt die Melodie und die begleitende Harmonie weit auseinander, ſo wird dieſes keinen wohlthuenden Effekt machen. Beim Pianoforte iſt dieſes zwar weniger auffällig, mehr aber in Tonſtücken für das Orcheſter. Das Zunaheliegen zweier Inſtrumente in der tiefſten Region giebt beſonders bei Saiteninſtrumenten, z. B.



ein unverſtändliches Gebrumme. Wenn auch die Melodie als Hauptgeſang, als vorherrſchende Stimme angeſehen werden muß, als Gegenſatz zu der Begleitung, deren Stimmen eine untergeordnete Rolle ſpielen, ſo dürfen doch letztere nicht unmelodiös einherſchreiten und müſſen gewiſſermaßen Nebenmelodien bilden. Obgleich die Melodie meiſt in der höchſten Stimme liegt, ſo kann ſie doch auch in eine tiefere Tonlage verlegt werden, ſodaß die Begleitung höher als die Melodie zu liegen kommt, z. B.:



Auch kann die Melodie in die Baßlage verlegt werden, wie es bei den Baßarien der Fall iſt.

Neunundzwanzigstes Kapitel.

Bau und Form der Tonstücke.

So wie in der bildenden Kunst der Künstler nach einem von ihm aufgefaßten Gedanken, den ihm die Einbildungskraft schafft, seinem dazu erwählten Stoffe Gestalt und Form giebt, so muß auch der Componist seinen musikalischen Gedanken gleichsam verkörpern, und die Töne als Stoff oder Material mit einander verbinden, indem er sich in seinem Innern vorher ein klares Bild macht und dieses Bild zu einer bestimmten Form ausprägt. Die Toncombination wird von der Zeit bedingt, indem bestimmte Tonreihen in symmetrischer Ordnung vermöge ihres Rhythmus zu einem geregelten, zusammenhängenden Ganzen sich gestalten. Der Rhythmus (s. d. 23. Kapitel) hat einen großen Theil an dem Bau oder der Form eines Tonstückes, denn er macht letztere dem Ohre deutlich vernehmbar. So mannigfaltig die Tonstücke mit ihren, oft weit hergeholten Namen in ihrem innern Wesen, bezüglich ihrer Länge oder Kürze und ihres Charakters sind, sie mögen nun von den verschiedensten Musikorganen oder Instrumenten ausgeführt werden, so sind doch die scheinbar vielen Formen in vier Hauptformen zusammen zu fassen, welche wir in den vier Sätzen einer Symphonie oder einer Sonate oder in den Duetten, Trios, Quartetten u. s. w. für verschiedene Musikinstrumente finden. Die Form des ersten Satzes: Allegro (in der Symphonie oder Sonate) mit seinen verschiedenen Graden der Geschwindigkeit besteht aus zwei großen Haupttheilen, wovon der zweite Theil länger als der erste ausgesponnen ist. Der erste Theil hat vier Hauptperioden. Die erste Periode bringt ein Thema als ersten Hauptgedanken, welches die Tonart, aus welcher das Stück geht, feststellt. Die zweite Periode, als Uebergangsperiode, ist eine Art Vorbereitung (Präparation), vielmehr eine Modulation, meist nach der Quinte des Haupttons, (wenn das Stück aus einer Molltonart geht, nach der kleinen

Oberterz). Die dritte Periode ist als Mittelsatz des ersten Theils oder als zweiter Hauptgedanke meist eine Art Gesangsmelodie sanfterer Natur. Die vierte Periode ist der Schlußsatz oder die Schlußgruppe des ersten Theils in der Dominante, (in der Molltonart die Durtonart der kleinen Oberterz). Der zweite Theil bringt als fünfte Periode eine Art freie Fantasie, d. h. eine freie Behandlung und Mischung ihrer Themen, als Mittelsatzgruppe, welche Modulationen in entferntere Tonarten unternimmt. In der sechsten Periode erscheint das erste oder Hauptthema wieder. Die siebente Periode bildet eine Modulations- oder Uebergangsgruppe zur achten Periode, welche das zweite Thema enthält. Die neunte Periode ist der Schlußsatz, der gewöhnlich länger ausgesponnen ist, einen Anhang oder Coda hat und dem Ohre das Ende des Stückes deutlich vernehmbar macht. Es ist dem Componisten überlassen, die zwei Haupttheile durch Angabe von Wiederholungszeichen repetiren zu lassen oder nicht. In neuerer Zeit sind die zwei Haupttheile gewöhnlich ohne Reprisen. Geht nun z. B. ein Allegrosatz aus C dur, so würde sich die erste Periode in C dur bewegen; die zweite Periode eine Modulation in die Durtonart der großen Secunde, D dur, sein, damit die dritte Periode mit dem zweiten Thema in G dur eintreten kann. Die vierte Periode (als Schluß des ersten Theiles) würde in G dur schließen. Die fünfte Periode bilden nun meist Modulationen kürzerer oder längerer Art, worin sich die zwei Hauptmotive mit Nebenmelodien künstlich verweben. Die sechste Periode bringt das erste Thema wieder in C dur. Ueberhaupt bleibt von da an herrschend die Haupttonart C dur. In einem Allegrosatze aus A moll bewegt sich die erste Periode in A moll. Die zweite Periode ist eine Modulation nach G dur; die dritte Periode bewegt sich in C dur, worin auch die vierte Periode schließt. Der zweite Theil macht in der fünften Periode verschiedene Modulationen, leitet die sechste Periode, das erste Thema, in A moll ein, und hält diese Tonart bis zu Ende fest. Die Norm der Tonarten erleidet jedoch in dieser oder jener Periode Abänderungen und ist dem Ermessen des Componisten anheimgestellt.

Zuweilen ist auch das erste Allegro mit einer Einleitung oder Introduktion versehen, die keine bestimmte Form bedingt. Der zweite Satz einer Symphonie oder Sonate ist entweder ein **Adagio** oder **Andante**, oder eine andere Abstufung eines langsamen Tempos, ebenfalls in der Form des ersten Allegrosatzes, nur in gekürzter Weise und ohne Reprisen, da wegen des langsameren Tempos manche Bestandtheile der angedeuteten Form in Wegfall kommen, oder sich enger an einander anschließen, um dem Ganzen keine übermäßige Ausdehnung zu geben. Bisweilen ist das **Andante** ein einfaches Thema in zwei Theilen oder Klausen, welches mehr oder weniger auf mannigfaltige Weise variirt oder verändert wird: ein Thema mit Variationen. Der dritte Satz einer Symphonie heißt gewöhnlich Menuett oder Scherzo. Die Menuett als frei behandelte Tanzform ist ebenfalls in zwei Theilen, oder zweitheilig. Die einzelnen Theile sind, von der Tanzform abstammend, natürlich kürzer und bestehen bisweilen nur aus acht, zwölf oder sechszehn Takten; daher wird eine zweite Menuett angehängt, welche man fälschlich Trio nennt, nach welchem sich die erste Menuett ohne Repetition wiederholt. Die Benennung Trio kommt daher, weil die ältesten Menuetten blos zweistimmig gesetzt wurden, eine zweite angehängte Menuett aber dreistimmig; und da ein dreistimmiger Satz Trio genannt wird, nannte man die zweite Menuett Trio. Das Scherzo statt der Menuett ist eine freiere Ausbildung der Menuett in einem schnellern Tempo, welches ebenfalls mit einem Trio versehen wird. Die Menuett hat die zweitheilige Form im Allgemeinen, so wie das Lied, der Tanz und der Marsch, aber auch selbst die größten Sätze. Nach Bischer ist der Plan der Grundformen die zweitheilige Melodie, jedoch mit dem Unterschiede, daß sie die Perioden oder Theile zu größern Hauptsätzen erweitert, Neben- und Zwischensätze zwischen diese einschiebt, und den zweiten Theil mit mannigfaltigen Umgestaltungen des ersten bereichert, oft aus kleinen Anhaltspunkten größere Gedanken heraus entwickelt und erweitert. In dieser Form sind Tonschöpfungen von größerem Umfange, als besonders Instrumentalstücke, Sonaten- und Sym-

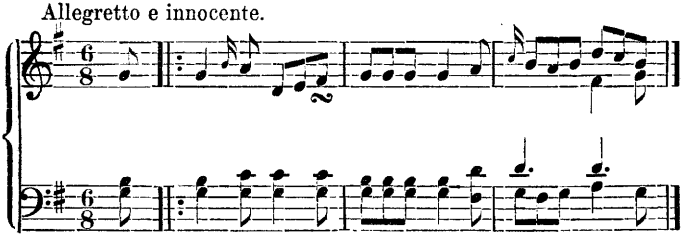
phoniensätze, Ouverturensätze u. s. w. verfaßt." — Der vierte, letzte Satz einer Symphonie oder Sonate, das Finale, führt diesen Namen, weil er das Endstück eines größeren Tonwerkes ist. Das Finale in meistens schneller Bewegung hat entweder die Form des ersten Allegrosatzes oder die Rondoform. Das Wort Rondo hat seine Abstammung von der alten Form des Rundgesanges (Rondeau), in welchem eine Melodie als Sologesang in mehreren Strophen fortgesetzt, jedesmal vom Chore ganz oder theilweise wiederholt wird. Die Rondoform wird nicht blos als Schlußsatz eines größeren Instrumentalwerkes, sondern auch als ein für sich bestehender Satz verwendet. Die zweitheilige Form findet sich auch im Rondo, und die Themen zeichnen sich durch einen leichten, muntern Charakter aus. Aehnlich wie in der Behandlung der Hauptform des Allegro wird ein zweites und drittes Thema durch Modulationen verbunden, oder sie treten in abgegrenzten Abschnitten frei ein. Das gewöhnliche Schema eines Rondosatzes ist folgendes: 1) Thema oder erster Hauptgedanke, 2) Mittelsatz, 3) Zweites Thema oder zweites Hauptmotiv, 4) Mittelsatz, 5) Wiederholung des ersten Themas, 6) Mittelsatz, 7) Drittes Thema, 8) Mittelsatz, 9) Zweite Wiederholung des ersten Themas, 10) Mittelsatz, 11) Wiederholung des zweiten Themas, 12) Schlußsatz oder Coda. Die Mittelsätze als Neben- oder Zwischensätze haben meist den Zweck, durch Modulationen das von Neuem eintretende Thema harmonisch einzuleiten und zu verbinden. Für den Lernenden wird es wohlgethan sein, Rondos verschiedener Meister durchzugehen und zu zergliedern, um sich einen richtigen Begriff von der Rondoform zu verschaffen. Abweichungen in derselben werden sich bald herausfinden lassen. Bei solchen Untersuchungen wird man bemerken, daß die Perioden des Rondos meistens für sich einzeln einen Abschluß nehmen, entgegengesetzt der Hauptform des Allegro, in welchem die Haupt- und Nebensätze mehr innig mit einander verbunden sind. Der Urtypus der Rondoform erleidet mancherlei Abweichungen, besonders in Hinsicht der Tonarten, in welchen die Motive, besonders in der Mitte eines Stückes, sich bewegen, denn durch enhar-

monische Wendungen können die Hauptgedanken in genialer Weise verarbeitet werden. Gekürzt wird die Rondoform durch Hinweglassung von Zwischensätzen, oder durch Kürzung der Themen und Mittelsätze, besonders bei der Wiederholung gegen den Schluß hin, wie es in den Rondinos der Fall ist. Die Hauptthemen müssen zu einander in einem gewissen Contraste stehen, damit sie bei ihrem Wiedererscheinen gleichsam aufs Neue überraschen, wenn auch die einzelnen Tonphrasen in besondern Wendungen an die Hauptmotive erinnern. Nicht selten benutzten Componisten dazu Anklänge fremder Volksweisen, was auch die Ueberschriften solcher Tonstücke schon andeuten, z. B.: Rondo à la turca, Rondeau espagnol u. a. —

In den Symphonien, Quartetten, Sonaten finden jedoch nicht allemal die vier genannten Hauptformen ihre Verwendung, denn öfters fehlt die Menuett oder das Scherzo, was besonders in den Concerten für ein Soloinstrument der Fall ist. In neuerer Zeit bilden die drei Sätze: Allegro, Adagio und Rondo in der verkleinerten Form des Concertino nur einen einzigen fortlaufenden Satz, indem sich diese drei Sätze an einander anschließen. Die kleine (kurze) leichte Sonate, Sonatine genannt, hat öfters nur zwei Sätze verschiedener Form. Der Tanz (selbst als höher ausgeführtes Kunstprodukt, wie Polca de Salon u. s. w.), das Lied, so wie andere Tonstücke hauptsächlich für Pianoforte: **Notturno, Ekloge, Serenata**, Lied ohne Worte, Ballade, Berceuse u. s. w. gehören meist nur der zweitheiligen Liedform an. Noch zu erwähnen ist die Variationenform. Die Variation (Veränderung) ist die Wiederholung eines einfachen, meist kurzen melodischen Themas, welches mannigfache Veränderungen erleidet. Im Grunde genommen ist die Variation keine besondere Form, da die dazu benutzten Thema's meistentheils der zweitheiligen Form angehören. Jedoch findet sie als Einzelform ihre Berechtigung, indem in größern Tonstücken durch die stete Festhaltung eines Themas durch Variirung neue Gestaltungen zum Vorschein kommen und die Durchführung eines musikalischen Gedankens gewissermaßen eine variirte

Form genannt werden kann. Die Variation ist das Ergebniß einer Veränderung durch Zergliederung und Verkleinerung der Hauptnoten einer Melodie mit eingemischten durchgehenden Nebennoten oder Wechselnoten, sowie melodischen Verzierungen. Die ursprüngliche einfache Form eines Themas wird verändert durch andere Modulationen, andere Begleitung, andere Tonart, Taktart und andern Rhythmus. Die Figuration oder die Figuren eines Motives werden daher harmonisch und melodisch verändert. Man unterscheidet eine strenge und freie Variation. Die Hauptsache bei der strengen Variation ist, daß in ihr, trotz ihrer verschiedenen Modifikationen, die Grundzüge der Melodie nicht unterdrückt werden, damit der Hauptgesang nicht aus dem Gedächtnisse verwischt wird. Das sind die Variationen im eigentlichen Sinne.

Die freie Variation ist die Durchführung eines größeren Satzes, was viele Andante's in den Symphonien, Sonaten, Quartetten für Instrumente nachweisen. Auch die sogenannte Paraphrase (Umschreibung) ist eine Art freie Variation. Letztere kommt auf mancherlei Weise zur Verwendung, z. B. der erste Satz der G dur-Sonate von J. Haydn mit folgendem Anfang:



gehört ganz der Variationenform an, denn die zwei Themen, das erste in G dur von 24 Takten, das zweite in G moll von 16 Takten, mit ihren Reprisen sind in ihrer Durchführung reine Variationen. Wenn man Melodien aus Opern oder Volksweisen zu

Tänzen oder Märschen umgestaltet, so sind dies ebenfalls freie Variationen. —

Ausführlicher wird dieses Kapitel behandelt in der schon erwähnten „Formenlehre der Instrumentalmusik" von B. Widmann.

Der Verfasser glaubt in den 29 Kapiteln dieses Werkchens, als Vorschule zum Componiren, alles das gesagt zu haben, was ihm nothwendig dünkte, um den Lernenden so weit zu führen, daß er im Stande sei: musikalische Gedanken ohne Tadel nieder zu schreiben und was ihm außerdem eine Einsicht in das Wesen der Tonkunst verschafft, zum bessern Verständniß der vorhandenen Meisterwerke.

Anhang.

Dreißigstes Kapitel.

Was hat der Componist beim Erfinden eines Tonstücks zu beobachten? Oder: Wie muß ein Tonstück beschaffen sein, wenn es untadelhaft genannt werden soll?

Jedes Tonstück wird bei seiner Beurtheilung von zwei Seiten betrachtet, 1) von Seiten der Erfindung und 2) von Seiten seiner harmonischen und rhythmischen Behandlung hinsichtlich der Satzweise, ob diese den Regeln der Kunst entspricht. Die Erfindung stützt sich auf einen gewissen Plan, den der Componist sich in Gedanken macht, indem er wenigstens daran denken muß, was er componiren will, in welcher Form, für welche Musikorgane, zu welchem Zwecke u. s. w. Denn so wenig ein Haufen Steine, Balken und Bretter ein Gebäude ist, eben so wenig machen Reihen von Tönen, die planlos auf einander folgen, einen wirklichen musikalischen Gedanken aus. Die Anlage eines Tonstücks muß so beschaffen sein, daß die Ideen vom Verstande zu einem Ganzen, einem gewissen Zwecke entsprechend, richtig verbunden erscheinen, so daß sie von dem Ohre des Zuhörers klar erfaßt werden können, indem die Modulationen in melodischer und rhythmischer Hinsicht der Form genügen. Die Aehnlichkeit der Ideen in einer besondern Form bringt eine gewisse Einheit hervor, obgleich die Materie dazu verschieden und mannig-

faltig sein kann. Die Erörterung dieser Punkte ist in den Kapiteln über Modulation, Rhythmus, Begleitung, Melodie und Harmonie, Bau und Form der Tonstücke zu finden. Jedes Tonstück muß einen bestimmten Charakter haben, oder eine bestimmte Seelenstimmung ausdrücken: Freude oder Trauer, Ernst oder Scherz, Ruhe oder Erregtheit, oder es kann Melancholie zum Grunde liegen. Selbstverständlich versteht man unter dem Charakter eines Tonstückes auch das Festhalten und eine richtige Durchführung der Motive in ästhetischer und technischer Hinsicht. Bei der Durchführung eines Charakters trägt auch die Wahl der Tonart unbedingt bei, denn es ist nicht gleich, ob man eine Dur- oder eine Molltonart wählt, da diese verschiedenartig auf unser Gemüth einwirken. Die Molltonarten, auch weiche genannt, sind gewissermaßen die natürlichsten, denn die meisten Gesänge der noch nicht im hohen Grade kultivirten Völker und die ältesten noch erhaltenen Volksmelodien sind in Moll erfunden, und erregen sanfte, melancholische, keineswegs heitere Gefühle. Die Durtonarten, im Gegensatz harte Tonarten genannt, sind mehr Kinder der Kultur, erfassen kühn den geistigen Menschen zugleich, denn sie erregen heitere, großartige und edle Gefühle, erheben auch den Geist zur Andacht und preisen das höchste Wesen, wie es in Kirchenstücken und Oratorien der Fall ist. Große Meister gaben auch besonderen Charakteren in Opern besondere Tonarten, jedoch kann man nicht mit mathematischer Gewißheit die Wirkungsgrenzen jeder einzelnen Tonart und die Eigenschaften derselben haarscharf bestimmen und die Wahl muß dem ästhetischen Gefühl des Componisten überlassen bleiben, denn bei dem Charakter eines Tonstücks ist auch das Tempo, der Rhythmus und die Form der Hauptthemen vorzüglich in Betracht zu ziehen. Manche Componisten fügen wohl dem Namen eines Tonstücks das Wort „characteristique“ bei, als wenn nicht jedes Musikstück einen bestimmten Charakter festhalten müsse; es ist lächerlich, zu vermuthen, daß solche „Charakteristische Klavierstücke“ einen höhern Anflug genommen hätten und mehr Charakter besäßen, als solche, denen diese Bezeichnung fehlt. Ein untadelhaftes Tonstück erfordert ferner eine

„grammatikalische Richtigkeit," überhaupt einen reinen Satz, welcher die Kenntniß der Harmonielehre voraussetzt. Das Wesen der Modulation muß ungezwungen, natürlich in seinen Fortschreitungen sein. Bei jungen Componisten vermißt man öfters in der Modulation solche Ungezwungenheit, welche diese mit Trivialität zu verwechseln pflegen, daher sie in dem Wahne, der letztern zu entgehen, gesucht, schwülstig und unklar werden. Auch die Kenntniß der Instrumente ist nothwendig, damit nichts niedergeschrieben werde, was der Natur eines Instruments zuwider ist und als unpraktikabel sich herausstellt, daher keinen Effekt macht.*) Da bei angehenden Componisten eine gewisse Beurtheilungskraft noch fehlt, und ein solcher seinen niedergeschriebenen Ideen öfters eine nicht zu verfehlende Wirkung beimißt, diese bei der Aufführung aber vermißt so ist es für ihn rathsam, klassische Werke zu hören und zu studiren. Beim Entwurf eines Gesangstückes, welches die Kenntniß der menschlichen Stimme voraussetzt, ist in Rücksicht der Erfindung der Componist weniger in der Lage, seine Phantasie frei walten zu lassen, denn der Inhalt des Textes bestimmt nicht nur die Anlage eines Gesanges meist in homophoner Satzweise, sondern auch den Charakter. Den Sinn der Dichtung muß der Tonsetzer richtig auffassen, die Worte richtig deklamiren, daß der Accent nur auf solche Noten fällt, denen ein Gewicht gebührt. Schließlich sei noch erwähnt, daß es nur zum Vortheil eines Tonsetzers ist, wenn ihm außer der Musikwissenschaft auch noch Kenntnisse in der Sprachkunde, Aesthetik und der Rhythmik der Tanzkunst zu Gebote stehen.

*) Die Instrumentationslehre von F. L. Schubert (Leipzig, bei C. Merseburger) giebt bezüglich der Verwendung der Instrumente die nöthige Auskunft.

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.

In demselben Verlage sind ferner erschienen:

Gesangshefte für Schulen, Seminare ꝛc.

Brähmig, Zionsklänge. Sammlung einfacher kirchlicher Festgesänge für zwei- u. dreistimmigen Chor, mit Orgelbegleitung. 12 Sgr.

——— **Archiv für geistlichen Männergesang,** enth. 3- u. 4stimmige Choräle, Hymnen, Motetten ꝛc., für Seminarien ꝛc. 2 Hefte à 12 Sgr.

Erk und Widmann, Neue Liederquelle. Periodische Sammlung ein- und mehrstimmiger Lieder für Schule und Leben. Heft I. II. à 3 Sgr.

Engel, 18 Festmotetten nach Worten der heiligen Schrift für Kirchen-, Schul-Chöre und gemischte Gesangvereine. 12 Sgr.

Hügel, Gesang-Cursus für die Oberklassen höherer Töchterschulen. 6 Sgr.

Schletterer, Zwölf Chorgesänge für Sopran- und Altstimmen, zunächst für vorgeschrittene Schulchöre. 6 Sgr.

Widmann, Lieder für Schule und Leben. 2. Aufl. 3 Hefte. 9½ Sgr.

——— Kleine **Gesanglehre** für die Hand der Schüler. 7. Aufl. 4 Sgr.

——— Sammlung **polyphoner Uebungen** und Gesänge für höhere Töchterschulen. 2. Aufl. 4 Hefte à 6 Sgr.

——— **Polyhymnia.** Zwei- und dreistimmige Chorgesänge mit Pianoforte-Begleitung. Für Schul- und Frauenchöre. 2 Hefte à 12 Sgr.

——— **Dreistimmige Frauenchöre.** 2 Hefte à 6 Sgr.

——— **Chorschule.** Regeln, Uebungen u. Lieder, meth. geordn. 4 Hefte. 18 Sgr.

——— **Trichordium.** Dreistimmige Gesänge für Männerstimmen, für Oberklassen höherer Schulen, Seminarien ꝛc. 7½ Sgr.

C. T. Brunner's

eichte und instructive Claviercompositionen.

Zweihändig:

p. 244. **Melodienbuch** für fleissige Kinder. Eine Samml. v. Jugend- u. Volksliedern im leichtesten Style. 2 Hefte à 10 Sgr.

261. **Miniaturbilder.** 24 kleine leichte Tonbilder. 2 Hefte à 10 Sgr.

276. **Opernperlen.** 12 kleine Fantasien üb. beliebte Opernthemas. 2 Hefte à 15 Sgr.

314. **Heitere Scenen.** 6 kleine Tonbilder. 2 Hefte à 10 Sgr.

324. **Neue Folge der Opernperlen.** 2 Hefte à 15 Sgr.

340. **Tanzperlen.** Leichte Rondinos üb. beliebte Tanzmelodien. 2 Hefte à 15 Sgr.

344. **Dritte Folge der Opernperlen.** 2 Hefte à 15 Sgr.

359. **Fantasie** über das Männerquartett von Kreutzer: die Kapelle à 10 Sgr.

Vierhändig:

Op. 262. **Kleine Tonbilder.** 6 leichte Stücke. 2 Hefte à 10 Sgr.

- 292. **Arabesken.** 4 leichte Tonstücke in Rondoform über die Lieder: der Postillon, Volksmelodie; Bin der kleine Tambour Veit; Gemsjäger, Tyrolerlied; Loreley, Volkslied. 2 Hefte à 15 Sgr.

- 300. **Fantasie-Transcription** über Adelaide von L. von Beethoven. 20 Sgr.

- 330. **Blumenweg der jungen Pianisten.** 30 kleine und progressive Uebungsstücke. 3 Hefte à 15 Sgr.
  Heft 1. Mit stillstehenden Händen im Einklange *(Unisono)*.
  - 2. Mit stillstehenden Händen in Terzen und Sexten.
  - 3. Zur Fortbildung der Fertigkeit und des Vortrags.

In demselben Verlage sind ferner erschienen:

Empfehlenswerthe Bücher über Musik.

Brähmig, Rathgeber für Musiker bei der Auswahl geeigneter Musikalien, ei
übersichtliche Zusammenstellung ꝛc. 9 Sg
Frank, Paul, Geschichte der Tonkunst. 18 Sg
——— Taschenbüchlein des Musikers. 2 Bändchen. Neue Auflage. 13½ S
Gleich, Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst. 2 Bdchen. 1 Thl
Merling, Der Gesang in der Schule. Seine Bedeutung und Behandlung. 15 Sg
Ramann, Die Musik als Gegenstand des Unterrichts und der Erziehung. 15 Sg
Schubert, F. L., ABC der Tonkunst. 9 Sg
——— Instrumentationslehre nach d. Bedürfnissen d. Gegenwart. 2. Aufl. 9 Sg
——— Vorschule zum Componiren. 2. Aufl. 9 Sg
——— Katechismus der musikalischen Formenlehre. 9 Sg
——— Der praktische Musikdirector. 7½ Sg
——— Das Pianoforte und seine Behandlung. 9 Sg
——— Die Violine, ihr Wesen, ihre Bedeutung und Behandlung. 9 Sg
——— Katechismus der Gesanglehre. 9 Sg
——— Die Blechinstrumente der Musik. 9 Sg
——— Die Orgel, ihr Bau, ihre Geschichte und Behandlung. 9 Sg
——— Die Tanzmusik, dargestellt in ihrer historischen Entwickelung. 15 Sg
Widmann, Generalbaßübungen nebst kurzen Erläuterungen. 2. Aufl. 22½ Sg
——— Handbüchlein der Harmonie-, Melodie- und Formenlehre. 2. Aufl. 15 Sg
——— Formenlehre der Instrumentalmusik, nach dem Systeme Schnyder
von Wartensee zum Gebrauche für Lehrer und Schüler bearbeitet. 24 Sg
——— Grundzüge der musikalischen Klanglehre, leichtfaßlich dargestellt. M
20 Holzschnitten im Texte. 15 Sg

Paul Frank.

Handbüchlein der deutschen Literaturgeschichte. 3. Auflage.
Grundzüge der griechischen Literaturgeschichte in leichtfaßlicher D
Nebst Proben griechischer Dichtungen in deutscher Uebersetzung.
Grundzüge der römischen Literaturgeschichte.
Grundzüge der französischen Literaturgeschichte.
Geschichte der Deutschen für Schule und Haus. 2. Aufl. 3 Bdchn.
Weltgeschichte für Schule und Haus. I. Bändchen: Alterthum
II. Mittelalter. 12 Sgr. III. Neuere Zeit. 9 Sgr. IV. Neueste Ze
Mythologie der Griechen und Römer, zur Belehrung und Unterhal
leichtfaßlich dargestellt. Mit 60 Abbild. 1 T
Geschichte der Kunst (Malerei, Bildhauerei und Baukunst), dargestellt in i
Hauptperioden. 2 Bändchen. 1 T

Druck von Julius Klinkhardt in Leipzig.