



Theorie der Tonkunst
und Kompositionslehre
Von Professor Stephan Arehl

2. Teil

Harmonielehre

(Tonalitätslehre)



Berlin und Leipzig

Vereinigung wissenschaftlicher Verleger
Walter de Gruyter & Co.

vormals G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung — Georg Neimer — Carl F. Zühlke — Zeit & Comp.

1922

Harmonielehre

(Tonalitätslehre)

Von Professor Stephan Arehl



Berlin und Leipzig
Vereinigung wissenschaftlicher Verleger
Walter de Gruyter & Co.

vormals G. F. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlags-
buchhandlung — Georg Neimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp.

1922

Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht,
von der Verlagshandlung vorbehalten.

Inhaltsübersicht.

	Seite
Einleitung	7
1. Teil. Die konsonierenden Hauptakkorde.	
1. Kapitel: Die Oberklänge und die Unterklänge in der Grundstellung, ihre Erklärung, Bezeichnung und ihr Ausdruck	13
2. Kapitel: Die Zusammenstellung der Ober- und Unterklänge zur Tonart, die Funktionen der Akkorde	20
3. Kapitel: Die Grundstellung der Ober- und Unterklänge vierstimmig dargestellt	25
4. Kapitel: Die Verbindung der Tonika mit den Dominanten der reinen Systeme in der Grundstellung	32
5. Kapitel: Die Verbindung der Dominanten in der Grundstellung untereinander	41
6. Kapitel: Die Umstellungen der Dreiklänge	51
7. Kapitel: Die Hauptakkorde der gemischten Systeme	
1. Die harmonischen Systeme	70
2. Die melodischen Systeme	76
8. Kapitel: Der Unterschied in der Wirkung von Kadenz der reinen und gemischten Systeme	79
9. Kapitel: Die Generalbassbezeichnung der Dreiklänge. Generalbassübungen	86
2. Teil. Die Dissonanzen der reinen, harmonischen und melodischen Systeme.	
10. Kapitel: Die Erklärung, Darstellung, Bezeichnung und Wirkung der Dissonanzen	91
11. Kapitel: Charakteristische Dissonanzen	94
12. Kapitel: Nebendissonanzen	101
13. Kapitel: Verkürzte Dissonanzen, Scheinkonsonanzen, Parallellänge und Leittonlänge, verminderte und übermäßige Dreiklänge	105
14. Kapitel: Die Darstellung, Verwendung und Wirkung der verkürzten Dissonanzen.	
1. Die Parallellänge	109
2. Die Leittonlänge	115
3. Der verminderte Dreiklang	116
4. Der übermäßige Dreiklang	123

	Seite
15. Kapitel: Die Verwendung der charakteristischen Dissonanzen.	
1. Der Dominantseptakkord	126
2. Der Molllsubdominantseptakkord	143
3. Der Subdominantseptakkord	157
4. Der Molldominantseptakkord	164
5. Die Nonenakkorde	168
6. Die Verbindung charakteristischer Dissonanzen untereinander	180
16. Kapitel: Die Verwendung der Nebendissonanzen.	
1. Dreiklänge mit hinzugenommener großer Sept in den reinen Systemen	182
2. Dreiklänge mit hinzugenommener großer Sext in den reinen Systemen	187
3. Dreiklänge mit hinzugenommener kleiner Sept in den harmonischen Systemen	193
4. Dreiklänge mit hinzugenommener kleiner Sext oder kleiner Sept in den melodischen Systemen	194
17. Kapitel: Wechselföne und Durchgangstöne	198
18. Kapitel: Vorhalte und Vorausnahmen	214
19. Kapitel: Sequenzen	222
20. Kapitel: Der Orgelpunkt. Liegende Stimmen	229
21. Kapitel: Die Generalbassbezeichnung der Dissonanzen. Generalbassübungen	234
3. Teil. Übergreifende Systeme.	
22. Kapitel: Doppelte Dominant- und doppelte Subdominantbildungen . .	243
23. Kapitel: Die Kirchentonarten	254
24. Kapitel: Doppelseitige Akkorde	269
25. Kapitel: Alterierte Akkorde	277
4. Teil. Die Tonart bis an ihre Grenzen erweitert.	
26. Kapitel: Zwischenmodulationen, Klammerakkorde	283
27. Kapitel: Klangverwandtschaften zweiten und dritten Grades	295
Anhang: Melodien zum Harmonisieren	302

Einleitung.

Harmonielehre ist die Lehre von der Erklärung, der Darstellung und der Verbindung der Akkorde. Unter Akkord wird das gleichzeitige Erklingen von Tönen verschiedener Höhe und Benennung, das Zusammenfassen derselben zu einer Einheit verstanden. Sind die Töne des Klanges direkt miteinander verwandt, direkt zueinander verständlich, so liegt ein konsonierender Akkord vor. Als direkt verständliche Intervalle werden nur die reine Oktave, die reine Quinte und die große Terz bezeichnet, weil sich bei ihnen allein in der Klanggruppe, in der Obertonreihe derjenigen Töne, welche zur Erklärung unsres Tonsystems in Frage kommen, eine unmittelbare Beziehung nachweisen läßt (siehe Elementarlehre S. 67). Reine Quinten und große Terzen treten auf zweierlei Art zum Dreiklang zusammen: in der Form des Durdreiklangs und in der Form des Molldreiklanges. Aus dem Zusammentreffen indirekt verwandter Töne ergeben sich Dissonanzen. Dissonierende Akkorde erklären sich aus dem gleichzeitigen Erklingen verschiedener konsonierender Akkorde. Dabei ist von Wichtigkeit, daß alle Töne eines Tonsystems Bestandteile von Akkorden sind und dieselben vertreten können. Beginnt ein Musikstück mit dem Ton c allein, so ist dieses c nicht eine einzelne, nur durch seine Schwingungszahl charakteristische Erscheinung, sondern Teil eines Akkordes. Daß der Hörer zunächst nicht bestimmen kann, welche Deutung dem Ton zuerkannt werden muß, welcher Harmonie er angehört, bietet einen großen Reiz der Musik.

Außer mit der Erklärung beschäftigt sich die Harmonielehre mit der Art und Weise der Wiedergabe und Aufeinanderfolge der Akkorde. Demjenigen, der Kenntnis von den Dur- und Mollakkorden, von den Dissonanzen genommen hat, wird die Darstellung der Harmonien in der normalsten musikalischen Satzweise, dem vierstimmigen Satz, gezeigt. Es kommt zur Erklärung, wie sich die Töne eines Klanges

übereinander anordnen lassen, welche Töne zur Verdopplung geeignet scheinen, wie bisweilen auf einzelne Bestandteile des Klanges, ohne der Wirkung zu schaden, verzichtet werden kann. Den Bestimmungen über die Darstellung der Akkorde folgen solche über die Weiterführung der Stimmen beim Wechsel der Klänge. Damit betritt die Harmonielehre den Boden der Kompositionslehre. Handelt es sich hierbei doch um ein künstlerisches Aufbauen und Zusammenstellen. Mit der Kompositionslehre steht die Harmonielehre schließlich auch dadurch im innigsten Zusammenhang, daß sie die Wirkung der Klänge und Klangverbindungen untersucht. Für den Komponisten spielt das Bewußtsein, in welchem Sinne eine Akkordfolge Verwendung finden kann, eine gewaltige Rolle. Muß er sich doch stets ganz genau Rechenschaft darüber abgeben, wie die harmonischen Mittel dem Ausdruck zu dienen vermögen, für welche Gefühlsbewegungen die Tonverbindungen Symbole abgeben.

In den letzten Jahrhunderten haben zahlreiche hervorragende Musiker an dem Ausbau einer natürlichen Harmonielehrmethode gearbeitet. Die Versuche, die Klänge wissenschaftlich zu begründen, reichen weit zurück. Schon 1558 hatte der in Venedig lebende Komponist Josseffo Zarlino (1517—1590) in seinem theoretischen Werk: „Istitutioni harmoniche“ auf die Eigenart und Gegenföglichkeit der beiden Grundharmonien, des Dur- und Molldreiklangles, aufmerksam gemacht und die Zurückföhrung aller Tonzusammenstellungen auf diese Hauptakkorde angedeutet. Und fast gleichzeitig (1577) veröffentlichte der Spanier Francisco Salinas (1512—1590) sieben Bücher über Musik, in denen er ähnlich wie Zarlino die Akkorde erklärt. Diese theoretischen Schriften beschränken sich übrigens nicht auf die Ausdeutung der Harmonien, sie bringen auch schon wichtige Anordnungen über die Stimmföhrung bei Akkordverbindungen. Der um 1600 in Aufnahme gekommene Generalbaß, das ist die Manier, Klänge durch Zahlen über einen Baß zu notieren, gab gegenüber den erwähnten Versuchen einer wissenschaftlichen Begründung des Harmoniesystems Anlaß zu einer mehr äußerlichen schematischen Einteilung aller Akkorde. Man gewöhnte sich durch das stetige Abzählen von unten nach oben daran, Grundstellungen nur in einem terzentweisen Aufbau der Harmonien zu finden, sowie die untersten Töne dermaßen angeordneter Klänge nicht nur als Grundtöne, sondern auch als Haupttöne anzusehen. Wohl wurde immer wieder auf die innerliche

Gegenfätzlichkeit von Dur und Moll und damit auf die von den Grundtönen unabhängige Erklärung hingewiesen, so von Jean Philippe Rameau (1683—1764), der außerdem durch Zurückführen aller nur denkbaren Akkorde auf wenige Grundformen als Begründer einer wirklich vereinfachten Harmonielehre gelten kann, und von Guiseppe Tartini (1692—1770), dem Entdecker der Kombinationstöne; im allgemeinen aber begnügte man sich lange mit dem generalbaßartigen Abzählen. Alle Akkorde wurden mehr ausgerechnet als abgeleitet, die Verwandtschaften nur äußerlich festgestellt, nicht innerlich begründet. Bei Bervollkommnung der Instrumentalmusik und Einführung immer neuer Dissonanzen häuften sich die terzenweisen Bildungen derart, daß ein Theoretiker, Friedrich Wilhelm Niedt (1712—1784), darauf kam, 1756 eine Arbeit mit folgender Überschrift herauszugeben: „Tabellen über alle drei- und vierstimmige in der vollständigen diatonisch chromatischen — enharmonischen Tonleiter enthaltenen Grundakkorde, ihre wahre Anzahl, Sitz und Vorzug daraus zu erkennen.“ Der Verfasser führt nicht weniger als 27 Arten dreistimmiger und 108 Arten vierstimmiger Gebilde auf, von denen die gebräuchlichste Art sieben- zehnmal vorkommt.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts sind wohl zahlreiche theoretische Werke veröffentlicht worden, die auch jetzt noch Wert und Bedeutung haben. Es sei nur an die Arbeiten von Johann Matthieson (1681—1764), Friedrich Wilhelm Marpurg (1718—1795) und Johann Kirnberger (1721—1783) erinnert.

Wirklich brauchbare Harmonielehrbücher finden wir doch aber erst unter den Veröffentlichungen des 19. Jahrhunderts. In den Jahren 1817—1821 erschien von Gottfried Weber (1779—1839) der „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst.“ Zwar bringt das Buch keine neuartigen Erklärungen von Dreiklängen oder von Dissonanzen, doch ist darin die Art der Bezeichnung der Akkorde neu. Für die Durdreiklänge benutzt Weber große, für die Molldreiklänge kleine Buchstaben. Und ebenso werden von ihm die terzenweise auf den Stufen der Tonleiter angeordneten Akkorde jeweils mit großen oder kleinen Zahlen kenntlich gemacht. Eine 7 neben dem Buchstaben oder der Stufenzahl des Klanges zeigt die Septime des Septimenakkordes an. Webers Bezeichnungsweise findet sich in den weitverbreiteten Büchern von Ernst Friedrich Richter (1808—1879) und Salomo Sabasohn (1831—1902) wieder.

Im Jahre 1853 erschien das große Werk von Moritz Hauptmann (1792—1868): „Natur der Harmonik und Metrik“, welches von neuem die Gegenföglichkeit von Dur und Moll, den Dualismus, dartut und eine feste Grundlage für die Betrachtung aller Harmonien schafft. Die eigentlich neue Zeit beginnt für die Harmonielehre freilich erst, nachdem Hermann Helmholtz (1821—1894) im Jahre 1863 seine „Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik“ hatte erscheinen lassen. Möchten auch bald Fehler in diesem Werk entdeckt werden, Fehler, deren Richtigstellung von anderer Seite aus erfolgte, sein großes Verdienst bleibt doch der gesamten Harmonielehre eine wissenschaftliche Begründung gegeben zu haben.

Für die Musiktheorie ist dann ferner noch ein anderes Werk von ausschlaggebender Bedeutung geworden, welches die dualistische Idee, die Gegenüberstellung der beiden Hauptarten von Dreiklängen, der Oberklänge und der Unterklänge, wie der beiden Hauptarten von Tonssystemen streng durchführt: „Das Harmoniesystem in dualer Entwicklung“ von Arthur von Dettingen (1836—1920). Zum ersten Male erschien dieses Buch 1866; 1913 wurde es vom Verfasser vollständig umgearbeitet und neu herausgegeben. In diesem epochemachenden Buche ist nicht nur die vollständige Durchführung der dualistischen Idee neu, auch der Bau der Tongeschlechter, die Verwandtschaften der Tonarten, alle Dissonanzen und ihre Auflösungen werden von einem durchaus neuen Standpunkte aus erklärt. Die zahlreichen theoretischen Werke von Hugo Riemann (1849—1919), welche schon bald nach ihrem Erscheinen die weiteste Verbreitung gefunden haben, sind gleichfalls fest auf dem Dualismus begründet. Riemann benutzte eine neue von ihm erfundene Akkordschrift und erstrebt mit der Lehre von den tonalen Funktionen („Vereinfachte Harmonielehre“ 1893) die völlige Klarstellung der Tonssysteme.

Die dualistische Auffassung wird nicht nur der Erklärung konsonierender und dissonierender Harmonien durchaus befriedigend gerecht, sie hilft auch am besten dazu, den Inhalt derselben zu erläutern. Den Weg zu dieser Art der Behandlung der Harmonielehre hat uns Hauptmann gewiesen, der in seiner „Natur der Harmonik und Metrik“ über den Molldreiklang sagt: „In dieser passiven Natur und indem der Molldreiklang, zwar nicht seinen realen, aber seinen zur Einheit bestimmten Ausgangspunkt in der Höhe hat und sich an diesem nach

der Tiefe bildet, ist in ihm nicht aufwärtstreibende Kraft, sondern herabziehende Schwere, Abhängigkeit, im wörtlichen wie im figürlichen Sinne des Ausdruckes ausgesprochen. Wie in den sinkenden Zweigen der Trauerweiden, gegen den strebenden Lebensbaum, finden wir darum auch im Mollaccorde den Ausdruck der Trauer wieder." Von unschätzbarem Wert ist es für den Musiker zu wissen, wie die Akkorde, der Durdreiklang, der Molldreiklang, die Dissonanzen wirken, welchen Stimmungen sie als Symbol dienen können. Die Musik ist Ausdruck. Die Mittel für denselben richtig abzuschätzen muß der Komponist verstehen. Das ist ja doch nicht nur Gefühlsache, das will gelernt sein.

In der Harmonielehre ist zunächst stets die einzig logische dualistische Deutung der Akkorde zu besprechen und die in diesem Sinne aufgestellte Akkordbezeichnung zu erörtern. Der Einblick in die tonalen Funktionen wird namentlich anfangs dem Verständnis des Zusammenhanges der Klänge innerhalb der Tonsysteme außerordentlich förderlich sein. Dann aber bedarf auch die Generalbaßschrift, die Webersche Akkordbezeichnung, die in vielen Werken Anwendung gefunden hat und noch findet, einer Erläuterung.

Die Darstellung der Harmonien geschieht am natürlichsten und zur Erlernung am praktischsten im vierstimmigen Satze. Begabten Schülern ist anzuraten, möglichst bald Übungen im freien Satze vorzunehmen, um auch in dieser Satzweise eine vollständige Fertigkeit zu erzielen. Es sei hierzu besonders auf die Bände der Kompositionslehre: „Figurationslehre“ und „Satzlehre“ verwiesen.

Wohl werden die einzelnen Stimmen des vierstimmigen Satzes als Sopran, Alt, Tenor und Baß bezeichnet. Keinesfalls ist jedoch beabsichtigt, in den Arbeiten hier einen Vokalsatz herzustellen. Wir machen es uns in der gesamten Kompositionslehre zur Pflicht, Vokalsätze nur mit Text zu schreiben, damit die Eigenart in der Behandlung des Textes bei der Musik deutlich und klar zum Ausdruck kommt und Rücksicht auf die Worte genommen wird. Den einzelnen Stimmen braucht in der Harmonielehre keineswegs wie den Singstimmen eine bestimmte Lage angewiesen zu werden. Durch die Entfernung, welche zwischen den einzelnen Stimmen nicht groß sein darf, ziehen sich die Grenzen von selbst.

Handelt es sich auch nicht um vier Singstimmen, so haben wir es doch mit vier selbständigen Stimmen zu tun. Es wird daher sofort einleuchten, daß Fortschreitungen, welche bei Füllstimmen durchaus

korrekt sind, hier in Wegfall zu kommen haben. Wer bei den Übungen in der Harmonielehre die Stimmen nicht als selbständige gelten läßt, wird niemals einen wirklich vornehmen reinen Satz schreiben lernen. Um Musikstücke voll von unaufgelösten Dissonanzen zusammenzustellen, dazu braucht man nichts zu können, sondern muß höchstens etwas dilettantisch zu phantasieren imstande sein. Kompositionen mit einer öden Homophonie, wie sie uns in der neuesten Literatur begegnen, sind wahrhaftig keine Kunstwerke. Die Kunst der musikalischen Schreibweise geht niemals auf einen homophonen, sondern stets auf einen polyphonen Satz aus. In der freien Komposition werden uns nicht wenige Fälle begegnen, in denen zur Verstärkung des Ausdrucks die Stimmen gemeinsam in Quartan, Quinten und Oktaven fortschreiten. Im Satz mit selbständigen Stimmen — man denke an den Kanon, an die Fuge — ist das Nebeneinandergehen der Stimmen in Quinten und Oktaven eine Nothwendigkeit, die unbedingt vermieden werden muß. Je mehr der Schüler schon in der Harmonielehre die Kunst des reinen Satzes beachtet hat, um so vollkommener und vielgestaltiger wird er später alle seine Kompositionen auszuarbeiten vermögen.

Ohne genaue Kenntniss der Elementarlehre darf die Bearbeitung der Harmonielehre nicht unternommen werden. Die Intervalle, die Tonreihen muß der Schüler mühelos zu erkennen und zu bezeichnen imstande sein. Daß auch die Tonbenennung und Notenschrift nicht erst jetzt zur Besprechung kommen können, ist selbstverständlich. Metrum und Rhythmus dürfen nicht ganz unbekannte Gebiete sein. Nicht erforderlich dagegen ist für das Studium der Harmonielehre eine besondere Kompositionsbegabung. Harmonielehre ebenso wie Formenlehre soll sich ein jeder zu eigen machen, der sich überhaupt mit Musik, gleichgültig in welcher Weise, beschäftigt. Wünschenswert erscheint ein gewisses Vertrautsein mit dem Klavierspiel. Vermag man doch gerade auf dem Klavier, wie natürlich auch auf den anderen Tasteninstrumenten, dem Harmonium, der Orgel, alle die vierstimmigen Sätze, die kompliziertesten Klangwechsel leicht und günstig wiederzugeben.

Es sei davor gewarnt, die Modulation zu studieren, ehe die Lehre von den tonalen Funktionen beendet ist. Alle Tonartwechsel, die Übergänge durch Konsonanzen wie Dissonanzen lassen sich voll und ganz nur dann verstehen und verwerten, wenn die Beziehungen der Akkorde innerhalb der Tonarten zueinander in allen Einzelheiten klargestellt worden sind.

I. Teil.

Die konsonierenden Hauptakkorde.

Erstes Kapitel.

Die Oberklänge und die Unterklänge in der Grundstellung, ihre Erklärung, Bezeichnung und ihr Ausdruck.

Die Musik kennt nur zwei Arten von konsonierenden Akkorden: die Durakkorde und die Mollakkorde und ebenso nur zwei Arten von Tonssystemen: die Durssysteme und die Mollsysteme. Ein Musikstück bewegt sich in G-Dur, A-Moll, Fis-Dur, Es-Moll oder in sonst irgendeiner Dur- oder Molltonart. Jede dieser verschiedenen Tonarten besitzt einen Dur- oder einen Mollakkord als Hauptklang. Dieser, Tonika genannte, Dreiklang ist die einzig vollkommen konsonierende und darum allein wirklich schlußberechtigte Harmonie des Tonsystems.

Die Bezeichnung als Dur (*durus* = hart) und als Moll (*mollis* = weich) hat mit der Wirkung der Akkorde absolut nichts zu tun. Wohl ist bisweilen gesagt worden, der Durdreiklang heißt harter Dreiklang, weil er hart klingt, der Molldreiklang weicher Dreiklang, weil er weich klingt. Eine derartige Erklärung wird aber der eigentlichen Bedeutung von Dur und Moll nicht gerecht. Ganz abgesehen davon, daß die Praxis diese Deutung auch gar nicht bestätigt. Besitzen wir doch beispielsweise unter den Werken der romantischen Schule so unendlich viele zarte, „weiche“ Stücke in Dur und unter den zahlreichen nationalen Tanzstücken, welche in neuerer Zeit veröffentlicht worden sind, nicht wenige „harte“ Stücke in Moll. Wie feststeht ist die Bezeichnung mit Dur und Moll auch gar nicht dem Klang sondern der Schreibweise entsprungen. Anfangs hießen die drei ersten Stammtöne des verwendeten Tonsystems a, b und c. Der Buchstabe b fiel demjenigen Ton zu, welchen wir jetzt als h

kennen. Eine weiter ausgebildete Kunstmusik führte Zwischentöne zwischen den Haupttönen ein und beanspruchte zwischen a und c zwei Abstufungen. Beide wurden als b notiert. Nur schrieb man den tieferen Ton als ein b molle, ein weiches b, den höheren als ein b durum, ein hartes b. Das b molle bezeichnete auf den Tasteninstrumenten die Obertaste, die wir jetzt kurzweg b nennen. Im allgemeinen drückte es eine Vertiefung aus und aus einem vorgeschriebenen b entstand das Vorzeichen \flat . Das b durum war dagegen Benennung für die Untertaste, welche jetzt h heißt. Der zufälligen Ähnlichkeit des harten b (\flat) mit dem lateinischen h wegen erhielt die höhere Stufe zwischen a und c den Buchstaben h. Aus dem b durum hat sich das Auflösungszeichen: \sharp gebildet. Ein Akkord mit dem b molle als Terzton wurde vereinfacht Molldreiklang, ein Akkord mit dem b durum als Terzton Durdreiklang genannt.



Die Bezeichnung eines Dreiklangs als Dur- oder Mollakkord steht also nur mit der Schreibweise des Terztons in Beziehung. Für die Erklärung mußte eine besondere Schwierigkeit dadurch entstehen, daß bei der Sonderbezeichnung der Tonhöhe Dur und Moll in Zusammenhang mit dem Buchstaben des untersten Tones des Dreiklangs gebracht wurde. Die Akkorde in Nr. 1 sind G-Moll, G-Dur, C-Moll, C-Dur. So wird der Anschein erweckt, als ob mit den Tönen g und c irgendwelche Veränderung vor sich geht. Davon kann nicht die Rede sein. Der unterste Ton steht mit dem Dur- und Mollzeichen in absolut keiner Berührung.

Hat demnach die Benennung, Durdreiklang und Molldreiklang, mit der inneren Art der Harmonie nichts zu tun, so ist das ebensowenig bei einer von Gottfried Weber eingeführten und seitdem häufig verwendeten Klangschrift der Fall. Nach Webers Vorschlag werden Durdreiklänge mit großen, Molldreiklänge mit kleinen Buchstaben wiedergegeben. Statt der von Weber ursprünglich benutzten deutschen stehen jetzt meist lateinische Buchstaben.

C bedeutet C-Dur
c „ C-Moll

Gis	bedeutet	Gis-Dur
f	"	F-Moll
B	"	B-Dur
e	"	E-Moll usw.

Die großen und kleinen Buchstaben rühren von den großen und kleinen Terzintervallen her, welche sich bei der Grundstellung der Dreiklänge zwischen erstem und zweitem Ton ergeben. Auch bei Einordnung der Klänge in die Stufen wird, nach Webers Angabe, die Unterscheidung der Dur- und Mollakkorde durch große und kleine römische Zahlen veranlaßt.

In C-Dur wird notiert:



c e g ist der Durdreiklang auf der 1. Stufe, e g h der Molldreiklang auf der 3. Stufe, f a c der Durdreiklang auf der 4. Stufe usw.

In A-Moll wird notiert:



a c e ist der Molldreiklang auf der 1. Stufe, c e g der Durdreiklang auf der 3. Stufe, d f a ist der Molldreiklang auf der 4. Stufe usw. Auch diese eben erwähnten vielverwendeten Abkürzungen der Akkorde stehen weder mit der Eigenart der Klangbildungen in irgendeiner Beziehung noch geben sie eine Begründung ab. Überhaupt hat die Natur eines Klanges mit dem äußerlichen Abzählen von unten nach oben nichts zu schaffen.

Die konsonierenden Akkorde setzen sich aus den Intervallen, die sich in der Obertonreihe, vom tiefsten Ton aus, mit den ersten sechs Tönen ergeben, zusammen. Diese Intervalle werden die direkt verständlichen Intervalle genannt. Es sind das:

1. reine Oktave,
2. reine Quinte,
3. große Terz.

Für die dreitönigen Klänge, die Dur- und Mollakkorde, sind nur reine Quinte und große Terz in Betracht zu ziehen. Je nach der Lagerung dieser Zweiklänge entstehen die Oberklänge (Durakkorde) oder Unterklänge (Mollakkorde). Nur zwei Möglichkeiten des Zueinanderklagens der Grundintervalle existieren.

Entweder ergibt sich:

$$\begin{array}{c} \overset{c}{\text{---}} \overset{e}{\text{---}} \\ c \qquad \qquad g \\ \text{---} \end{array} = \begin{array}{c} | \\ c \text{---} e \text{---} g \\ \text{---} \end{array}$$

oder:

$$\begin{array}{c} \overset{e}{\text{---}} \overset{g}{\text{---}} \\ c \qquad \qquad g \\ \text{---} \end{array} = \begin{array}{c} | \\ c \text{---} e \text{---} g \\ \text{---} \end{array}$$

In dem ersten Akkord, dem Durdreiklang, ist der unterste Ton *c* direkt zu *e* wie zu *g* verständlich. Er ist mithin nicht nur der Grundton sondern auch der Hauptton des Klanges. Vermittelt er doch allein zwischen den einzelnen Bestandteilen. Der Akkord erscheint demnach wie eine positive Bildung. Alle Klangteile liegen oberhalb des Haupttones. Der C-Durdreiklang stellt einen wirklichen Klang über *c* dar. Für die Harmonielehre wird er C-Oberklang genannt und $\overset{+}{c}$ geschrieben. Ein Kreuz (+) kennzeichnet stets den Oberklang. Im zweiten Akkord, dem Molldreiklang, erweist sich nicht der unterste, sondern der oberste Ton als der Hauptton des Zusammenklanges. Er ist allein zu den anderen Klangteilen direkt verständlich. Durch ihn werden alle Beziehungen im Klang hergestellt. Der Molldreiklang erscheint wie eine negative Bildung. Die Bestandteile des Klanges liegen hier unterhalb des Haupttones. Der C-Mollakkord stellt einen wirklichen Klang unter *c* dar. Für die Harmonielehre wird er C-Unterklang genannt und $\overset{\flat}{c}$ geschrieben. Eine Null (o) kennzeichnet stets den Unterklang. Der Oberklang ist das Symbol der Heiterkeit, des Frohsinns, der Energie, doch auch der Lieblichkeit, glückseliger Schwärmerei usw. Er eignet sich in erster Linie dazu, den luftbetonten Gefühlen Ausdruck zu verleihen. Der positive Klang deutet auf Bejahung. Der Unterklang symbolisiert Ernst, Trauer, Herbheit, Verzicht, Bitterkeit usw. Er vermittelt die Gefühle der Unlust. Sein negativer Charakter kündigt Verneinung an. Konnte Robert Volkmann in seinem herrlichen Weihnachtslied die Worte: „Er ist gewaltig und

ist stark“ anders als im Oberklang setzen? Könnte er für die Worte in demselben Werk: „Ich habe leider lange gedient einem Manne, der in der Hölle Wohnung hat“ einen andern Klang zur musikalischen Wiedergabe wählen als den Unterklang? „Ich hört' ein Vächlein rauschen“ mußte Schubert ebenso in Dur komponieren wie Schumann: „Du meine Seele, du mein Herz“ oder Wagner: „O sink hernieder, Nacht der Liebe“. Ist es denkbar, daß man für E. Geibels Worte: „In meinem Garten die Nelken“ eine andere Grundharmonie als den Unterklang, den wir in der Robert Franzischen Vertonung vorfinden, auswählt, daß man H. Heines: „Ein Fichtenbaum steht einsam“ in einer anderen Tonika als in einer Molltonika, wie sie Franz Liszt für richtig erachtete, aussetzt?

Gewiß, in vielen Fällen verschwimmt wie in den Stimmungen so auch in den sie symbolisierenden Harmonien die abgrenzende Linie. Hier wie dort gibt es eben ein Lächeln unter Tränen. Zum Schluß macht sich aber doch bei einer Gefühlsbewegung und ihrer Wiedergabe diese oder jene Grundeigenschaft gebieterisch geltend.

Übrigens ist nicht zu übersehen, daß die eigentümliche Wirkung, welche von den beiden Hauptkonsonanzen ausgeht, auch noch durch anderes bedingt erscheint. Hermann Helmholtz hat in seiner „Lehre von den Tonempfindungen“ auf die große Bedeutung der Kombinationstöne für die Klangwirkung aufmerksam gemacht. Er kommt, nachdem er den Nachweis geführt hat, daß die Kombinationstöne den Molldreiklang ungünstiger beeinflussen wie den Durdreiklang, zu dem Resultat, daß dadurch „die Molldreiklänge so geeignet sind, unklare, trübe oder rauhe Stimmungen auszudrücken“.

Dur und Moll sind so eingebürgerte, feststehende Bezeichnungen, daß sie keineswegs aus der Praxis verdrängt werden sollen. Für die Harmonielehre, zur Erläuterung der Afforde wie ihres Zusammenhangs sind die Harmonien nach den Haupttönen zu benennen. Dadurch tritt das Verwandtschaftsverhältnis allein deutlich hervor. Nichtete sich eine Verwandtschaft nur nach den Grundtönen der Harmonien, dann müßten folgende Dur- und Mollafforde in gleicher Beziehung zueinander stehen.

c	e	g	f	a	c
c	es	g	f	as	c
c	e	g	f	as	c
c	es	g	f	a	c

Daß die letzte Verbindung durchaus anders als die vorhergehenden wirkt, hört ein jeder. Als Ober- oder Unterklänge sind die Akkorde folgendermaßen zu notieren:

+	+
c	f
o	o
g	c
+	o
c	c
o	+
g	f

Sowohl die Folge von c o g und f a c, wie diejenige von c e s g und f a s c klingt klar und einheitlich. Während das Nacheinanderklingen von nahverwandten Dur- oder nahverwandten Mollakkorden die Wirkung, welche der einzelne Akkord hat, nur verstärkt, ruft Dur und Moll in der Folge stets ein sonderbar geteiltes Gefühl hervor. Je weniger eng die Beziehung der Haupttöne der Akkorde ist, um so uneinheitlicher die Stimmung. Bei der letzten Verbindung handelt es sich nicht, wie nach der Dur- und Mollbenennung angenommen werden könnte, um quintverwandte Klänge, sondern um Harmonien, deren Haupttöne um ein dissonierendes Intervall, eine Sekunde, voneinander absteigen. So erklärt sich die Wirkung der Unruhe und Zerrfahrenheit.

Bei jedem konsonierenden Akkord, jedem Ober- oder Unterklang unterscheidet man zwischen Grundton, charakteristischem Ton und Hauptton. Grundton heißt der unterste Ton des Verschmelzungsklanges von reiner Quinte und großer Terz. Bei dem C-Oberklang, C-Durdreiklang, wie bei dem G-Unterklang, C-Molldreiklang, ist der Grundton der Ton c. Als charakteristischer Ton gilt derjenige, welcher einen Klang gegen den anderen auszeichnet. Das kann bei den konsonierenden Akkorden nur der Terzton sein. Dieser klingt am meisten hervor, verleiht der Harmonie die Eigenart. Im C-Oberklang ist mithin e, im G-Unterklang es der charakteristische Ton. Der Hauptton schließlich stellt die Beziehungen unter den Tönen eines Akkorde her. Er erweist sich als der einzige, welcher mit allen Tönen des Klanges direkte Verwandtschaft besitzt. Nach dem Hauptton erfolgt die Benennung der Klänge; von ihm aus werden sie aufgeschrieben. Er gilt daher — und zwar gleicher Weise bei Konsonanzen wie bei Dissonanzen — als der eigentliche Klangbuchstabe.

Die Bezeichnung der einzelnen Teile der Ober- wie Unterlänge nimmt man auf folgende Art vor.

Oberintervalle, Bestandteile der Durdreilänge sind durch arabische Zahlen, Unterintervalle, Bestandteile der Molldreilänge durch römische Zahlen aufzuschreiben. Im Oberklang $c\ e\ g$ ist c der Hauptton, die 1 des Klanges, von welcher aus gerechnet wird; e ist die Terz, die 3, g die Quinte, die 5 davon. Im Unterklang $c\ es\ g$ dagegen ist g der Hauptton, die I des Klanges, von welcher aus gerechnet wird; es ist die Terz, die III, c die Quinte, die V davon.

Inniges Vertrautsein mit allen Quint- und großen Terzintervallen erweist sich dabei als durchaus erforderlich. Auf den Tasteninstrumenten, dem Klavier, dem Harmonium, der Orgel, zeigt sich eine symmetrische Anordnung der Stammtöne vom Ton d aus. In der „Allgemeinen Musiklehre“ war mehrfach davon die Rede (Seite 21, 51, 115). Auf Seite 109 daselbst finden sich auch Angaben zum raschen Auffinden der Tonarten.

Man ergänze alle reinen Quinten wie großen Terzen zu Ober- und Unterlängen. Beispielsweise ist $c\ e\ g$ zum Akkord $c\ e\ g = C$ -Oberklang ($\overset{+}{c}$) oder zum Akkord $c\ es\ g = G$ -Unterklang ($\overset{\circ}{g}$) zu vervollständigen. Mit der Terz $c\ e$ ist dann ferner der Akkord $c\ e\ g$ und der Akkord $a\ c\ e$ zu entwickeln usw.

Alle Ober- und Unterlänge müssen zur Übung auf dem Klavier angeschlagen werden. Ferner ist die Benennung und Notation der Akkorde anzugeben. Es wird angeschlagen $f\ a\ c$. Die Benennung dieses Dreiklangs lautet: F-Durdreiklang, F-Oberklang. Als Notation ergibt sich: $\overset{+}{f}$. In diesem Dreiklang ist f die 1, a die 3, c die 5. Es wird angeschlagen $cis\ e\ gis$. Die Benennung dieses Dreiklangs lautet: Cis-Molldreiklang, Gis-Unterklang. Als Notation ergibt sich: $\overset{\circ}{gis}$. In diesem Dreiklang ist gis die I, e die III, cis die V usw.

Ein jeder Ton vermag im Oberklang 1, 3 oder 5 und im Unterklang V, III oder I zu sein. Von den einzelnen Tönen muß deshalb auch festgestellt werden, welche Deutung ihnen in den verschiedenen Akkorden zukommt. Der Ton c ist 1 in $c\ e\ g$, 3 in $as\ c\ es$, 5 in $f\ a\ c$, I in $f\ as\ c$, III in $a\ c\ e$, V in $c\ es\ g$. fis ist 1 in $fis\ ais\ cis$, 3 in $d\ fis\ a$, 5 in $h\ dis\ fis$, I in $h\ d\ fis$, III in $dis\ fis\ ais$, V in $fis\ a\ cis$ usw.

Schließlich hat sich das Augenmerk darauf zu richten, in welcher Weise die Wirkung eines Tones wechselt, je nachdem er als 1, 3 oder als III, V usw. erfaßt wird oder erfaßt werden muß. Die Erkenntnis, ob ein Ton einen Ober- oder einen Unterklang vertritt, führt zum Empfinden der lust- oder unlustbetonten Gefühlsbewegung.

Zweites Kapitel.

Die Zusammenstellung der Ober- und Unterklänge zur Tonart, die Funktionen der Akkorde.

Tonart heißt eine Verbindung von Akkorden, welche mit einem Mittelpunkt, der Tonika (τελειειν = spannen), verwandt sind. Bei der natürlichsten Zusammenstellung der Dreiklangstöne, der Grundstellung des Ober- wie des Unterklanges, und zwar in enger Lage, befindet sich der charakteristische Ton, der Terzton, in der Mitte. Gleicherweise zeigt uns die einfachste Anordnung der Hauptklänge einer Tonart den charakteristischen Dreiklang als Mittelpunkt, welchen die Seitenklänge, die Dominanten, umgeben.

$$\begin{array}{ccc} f & a & c & g & h & d & & f & a & s & c & g & b & d \\ & & \underbrace{c & e & g} & & & & \underbrace{c & e & s & g} & & & \\ & & \text{charakt. Klang} & & & & & & \text{charakt. Klang.} & & & & & \end{array}$$

Hier erscheint der Hauptklang, welcher die Tonart charakterisiert, in C-Dur c e g, in C-Moll c e s g, wirklich in die Akkorde der Tonart eingespannt.

In der reinen C-Durtonart liegt der Hauptton c, die 1 des Oberklanges, zwischen dem Hauptton f des F-Oberklanges und dem Hauptton g des G-Oberklanges:

$$f \text{ --- } \boxed{c} \text{ --- } g$$

Der Terzton e, die 3 des C-Oberklanges, ist vom Terzton a, der 3 des F-Oberklanges, und dem Terzton h, der 3 des G-Oberklanges, umgeben:

$$a \text{ --- } \boxed{e} \text{ --- } h$$

Den Quintton *g*, die 5 des C-Oberklanges, umschließen der Quintton *c*, die 5 des F-Oberklanges, und der Quintton *d*, die 5 des G-Oberklanges:

$$c - \boxed{g} - d$$

Ebenso in der reinen C-Molltonart. Die I des G-Unterklanges wird von der I des C-Unterklanges und der I des D-Unterklanges umschlossen:

$$c - \boxed{g} - d$$

Die III des G-Unterklanges liegt zwischen der III des C-Unterklanges und der III des D-Unterklanges:

$$as - \boxed{es} - b$$

Die V des G-Unterklanges stützen die V des C-Unterklanges wie die V des D-Unterklanges:

$$f - \boxed{c} - g$$

Nur die drei Töne des Mittelklanges zeigen sich bemerkenswerterweise in allen Eigenschaften, welche ein Ton haben kann, d. h. als Hauptton, Terzton und Quintton. In der reinen C-Durtonart gilt der Ton *c* zunächst als Hauptton der Tonika des C-Oberklanges. *a c o* rechnet in C-Dur wohl musikalisch als Scheintonsonanz, als Tonikaparallellklang, konsoniert doch aber akustisch vollkommen in sich, so daß hier *c* als Terzton empfunden werden kann, wie in der Subdominante *f a c* als Quinte. Der Terzton *e* des C-Oberklanges erscheint in der akustischen Konsonanz *a c e* als Hauptton, in der akustischen Konsonanz *e g h* als Quintton. Dem Quintton *g* des C-Oberklanges können noch die Eigenschaften als Terzton in *e g h* als Hauptton in *g h d* zukommen.

Im reinen C-Moll ist *g* der Hauptton der Molltonika, des G-Unterklanges, auch Terzton im akustischen Zusammenklang *es g b*, Quintton im D-Unterklang. Der Ton *es* gilt zunächst als Terzton in *c es g*, dann als Hauptton in der akustischen Konsonanz *es g b*, dem Molltonikaparallellklang, und als Quintton in *as c es*, dem Molltonikaleittonklang. *c* ist Hauptton in *f as c*, Terzton in *as c es*, Quintton in *c es g*. Über die Scheintonsonanzen wird das Nähere Seite 105 ff mitgeteilt. Dort wird auch erklärt, welche Töne in ihnen musikalisch als die Haupttöne zu gelten haben.

Die oben besprochene Eigentümlichkeit macht sich nur bei den Tönen des Mittellanges, der Tonika, der reinen Tonart bemerkbar. So erklärt sich auch die Sonderbedeutung des Hauptakkordes gegenüber seiner Umgebung, den Seitenklängen.

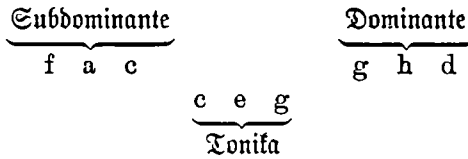
Im Dreiklang wird der Terzton als Mittelpunkt dann allein verständlich, wenn Hauptton und Quintton als Grenztöne erfaßt worden sind. Ganz ähnlich ergibt sich in der Tonart durch die Folge der Seitenklänge, in C-Dur also von f a c und g h d, eine Vorbereitung der Grenztöne des Hauptakkordes. Die Tonika, in C-Dur c e g, erscheint dann wie die notwendige Lösung und Erklärung. Folgen von solcherweise zusammengestellten Akkorden spielen in der Musik eine ganz gewaltige Rolle. Man nennt sie Kadenzten.

Die Angabe der Stellung, welche die Akkorde in einer Tonart als Tonika, Dominante usw. einnehmen, nennt man Funktionsbezeichnung. Als Funktionszeichen gelten die Anfangsbuchstaben von Funktionsworten: T, D usw.

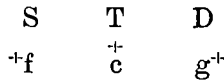
Der Hauptklang einer Durtonart ist stets ein Oberklang, ein Durakkord. Er heißt Tonika, wofür abgekürzt T geschrieben wird. Das Oberklangzeichen (+) kann bei Verwendung von Funktionszeichen ausbleiben. Wenn Klangbuchstaben an Stelle von Funktionszeichen treten, ist es stets zuzusetzen. Dem Klangbuchstaben der Tonika wird das Kreuz überschrieben. ⁺c zeigt demnach nicht nur den C-Oberklang, sondern im Zusammenhang auch die Tonika von C-Duran.

Die beiden Seitenklänge bezeichnet man als Dominanten (dominare = herrschen). Der eine Quinte tiefer als die Tonika liegende Akkord heißt Subdominante (Unterdominante), der eine Quinte höher als die Tonika liegende Oberdominante oder kurz Dominante. Als Funktionszeichen für die Subdominante kommt S, für die Oberdominante D in Betracht. Treten Klangbuchstaben an Stelle der Funktionszeichen, dann darf das Oberklangzeichen nicht fehlen. Beim Subdominantklang fügt man es links, beim Dominantklang rechts an. In C-Dur ist f a c zu schreiben 1) mit Funktionszeichen: S, 2) mit Klangbuchstaben: ⁺f; g h d ist zu schreiben: 1) mit Funktionszeichen: D, 2) mit Klangbuchstaben: g⁺.

Eine Zusammenstellung der Hauptakkorde der C-Durtonart unter Anführung der Bezeichnungen ergibt:

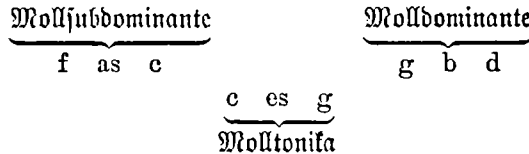


Dafür schreibt man die Abkürzungen in Funktionszeichen und Klangbuchstaben:

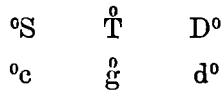


Die reine Molltonart umfaßt drei Mollakkorde, drei Unterklänge. Die Tendenz der Funktionsbezeichnung ist hier dieselbe wie in Dur, nur handelt es sich um eine Molltonika, eine Mollsubdominante und eine Molldominante. Alle Funktionszeichen wie Klangbuchstaben erhalten eine Null, das Abzeichen des Unterklanges, die dann je nach der Bedeutung des Akkordes in der Tonart über den Buchstaben oder rechts oder links neben denselben zu stehen kommt.

Die drei Hauptakkorde der C-Molltonart ergeben sich mit ihren Benennungen wie folgt:



Die Abkürzungen dafür in Funktionszeichen und Klangbuchstaben lauten:



Die Null, welche zur Erkennung des Unterklanges notwendig ist, kann, wie wir sehen werden, dann in Wegfall kommen, wenn Zusatzzahlen bei den Dissonanzen die Art des Akkordes unzweifelhaft feststellen. Wie für die reinen Systeme gelten gleichermaßen auch für die weiterhin zu erörternden harmonischen, melodischen und übergreifenden Systeme alle Bestimmungen über Funktionszeichen und Klangbuchstaben.

Im reinen Dursystem schließen sich drei Oberklänge, im reinen Mollsystem drei Unterklänge zu einer Einheit zusammen. So verstärkt

sich das Lustgefühl des Oberklanges, das Unlustgefühl des Unterklanges. Aber nicht nur das. Von Wichtigkeit ist, daß sich in einer solchen Klangzusammenstellung eine ganze Gefühlsbewegung wiederzuspiegeln vermag. Wie eine Stimmung wohl eine einheitliche Tendenz aufweist, aber doch gleich einer sanften Wellenbewegung, bald hierhin, bald dorthin ausbuchtend, dahinzieht, so bringen die verschiedenen Akkorde der Tonart die Abbilder der einzelnen Teile dieser Bewegung. Von einer Gleichwertigkeit der drei Hauptakkorde im Ausdruck kann dann freilich nicht die Rede sein. Nur die Tonika, der Mittelpunkt des Tonsystems, wirkt absolut einheitlich und bestimmend. Er allein löst die Grundstimmung wirklich aus, von ihm hängen die Stimmungsabweichungen ab, zu ihm drängen alle Seitenbewegungen hin. So sehr die Dominanten auch der Stimmung nachhelfen, die Tonika, welche den Grundton der Stimmung verkörpert, hebt sich stets siegreich von ihnen ab. Die Dominanten sind nur stimmungsverstärkend, niemals das Symbol der Grundstimmung selbst. Insofern haben sie keine Berechtigung am Schluß einer Stimmungsschilderung, solange dieselbe einheitlich sein soll, zu stehen. Völlige Abgerundetheit wie Berechtigung zum Stimmungsausgleich besitzt nur die Tonika.

Wenn die Dominanten in Dur wie in Moll auch konsonierende Dreiklänge sind, der Tonika gegenüber erscheinen sie doch als Dissonanzen. Hier macht sich, wie bei den Intervallen, der Unterschied von akustischer und musikalischer Konsonanz geltend. Einzeln genommen konsoniert ein jeder Ober- wie Unterklang der Tonart. Im Zusammenhang bildet nur die Tonika eine musikalische wie akustische Konsonanz.

Zur Übung sind die drei Hauptklänge aller reinen Dur- und Molltonarten anzufagen, anzuschlagen und aufzuschreiben. Dann stelle man von jedem Unter- wie Oberklang fest, in welche Tonart er als Tonika, als Subdominante oder Dominante gehört. Die Vorübungen dieser Art erweisen sich nicht nur für die Lehre von den tonalen Funktionen, sondern auch für die Modulation als außerordentlich zweckdienlich.

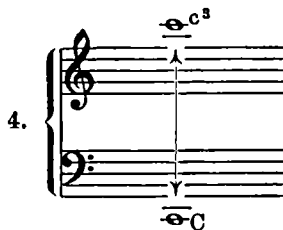
Drittes Kapitel.

Die Grundstellung der Ober- und Unterklänge vierstimmig dargestellt.

Innerhalb der Harmonielehre gelangen die Akkorde, konsonierende wie dissonierende, im vierstimmigen Satz zur Darstellung. Derselbe ist seiner genauen Durchführung wegen ein strenger Satz. In ihm beanspruchen zahlreiche Vorschriften über die Fortschreitungen der Stimmen, welche der freie Satz nicht kennt, Beachtung. Die Zahl der Stimmen wechselt im freien Satz beliebig; daher braucht häufig an ein korrektes Weiterführen der Stimmen nicht gedacht zu werden. Selbst wenn in der Harmonielehre ein drei- oder fünfstimmiger Satz den vierstimmigen ablöst, bleiben die Grundsätze einer geordneten Stimmführung nicht außer acht.

Es ist üblich, die einzelnen Stimmen des vierstimmigen Satzes als Sopran, Alt, Tenor und Baß zu bezeichnen, ohne daß dabei Singstimmen in Frage kommen. Regulär setzt man für ein Tasteninstrument, für Klavier, auch Harmonium oder Orgel. Der Umfang der einzelnen Stimmen spielt zunächst gar keine Rolle. Die Aufmerksamkeit richtet sich dafür auf die Entfernung der Stimmen voneinander.

Bei den Übungen werden entweder Sopran und Alt im Violinschlüssel, Tenor und Baß im Bassschlüssel oder die drei oberen Stimmen zusammen im Violinschlüssel, der Baß allein im Bassschlüssel notiert. Je nachdem zwischen den einzelnen Stimmen Akkordtöne ausgelassen sind oder nicht, unterscheidet man zwischen weiter und enger Lage. In den einfachen ersten Arbeiten genügt es, der Höhe nach c^3 , der Tiefe nach C nicht zu überschreiten, so daß sich die vier Stimmen innerhalb der folgenden Grenztöne bewegen:



Die drei oberen Stimmen, d. h. Sopran und Alt, Alt und Tenor, dürfen gegenseitig voneinander nicht mehr als eine Oktave abstehen. Oktavabstand der mittleren Stimmen wirkt in den meisten Fällen schon hart. Der Baß dagegen kann jederzeit mehr als eine Oktave vom Tenor entfernt sein.

Sopran	}	Oktavabstand als Grenze,
Alt		
Alt	}	Oktavabstand als Grenze,
Tenor		
Tenor	}	Abstand auch über eine Oktave
Baß		

Die Darstellung von Akkorden mit drei der Benennung nach verschiedenen Tönen, von Dreiklängen, im vierstimmigen Satze erfordert die Verdoppelung eines Tones. Zu diesem Zweck eignen sich hervorragend die 1 und die 5 des Oberklanges, die I und die V des Unterklanges, d. h. die Töne aus der Quintreihe, in C-Dur wie C-Moll die Töne f, c, g, d. Seltener gelangen die Töne der Terzenreihe, in C-Dur die Töne a, e, h, in C-Moll die Töne as, es, b zur Verdoppelung. Terztöne zeichnen die Akkorde charakteristisch aus. Dadurch treten sie besonders hervor und vertragen weniger eine Verstärkung. Wohl wird weiterhin zu beobachten sein, daß sich im Zusammenhang diejenigen Terztöne, denen keine Leittonfortschreitung eigen ist, und ferner solche, welche der Baß vorträgt, nicht als so empfindlich gegen ein zweifaches Aussetzen erweisen. Die Aufmerksamkeit wendet sich dann aber doch mehr der Stimmführung zu und beachtet nicht, wie es anfangs Pflicht ist, den Klang an sich.

Der unterste Ton der in enger Lage mit Terz und Quinte gebildeten Dreiklangsanordnung heißt der Grundton. Doch kann nur dann von einem Grundton die Rede sein, wenn es sich im Dreiklang um ein reines Quintintervall handelt. Unbedingt falsch ist es, den untersten Ton eines verminderten Dreiklanges als Grundton zu bezeichnen.

Während die Lagerung eines Klanges, die Anordnung der Töne über dem Baß für die Auffassung des Akkordes keine Rolle spielt, beeinflusst sie auf das stärkste die Wirkung desselben. Mag die Oberstimme den Grundton, den Terzton oder Quintton bringen, mögen die Stimmen dicht nebeneinander liegen oder sich im größeren gegenseitigen Abstand voneinander befinden, solange nur die Töne c, e, g

erklingen und der Bass den Ton c innehat, handelt es sich wie in Nr. 5, 6, 7 um Wiedergabe des C-Oberklanges in der Grundstellung.

Der verschiedenartige Eindruck der Lagerungen eines Dreiklanges hängt in erster Linie von dem Ton ab, welchen die Oberstimme intoniert. Ergibt sich doch, je nachdem der Sopran den Hauptton, den Terzton, den Quintton inne hat, eine ganz andere Wirkung. Ferner spielen die Entfernung der einzelnen Stimmen voneinander wie die absoluten Tonhöhen eine nicht unbeträchtliche Rolle für den Ausdruck.

Die größte Entschlossenheit, Bestimmtheit, Energie und Abrundung drückt sich in der Grundstellung des Oberklanges bei Verdopplung des Grundtones durch die Oberstimme aus.

Von den vorstehend wiedergegebenen Anordnungen erscheinen allgemein genommen diejenigen unter a) als die normalsten, natürlichsten, weil bei ihnen die Töne um den Mittelpunkt unsers Tonsystems gruppiert sind. Man beachte in 5 b) wie leicht tiefe Terztöne eine Dumpfheit im Klang bedingen, ihn gedrungener, ja schwerfälliger gestalten, so daß er an Zartheit, Weichheit, Lieblichkeit einbüßt und sich wahrscheinlich mehr für getragene Stimmungen eignet. Welcher Unterschied dann aber bei den Stellungen in 5 a) zwischen den engen und weiten Lagerungen! Und ferner welcher großer Unterschied zwischen den verschiedenen engen Lagerungen, so zwischen der zweiten Stellung in 5 a) und den zweiten Stellungen in 5 b) und c)! Enge Lagerungen bringen fast stets ungleich mehr Spannung mit sich als weite Lagerungen. Die Spannung steigert sich, und zwar nicht unbeträchtlich, in den höheren Oktavlagen. Allen lebhafteren Schwingungen wohnt eben antreibende Kraft inne. Bei größerer Entfernung des Basses vom Tenor läßt die Spannung merklich nach, die antreibende Kraft wird ausgeglichen.

Die Terz in der Oberstimme verleiht dem Klang größere Weichheit. Ein freundliches Entgegenkommen, eine Bereitwilligkeit gibt sich

kund. Der Entschlossenheit, welche der Grundton in der Oberstimme symbolisiert, steht nun eine gewisse Unentschiedenheit gegenüber.

6.

The image shows two musical staves, labeled a) and b). Staff a) has a treble clef with a single note on the first line (F4) and a bass clef with a single note on the second line (C3). Staff b) has a treble clef with a single note on the first line (F4) and a bass clef with a single note on the second line (C3). The notes are connected by a brace on the left, indicating they are part of the same exercise.

Die Höhenunterschiede, wie sie sich zwischen 6 a) und b) zeigen, müssen selbstredend stark in Betracht gezogen werden. Gleich den engen Lagerungen von Nr. 5 befunden diejenigen von Nr. 6 eine größere Spannung. Zartheit, Weichheit symbolisiert wohl am vollkommensten der erste Klang in 6 a). Eine übermäßige Entfernung des Basses vom Tenor erscheint bei der Terzlage in der Oberstimme wie bei der weiterhin zu erörternden Quintlage ungünstiger als bei der Grundtonslage.

Das Zusammentreffen zweier Stimmen auf derselben Tonhöhe, in Nr. 6 das Verdoppeln des Grundtones in ein und derselben Lage, läßt den Akkord nur dreistimmig wiedergegeben erscheinen. Die Klangfülle nimmt dadurch ab. Immerhin muß, wenn auch nur vorübergehend, eine derartige Sechseise auch im vierstimmigen Satz Platz greifen.

Wenn die Oberstimme den Quintton erhält, darf der Grundton wie der Quintton im Dreiklang zur Verdopplung gelangen.

7. a) b)

The image shows two musical staves, labeled a) and b). Staff a) has a treble clef with a single note on the first line (F4) and a bass clef with a single note on the second line (C3). Staff b) has a treble clef with a single note on the first line (F4) and a bass clef with a single note on the second line (C3). The notes are connected by a brace on the left, indicating they are part of the same exercise.

Die Quintlage bedingt, namentlich bei zweifach gesetztem Quintton, Unruhe, Vorwärtstreiben, gleich der Terzlage aber auch Weichheit, Fragestellung, Verträumtheit. Hier machen sich die absoluten Ton-

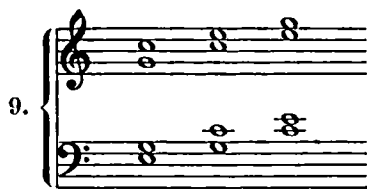
höhen vielleicht besonders bemerkbar. In der Höhe steigert sich das Gefühl des Antriebs. In der 3. und 5. Lage von Nr. 7 b) spiegelt sich, möchte man sagen, etwas Gereiztheit wider.

Es empfiehlt sich im allgemeinen bei tiefer Lage des Basses die anderen Stimmen nicht zu nahe an den Bass heranzurücken. Aus der Obertonreihe, die doch eben eine Klangdarstellung bedeutet, ergibt sich das Prinzip, erst nach oben zu die Stimmen näher aneinander zu schließen.

Als Grenzintervall für die Entfernung der oberen Stimmen voneinander wurde die Oktave angegeben. Zwischen Sopran und Alt wirkt sie fast nie ungünstig. Die Töne verschmelzen anscheinend zu einer doppelten Oberstimme. Hart klingt dagegen leicht Oktaventfernung zwischen Alt und Tenor.



Oktaventfernung zwischen Alt und Tenor erzielt aber dann keine schlechte Wirkung, wenn sich die äußeren Stimmen in enger Lage zueinander befinden.



Weitere Einzelheiten hierüber werden bei Besprechung der Umstellungen der Dreiklänge mitgeteilt. Bei den Dissonanzaufösungen gelangt auch die Möglichkeit der Terzverdopplung, wie sie die dritte Lage in Nr. 9 zeigt, zur Erörterung. In den ersten Übungen sehe man von solchen Klangdarstellungen vollständig ab.

Beispiel Nr. 10 führt noch einige Lagerungen des C-Oberklanges vor, welche jedenfalls für die ersten Ausarbeitungen unverwendbar sind.

10.

The musical notation for example 10 consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff contains notes for the first, second, and third parts, while the bass staff contains notes for the fourth and fifth parts. The notes represent a chord with a third octave doubling of the fifth and a fifth octave doubling of the third.

Es handelt sich da um zu große Entfernung zwischen den einzelnen Stimmen, in der sechsten Stellung um zwecklose Terzverdopplung, in der siebenten Stellung gar um Terzverdopplung bei Auslassung des Quinttones. Derartige Stellungen können sehr wohl im freien Satz, bei Wiedergabe von Affekten oder wenn die Musik Schilderungen dient, ihre Berechtigung haben. Für die symbolisch ruhigen Darstellungen des strengen Satzes, von denen aus man das weite Gebiet der Komposition kennenlernen soll, sind sie für ungeeignet zu erklären und durchaus zu vermeiden.

Die Darstellung der Unterklänge in der Grundstellung bedarf keiner besonderen Bestimmungen. Die Verdopplung der I wie der V ist das übliche. Freilich liegen hier die Verhältnisse insofern anders, als die I nicht den Grundton bedeutet. Enge und weite Lagen, hohe wie tiefe Lagerungen sind wie bei den Oberklängen zu beurteilen. Auch dasjenige, was über tiefe Terztöne, zu große Entfernung des Basses vom Tenor gesagt wurde, behält hier seine Gültigkeit.

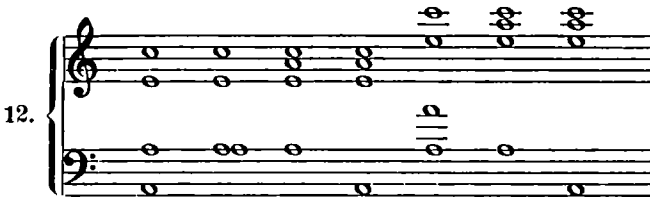
Nr. 11 zeigt einige vierstimmige Darstellungen des E-Unterklanges mit Verdopplung der V, des Grundtones.

11.

The musical notation for example 11 consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff contains notes for the first, second, and third parts, while the bass staff contains notes for the fourth and fifth parts. The notes represent the E-subchord with doubling of the fifth.

Durch die Verdopplung des Grundtones in der Oberstimme verstärkt sich das Gefühl des Ernstes, der Trauer, der Herbheit, welche der Unterklang symbolisiert. Die Unlust bestimmt sich noch entschiedener, erreicht größere Abgeschlossenheit. Die enge Lage, in der sich stets Spannung offenbart, verleiht dem Unterklang eine gewisse Härte, die weite Lage dagegen Weichheit.

Im Gegensatz zum Oberklang vermindert sich beim Unterklang das Gefühl der Weichheit, wenn die Terz in der Oberstimme liegt. Besonders die engen Lagen besitzen Herbheit.



Bei Vergleichung der Lagerung des Unterklanges mit der I und derjenigen des Oberklanges mit der 5 in der Oberstimme ergibt sich eine merkliche Abweichung in der Wirkung. Während in Dur von einer Unruhe, dem Empfinden des Sichausdehnens die Rede war, bemerkt man hier eine Konzentrierung, ein Insichversinken. Der Grund ist darin zu suchen, daß jetzt der Hauptton, welchen die Töne des Dreiklangles gemeinsam haben, in dem sie sich nach oben zu treffen, in der Oberstimme liegt. Deshalb wirken auch alle Stellungen am abgeschlossensten, bei denen die I zur Verdopplung gelangt.



Die beiden letzten Klangdarstellungen in Nr. 13 klingen so dumpf, ja grollend, weil sich in ihnen der Terzton in tiefer Lage befindet und weil er nahe an den Baßton herangerückt ist.

Auch beim Unterklang entstehen durch zu weite Stimmfernung oder unnötige Terzverdopplung ungünstige Wirkungen.



Es sei nochmals betont, daß eine genaue Feststellung über die günstige oder die ungünstige Wirkung der einzelnen Lagerungen nur sehr unter Vorbehalt gegeben werden kann. In der Musik spielt, das muß immer und immer wieder betont werden, der Zusammenhang eine zu gewaltige Rolle. Zeigen uns doch unendlich viele Beispiele aus der Literatur, daß Klanganordnungen, die an sich nicht ohne weiteres zu empfehlen sind, durch den Zusammenhang ihre Rechtfertigung erhalten und daß wiederum gute Einzelklänge bei der Verbindung mit anderen Klangkombinationen gar nicht die besondere Wirkung haben, die man von ihnen erwartet. Immerhin versuche man nach Möglichkeit die Einzelklänge in bezug auf ihre Eigenart zu würdigen.

Zahlreiche Ober- wie Unterklänge sind zur Übung vierstimmig in der Grundstellung darzustellen. Gute wie schlechte Lagerungen müssen aufgeschrieben und bezeichnet werden. Außerdem möge der Lehrer dem Schüler vierstimmig gesetzte Dreiklänge anschlagen und von ihm angeben lassen, ob die Stellungen an sich günstig oder ungünstig wirken. Zu beachten bleibt stets, daß die Aufgabe der Harmonielehre auch darin zu bestehen hat, den Schüler zum musikalischen Denken und Hören anzuleiten. Der Klavierspieler, welcher den Ton auf seinem Instrument nicht selbst bildet, kann nicht genug Bedacht darauf nehmen, seinen Gehörsinn auszubilden.

Viertes Kapitel.

Die Verbindung der Tonika mit den Dominanten der reinen Systeme in der Grundstellung.

In den nächsten Kapiteln, die Aufschluß über die Verbindung der Tonika mit den Dominanten wie der Dominanten unter sich, und zwar in der Grundstellung, bringen, sollen längere Betrachtungen über die Wirkung nicht angestellt werden. Musikalische Sätze benutzen fast immer außer den Grundstellungen auch die Umstellungen der Akkorde. Ohne die letzteren lassen sich vollkommene Kadenzen überhaupt nicht zur Ausführung bringen. Urteile über die symbolische Wirkung von Dur- und Mollsätzen vermag man nur dann zu fällen, wenn die Umstellungen der Dreiklänge zu Hilfe genommen worden sind.