



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Spemanns goldenes Buch der Musik**

**Spemann, Wilhelm**

**Berlin [u.a.], 1900**

Harmonielehre von Otto Hollenberg.

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-70163](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-70163)

### Harmonielehre.

In Nachstehendem sei der Versuch gemacht, dem Leser kurz zu erklären, wie sich durch Zusammenstellung der nach physikalischen Gesetzen geordneten Töne Harmonien entwickeln oder Akkorde aufbauen lassen, und wie diese in einer das Ohr und das ästhetische Gefühl befriedigenden Weise verbunden und weitergeführt werden. Die Kenntniss der Elementarmusiklehre im allgemeinen vorausgesetzt, ist die wichtigste Vorbedingung für das Verständniss der Harmonielehre das Vertrautsein mit der Lehre von den Intervallen.

**283. Das Intervall.** Unter Intervall (intervallum lat. der Zwischenraum) versteht man in der Musik den Abstand zwischen einem Ton und einem höher gelegenen. Diese Stufenabstände benennt man mit den ihrer Entfernung entsprechenden lateinischen Ordnungszahlen; z. B. das eingestrichene c als tiefsten Ton angenommen, erhalten die mit Notenschrift dargestellten Intervalle folgende Benennungen, welche sowohl in der Aufeinanderfolge als auch beim Zusammenklang der beiden Töne Anwendung finden.

Prime Secunde Terz Quarte Quinte Sexte Septime Oktave None Decime  
(Einklang)

Doch haben die Intervallnamen in dieser Notierung noch folgende Attribute: die Prime (oder der Einklang), Quarte, Quinte u. Oktave sind rein; die Sekunde, Terz, Sexte, Septime, None, Decime große Intervalle.

Durch Erhöhung oder Erniedrigung eines der beiden Intervalltöne ändern sich jedoch die Eigenschaftsbezeichnungen; die Summe dieser Modifikationen des obersten Tones, tabellarisch dargestellt, ergibt folgendes Resultat:

**284. Unterintervall.** Bei der Bestimmung der Intervalle nach abwärts wird das Wort „Unter“ vor den Namen des Intervalls gesetzt; diese Unterintervalle sind den nach aufwärts gerechneten entgegengesetzt, z. B. ist c—g aufwärts Quinte, abwärts Unterquarte, c—d ist aufwärts Sekunde, abwärts Unterseptime zc. Bei solchen Umkehrungen

der Intervalle bleiben die reinen, die großen werden kleine, die verminderten übermäßige, die übermäßigen verminderte. Nach der Bildung ihres Zusammenklanges werden die Intervalle außerdem noch in consonierende (wohlklingende) und dissonierende (mißklingende) eingeteilt. Zur ersten Gattung gehören alle reinen Intervalle (vollkommene Kon-

sonanzen) sowie große und kleine Terzen und Sexten (unvollkommene Konsonanzen); zur zweiten Gattung zählen Sekunden, Septimen, Nonen und alle verminderten und übermäßigen Intervalle.

285. Die Akkorde. Sämtliche in der Musik vorkommenden akkordlichen Zusammenklänge entstehen durch terzenweise Ueber-einanderstellung von Tönen. Die Grundform aller dieser Akkordbildungen ist der Dreiklang.

Moll-Skala angewandt, ergibt das Vorhandensein sämtlicher Akkordarten in beiden Tongeschlechtern und zeigt, welche Arten, ob große, kleine, verminderte oder übermäßige, sich auf den der jeweiligen Stufen der Tonarten befinden:

Cdur.  
großer kleiner kleiner großer großer kleiner vermind. Dreiklang  
1 2 3 4 5 6 7 Stufe.

Cmoll.  
kleiner vermind. übermäß. kleiner großer großer vermind. Dreiklang  
1 2 3 4 5 6 7 Stufe.

286. Der Dreiklang besteht als solcher immer aus zwei übereinandergestellten Terzen, oder aus Grundton, Terz und Quinte und wird in

der Zusammensetzung aus diesen drei Intervallen, je nach Größe derselben, verschieden benannt. So heißt

der Dreiklang weil er aus

Grundton, großer Terz und reiner Quinte besteht, der große (harte)

(Dur-)Dreiklang, der folgende, weil er aus Grundton,

kleiner Terz und reiner

Quinte zusammengesetzt ist, der

kleine (weiche) oder (Moll-)Dreiklang. Die dritte Bildung,

enthaltend kleine Terz und

verminderte Quinte, bezeichnet man

als den verminderten, die

vierte mit großer Terz und über-

mäßiger Quinte als über-

mäßigen Dreiklang. Alle diese

Benennungen auf Dreiklänge aus

Tönen der diatonischen Dur- oder

Für den Gebrauch in der praktischen Komposition ist es meistens erforderlich, daß ein Ton dieser Dreiklänge verdoppelt wird; es entsteht dadurch ein Vierklang, der sich aber von den durch terzenweisen Wiederaufbau der Dreiklänge entstehenden, später zu erklärenden eigentlichen

Vierklängen dadurch un-

terscheidet, daß der vierte Ton

kein neuer, sondern nur die Verdoppelung eines schon vorhandenen

ist. Als geeignetestes Intervall

zur Verdoppelung erweist sich bei

den großen Dreiklängen der Grund-

ton (in Moll die Terz), bei den

kleinen der Grundton oder die Terz,

bei den verminderten in Dur die

Terz, bei denen in Moll auf der

zweiten Stufe die Terz oder der

Grundton, bei den verminderten der

7. Stufe in Dur und Moll die Terz,

der 2. Stufe in Moll die Terz oder

der Grundton, schließlich bei den über-

mäßigen die Terz oder der Grundton.

Die so entstehenden Akkordbilder würden dann folgendes Aussehen haben:

großer Dreiklang kleiner Dreiklang vermind. Dreiklang übermäßiger Dreiklang

Wie aus diesem Notenbeispiel ersichtlich, liegen die Akkordtöne bei a), ebenfalls die drei Oberstimmen bei b), so nahe zusammen, daß kein anderer Dreiklangston mehr eingeschoben werden könnte; man nennt diese zusammengedrängte Lage die „enge Harmonie“, zum Unterschied von der „weiten Harmonie“, wie sie bei c) u. auflritt. Die erstere Art ist vorzugsweise bei Kompositionen für Klavier, die letztere beim Satz für vierstimmigen, gemischten Chor (Sopran, Alt, Tenor, Baß) gebräuchlich. —

Da jeder Dreiklang außer dem Grundton noch dessen Verdoppelung und zwei andere Töne enthält, so ist es selbstverständlich, daß er auch in drei Oberstimmenlagen auftritt und zwar in Oktavlage dann, wenn die Oktave des Grundtons oben liegt , in Terzlage, wenn

die Terz oben liegt , und drittens in Quintlage bei oben befindlicher Quinte . Für die

Intervallverdoppelung in diesen drei Lagen bleiben die vorerwähnten günstigsten Möglichkeiten bestehen. — Unter den sieben diatonischen Dreiklängen sind die wichtigsten die drei Hauptdreiklänge, noch besonders benannt; so heißt derjenige auf dem Grundton der Tonart oder Tonika, der tonische Dreiklang; der auf der fünften Stufe oder Dominante, der Do mi-

nantdreiklang, und der auf der vierten Stufe oder Unterdominante, der Unterdominantdreiklang. Alle anderen sind Nebendreiklänge. Die Terz des Dominantdreiklangs, welche das Bestreben hat, in den  $\frac{1}{2}$  Ton höher liegenden Grundton der jeweiligen Tonart überzugehen, wird Leitton genannt. — Die vielen Möglichkeiten der Verbindung der Dreiklänge untereinander eingehend zu besprechen, würde an dieser Stelle zu weit führen. Besonders ist auf guten Zusammenhang der Akkordfolgen und auf fließende Führung der Stimmen zu achten. Um ersteren zu erreichen, muß in einem Musikstück die Anwendung der Hauptdreiklänge vorherrschen, denn diese kennzeichnen die Tonart, während die Nebendreiklänge, so oft gebraucht, das Tonaltätsgefühl mehr oder weniger unbefriedigt lassen. Das geeignetste Material zum Studium der Verbindung von Dreiklängen bieten Choräle, weil in ihnen alle denkbaren Verbindungen in korrektester Weise gelöst und dem Ohr und Augewahrnehmbar sind.

**287. Hauptregeln.** Als hauptsächlichste Regeln der Akkordverbindung wären zu beachten: Folgen von Dreiklänge aufeinander, deren Bässe in Terzen, Quartan, Quinten oder Sexten fortschreiten, so haben die darüber liegenden Stimmen gemeinsame Töne, welche in derselben Stimme liegen bleiben, während die unterscheidenden Töne in die nächstliegenden des folgenden Akkordes übergehen.



Anders gestaltet sich die Akkordverbindung, wenn die Dreiklangsbässe stufenweise auf- oder abwärts schreiten; in diesem Falle sind keine gemeinschaftlichen Töne in den Oberstimmen vorhanden und es werden deshalb, um fehlerhafte Fortschreitungen, sog. Oktaven- und Quintenparallelen  zu vermeiden,

die drei Oberstimmen oder mindestens zwei, in Gegenbewegung zur Bassstimme weitergeführt (e). Bei der Akkordfolge unter f schreiten die beiden Unterstimmen aus dem Einklang *as* in die große Terz *h*; der dabei bemerkbare Tonschritt einer übermäßigen Sekunde in der zweiten Stimme, von unten gezählt, wie auch übermäßige Quartens-, Quintens- und große Septimenschritte *zc.* werden, weil sie z. B. im Satz für Chor von den Singstimmen schwer zu intonieren sind, im allgemeinen vermieden. Beispiel *g* zeigt die Verbesserung von *f*. Mittels der Hauptdreiklänge bildet man die Schlüsse oder Kadenzen und zwar bildet die Folge:

 den Ganzschluß, welcher bei Oktavlage des tonischen Dreiklangs vollkommen, bei Terz- oder Quintlage unvollkommen ist, während die Folge:

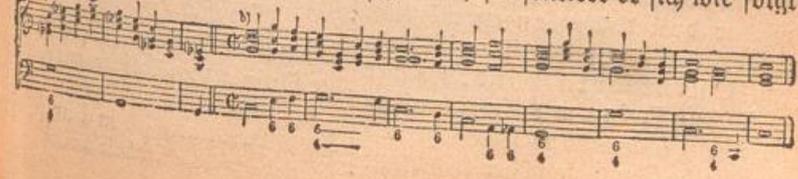
 den Halbschluß ergibt.

288. Die Umkehrungen der Dreiklänge. Wird die Terz eines Dreiklangs in den Bass versetzt und werden die übrigen Töne als Oberstimmen bei-

gehalten, so entsteht die erste Umkehrung des Dreiklangs, der Sextakkord, welcher aus Bass, Terz und Sexte zusammengesetzt ist. In der Generalbasschrift beziffert man den Bass, um anzudeuten, daß über demselben ein Sextakkord aufgebaut werden soll mit der Ziffer 6.



In dem vom großen oder kleinen Dreiklang abgeleiteten Sextakkord können, wie aus dem Beispiel ersichtlich, sowohl Bass, wie auch Terz oder Sexte verdoppelt werden; die zur Verdoppelung geeignetesten Intervalle sind zwar der Bass und die Sexte, jedoch ist bei der Verbindung der Sextakkorde unter sich oder mit Dreiklängen die eine Verdoppelung so günstig wie die andere. Nur bei den von verminderten und übermäßigen Dreiklängen abstammenden Sextakkorden ist eine Verdoppelung der dissonierenden Töne (s. Intervalle), also der ursprünglichen Quinten, zu vermeiden; überhaupt bleiben die schon bei den Dreiklängen angeführten günstigsten Verdoppelungstöne auch für die Sextakkorde und die folgenden Umkehrungen der Dreiklänge die besten. Legt man die Quinte des Dreiklangs in die Unterstimme, so ist die dadurch entstehende neue Akkordbildung ein Quartsextakkord und wird mit 6 beziffert. Vom großen oder kleinen Dreiklang abgeleitet, präsentiert er sich wie folgt:



Der gebräuchlichste Quartsextakkord ist der vom tonischen Dreiklang abgeleitete, auf der 5. Stufe der jeweiligen Tonart stehende. Mit Vorliebe geht er in den Dreiklang gleichen Baßtons über, und diese Folge, mit anschließendem tonischen Dreiklang, eignet sich trefflich zum Abschluß größerer und kleinerer Tonstücke (h). Ueberhaupt macht die Anwendung der Dreiklangsumkehrungen, die Mischung der Stammakkorde und 6- sowie 4-Akkorde den Tonsatz fließend und es lassen sich mit diesen wenigen harmonischen Mitteln schon bedeutende musikalische Gedanken ausdrücken, wie ein Einblick in die Meisterwerke alter und neuer Zeit lehren wird.

289. Der Septimenakkord. Fügt man dem Dreiklang noch eine Terz zu, so entsteht dadurch ein Vierklang, welcher als Septimenakkord in der Musik eine große Rolle spielt, den man je nach der Größe der Septime in drei Hauptarten klassifiziert: in den Septimenakkord mit kleiner, verminderter oder großer Septime. Der wichtigste ist der, welcher aus Grundton, großer Terz, reiner Quinte und kleiner Septime zusammengesetzt ist. Er baut sich auf über der Dominante der Dur-



oder auch in den Akkord auf der 6. Stufe beider Tongeschlechter; nur ist zur Vermeidung von Fehlern (Quintenparallelen 2c.) nötig, in dem auflösenden Dreiklang die Terz zu verdoppeln (h).

Für den Septimenakkord sind auch wieder drei Umkehrungen möglich. Die erste ergibt, mit der Terz im Baß, den Quintsextakkord, welcher in Oktav-, Quint- und Septimenlage auftreten kann und meistens in den eine halbe Tonstufe höher stehenden

und Moll-Tonarten und wird Dominant-Septimenakkord oder — zum Unterschied von den Akkorden gleicher Art auf anderen diatonischen Stufen, den Nebenseptimenakkorden

— Hauptseptimenakkord genannt. Wie die Dreiklänge, so ist auch der Septimenakkord in drei Oberstimmenlagen aufstellbar. Seine Bezifferung ist eine 7.

Bei Aufstellung in Oktavlage kann das am wenigsten wichtige Intervall, die Quinte, ausgelassen werden. — Der Dominantseptimenakkord, durch seine Septime zu einem dissonierenden Zusammenklang geworden (s. Schlußsatz der Intervallenlehre), verlangt im strengsten Satz nach einer Einführung und einer beruhigenden Auflösung. Die erste erfolgt durch Akkorde, welche die Dissonanz als Konsonanz enthalten, oder durch solche Akkorde, nach welchen die Septime stufenweise von oben oder unten eintreten kann. Die Auflösung erfolgt meistens in die Terz des tonischen Dur- oder Moll-Dreiklangs.

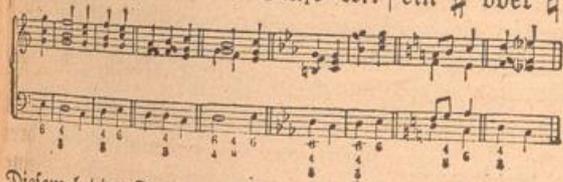
Septimen-Terz-Quintlage

Dreiklang der Tonika aufgelöst und mit 6 beziffert wird.

Die zweite Umkehrung, bei welcher die Quinte zum Baßton wird, heißt

Terzquartakkord (4/3 in Dur [2] 4)

in Moll, er löst sich auf in den tonischen Dreiklang oder dessen Sextakkord, oder auch in den Sextakkord des Dreiklangs der 6. Stufe zc.:



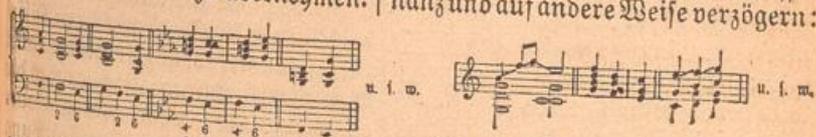
machen. Soll irgend eines der mit Ziffern bezeichneten Intervalle erhöht werden, so setzt man entweder ein # oder ♯ neben die Zahl (# 4)

oder versteht dieselbe mit einem Querstrich ¯; soll der durch Bezifferung angedeutete Ton erniedrigt werden, so setzt man ein ♭

Diesem letzten Terzquartakkord fehlt zwar der Leitton h, doch ist ein Auslassen desselben mit Rücksicht auf Stimmführung zc. statthaft. — Als dritte und letzte Umkehrung bliebe noch der Sekundakkord (seine Signatur ist in Dur 2, in Moll 2);

bei ihm liegt die Septime selbst im Bass, und da ihre regelmäßige Auflösung eine kleine oder große Sekunde tiefer erfolgt, so zeigt sich der Sextakkord des tonischen Dreiklangs am geeignetsten, um die Fortführung des Sekundakkordes zu übernehmen.

oder ♭ (♭ 5) daneben. Erhöhungs- sowie Erniedrigungszeichen unter einem Dreiklangsbaßton gelten immer für die Terz. In den Harmonielehren mit Aufgaben findet man ausschließlich die Bassbezeichnung in Gebrauch. Von der bisher gezeigten strengen Einführung und Auslösung des dissonierenden Intervalles der Septime kann zu Gunsten einer freieren melodischen Führung der Stimmen abgesehen werden. Die Septime kann deshalb frei eintreten und auch ihre Auflösung durch Versetzung der Dissonanz und auf andere Weise verzögern:



Aus allen bisherigen Beispielen ist zu ersehen, daß die Basssignaturen

6, 6, 7, 6, 4, 8, 4, 7, 5, 3 oder 4, 2 oder 4, 2 oder 2

immer die Intervalle angeben, welche nötig sind, um die beabsichtigte Akkordbildung genau kenntlich zu

Die Nebenseptimenakkorde auf der 1., 2., 3., 4., 6. und 7. Stufe der Dur- und Moll-Tonarten werden nach denselben Grundsätzen wie der Dominantsextakkord, also entweder streng oder frei eingeführt und ebenso aufgelöst oder fortgeführt. Einige Möglichkeiten zeigen die folgenden Beispiele:



Verbindung der Septimenakkorde untereinander:

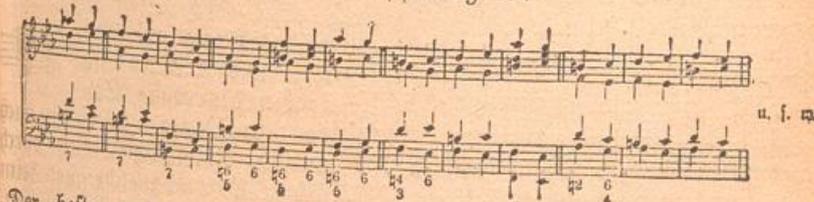




die None zweimal versetzt, ehe sie im zweiten Takt ihre Auflösung findet; im dritten Takt findet sich eine weitere Freiheit der Auflösung, insofern als die None dort erst zur konsonierenden Sexte wird und dann abwärts schreitet; im vierten Takt tritt die None des G-dur-Dominantakkordes frei ein. Im Beispiel d wird die große None ebenfalls versetzt, dann chromatisch zu einer kleinen erniedrigt und aufgelöst. Derartiger Freiheiten ließen sich noch eine Menge anführen, ja es ist sogar möglich, daß die None überhaupt nicht aufgelöst wird wie in folgender Verbindung: Mit Recht wird der kleine, so-

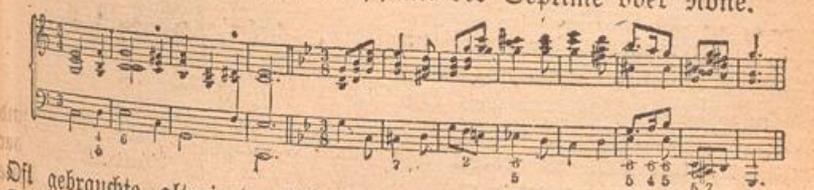


wie der verminderte Septimenakkord auf der 7. Stufe der Dur- bzw. Moll-Tonleiter als ein Nonenakkord mit fehlendem Grundton angesehen, denn die Auflösung dieser dissonierenden Akkorde erfolgt nicht, wie bei den echten Stammakkorden, am günstigsten in den eine Quinte tiefer liegenden Dreiklang zc., sondern viel befriedigender und zusammenhängender in den eine halbe Tonstufe höher stehenden tonischen Dreiklang, wie schon aus den Notenbeispielen e und f (Seite 13) ersichtlich ist. Der verminderte Septimenakkord der zweiten Stufe in Moll ist ein außerordentlich viel gebrauchter Vierklang und in allen Umkehrungen gleich befriedigend:



Der beste unter den Nebenfünftönen ist der Nonenakkord auf der 2. Stufe; von ihm ist auch der Septimenakkord der 4. Stufe in Dur und Moll abzuleiten, wie sich aus der günstigsten Auflösung desselben in den Dreiklang oder Septimenakkord der Dominanten ergibt. Die sonstigen, den Nonenakkorden gleichgearteten Akkordgebilde auf den übrigen Stufen beider Tongeschlechter, können auch als Zusammenklänge mit harmoniefremden Tönen,

die in der Fortsetzung der Betrachtung unterzogen sind, verstanden werden. 291. Die alterierten Akkorde. Als letzte Klasse harmonischer Zusammenklänge seien noch die sehr schmiegsamen sogenannten alterierten (veränderten) Akkorde erwähnt. Sie entstehen durch chromatische Aenderung (Erhöhung oder Erniedrigung) des Intervalles eines Dreiklangs, in dessen Eigenschaft als solchem oder in seiner Kombination mit der Septime oder None.

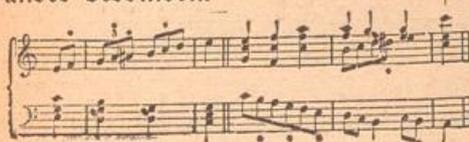


Die gebrauchte alterierte Akkorde sind der übermäßige Sextakkord und der Quintsextakkord mit übermäßiger

Sexte, entstanden durch Umkehrung des Septimenakkordes mit kleiner Terz u. Septime, sowie erhöhtem Grundton.

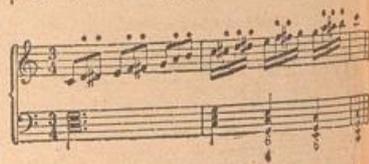
**292. Fremde Töne.** Der in Vorstehendem gegebene allgemeine Ueberblick über die Arten afforderlicher Bildungen wird es dem Leser ermöglichen, ein Tonstück auf seine Harmonie zu analysieren. Doch trifft man auch Zusammenklänge, welche der Grundharmonie fremde Töne enthalten. Die Hauptarten dieser harmoniefremden Bildungen sind: a) Durchgangstöne, b) Wechselnoten, c) Vorhalte, d) Vorausnahmen (Antizipationen) und e) der Orgelpunkt.

**293. Durchgangston.** Unter Durchgangstönen versteht man diatonisch oder chromatisch auf- oder abwärts gehende Töne, welche die auf accentuierteren Takteilen stehenden Akkordtöne melodisch miteinander verbinden.



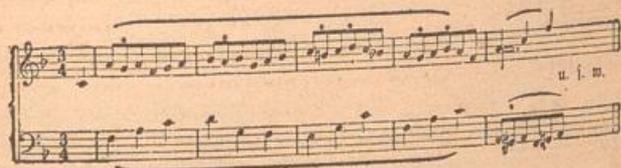
Es ist jetzt sogar die Möglichkeit gegeben, über einem einzigen Akkord,

z. B. hier über dem großen Dreiklang, eine diatonisch chromatische Passage auszuführen. Alle in derselben vorkommenden Durchgänge sind mit \* bezeichnet.



Von welcher Wichtigkeit die Durchgangstöne bei der Bildung tonleiterartiger Passagen sind, ist deshalb leicht erklärlich.

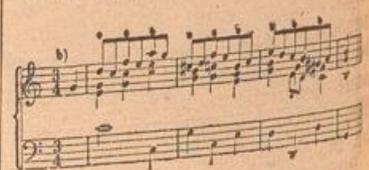
**294. Harmoniefremde Töne.** Zum Unterschied von den Durchgangstönen nennt man die harmoniefremden Töne, welche von einem harmonischen Intervall stufenweise nach oben oder unten gehen oder beides aufeinanderfolgend thun, aber wieder in dasselbe zurückkehren, also einen Akkordton mit der oberen oder unteren Sekunde umschreiten, Wechselnoten; B. enthält das Trio des Menuetts von Beethovens Sonate op. 2 Nr. 1



an den mit \* bezeichneten Stellen die harmoniefremden Wechselnoten.

**295. Der Vorhalt.** Die dritte harmoniefremde Bildung, der Vorhalt, ist ein verschobener Wechselton, denn während dieser auf unbetontem Takteil eintritt, ist es das charakteristische Merkmal des Vorhalts, in betonter Stellung aufzutreten, um den Akkordton aus dieser zu verdrängen bezw. auf ihn zu spannen. Der Vorhaltston ist immer die untere oder obere Sekunde des Akkordtons; dabei kann die

Dissonanz des Vorhalts vorbereitet sein (a): oder frei eintreten (b):



sie kann in einer Stimme oder in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit vorhanden sein (c):

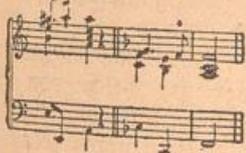


Die Wagner-  
schen Werke sind  
überreich an den  
wundervollsten  
Klängen, die

durch geniale Anwendung der  
harmoniefremden Töne der Vor-  
halte zc. entstanden sind (Meister-  
finger):



296. Die Antizipation. Die  
Vorausnahme oder Antizipation be-  
steht darin, daß zu einem Akkord



Töne des folgenden vorausgenom-  
men werden, eine harmonische Frei-  
heit, die namentlich bei den Schlüs-  
sen von Musikstücken Händels und  
einer Zeitgenossen stereotyp ist:



297. Der  
Orgelpunkt ist  
ein fortlingen-  
der Baßton,  
über dem sich

die Harmonien, unter sich zusammen-

hängend, im bunten Wechsel be-  
wegen. Zu Anfang eines Ton-  
stücks wird meistens die Tonika den  
Orgelpunkt abgeben, zum Schluß  
die Dominante, oder erst diese und  
dann noch die Tonika. Bedeutfame  
Beispiele dafür finden sich in klassi-  
schen und modernen Kompositionen,  
so baut sich z. B. im deutschen Re-  
quiem von Brahms ein fugierter  
Chorsatz über einem 36 Takte  
dauernden Orgelpunkt der Tonika d  
auf. Mit Genialität macht auch der  
große Symphoniker Anton Bruckner  
von den Orgelpunkten Gebrauch.  
Der Anfangs- und Schlußakkord  
eines Orgelpunkts ist im allgemeinen  
eine Konsonanz oder doch eine zum  
fortklingenden Grundton akkordlich  
passende Harmonie:



Zuweilen findet man auch den  
Orgelpunkt in einer Oberstimme  
verdoppelt, oder sowohl den auf  
der Tonika wie den auf der Domi-  
nante gleichzeitig angewendet (siehe  
Mendelssohn Symphonie in a-moll  
op. 56, Schluß des 4. Satzes).

298. Die Modulation. Es ist  
wohl schon aufgefallen, daß in den  
bisher beigegebenen Notenbeispielen  
die anfänglich herrschende Tonart

vorübergehend verlassen und eine  
andere berührt oder in einer anderen  
Tonart geschlossen wurde: es ging  
also an geeigneter Stelle eine Ver-  
bindung des harmonischen Materials  
verschiedener Tonarten oder eine  
Modulation vor sich. Man unter-  
scheidet bei derselben drei Grade.  
Als vollständige Ausweichung  
wird die Modulation angesehen, wenn  
im Verlauf eines Tonstücks die

Haupttonart verlassen und, wie z. B. in einem Sonatensatz (s. Formenlehre), in eine vollständig ausgeprägte neue Tonart übergegangen wird, in der dann ein zweites Thema erscheint. Eine vorübergehende Ausweichung findet statt, wenn nur auf kürzere Dauer eine neue Tonart Platz greift und eine Berührung, wenn nur ein-

zelne Akkorde einer fremden Tonart mit denen der jeweiligen Haupttonart abwechseln. Nach der Art, wie der Tonartenübergang erfolgt, kann außerdem die Modulation eine diatonische, chromatische, enharmonische sein. Bei ersterer Art ist der dem ausweichenden Akkord vorangehende beiden Tonarten gemeinschaftlich (a):



Bei der zweiten Art sind der überleitende und der ihm vorangehende Akkord nur je ihrer Tonart eigen (b). Die Möglichkeit der dritten Art, der enharmonischen Modulation, beruht darin, daß von einem Akkord, am besten einem verminderten Septimenakkord, Intervalle enharmonisch verwechselt werden. So kann in diesem Fall die erste Umkehrung

des verminderten Septimenakkords mit as als zu C-dur oder moll, mit gis statt as als zu a-moll, und mit as und ces als zu es-moll oder Es-dur gehörend, angesehen werden. Demgemäß kann bei genügender Vorbereitung z. B. von c-moll nach es-moll moduliert werden:



Die meiste ausweichende Kraft besitzen die Dominantseptimenakkorde, denn sie stellen die vorhandene Tonart am bestimmtesten fest und werden deshalb auch mit Vorliebe als überleitende Akkorde gebraucht.

299. Die Figuration. Um die Musik rhythmisch und melodisch zu beleben, um mit weniger als vier Stimmen eine Harmonie klar ausdrücken zu können, läßt man die Töne eines Akkords einzeln nach einander erklingen. Diese Zerlegung eines Akkordes nennt man, wenn die aufeinanderfolgenden Töne nur

akkordliche Intervalle sind: harmonische Figuration, sofern diese aber mit harmoniefremden Tönen kombiniert wird, harmonisch melodische Figuration. Sie ist ein so gebräuchliches Mittel der Variation von Akkorden und findet sich in so unzähligen Beispielen in der Musikklassikerliteratur (Beethoven, Sonate Op. 27 Nr. 2; Mendelssohn, Lieder ohne Worte Nr. 1 u. a.) vor, daß sie einer näheren Erklärung kaum bedarf.

Zum eingehenderen Studium seien die betreffenden ausgezeichneten

Bücher von Bußler, Ludw., Praktische Harmonielehre in 54 Aufgaben systematisch und methodisch dargestellt (4. Aufl., Berlin); Jadasohn, Lehrbuch der Harmonie (5. Aufl., Leipzig); Richter, Ernst Friedr. Eduard, Lehrbuch der Har-

monie (16. Aufl., Leipzig); Riemann, Dr. Hugo, Vereinfachte Harmonielehre (London 1893); Tiersch, Otto, Kurze praktische Generalbaß-, Harmonie- und Modulationslehre (Leipzig 1876) empfohlen.

## Formlehre.

Um an der Vorführung eines musikalischen Kunstwerkes Freude zu haben, bedarf es in erster Linie nur des Sinnes für Musik, welcher ja fast aller Welt eigen ist; aber freilich wird mancher, dem ein heiterer Tanz, ein flotter Marsch, ein schlichtes Lied große Freude macht, an einem komplizierteren Tonstücke keinen Geschmack finden; er wird eingestehen, daß er dem Tonstrome nicht zu folgen vermöge. Namentlich wird dies bei komplizierteren Instrumentalwerken der Fall sein (bei Fugen, Sonaten, Symphonien etc.), während bei Gesangwerken schon der Text führend und erklärend wirkt. So sehen wir vollkommene Laien einer Passionsmusik von Bach, einem Fidelio von Beethoven, ja selbst einem Musikdrama von Wagner mit gespanntester Aufmerksamkeit folgen und sich daran begeistern, während denselben Leuten eine Symphonie von Schumann ein Buch mit sieben Siegeln bleiben dürfte.

300. Die musikalischen Formen in der Instrumentalmusik. Um alle die verstecktesten Schönheiten einer Symphonie erkennen und würdigen zu können, muß man freilich ein völlig durchgebildeter Musiker sein, aber wenn der Laie sich die Mühe geben wird, sich, wenn auch nur oberflächlich, mit den Formen in der Musik bekannt zu machen,

wenn er selbst nur sein Ohr durch häufigen Besuch ernsterer Konzerte zu schulen sucht, so wird er bald auch an größeren, komplizierteren Instrumentalwerken Freude finden, zumal die wahrhaften Meisterwerke auch gar manche leicht erfassbare, offen daliegende Schönheiten enthalten, als da sind schöne Melodien, reizvolle Harmonien, pikante Rhythmen, schöne Klangwirkungen. Da sicher nur wenige es verschmähen, sich mit den Kunstausdrücken in der Architektur, mit dem Wesentlichen der verschiedenen Stilarten in der Baukunst etc. einigermaßen bekannt zu machen, um sich den Genuß beim Anschauen großartiger Baudenkmäler zu erhöhen, so steht zu erwarten, daß es auch von gar manchen willkommen geheißen werde, wenn ihnen eine knappe, leicht faßliche Lehre von den musikalischen Formen geboten wird, welche wir in Folgendem zu geben versuchen. Zunächst wenden wir uns zu den Formen der Instrumentalmusik.

Gleichwie in der Sprache aus Vorder- und Nachsatz eine Periode gebildet wird, so ist dies auch in der Musik der Fall. Gemeiniglich besteht eine solche einfache Periode aus acht Taktten, die aus zwei gleichen, mithin viertaktigen Sätzen besteht. Eine große Anzahl von Volksliedern liefert hierfür die Beispiele.